



**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ
И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ
ТРАДИЦИИ
В РАННИХ ФОРМАХ
ИСКУССТВА
(1)**

Российская академия наук
Институт археологии

Сибирская Ассоциация исследователей первобытного искусства



Труды САИПИ. Вып. XI

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ
ТРАДИЦИИ
РАННИХ ФОРМ ИСКУССТВА
(1)**

Москва – Кемерово
2017

УДК 902/904
ББК Т4 63.4

Издание подготовлено в рамках проекта РФФИ №13-01-00322а

Отв. редактор:

докт. ист. наук **М. А. Дэвлет**

Составитель:

канд. ист. наук **Г. Г. Король**

Рецензенты:

докт. ист. наук М. Б. Медникова

канд. ист. наук И. В. Рукавишникова

Изобразительные и технологические традиции ранних форм искусства (1) /
Отв. ред. М. А. Дэвлет, сост. Г. Г. Король. – М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2017. –
96 с. + 12 с. цв. вкл. Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного
искусства. Вып. XI. – ISBN 978-5-202-01398-0

И38 Сборник научных трудов содержит статьи по различным аспектам исследования ранних форм искусства: наскального, монументального, декоративно-прикладного. Публикуются новые материалы, результаты полевых и лабораторных исследований, музейные коллекции; рассматриваются вопросы методики научного исследования на примере конкретных подходов, в том числе на современном техническом уровне. Хронологический охват – от эпохи камня до средневековья, географически представлены памятники Южной Сибири, Центральной Азии, Урала, Казахстана, Дальнего Востока и Мезоамерики. Издание адресовано археологам, историкам, искусствоведам, музейным работникам и всем, интересующимся древним искусством.

ISBN 978-5-202-01398-0

ББК Т4 63.4

© Авторы статей, 2017
© Федеральное государственное бюджетное
учреждение науки Институт археологии
Российской академии наук, 2017
© САИПИ, 2017

М. А. Дэвлет

Институт археологии РАН, Москва

ИЗ ОПЫТА КОПИРОВАНИЯ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ (ПО МАТЕРИАЛАМ РАБОТЫ ОТРЯДА ПО ИЗУЧЕНИЮ ПЕТРОГЛИФОВ ТУВИНСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ)*

История открытия и исследования памятников Саянского каньона Енисея тесно связана с историей строительства Саяно-Шушенской ГЭС. В 1967–1968 гг. я принимала участие в работе Первого отряда СТЭАН (Саяно-Тувинская экспедиция Академии наук СССР), которым руководил начальник экспедиции А. Д. Грач. Отряд базировался в устье правого притока Улуг-Хема р. Куйлуг-Хем. Благодаря содействию А. Д. Грача я получила возможность в свободное от работы время заниматься фиксацией петроглифов Куйлуг-Хема, ознакомиться с наскальными изображениями Саянского каньона и в последующие годы регулярно посещала эти места. В 1974 г. была организована группа по изучению петроглифов (в дальнейшем отряд), участники которой под руководством автора приступили к спасательным работам в районе затопления строящейся ГЭС. Прежде всего была составлена программа работ и определена их последовательность с учетом высотных отметок памятников, уходящих под воду. В дальнейшем в этот предварительный план постоянно вносились коррективы, поскольку в ходе полевых работ были открыты новые местонахождения петроглифов и объем предстоящих исследований тем самым возрастал. К тому же в период наших работ в зоне затопления сроки завершения строительства Саяно-Шушенской ГЭС несколько раз отодвигались.

Памятники наскального искусства Саянского каньона публиковались мной параллельно с полевыми исследованиями. Эти материалы по большей части уже введены автором в научный оборот. В первой книге «Петроглифы Улуг-Хема» [Дэвлет, 1976] содержится общий обзор местонахождений наскального искусства, известных на Верхнем Енисее к середине 1970-х годов. В ней предпринята попытка выделения культурно-исторических пластов, наскальных изображений Саянского каньона. Следующая монография «Петроглифы Мугур-Саргола» [Дэвлет, 1980] представляла полную публикацию этого выдающегося памятника наскального творчества. В исследовательской части книги основное внимание уделено археологическому определению и семантическому осмыслению композиций, по материалам наскальных изображений намечены возможные пути реконструкции идеологических представлений древнего населения данного региона, прослежены этнографические традиции. В опубликованной два года спустя монографии «Петроглифы на кочевой тропе» [Дэвлет, 1982] рассмотрены наскальные изображения, открытые на левобережье Верхнего Енисея вдоль так называемой дороги Чингисхана и в близлежащей долине Ортаа-Саргол, причем разработанная ранее хронологическая шкала была существенно дополнена. Позднее увидели свет популярное издание «Листы каменной книги Улуг-Хема» [Дэвлет, 1990] и большая статья, в которой осуществлена полная публикация наскальных изображений на скалах Бижиктиг-Хая, расположенных на правом берегу Енисея, выше устья р. Хемчик [Дэвлет, 1993]. Позже издана монография «Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага)» [Дэвлет, 1998], а затем книга «Каменный “компас” в Саянском каньоне Енисея» [Дэвлет, 2004]. Через несколько лет книги «Петроглифы на кочевой тропе» и «Листы каменной книги Улуг-Хема» были

* Исследование осуществлено при поддержке РФФИ, проект №13-01-00322а.

переизданы в подготовленной по инициативе С. К. Шойгу 7-томной антологии [Урянхай. ..., 2008, с. 134–377]. В следующем году опубликована книга «Мозага-Комужап – памятник наскального искусства в зоне затопления Саянской ГЭС» [Дэвлет, 2009]. Наряду с монографической публикацией отдельных местонахождений вышла в свет серия статей, посвященных вопросам хронологии и интерпретации петроглифов Верхнего Енисея.

Таким образом, перечисленные выше памятники наскального искусства в зоне затопления Саянской ГЭС, за исключением Устю-Мозага, к настоящему времени уже введены в научный оборот. Публикация петроглифов упомянутого местонахождения была отложена автором на последнюю очередь, поскольку согласно проекту строительства ГЭС заранее предусматривалось, что этот памятник не будет затоплен целиком. На завершающем этапе полевых работ нам все же удалось полностью зафиксировать петроглифы этого местонахождения, хотя небольшая их часть осталась не перебеленной. Были скопированы также уходящие под воду и находящиеся в зоне риска наскальные изображения на отдельно лежащих валунах и скальных выходах в прибрежных долинах Енисея.

В процессе работ проводилась индексация, каждому камню присваивался порядковый номер. Снимался общий инструментальный план местонахождения, на котором отмечались плоскости с петроглифами. На скалах представлены отдельные изолированные изображения, группы рисунков и многофигурные композиции. Неизменное требование к исполнителям копий – взаиморасположение изображений должно быть таким же, как и на скалах.

Исследователи петроглифов Алтая В. Д. Кубарев и Е. П. Маточкин, пытаясь объяснить причину низкого качества работ своих предшественников, отмечали, что по «шкале» культурных ценностей петроглифы прежде 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, ограничиваясь копированием оригинальных композиций» [Кубарев, Маточкин, 1992, с. 30]. С этими суждениями следует согласиться. «Даже при сплошной съемке петроглифов Елангаша и Калбак-Таша, – продолжают исследователи, – пропускались (ввиду трудности копирования) многие рисунки, выполненные техникой граффити. Другие рисунки, покрытые лишайниками и известковыми налетами, также игнорировались» [Кубарев, Маточкин, 1992, с. 30].

Думаю, что причина невнимания к резным изображениям заключается скорее всего не в нерадивости сотрудников экспедиций, которые выполняли копии алтайских петроглифов, а в том, что вследствие недостатка опыта они не замечали их без всякого злого умысла. Изображения, выполненные в иной технике, нетренированный глаз «не видел в упор». Так и мы, будучи нацеленными на поиск выбитых петроглифов*, в первые годы работ в Саянском каньоне не смогли различить и, не желая того, проигнорировали резные фигуры, нанесенные в технике граффити тонкой волосистой линией. С течением времени в ходе работ была открыта серия изображений, выполненных техникой граффити, находящихся на казалось бы уже хорошо обследованных участках. В дальнейшем вызвал всеобщее удивление факт, что они не были замечены в первые годы работ на памятнике. Было установлено, что древние художники в ряде случаев тонкой резной линией намечали абрис фигуры, а затем уже забивали пространство внутри контура точечными ударами. В дальнейшем, когда был накоплен опыт и наше профессиональное зрение стало зорче, изображения были скопированы повторно на различные сорта бумаги. При этом были выявлены не замеченные ранее еле различимые фигуры в технике граффити. Были обнаружены тончайшие резные линии первоначального абриса рисунков, впоследствии забитых точечной выбивкой. Оказалось, что некоторые петроглифы были скрыты от глаз, одни – под каменной осыпью, другие – под намытым в половодье песком, под слоем почвы или же под талломами лишайника.

* Старожилы этих мест – чабаны, перегонявшие в летнее время скот с гор в долину Чинге, не знали о существовании ни выбитых, ни резных изображений на скалах. Зрение часто бывает избирательным при наблюдении памятников наскального искусства.

Как известно, приемы копирования петроглифов многообразны, и от правильного выбора во многом зависит научная достоверность копий. Нами опробовано несколько их вариантов. В работе мы руководствовались (с соответствующими коррективами) оптимальной для того времени программой полевых и камеральных исследований, разработанной главой итальянской школы археологов-петроглифоведов, знаменитым исследователем Эммануэлем Анати, изложенной в его книге «Методы фиксации и анализа наскальных изображений» [Anati, 1977]. Наскальные изображения копировались на различные сорта бумаги, в зависимости от характера скальной поверхности и от способа их нанесения (выбитые, шлифованные, резные). В отдельных случаях контуры рисунков переводились контактным способом на полиэтиленовую пленку с целью дальнейшего перебеливания выполненных копий. Для последующего экспонирования в музеях изготавливались рельефные копии из синтетических материалов и из гипса. Объемные гипсовые копии петроглифов Мугур-Саргола, Алды-Мозага и «дороги Чингисхана» с последующей покраской под цвет скалы выполнил профессиональный скульптор Ю. И. Завитухин. На гипсовых отливках довольно четко прослеживаются структура скальной поверхности и техника выбивки, а после соответствующей окраски копий и покрытия их лаком создавалась иллюзия скального загара, подобного тому, который покрывал прибрежные скалы.

Бумажные копии были плоскими, рельефными с подкраской и объемными. Наименее трудоемкий способ «механического» копирования, применявшийся нами, заключался в следующем: лист тонкой, плотной белой или светлой бумаги жестко закреплялся на камне с изображениями посредством нарезанного узкими лентами медицинского пластыря, затем поверхность затиралась с применением одного из красящих средств. Как правило, это была копировальная бумага, предпочтительно «бывшая в употреблении». В результате на белой бумаге, покрывавшей каменную плоскость, оставался отпечаток того, что создатель петроглифов выбил на скальной поверхности, отчасти передавалась также фактура камня, воспроизводились контуры плоскости. Особенно тонко фиксировались малейшие детали изображений, углубленных в скалу, на папиросной бумаге. Иногда на копии отчетливо проступали такие фигуры, линии и знаки, которые при визуальном осмотре, сливаясь со скальным фоном, практически не были заметны. В тех случаях, когда каменная поверхность была неровной, грубой, шероховатой, вследствие чего папиросная бумага рвалась, выбирались другие сорта бумаги, в том числе калька.

В качестве красящего средства обычно использовалась копировальная бумага, реже типографская краска, графит, свинец, а также масляная краска, носящая название «сажа газовая», которая, по совету Н. В. Леонтьева, наносилась на смоченный водой тампон из гладкого, желативно шелкового, подкладочного материала. Непосредственно на месте, в полевых условиях, рисунки на «протирке» сверялись с натурой и обводились тонким фломастером или шариковой ручкой. На бумаге отмечались также контуры скальной плоскости и в отдельных случаях контуры трещин, разломов, сколов. Протирки выполнялись, как правило, многократно, минимум дважды, разными лицами, для того чтобы по возможности при подготовке к перебеливанию копий избежать влияния субъективного фактора. В случае разночтений собирался «консилиум», на котором каждый его участник высказывал свои соображения по спорному вопросу. Так, консилиум в 1980 г. провел специальную экспертизу, проходившую с применением японской оптики, и признал, что на камне 198 Мугур-Саргола резное изображение животного перекрывает точечные выбоины, а не наоборот, как утверждал наш предшественник.

Некоторые композиции и группы рисунков дублировались на микалентную бумагу. Данный метод копирования описан Б. Н. Пяткиным, А. И. Мартыновым [1985], В. Ф. Капелько и другими. Покрытая микалентной бумагой поверхность скалы «пробивалась» губкой, смоченной в воде, чтобы тонкая прочная пористая бумага вдавливалась и заполнила все выбитые углубления. Бумажному покрытию, на котором рельефно отпечатывались изображения, давали просохнуть и, не снимая со скалы, протирали смоченным водой тампоном с красителем – преимущественно сажой газовой или же с типографской краской. Микалентный способ копирования стал продолже-

нием разработанного академиком В. В. Радловым нового способа изготовления эстампажей с надписей на скалах на коленкоре. Этот прекрасный, хотя и дорогостоящий способ был применен им при фиксации древних надписей и петроглифов задолго до изобретения способа копирования на микалентную бумагу.

Подобные копии, в которых сочетается рельеф и контрастная подкраска, могут быть использованы для целей музейного экспонирования. Так, копии изображений, выполненные на микалентной бумаге Н. В. Леонтьевым, принимавшим участие в работе отряда по изучению петроглифов, экспонировались в течение ряда лет на ВДНХ (Выставке достижений народного хозяйства) в павильоне «Наука». По словам художника В. Ф. Капелько, «копии на такой бумаге получаются четкие, графические листы можно получить любой силы тона, отпечаток рельефа плоскости камня делает их более выразительными, придает им более сильный, художественно-эстетический и научный смысл. Сохраняется как бы часть того микромира, в котором существовал этот рисунок-петроглиф на протяжении тысячелетий» [Севастьянова, Дмитриев, 1995, с. 30, 31].

Недостаток фотографий, сделанных с микалентной копии, заключается в том, что естественную выбоину на них часто нельзя отличить от искусственной, рукотворной. В тех случаях, когда петроглифы нанесены на неровную, волнистую, искривленную поверхность, также бывает трудно избежать искажений, как на копии, так и на фотографии.

Гравировки, нанесенные слабо прослеживаемыми тончайшими резными линиями, которые некоторые сибирские археологи, следуя образному выражению художника В. Ф. Капелько, именуют «корябухами», часто не отпечатывались на бумаге при обычной протирке. Поэтому в полевых условиях они обводились по прозрачному целлофану шариковой ручкой. Замечу, что при копировании на скалах Алды-Мозага подобный способ нас подвел. Прележав определенное время, краска осыпалась с листов целлофана. Особое внимание при копировании уделялось довольно редким в этих местах палимпсестам – случаям взаимного перекрывания наскальных рисунков. Подобные изображения обводились на копиях фломастерами контрастных цветов.

Копии петроглифов горы Алды-Мозага перебеливались в камеральных условиях, т.е. изображения, скопированные в натуральную величину, переводились на белую рулонную бумагу. В случаях сплошной выбивки силуэтные фигуры полностью заливались тушью. Графитные протирки обычно перерисовывались через копировальную бумагу желтого цвета. Такая бумага дает достаточно отчетливо различимые для обводки тушью линии контуров изображений и в то же время не оставляет после использования на перебеленной копии грязных помарок. Перебеливание так называемых микалентов и других объемных копий проводилось через стекло с подсветкой.

Микалентные копии менее пригодны для перебеливания и дальнейшей публикации, чем выполненные на папиросной бумаге или кальке, поскольку нестойки и со временем вследствие деформации могут исказить размеры и пропорции оригинала. Иногда на микаленте, как и на фотографии с оригинала, что бывает реже, не удается распознать изображение, слившееся со скальным фоном. Тем не менее исследователи одно время часто стали в изданиях ограничиваться фотографиями с микалента без соответствующих прорисовок изображений. В. Д. Кубарев и Е. П. Маточкин писали: «Известно, что еще на первой стадии в процессе копирования рисунков у каждого исследователя формируется определенное мнение насчет того, что изображено. Взяв за основу эти предварительные определения, исследователь часто подгоняет рисунок под свою, явно субъективную версию. Отсюда и ошибочная интерпретация изображений, и спорные вопросы. Особенно много разночтений возникает при обработке насыщенных рисунками композиций, палимпсестов и плохо сохранившихся рисунков. Здесь многое зависит от добросовестности и в немалой степени от фантазии исследователя...» [Кубарев, Маточкин, 1992, с. 31]. Не могу согласиться с точкой зрения исследователей, писавших: «На наш взгляд, чтобы избежать такого рода ошибок и бесполезных дискуссий, необходимо помещать в публикациях только фотографии оригинала или копий, снятых на микалентную бумагу» [Кубарев, Маточкин, 1992, с. 31]. Полагаю, что публикации фотографий как с оригинала, так и с микалента необходимо сопровождать черно-белыми прорисов-

ками копий петроглифов, выверенными в полевых условиях. На фотографиях при разном освещении петроглифы могут выглядеть совершенно по-разному и отличаться от того, что мы видим на микаленте или протирке. Так, при визуальном осмотре и на фотографии у мугур-саргольского человечка с посохом, изображенного на камне 226, довольно четкий изящный «римский» профиль, прямой нос, а на бумажной копии всегда получалось тупое «рыльце». Как виделся он создателю изображения, остается только догадываться.

К обводке и подкраске мелом и другим подобным способам мы сознательно не прибегали, хотя участь петроглифов, учитывая неизбежно приближающиеся сроки завершения строительства ГЭС, была предрешена.

Исследователям первобытного искусства хорошо известно, что копии наскальных изображений предпочтительно публиковать в одном масштабе, но это далеко не всегда возможно и рационально. Одни фигуры крупные, грубо и примитивно выполненные, другие миниатюрные, но тщательно проработанные в мельчайших деталях. Встречаются плоскости с отдельными далеко разбросанными одно от другого неясными пятнами выбивки, наряду с небольшими по размеру композициями, но насыщенными множеством фигур. Представляется, что такие разные по своей научной и художественной ценности наскальные изображения в дальнейшем при публикации допустимо уменьшить в разном масштабе. В отдельных случаях при репродуцировании после перебелики возникала необходимость не уменьшать, а увеличивать отдельные фигуры. На следующий год, после того, как перебеленные копии были вновь сфотографированы в полевых условиях, они снова сопоставлялись с подлинниками, уточнялись и корректировались.

Для того чтобы можно было составить наиболее полное представление об оригинале, помимо копий использовались фотографии. Фотофиксация включала в себя как снимки общих видов местности, самого памятника и окружающего его ландшафта, так и отдельных скал с петроглифами, композиций и их фрагментов, фигур и их деталей. Иногда положение плоскости не позволяло сфотографировать ее в соответствии с правилами съемок археологических объектов, согласно которым свет должен падать из верхнего левого угла. В случаях нарушения этих правил получался «эффект выпуклости», когда на фотографиях петроглифы выглядят не заглубленными, а напротив, выпуклыми, рельефными. Такие фотоснимки нередко встречаются в научных изданиях.

Для точного учета фотоснимков, чтобы не перепутать порядок кадров, применялся магнитный алфавит, цифры которого, как и сам металлический планшет, сами по себе могут служить масштабом. На нем выкладывался шифр объекта и номер камня или плоскости. Планшет помещался сбоку или в углу кадра. Хорошие результаты были получены путем съемки петроглифов на цветные слайды, в некоторых случаях наскальные изображения фиксировались также и на киноплёнку.

При описании петроглифов особое внимание было уделено специфическим особенностям, нюансам, которые могли быть отмечены только непосредственно в полевых условиях. Характеризовались линии контура: четкие, неясные и пр. Отмечалось, был ли намечен первоначально абрис изображения, можно ли его проследить. Фиксировались случаи, когда контур, первоначально нанесенный тонкой резной линией, был утрачен при последующей забивке. Учитывались особые условия расположения изображения на камне. К примеру, отдельные личины Саянского каньона помещались на выпуклой скальной поверхности, что придавало им характер барельефа, иногда в качестве изобразительного элемента использовалась естественная трещина в скале.

Определялась техника нанесения наскальных рисунков: точечная выбивка, протертые изображения, гравировка и пр. Отмечались густота выбивки – редкая, частая, сплошная; глубина – глубокая, средняя, мелкая; размер – крупный, средний, маленький; форма – округлая, удлинённая, квадратная, каплевидная, ромбовидная, звездчатая, аморфная и т. д.

При работе в Саянском каньоне на правом берегу Енисея была составлена таблица с цифровыми характеристиками, которыми руководствовались при обозначении густоты, глубины и размера точечной выбивки. Таблица была разработана постоянным участником экспедиции, старшим научным сотрудником Института ядерных исследований АН СССР А. В. Воеводским.

I. Точечная техника

1. Число точечных выбоин – следов, оставленных орудием, на 1 см² (примерное):
 - а) редкая – 1-2 точечные выбоины на 1 см²;
 - б) частая – 3–6 точечных выбоин на 1 см².
2. Глубина отдельных точечных выбоин:
 - а) мелкая – глубина менее 1 мм;
 - б) средняя – глубина 1–3 мм;
 - в) глубокая – глубина более 3 мм.
3. Размер отдельных точечных выбоин:
 - а) маленькие – менее 1 мм;
 - б) средние – от 1 до 3 мм;
 - в) крупные – более 3 мм.

II. Резная техника

1. Глубина линии:
 - а) мелкая – менее 1 мм;
 - б) средняя – 1-2 мм;
 - в) глубокая – более 3 мм.

Однако далеко не всегда можно было описать характер выбивки петроглифов, так как многие из них, особенно на вершине горы Алды-Мозага, были подновлены, т. е. в последующее, иногда сравнительно недавнее, время вновь заполнены выбивкой. Как отзвук древних традиций мы можем рассматривать то обстоятельство, что местное аборигенное население еще в прошлом веке чтит писанные камни и скалы, совершало около них разные обряды. В ряде случаев как момент почитания петроглифов можно считать их позднейшее подновление по древним контурам, так сказать «реставрации». Таким образом темный скальный загар, покрывавший изображения, был утрачен и рисунки выделялись светлыми пятнами на темном скальном фоне. Другие петроглифы, находившиеся близ уреза воды и часто затопляемые во время паводков, были замыты и сглажены.

Вопрос о материале, из которого делались орудия, оставившие следы на каменной поверхности, весьма сложен. Полагаю, что при его определении компетентными можно считать только заключения специалиста-трасолога [Гиря, Дэвлет, 2010; Зоткина и др., 2014]. Между тем стало обычным, что исследователи петроглифов нередко безапелляционно приводят собственные суждения, на которых зиждутся их хронологические построения (отнесение изображений к веку камня или металла). Наши экспериментальные работы показали, что при использовании орудий из твердых кремнистых пород на поверхности относительно мягкой породы, к примеру песчаника, остаются следы, трудно отличимые от тех, которые оставляет металлическое орудие, особенно в тех случаях, когда кремневое орудие имеет рабочий край геометрически правильной формы, т. е. такой же, как металлическое. Медленнее снашиваются формы треугольные или подквадратные в сечении, с большими углами заострения. Орудия с тонким рабочим краем хрупкие и снашиваются быстрее. У кремневых орудий видоизменение конца происходит быстрее, чем у металлических.

В процессе работ в Саянском каньоне сотрудники отряда приобретали навыки и совершенствовали мастерство, сознавая свою ответственность перед будущими исследователями, для которых опубликованные копии могут стать единственным источником изучения произведений первобытного искусства, погребенных на дне искусственного моря.

На территории Саянского каньона нами неоднократно были найдены кремневые и кварцитовые орудия. Обнаружены также остатки древних каменных мастерских. В разных местах встречались кремневые валуны и крупные гальки, около которых сосредоточены в большом числе отщепы – следы обработки камня, режущие нуклеусы, заготовки орудий и сами кремневые орудия. Мы пытались проводить экспериментальные работы по выбивке и гравировке каменными орудиями изображений на обломках скал. Кремневым отщепом или орудием за несколько минут удавалось выбить изображение козла. (Естественно, что такие «пробы пера» проводились в удалении от памятника, на отдельно лежащих плитках.)

Ныне, по прошествии более трех десятилетий со времени завершения наших полевых работ в Саянском каньоне Енисея, необходимо признать, что изложенный выше опыт работ отряда по изучению петроглифов в значительной мере устарел. Он представляет интерес в основном лишь в историографическом аспекте.

Начался новый этап совершенствования методики копирования петроглифов. Во главе процесса стояли кемеровские археологи, в первую очередь О. С. Советова и Е. А. Миклашевич [1999]. Особое внимание в их трудах уделялось граффити – резным изображениям, которые благодаря новейшим методам исследования выявились на них, казалось бы, не приметных объектах. У кемеровчан много последователей. На скалах открылись поразительные фигуры и композиции.

Задачи, стоящие перед исследователями, заключаются в неотложной фиксации петроглифов, подвергающихся разрушению в ходе хозяйственного строительства и различных природных и антропогенных факторов, их дальнейшей публикации и анализе материала на новом интерпретационном уровне, чтобы «каменная книга» раскрывала новые и новые страницы древней истории населения бассейна великой реки – Енисея.

Библиография

- Гиря Е. Ю., Дэвлет Е. Г.* Некоторые результаты разработки методики изучения техники выполнения петроглифов пикетажем // Уральский исторический вестник. 2010. № 1 (26). С. 107–118.
- Дэвлет М. А.* Петроглифы Улуг-Хема. М.: Наука, 1976. 120 с.
- Дэвлет М. А.* Петроглифы Мугур-Саргола. М.: Наука, 1980. 272 с.
- Дэвлет М. А.* Петроглифы на кочевой тропе. М.: Наука, 1982. 128 с.
- Дэвлет М. А.* Листы каменной книги Улуг-Хема. М.: Тувинское кн. изд-во, 1990. 120 с.
- Дэвлет М. А.* Изображения на скалах Бижикиг-Хая в Саянском каньоне Енисея // Памятники наскального искусства. М.: ИЭА РАН, 1993. С. 79–193
- Дэвлет М. А.* Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага). М.: Памятники исторической мысли, 1998. 287 с.
- Дэвлет М. А.* Каменный «компас» в Саянском каньоне Енисея. М.: Научный мир, 2004. 87 с.
- Дэвлет М. А.* Мозага-Комужап – памятник наскального искусства в зоне затопления Саянской ГЭС. М.: Акфест, 2009. 216 с.
- Зоткина Л. В., Тихтерев А. С., Харевич В. М., Плиссон Х.* Экспериментальное изучение технологий в наскальном искусстве Минусинской котловины: виды пикетажа и инструментария // Археология, этнография и антропология Евразии. 2014. № 1 (57). С. 55–65.
- Кубарев В. Д., Маточкин Е. П.* Петроглифы Алтая. Новосибирск: ИАЭТ СО РАН, 1992. 123 с.
- Пяткин Б. Н., Мартынов А. И.* Шалаболинские петроглифы. Красноярск: КрГУ, 1985. 192 с.
- Севастьянова Э. А., Дмитриев Д. А.* Владимир Феофанович Капелько. Абакан, 1995. 61 с.
- 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: КемГУ, 1999. 132 с.
- Урянхай. Тыва дептер. Антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы (II тысячелетие до н.э. – первая половина XX в.) / Сост. С. К. Шойгу. В семи томах. Т. 7. М.: Слово, 2008. 910 с.
- Anati E.* Methods of recording and analyzing rock engravings. Capo di Ponte, Italy: Centro Camuno di studi Preistorici, 1977. 61 p. (Studi Camuni; Vol. 7).

Е. Г. Дэвлет, Е. С. Острирова (Леванова), А. И. Фахри
Институт археологии РАН, Москва

ИЗОБРАЖЕНИЯ РУК В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АМЕРИКИ*

Изображения кистей рук в наскальном искусстве – один из устойчиво существующих в панораме тысячелетий мотивов. Техника их исполнения варьирует. Хронологический (древнейшие могут иметь возраст до 40 тыс. лет) и территориальный охват – от Европы до Австралии и Патагонии, круг представлений, которыми могли быть наделены подобные изображения, заставляют вновь и вновь обращаться к этому на первый взгляд простому типу знаков [Иванов, 1972; Дэвлет, 2002; Дэвлет М. А., Дэвлет Е. Г., 2003; Diez, Pimentel, 2012; Ripoll et al., 2015].

Отпечатки и трафареты рук – возможно, одно из древнейших проявлений изобразительной деятельности человека, возникшее конвергентно на разных континентах. Им сопутствуют и изображения, выполненные как в контурной, так и силуэтной технике, но все-таки прототипы подразумевали не только и не столько акт рисования, сколько самоидентификации, чему служили трафареты, отпечатки и следы пальцевых вдавлений вблизи разрисованных плоскостей. Французские и испанские примеры не раз были предметом специального рассмотрения [Ripoll et al., 2015, p. 2275]. Значительный общественный интерес вызвало и исследование кластера памятников со значительным числом трафаретов на о. Сулавеси (Индонезия). Здесь на памятнике наскального искусства Марош в пещере *Leang Timpuseng* изображения рук дали по уран-ториевым сериям древнейшую на настоящий момент в мире дату – около 39 900 лет назад (л.н.) [Aubert et al., 2014]. Эта художественная традиция существовала не менее 13 000 лет. В целом индонезийские изображения и отпечатки кистей весьма многочисленны. На Борнео выявлено более 1500 негативных изображений в 30 пещерах на разных ярусах, нижние скопления датируются 12 000 л. н. [Chazine, 2005].

Позитивные отпечатки кистей рук получили в европейском пещерном искусстве более ограниченное распространение. Слои краски наносился непосредственно на раскрытую ладонь, которая и прикладывалась к скальной поверхности. Отпечатки, созданные в этой технике, можно видеть в пещерах Шове, Альтамире, Сантьяне, Ла Пасьеге и Фуэнте-дель-Салин (с древнейшей датой 18 200±70 л. н.) и др. В пещере Шове отпечатки рук в красной охре и трафареты находят на разных участках; древнейшие калиброванные AMS ¹⁴C-даты укладываются в интервал 31 330–30 435 л. н. [García-Diez et al., 2015]. В испанской Эль-Кастильо методом уран-ториевого анализа определена дата не менее 37 290 л.н. [Pike et al., 2012].

Радиоуглеродных дат, которые получают радиоуглеродным методом по составу пигмента для наскальных изображений в пещерах, крайне мало [Valladas et al., 2001; García-Diez et al., 2015]. По уран-ториевым сериям датируются подстилающие и натечные кальцитовые образования, между которыми содержался пигмент. Недавно опубликована новейшая сводка прямых AMS ¹⁴C-дат по углю непосредственно для трафаретов и связанных с ними контекстов [García-Diez et al., 2015].

Вместе с кистью руки иногда бывает показано и предплечье. Такие варианты известны в европейских пещерах Малтравьесо, Фуэнте-дель-Салин, а также в Коске, где выявлены трафаретные изображения рук (**рис. 1**), имеющие по AMS ¹⁴C-возраст порядка 27 000 л. н. [Clottes, Courtin, 1993; Valladas et al., 2001].

* Исследование осуществлено при поддержке РФФИ, проект № 15-31-01015a1.



Рис. 1. Пещера Коске (фото: Ж. Клотт).

В Австралии в районе Кимберли зафиксированы отпечатки ладоней, выполненные в необычной технике: сначала на кисти руки художник наносил линии краской, покрывая ею пальцы и прочерчивая на ладони замысловатые переплетения, а затем «штамповал» отпечаток на поверхности скалы [Mogwood et al., 1994]. Полученная радиоуглеродная дата определяет время создания изображений в пещере Джада, Тасмания, 35 000 л. н., когда в результате подъема уровня Мирового океана возник пролив, ныне отделяющий Тасманию от Австралии [White, O'Connell, 1982; Flood, 1983; McCarthy, 1997].

Обращаясь к самым древним палеолитическим образцам, следует отметить, что лишь изредка при выполнении изображений кистей рук для нанесения краски использовались тампон, кисть или ее замена – меховая лапка. Такие наскальные рисунки распознаются по равномерно нанесенному прокрашенному силуэту с четко очерченным контуром. Они известны, в частности, во французской пещере Гаргас, где отмечен и редкий случай – кисть руки выполнена белой краской. Более распространенный способ – создание трафаретов выдуванием краски непосредственно изо рта или через костяную трубочку. В этом случае вокруг контура остается размытый ореол, края которого не просматриваются столь отчетливо, как при пользовании кистью, тампоном или меховой лапкой. Повторить манипуляции первобытных художников, основываясь на перенятом у австралийских аборигенов опыте,

пытался французский исследователь Мишель Лорбланше. Он выполнял выдуванием негативные отпечатки кистей рук с расстояния 7–10 см. Эксперимент показал, что это не только самый простой и эффективный способ создания негативных изображений, но и весьма экономичный – расходовалось от 3 до 10 г сухой измельченной краски. Эти эксперименты помогли приблизиться к ответу на вопрос, какой краской пользовались первобытные художники – сухой или жидкой. Скорее всего через трубочку или просто изо рта распылялась краска жидкой консистенции. Воспроизведенные именно таким способом экспериментальные отпечатки больше всего напоминали палеолитические оригиналы [Bahn, Vertut, 1999].

В Новом Свете изображения рук встречаются от Северной Америки до Патагонии в Южной Америке. Особенно значимые концентрации в Нижней Калифорнии, Техасе, Мексике (**рис. 2**) в Северной Америке, а также в Аргентине и Боливии – в Южной. Наиболее древние изображения рук в Новом Свете обнаружены в Аргентине, в пещере Куэва-де-лас-Манос (**рис. 3**). Возраст этих рисунков составляет до 9,5 тыс. лет. Для нижнего слоя пещеры получены датировки 9320±90 BP (CSIC-138) и 9300±90 BP (CSIC-385), под ним обнаружены небольшие отколовшиеся фрагменты росписей [Vogel, 2008]. Наскальные изображения в Куэва-де-лас-Манос расположены как внутри пещеры, так и на внешних стенах и занимают площадь около 600 м². Негативные изображения рук наряду с фигурами животных и сценами охоты являются основными мотивами. Более 2000 оставленных отпечатков, по мнению специалистов, принадлежало детям, подросткам, взрослым людям – охотникам-собираателям раннего голоцена. Больше половины отпечатков ладоней – левые, кроме того известны изображения ладоней вместе с предплечьями [Onetto, Podestá, 2011]. В Куэва-де-лас-Манос выявлены каменные бифасиальные наконечники, инструменты для обработки шкур и кости (скребки, скребла), а также кости гуанако, лисы, пумы, птиц.

В Мезоамерике (территория современных Мексики, Гватемалы, Белиза) – историко-культурной области, где развивались доиспанские культуры I тыс. до н. э. – середины II тыс. н. э. – наиболее древние наскальные изображения обычно локализуются в пещерах, в то время как в Промежуточной области (от Гондураса до Коста-Рики) – на открытых скальных поверхностях. Древнейшие из них условно датированы докерамическим периодом (VIII–II вв. до н. э.). Это пещеры в Мексике: Лольтун на Юкатане и Санта-Марта в Чиapasе; скальный навес Эль-Хиганте в Гондурасе, пещера Святого Духа в Сальвадоре (см. **рис. 2**).

Большинство наскальных изображений региона исследователи связывают с формативным (докласическим) и классическим периодами (от II тыс. до н. э. до конца I тыс. н. э.), т. е. с оседлыми земледельцами и носителями культур ольмеков, майя и др. [Arte rupestre..., 2003]. Позитивные и негативные изображения рук и ладоней отмечены на памятниках докерамического этапа (Лольтун, Санта-Марта, Эль-Хиганте), в то время как более поздняя стилистика наскального искусства (условно с конца II – I тыс. до н. э.) связана уже с фигуративными антропоморфными и зооморфными изображениями в «ольмекском стиле». Наиболее известные пещеры с наскальными изображениями, среди которых изображения рук, – это пещеры Лольтун, Акум, Актун-Кауа (местные жители называют ее «Кааб»), Куэва-Манитас («Пещера Рук»), в которой зафиксировано 150 отпечатков. Это наибольшее скопление изображений рук не только в зоне обитания майя, но и во всей Мезоамерике; 85 найдено в Лольтун, в пещере Акум – 135 отпечатков и изображений рук.

Документация и изучение пещерных памятников в зоне майя относится к концу XIX в., хотя еще в 1840-е годы известный английский путешественник Джон Лойд Стефенс описал пещеру Болончен в штате Кампече на п-ове Юкатан, где были найдены каменные скульптуры и иероглифические надписи на сводах [Stephens, 1841].

Более детально пещеры с наскальными рисунками на Юкатане (в регионе Ошкуцкаба) описаны известным немецким исследователем Теодором Малером в конце XIX в. [Strecker, 2013]. В 1896 г. вышла в свет книга Генри Мерсера «Горные пещеры Юкатана», в которой автор собрал воедино разрозненные сведения путешественников и исследователей о ритуальном использовании пещер майя [Mercer, 1896]. В 1897 г. пещеру Лольтун посетил и описал Эдвард Томпсон, который сделал две фотографии антропоморфных изображений и опубликовал их в работе «Пещеры Лольтун» [Thompson,



Рис. 2. Карта Мезоамерики и Промежуточной области с основными памятниками [по: Arte rupestre..., 2003].

1897]. В этих самых ранних работах, с отрывочными сведениями о пещерах полуострова и других регионов культуры майя, даны лишь описания некоторых изображений, чаще всего без документирования и попыток иконографического анализа.

Новый этап в изучении наскального искусства начался в середине XX в. В 1959 г. была опубликована статья Эрика Томпсона «Роль пещер в культуре майя»: в ней росписи в пещерах впервые выступили как объект научного интереса [Шесеня, 2003]. Однако стоит отметить, что вплоть до 1970-х годов интерес к пещерам как к археологическим памятникам и объектам искусства был минимален, вероятно, в силу того, что культура майя привлекала специалистов прежде всего изучением монументальной архитектуры, скульптуры, сложной письменной и календарной традиции, а небольшие и трудно доступные памятники наскального искусства были еще почти неизвестны.

В 1976 г. Матиас Штрекер начал изучение и систематизацию данных о декорированных пещерах штата Юкатан в районе небольшого городка Ошкуцкаб, который с тех пор является регионом наиболее интенсивных поисковых работ памятников наскального искусства [Strecker, 2013]. За первые 5 лет проекта М. Штрекер задокументировал 38 местонахождений, выявил особенности расположения рисунков, локализовавшихся в труднодоступных галереях пещер и близ сенотов*. При документации пещер региона Ошкуцкаб М. Штрекер впервые описал те памятники, где чаще всего фиксируются изображения рук [Strecker, 1982], акцентировав внимание на данном мотиве.

Дальнейшие исследования местонахождений росписей в пещерах и сенотах зоны майя были связаны с проектами Национального института антропологии и истории Мексики и с работами зарубеж-

* Сеноты – почитаемые у народов Мезоамерики естественные проседания грунта, заполненные пресной водой, которые встречаются как в пещерах, так и под открытым небом.

ных археологов. В 1995–2000 гг. осуществлялись работы по изучению наскальных рисунков Юкатана, инициированные Калифорнийским университетом (г. Риверсайд, США), – проект Ялаау (*Yalahau*). В 2005–2010 гг. на Юкатане (пещера Куэва-Манитас) проводили исследования участники совместного проекта Норвежского научно-технологического университета (г. Тронхейм) и Автономного университета Юкатана (г. Мерида, Мексика) – «Культ сенотов в центральном регионе Юкатана».

К началу XXI в. на Юкатане (в штатах Юкатан и Кинтано-Роо) известно около 50 пещер с наскальными рисунками – наивысшая концентрация памятников подобного типа в зоне майя, многие из которых крайне плохо изучены и документированы. Сложно оценить, сколько еще пещер могут иметь изображения, так как на всем п-ове Юкатан насчитывается более 10 000 сенотов и пещер. Кроме того, многие индейские семьи, а также крупные корпорации выкупают земли с сенотами для превращения их в туристические центры, что влечет за собой утрату археологических материалов, в том числе самих рисунков.

Наскальное искусство Мезоамерики, в особенности региона п-ова Юкатан, дает уникальные возможности для изучения изображений рук. В регионе Пуук (северо-запад полуострова, штат Юкатан) сложилась особая традиция выполнения негативных изображений рук, которые найдены более чем в 30 пещерах в районе г. Ошкуцкаб. По иконографическому анализу сопутствующих фигуративных изображений и культурному слою пещер (IX–XVI вв.) большинство этих памятников датировано терминальной фазой классического и постклассическим периодом. Когда в конце классического периода (VIII–IX вв.) население зоны майя на Юкатане начинает расти, значение пещер и сенотов увеличивается.

Уникальность данных памятников связана прежде всего с их географическим расположением. Пещеры и сеноты в карстовой платформе п-ова Юкатан – уникальное в своем роде природное явление – служат единственным источником пресной воды в регионе. Индейцы майя почитали сеноты и пещеры как сакральные пространства, куда совершались паломничества, где приносили жертвы (эта практика встречается до сих пор в небольших индейских деревнях Юкатана). Символика пещер и сенотов была связана с представлениями о загробном мире, о плодородии и женской фертильности. Однако модель исключительно ритуального использования пещер в доколумбовую эпоху уже давно была подвергнута критике в силу того, что данные археологии также указывают на использование пещер как мест обитания с глубокой древности и для укрытия в случае природных катаклизмов или военной угрозы в более поздние периоды [Kieffer, Scott, 2012].

Изображениям в пещерах и сенотах свойственна схематичность, которая, по мнению ряда исследователей, характерна для неэлитного искусства майя [Stone, 1997]. Представлены крупные антропоморфные фигуры с малой детализацией, изображения частей тела (голов, силуэтов туловищ, рук). Для юкатекских изображений в пещерах и под открытым небом, в которых используется мотив руки и ладони, характерна высокая концентрация памятников на небольшой площади (примерно 40 × 50 км). В пещерах этой территории, центральный район которой – Ла-Сьеррита-де-Тикуль (*La Sierrita de Ticul*), к югу от Ошкуцкаба, наблюдается общая стилистика и синхронность (период поздней классики). Большинство исследователей наскального искусства Мезоамерики солидарны в том, что мотив изображения руки и ладони труден для датировки и определения культурной принадлежности [Шесеня, 2003]. Несмотря на это, за последние годы количество работ, посвященных изображениям рук и ладоней на Юкатане и в других регионах распространения культуры майя, заметно выросло [Rissolo, 2008; Strecker, Stone, 2008; Tec Pool, 2009; Lozada Toledo, 2011; Hårstad, 2012].

Сотрудники российско-мексиканского Центра Кнорозова в 2011 г. обследовали пещеру и сенот в 10 км от г. Вальядолид в Мексике (район Ошкуцкаб, в самом сердце Сьеррита-де-Тикуль), которые были выкуплены крупной корпорацией для преобразования в отельную зону. Вокруг сенота диаметром более 50 м расположены коридоры пещер с низкими сводами. В доступных галереях пещер были обнаружены негативные отпечатки рук, в общей сложности более 30 изображений (рис. 6–10). Часть коридоров на момент начала строительства была завалена и не доступна для обследования, можно предполагать, что изображения были и в других помещениях. Удалось осмотреть четыре полости пещеры, но провести более детальное обследование пещеры и изображений в ней было невозможно,

как и получить точные координаты данного сенота (земли на тот момент уже принадлежали корпорации, не заинтересованной в привлечении внимания археологов и приостановке работ). По сообщениям местных жителей, сенот долгое время почитался как священный: на его берегу находится камень, очертаниями напоминающий человеческую фигуру. Местные жители называют его «ансьяна» (старуха), и вплоть до продажи этих земель индейцы делали «старухе» подношения. Однако об изображениях рук они ничего сообщить не могли, лишь знали, что в небольших галереях на сводах таковые имеются. Видимо, из-за труднодоступности коридоров и низких потолков галерей (от 0,5 до 1,2 м) сюда могли пробираться только дети.

В последние годы исследователи ориентированы на анализ пигментов для датировки комплексов с наскальными изображениями. Изучение пигментов местонахождения Куэва-Ла-Конга в Никарагуа выявило в красно-коричневой охре примесь угля, что позволило радиоуглеродным методом получить прямую дату для отпечатка руки (390 ± 30 л. н.) [Li et al., 2012, Дэвлет и др., 2015]. Деструктивный, но потенциально пригодный для наскальных изображений палеомагнитный метод датирования ферромагнетиков, содержащихся в некоторых пигментах, успешно опробован пока только на полихромных древних мексиканских и римских фресках [см. Грешников, 2014].

Наиболее изученными местонахождениями с изображениями рук в зоне майя на Юкатане являются упомянутые пещеры Акум, Лольтун и Куэва-Манитас (рис. 5, 11, 14). На территории Белиза в 1995 г. открыта одна из крупнейших пещер, где обнаружены негативы ладоней, – Актун Уайясба Каб (Actun Uayazba Kab), или «Пещера Рук». Акум к юго-востоку от Ошкуцкаба – одна из наиболее длинных пещерных систем в 30 км от г. Чичен-Ица – уникальна по количеству и тематическому разнообразию изображений. В ней представлены руки с 6 пальцами, 79 позитивных и 56 негативных изображений. В пещере Тишкуйтун к юго-востоку от Ошкуцкаба некоторые негативы имеют красный ореол, найдено 22 позитивных и 7 негативных изображений, уникален отпечаток ступни. В этой пещере часто изображалось божество смерти, что дало основание некоторым исследователям оценивать изобразительную деятельность в пещере как имевшую ритуальное значение [Тес Пол, 2009].

Система Лольтун – самая известная пещера Юкатана и региона Ошкуцкаб, освоенная человеком еще 9000 л. н. [Murphy, 2012]. Она лучше всего изучена и хорошо документирована, обнаружены каменные наконечники типа *Plainview*, датируемые в диапазоне от 9000 до 6000 л. н., кости вымершей лошади и бизона. Выявлены слои докерамического периода. Изображения в Лольтун датируются докерамическим периодом только на основании иконографического анализа. В пещере представлено 92 изображения рук (2 позитивных отпечатка, 72 одиночных негатива и 16 парных, 2 нарисованные ладони, а также 4 ладони с недостающими фалангами пальцев (рис. 5).

До выявления в сенотах Наарона, Актун-Ха и Лас-Пальмас (на Карибском побережье Юкатана) палеоиндейских останков женщины и мужчины, Лольтун был единственным подтвержденным палеоиндейским памятником на Юкатане.

Важно отметить, что в зоне майя зафиксированы как негативные, так и позитивные рисунки, отпечатки и трафареты рук. Большая часть – это одиночные трафаретные изображения ладоней и предплечий, хотя в некоторых пещерах (Акум, Куэва-Манитас) встречаются и парные.

Как и во многих пещерах от Европы до Австралии, в пещерах Юкатана представлены изображения ладоней с четырьмя или шестью пальцами (Лольтун, Акум, Куэва-Манитас) (рис. 14). С начального этапа исследования палеолитического искусства обращалось внимание на изображения изуродованных рук с пальцами, лишенными фаланг. Больше всего их обнаружено в Гаргас, подобные изображения известны в Тибиран, Коске, Фуэнте дель Тручо. Вероятно они есть в Эрберуа и Фуэнте дель Салин. Кое-где преобладают изображения покалеченных конечностей. В Гаргас из 124 хорошо сохранившихся только 10 не имеют признаков увечья. Интересно отметить, что Гаргас и Фуэнте дель Тручо расположены по разные стороны Пиренеев, буквально друг напротив друга. Причина столь большой тяги первобытных художников к изображению покалеченных кистей рук давно привлекала внимание исследователей, которые задавались вопросом, действительно ли отсутствовали фаланги пальцев или они могли быть просто подогнуты (удобнее, если при этом рука повернута ладонью наружу). Разумеется, даже экспериментальное повторение оригиналов не может служить неоспоримым аргументом

в пользу одной из версий: личные привычки и навыки экспериментатора также не могут не влиять на результат. Например, повторение лишенных фаланг негативов рук из Гаргас и Пеш Мерль показало, что они действительно могли быть прикрыты ладонью с подогнутым большим пальцем.

Однако другие попытки повторить заданные контуры вроде бы позволяют отдать предпочтение версии об отсутствии фаланг. Во-первых, экспериментально было продемонстрировано, что при загибании пальца краска все-таки затекает за него, особенно если речь не идет о большом пальце, а на наскальных изображениях этот контур бывает достаточно четким. Во-вторых, данные этнографии дают немало примеров ритуальной ампутации. Эту версию подтверждают вдавления в глине, выявленные во французских пещерах Гаргас и Ляско, которые, по всей вероятности, выполнены обрубками изуродованных пальцев. Пример более поздних изображений покалеченных рук – наскальные рисунки в Техасе и Южной Патагонии.

Известны попытки интерпретировать композиции с кистями рук, лишенными пальцев или фаланг, как простейшую систему счета, язык жестов, сигнальное поведение. Есть немало сторонников версии о ритуальной ампутации пальцев, подкрепленной красочными этнографическими параллелями [Schuster, Carpenter, 1996; Ripoll et al., 2015; Bahn, 2016]. Важный пример антропологического подтверждения ампутаций фаланг пальцев происходит из Мурзак-Коба в Крыму [Медникова и др., 2015].

Согласно этнографическим свидетельствам, палец в представлении некоторых народов – залог возвращения к жизни: из него, подобно ростку из среза, может сформироваться, прорасти все тело культурного героя. С подобными взглядами могли быть связаны татуировка и ритуальная раскраска пальцев растительными мотивами, антропоморфными и другими символами. Из отрезанных пальцев персонажа эскимосских мифов возникли тюлени, моржи и киты – основа жизнеобеспечения обитателей прибрежных северных территорий Азии и Америки [Schuster, Carpenter, 1996]. Расширяя интерпретацию изображений пальцев, связанную со счетом и продолжением жизни, можно привести сведения, касающиеся своего рода уподобления руки генеалогическому дереву: на пальцах, как на ветвях, располагаются символические обозначения родственников.

Ритуальное увечье – отрубание фаланг и суставов или целых пальцев, принято объяснять идентификацией родственника с определенной фалангой пальца. Если родственник умер, то и фаланга «покидает» семейный круг, отсекается в знак скорби, а ее владелец, таким образом, как бы разделяет семейную утрату. Например, на Новой Гвинее существовала традиция отрубать фаланги девочкам, следующим за погребальной процессией [Schuster, Carpenter, 1996]. Отмечается и ритуальная ампутация пальца или фаланги с целью сохранения жизни больного или умирающего родственника. Можно ли по ампутированной фаланге установить степень родства с покинувшим или покидающим этот мир? Наверно, лишь в отдельных случаях. Ведь если за каждого члена семьи «отвечала» определенная фаланга, то удалить ближнюю к ладони, не удалив остальные две, невозможно.

Североамериканские индейцы, как и некоторые другие народы, отрубали пальцы врагов, которые хранились как военные трофеи, например обнаруженные в разгромленной в 1876 г. кавалерией деревне индейцев-чейеннов. Обычай прикреплять руку убийцы к могиле его жертвы или правую руку врага к двери своего дома зафиксирован среди некоторых народов Кавказа. На территории Северного Кавказа изображения ладоней с растопыренными пальцами известны как в наскальном искусстве, так и на могильных камнях [Марковин, 1980; Голан, 1993]. Ампутированные конечности или их символические заместители-изображения могли выступать и в качестве амулетов. Амулеты-кисти рук и их изображения с «глазами-суставами» известны в среде некоторых североамериканских индейцев, обитавших на Аляске и в Оклахоме, по представлениям которых, это глаза духов [Schuster, Carpenter, 1996]. Привесочки в виде рук и ног с верой в исцеление размещали у изображений святых в христианских храмах (рис. 13).

Рис. 3, 4. Пещера Куэва-де-лас-Манос, общий вид и деталь
[по: <http://www.cuevadelasmanos.org/>].

Рис. 5. Изображения рук в пещерах Лольтун [по: Strecker, 1982].

Рис. 6. Сенот в пещере близ г. Вальядолид, Мексика (фото: Е. С. Острирова).

Рис. 7. Трафареты кистей рук в пещере близ г. Вальядолид, Мексика (фото: Е. С. Острирова).

Нельзя забывать о том, что памятники с многочисленными изображениями увечных кистей рук составляют в целом лишь малую часть того кросс-культурного и вневременного семантического пространства, которое занимает рука и ее символика, будь то ее отпечаток, трафаретное воспроизведение, контурное или силуэтное изображение [Дэвлет, 1980; Голан, 1993]. Руки считаются знаком, отражающим освоение пространства, выбитая на камне или нарисованная рука – признак символического присутствия героя или божества. Рука в то же время – символ креативных способностей человека, отличающая его от его предковых форм. С точки зрения антропологии важно противопоставление большого пальца кисти руки, что придало новую динамику манипуляторной деятельности человека.

В фольклорной традиции рука с пятью пальцами – символ человеческой природы, четырехпалость – признак принадлежности к иному миру, нечеловеческой сущности персонажа. Сходная семантика связана с «половинностью», «некомплектностью» частей тела: однорукостью, одноногостью, хромотой и другими признаками утраты или изначального отсутствия земной половины, человеческой сущности. Одноноги многие духи, обитатели иного мира часто четырехпалы. Рука – это то, что делает нас людьми, членами общества, то, что отличает человека от «нелюдей», у которых вместо кистей рук и стоп копыта или конечностей вовсе нет. Обитателям иного мира не нужно то, что совершенно необходимо человеку: они могут перемещаться в пространстве без ног, взять то, что им нужно без рук, быть сытыми безо рта и еды и т. д. У нелюдей или отсутствуют пальцы рук, ног, или же их костяки слишком подвижны, вывернуты [Традиционное мировоззрение..., 1989]. Следует отметить, что на руках многих евразийских антропоморфных наскальных фигур, в частности, у персонажей из бухты Саган-Заба, трактуемых как изображения шаманов, недостает пальцев [Савватеев, 1970, 1990; Окладников, 1974; Gai Shanlin, 1989], а вот у могущественного якутского шамана Бютэй-Илии, который взглядом убивал скот и людей, «пальцы на руках и на ногах были сплошь сросшиеся. Потому-то он и получил имя Бютэй-Илии (“сросшиеся, цельные руки”))» [Ксенофонов, 1930].

В иконографии майя классического и постклассического периодов изображение рук и передаваемых специфических жестов имеет важнейшее значение. Теме популярных в искусстве майя жестов, трактовке смысла устойчивых иконографических мотивов и символов невербальной коммуникации посвящено немало работ.

Речь идет о сложной системе жестов, которые передаются в изображениях на каменных стелах, притолоках, на монументальной живописи в интерьерах зданий, а также в керамике классического периода [Ancona-Ha et al., 2000]. На парадных сосудах майя классического периода, а также на монументальных изваяниях изображения рук персонажей (как людей, так и сверхъестественных существ) играют огромную роль и имеют явную смысловую нагрузку. Она обозначает характер действия, взаимоотношений героев, их статус по отношению друг к другу, причем трактовка этих жестов часто зависит от контекста и может быть подкреплена надписями, сопровождающими рисунок.

Подобная сложная знаковая система, характерная для элитного искусства индейцев майя классического и постклассического периодов, заставляет майянистов видеть вульгаризацию этих символов в пещерных изображениях раскрытой ладони и в ее отпечатках [Stone, 1997]. В пещерах и гротах региона Ошкютцаб (как и всего юго-востока Юкатана) крайне мало иероглифических надписей, что, вероятно, подтверждает гипотезу об использовании этих пространств индейцами-крестьянами. Существуют явные параллели между изображениями в пещерах и на богато орнаментированной керамике майя, что показывает стремление крестьян копировать символы (часто не понимая их значения) элиты. Наиболее известный пример, подтверждающий эту гипотезу, – пещера Нах-Тунич в Гватемале, которая была одним из крупнейших ритуальных пещерных центров региона Петен. В ней обнаружено 8 гравированных изображений рук и 4 группы их отпечатков, 43 антропоморфные фигуры и 17 антро-

Рис. 8–10. Трафареты кистей рук в пещере близ г. Вальядолид, Мексика (фото: Е. С. Острирова).

Рис. 11. Изображения рук в пещере Куэва-Манитас [по: Strecker, 2013].

Рис. 12. «Здание красных рук» (2A1), Кабах (фото: Ф. С. Галеев).

Рис. 13. Приношения в форме органов и частей тела в христианском храме, Кайокан, Мехико (фото: Е. Г. Дэвлет).

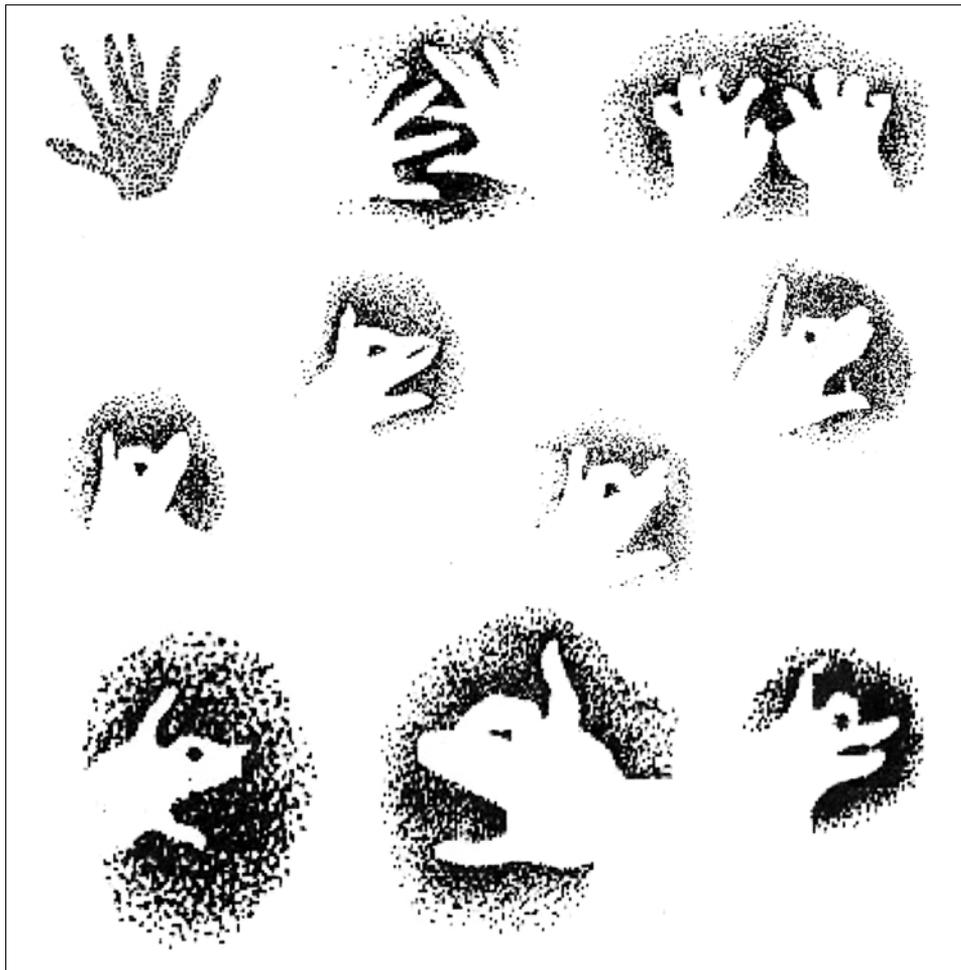


Рис. 14. Изображения рук в пещерах Акум [по: Strecker, 2013].

поморфных профилей, около 500 иероглифов. Чтение иероглифов Нах-Тунич затруднено в силу плохой сохранности, но в целом, по мнению майянистов, они говорят о ритуальном использовании пещеры элитой (царями небольших окрестных полities). При этом наиболее популярные изображения в пещере – это сцены сексуального характера, фаллосы, граффити неясного содержания, которые могли быть имитацией иероглифических символов, сделанной простыми майя. Установлено, что наскальные изображения относятся к позднему классическому периоду [Stone, 1995].

Прослеживается также связь изображений рук и ладоней в пещерах и сенотах Юкатана с городскими центрами. Многие крупные городища на полуострове строились рядом с сенотами как единственными источниками пресной воды (например, Чичен-Ица). И изображения ладоней можно увидеть не только в удаленных пещерных галереях, но и на монументальных комплексах. На городище Кабах (регион Пуук, юго-восток Юкатана) – памятнике эпохи поздней классики и начала постклассики (IX–X вв.) – сохранилось здание 2A1 («Здание красных рук»), внутреннее помещение которого полностью покрыто отпечатками ладоней, выполненных красной краской (**рис. 12**). Это строение находится на окраине центральной части городища, но особенности его архитектуры говорят об элитарном использовании (оно украшено маскаронами – скульптурными изображениями бога дождя Чака).

Уникален в наскальном искусстве Мезоамерики мотив театра теней – негативные и позитивные отпечатки рук, сложенных в форме головы животного или птицы. Примеры описаны в пещерах Акум (п-ов Юкатан), Сима-де-Копаль, Сима-де-Лас-Которрас (штат Чиapas) и Стелла (Белиз) (**рис. 14**). Подобные негативные отпечатки были сделаны наложением правой руки на левую: указательные пальцы обеих рук образуют голову и уши животного (или птицы), а угол между указательным и большим пальцами левой руки передает форму тела птицы. Наконец, угол между указательным и большим пальцами правой руки образует ее хвост. Кроме того, в пещере Акум имеется изображение голов

лис или собак с открытыми пастями, направленными друг на друга. Именно этот пример позволил М. Штрекеру выделить в мезоамериканских пещерных росписях уникальный мотив «театра теней» [Strecker, 1982; Lozada Tolado, 2011]. К сожалению, в иероглифических текстах или колониальных источниках нет упоминаний о подобных изображениях, географическая удаленность на сотни километров не позволяет трактовать эти изображения как работы одного мастера.

Значение изображений руки и ладони в искусстве индейцев майя – неисчерпаемая тема для исследований в силу того, что хронология древнейших рисунков пока не установлена, а сама традиция выполнения наскальных изображений в пещерах и гротах Юкатана, вероятно, продолжалось вплоть до Нового времени: в колониальный период пещеры оставались ритуальными центрами. И в XXI в. эта практика сохраняется в деревнях.

Библиография

- Голан А. Миф и символ. М.: Русслит, 1993. 376 с.
- Грешиников Э. А. Вопросы изучения состава пигментов методами естественных наук // Труды IV (XX) Всероссийского археологического съезда в Казани. Т. IV. Казань: Отечество, 2014. С. 12–14.
- Дэвлет Е. Г. Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование. М.: Научный мир, 2002. 253 с.
- Дэвлет Е. Г., Грешиников Э. А., Фахри А. И. Естественнонаучные методы в изучении мезоамериканских пигментов доиспанского периода на скалах и в пещерной живописи // Вестник Кемеровского гос. ун-та. 2015. № 2 (62). Т. 6. С. 18–23.
- Дэвлет М. А. Петроглифы Мугур-Саргола. М.: Наука, 1980. 272 с.
- Дэвлет М. А., Дэвлет Е. Г. Шаманские петроглифы горы Устю-Мозага в Саянском каньоне Енисея // Степи Евразии в древности и средневековье. Кн. II. СПб.: ИИМК РАН, 2003. С. 40–43.
- Иванов Вяч. Вс. Об одном типе архаических знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства / Сост. С. Ю. Неклюдов. Отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 105–147.
- Ксенофонов Г. В. Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов. М., 1930. 105 с.
- Марковин В. И. Памятники зодчества в горной Чечне (по материалам исследований 1957–1965) // Северный Кавказ в древности и в средние века. М.: Наука, 1980. С. 184–270.
- Медникова М. Б., Моисеев В. Г., Хартанович В. И. Обряды перехода в каменном веке по данным физической антропологии // КСИА. 2015. Вып. 237. С. 50–63.
- Окладников А. П. Петроглифы Байкала – памятники древней культуры народов Сибири. Новосибирск: Наука, 1974. 146 с.
- Савватеев Ю. А. Залавруга. Л.: Наука, 1970. 444 с.
- Савватеев Ю. А. Каменная летопись Карелии. Петроглифы Онежского озера и Белого моря. Петрозаводск: Карелия, 1990. 118 с.
- Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. Новосибирск: Наука, 1989. 243 с.
- Шесенья А. Э. Датировка росписей пещеры Холониэль, Чиapas, Мексика // Древние цивилизации Старого и Нового Света: культурное своеобразие и диалог интерпретаций / Ред. Д. Д. Беляев, Г. Г. Ершова. М.: Изд-во Ипполитова, 2003. 285 с.
- Ancona-Ha P., de Lara J. P., Van Stone M. Some observations on hand gestures in Maya art // The Maya Vase Book. Т. 6. N. Y.: Kerr Associates, 2000. P. 1072–1089.
- Arte rupestre de Mexico Oriental y Centro América. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003. P. 358 S. (Indiana; Bd. 16).
- Aubert M., Brumm A., Ramli M., Sutikna T., Saptomo E. W., Hakim B., Morwood M. J., van den Bergh G. D., Kinsley L., Dosseto A. Pleistocene cave art from Sulawesi, Indonesia // Nature. 2014. 514 (7521). P. 223–227.
- Bahn P. G. Images of the Ice Age. Oxford: Oxford Univ. Press, 2016. 600 p.
- Bahn P. G., Vertut J. Journey through the Ice Age. Oakland: Univ. of California Press, 1999. 240 p.
- Borrero L. A. Early occupations in the Southern Cone // The Handbook of South American Archaeology. N. Y.: Springer, 2008. P. 59–77.
- Chazine J. M. Rock Art from Borneo: a comparative approach // XXI Valcamonica Symposium: Pre-Proceedings, 8–14 September 2004. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici, 2005. P. 164–173.
- Clottes J., Courtin J. Dating a new painted cave: The Cosquer Cave, Marseille, France // Time and Space. Dating and Spatial Considerations in Rock Art Research / Eds J. Steinbring et al. Melbourne: Australian Rock Art Research Association, 1993. P. 22–31. (Occasional AURA Publication; No. 8).
- Diez M. G., Pimentel D. G. La cronología de las manos parietales en el arte Paleolítico // Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012. P. 492–500. (Monografías del Museo y Centro de Investigación de Altamira; 26)

- Flood J.* Archaeology of the Dreamtime. Sydney: Collins; Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1983. 288 p.
- Gai Shanlin.* Petroglyphs in the Wulanchabu Grassland. Beijing, 1989. 335 p. (на кит. яз.).
- García-Diez M., Garrido D., Hoffmann D.L., Pettitt P.B., Pike A.W., Zilhão J.* The chronology of hand stencils in European Palaeolithic rock art: implications of new U-series results from El Castillo Cave (Cantabria, Spain) // *J. of Anthropological Sciences*. 2015. 93. P. 135–152.
- Hårstad S.* Touching the underworld. Cave Painting Investigations near Homún, Yucatán: diss. PhD. Trondheim, 2012. 76 p.
- Kieffer C.L., Scott A.M.* The Mesoamerican cave paradigm: Its historical development // *Heart of Earth: Studies in Maya Ritual Cave Use*. Austin, Texas: Association for Mexican Cave Studies, 2012. P. 17–28.
- Li R., Baker S., DeRoo C.S., Armitage R.A.* Characterization of the Binders in the Rock Art of Cueva La Conga, Nicaragua. Collaborative Endeavors in the Chemical Analysis of Art and Cultural Heritage Materials // *American Chemical Society*. 2012. 1103. P. 75–89.
- Lozada Toledo J.* Manos al negativo en cavidades zoques y mayas, un acercamiento al lenguaje corporal // XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala. Guatemala, 2011. P. 1104–1117.
- McCarthy F.* Australian Aboriginal Rock Art. Sydney: Australian Museum, 1997. 92 p.
- Mercer H.C.* The Hill-Caves of Yucatan. N. Y.: J.B. Lippincott, 1896. 44 p.
- Morwood M.J., Walsh G.L., Watchman A.* The dating potential of rock art in the Kimberly, N.W. Australia // *Rock Art Research*. 1994. Vol. 11 (2). P. 79–87.
- Murray W.B.* A visit to Loltun // *La Pintura*. 2012. Vol. 38 (2). P. 16–17.
- Onetto M., Podestá M.* Cueva de las Manos: An outstanding example of a rock art site in South America // *Adoranten*. 2011.
- Tanumshede: Scandinavian Society for Prehistoric art: Tanum Museum of Rock Carvings, 2011. P. 67–78.
- Pike A.W., Hoffmann D.L., García-Diez M., Pettitt P.B., Alcolea-González J.J., De Balbin-Behrmann R., González-Sainz C., de las Heras C., Lasheras J.A., Montes R., Zilhão, J.* U-series dating of Paleolithic art in 11 caves in Spain // *Science*. 2012. 336 (6087). P. 1409–1413.
- Ripoll S., Bayarri V., Castilloz E., Latova J., Muñoz F.J.* El Panel de las Manos de la Cueva se El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria) // XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015. Symbols in the Landscape: Rock Art and its Context. Mação: Instituto Terra e Memória, 2015. P. 2275–2290. (ARKEOS; 37).
- Rissolo D.* El Arte Rupestre de Quintana Roo [Electronic resource] // *Arte rupestre de México oriental y Centro América* / Eds M. Künne, M. Strecker. 2nd ed. La Paz, Bolivia: SIARB, 2008. P. 93–110. URL: <http://www.siarb-bolivia.org/esp/biblioteca/amicacentral.pdf>.
- Schuster C., Carpenter E.* Patterns that Connect. Social Symbolism in Ancient and Tribal Art. N. Y.: Harry N. Abrams, 1996. 320 p.
- Stephens J.L.* Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan. T. 1. N. Y.: Harper and bros., 1841. 474 p.
- Stone A.* Images from the Underworld: Naj Tunich and the tradition of Maya cave painting. Austin: Univ. of Texas Press, 1995. 304 p.
- Stone A.* Regional Variation in Maya Cave Art // *J. of Cave and Karst Studies*. 1997. 59 (1). P. 33–42.
- Strecker M.* Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán // *Boletín de la Escuela de Ciencias antropológicas de la Universidad de Yucatán*. 1982. 9 (52). P. 47–57.
- Strecker M.* Hand Images in Mayan Caves // *International Federation of Rock Art Organizations: Proceedings*. Glendal: ARARA, 2013. P. 507–528. (*American Indian Rock Art*; Vol. 40).
- Strecker M., Stone A.* Arte Rupestre de Yucatán y Campeche [Electronic resource] // *Arte rupestre de México oriental y Centro América* / Eds M. Künne, M. Strecker. 2nd ed. La Paz, Bolivia: SIARB, 2008. P. 67–91. URL: <http://www.siarb-bolivia.org/esp/biblioteca/amicacentral.pdf>.
- Tec Pool F.* Representaciones pictográficas en la cueva de Aktun K'ab, en Kahua, Yucatán // XXII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2008. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Instituto de Antropología e Historia: Asociación Tikal, 2009. P. 1328–1342.
- Thompson E.H.* Cave of Loltun, Yucatan. Report of Explorations by the Museum, 1888–89 and 1890–1891. Cambridge, 1897. 24 p. (*Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Harvard Univ.; Vol. I, no. 2).
- Valladas H., Tisnerat N., Cachier H., Arnold M., Bernaldo de Quiros F., Cabrera V., Clottes J., Courtin J., For- tea J., Gonzalez Sainz C., Moure A.* Radiocarbon AMS dates for Paleolithic cave paintings // *Radiocarbon*. 2001. 43/2B. P. 977–986.
- White J.P., O'Connell J.F.* A Prehistory of Australia, New Guinea and Sahul. N. Y.: Academic Press, 1982. 286 p.

А. И. Фахри

Институт археологии РАН, Москва

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ КАМЕННОЙ СТЕЛЫ МАЙЯ*

Принято считать, что «культ стелы» – явление, характерное для классического периода майя (250–900 гг.), однако археологическое изучение региона за последние два десятилетия показывает, что отдельно стоящие каменные монументы появляются достаточно рано, их можно проследить даже на протяжении средней доклассической эпохи (1000–400 гг. до н.э.). Сотни каменных стел зафиксированы в Мезоамерике – историко-культурной области, где доиспанские культуры I тыс. до н.э. – середины II тыс. н.э. развивались на территории современных государств Мексики, Гватемалы, Белиза и Гондураса. Каменные стелы майя представляют собой постаменты из известняка или вулканического туфа. Это прямоугольные призмы, по четырем боковым граням которых вырезаны надписи и изображения.

Объект исследования – форма и функция стелы майя, важного элемента культа власти, участника ритуальных практик и безмолвного свидетеля истории народа. Первые датированные стелы, найденные *in situ*, находились на территории низменностей территории майя, на городище Тикаль, расположенном в границах современной Гватемалы. На протяжении классического периода (250–900 гг.) в каждом политическом центре майя воздвигались стелы, составлявшие непременную часть церемониального центра города. Каменные монументы связываются с установлением династической власти, учреждением политического порядка, требующего новых форм общественной пропаганды [Гуляев, 1985, с. 54; 1990, с. 33; Беляев, 2000, с. 187; 2002, с. 131]. Однако каменная стела, своего рода столп мироздания, стала важнейшим элементом в символической системе майя задолго до того, как на ней появились изображения, связанные с культом правителя, получившим распространение в начале н.э. Параллельно существовал и другой тип стелы – без рельефного изображения, они представляют собой уплощенные вертикально стоящие столпы из известняка. Как правило, их высота не более 3–4 м (рис. 1). В зависимости от твердости камня они могли иметь неровное или необработанное завершение (соответствовавшее природной форме каменного блока), но чаще всего абрис стелы стремился к простому прямоугольнику, формой тяготел к пластине. Гладкие стелы хронологически появляются раньше (1000–400 гг. до н.э.), в частности, большой корпус выявлен в городищах Такалик-Абах (Гватемала), Эль-Наранхо (Гватемала), Исапа (Мексика) и Каминальхуйю (Гватемала) [Агройо et al., 2006, р. 1090; Pereira et al., 2006, р. 1060]. В Тикале (Петен, Гватемала) необработанных стел намного больше, чем образцов с камнерезным декором, устанавливались они, согласно археологическим данным, параллельно со стелами и алтарями, на которых был рельеф [Сое, 1990].

Что именно символизировала стела майя, затруднительно определить однозначно, но она, безусловно, играла важную роль в ритуальной жизни древних майя. Одним из интересных аспектов становится выбор материала для каменной скульптуры. В большинстве случаев для изготовления стел использовался известняк, легко доступный для добычи на территории обитания майя; в некоторых районах (как в Копане) применялся твердый вулканический туф. Разнообразие объемной трактовки скульптуры было обусловлено техническими возможностями обработки камня.

* Исследование осуществлено при поддержке РФФИ, проект № 15-31-01015a1.



Рис. 1. «Гладкая» стела и алтарь с городища Такалик-Абах (Гватемала), 1000–400 гг. до н. э.



Рис. 2. Почтовая марка Гватемалы с изображением национального символа – дерева сейбы.

Одним из первых предположений о происхождении формы стелы майя стала идея о деревянной природе первых стел майя. Как аргументировали свои предположения американские исследователи Л. Шиле и М. Миллер, для древних майя форма никогда не становилась идеальной или завершенной, хрупкий баланс миров поддерживался за счет процесса перетекания из неуловимой материи в статичную форму, из мира духов в мир реальный [Schele, Miller, 1986, p. 33]. Так, форма, вдохновленная мифическим прототипом, например первым растением или первым деревом, пересекается с осязаемой реальностью, материализуясь на площади города. Этим предметом становилась стела, и ее материя приобретала в сознании майя качество постоянного роста, изменения и трансформации, а каменные объекты становились проводниками этой энергии. Странствия между мирами для майя, которые изображаются на рельефах и в вазописи, вполне объяснимы и возможны: ось мира (лат. *axis mundi*), мировое дерево, корнями уходящее в подземный мир, в обитель предков, а ветвями касающееся небес, жилища богов, служит для них проводником в мир людей. Неудивительно, что важное для майя центральное дерево или *яшче* (*сейба*) стало национальным символом Гватемалы (**рис. 2**).

Еще более интересным становится интерпретация символа стелы при обращении к Дрезденскому кодексу, одному из чудом сохранившихся бумажных источников майя (переписанных с древних оригиналов в XIII в.), где деревья по сторонам света также являются атрибутами четырех «гододержатель» (**рис. 3**). Предполагается, что фигуры, которые претерпевают метаморфозу, превращаясь из человека в дерево, а затем и в камень, – это некие «атланты», держащие небесный свод [Vail, Hernandez, 2013, p. 42]. Лучше всего эта идея может быть рассмотрена на примере сосуда из собрания Этнологического музея в Далеме (Берлин), инв. № IV Ca 49845 (**рис. 4**). На фоне пирамидальной постройки стоят три дерева, в основании которых тела персонажей, олицетворяющих предков. Их головы повернуты, а тела уже начали процесс метаморфозы в дерево: руки становятся корнями, уходящими в землю, туловища – стволами и ветками с листьями, внизу показан скелет покойного правителя, погребенного под зданием и деревьями.

В мезоамериканской традиции стороны света ассоциировались с множеством явлений, как природных, так и культурных. В четырех концах должны были находиться деревья, воскрешающие в памяти понятие о четырехсоставной природе одного большого дерева или *axis mundi*, расположенного в центре мира. Такое дерево, как уже сказано выше, выступает проводником между мирами, часто именно такую метафору заключают в себе рельефные изображения правителей на стелах майя. Верхний регистр, как правило, занят изображением предков или божественных покровителей; в среднем господствует правитель, наместник богов на земле, проводник между мирами, способный через ритуал общаться с предками и богами; в нижнем размещены маски, олицетворяющие гору предков, а также все темное и подземное.

Рис. 3. Страница 26 из Дрезденского кодекса [по: Gates, 1932, p. 35].

Конечно поздний Дрезденский кодекс несет в себе сублимированную часть того глубоко символического представления о времени, календаре и цикличности жизни, которое вкладывали в семантику изображений древние скульпторы майя. Гораздо более адекватным становится предположение, что семантическое значение стелы для майя было связано с представлениями о материальности камня. Наличие изображения правителя на каменной стеле или календарной дате только добавляло смысловую нагрузку этому уже обладавшему глубоким символическим смыслом культовому объекту. Таким образом, рельеф или гладкость стелы была незначительной вариацией поверхности камня; каменный монумент, показывая свой материал, уже выполнял свою задачу, демонстрировал собственную «каменность». Можно также утверждать, что сам факт обработки, дополнительной резьбы на камне открывал диалог между неотъемлемой каменностью стелы и тем изображением, которое на нее наносилось. Каменная стела становится важным социокультурным феноменом в качестве «переносной» или «портативной» части «горы предков», некоей реликвии. Она символически олицетворяет «каменность» земли и материю для общения с предками-покровителями [Гуляев, 1984, с. 58]. Майя верили так же, как и представители других древних культур [Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А., 2005, с. 3], что по своей сути камень от природы могущественен, незыблем и не подвержен разрушительному действию времени, наделен мощью земли, он служит идеальным медиумом для общения с другими мирами.



Рис. 4. Трипод 400–500 гг., керамика, Гватемала; прорисовка изображения на трипode [по: Houston, 2014, p. 69].



Рис. 5. Вход в пещеру Лольтун (Мексика) с изображением «Герреро»; прорисовка изображения «Герреро» [по: Schele, Miller, 1986, p. 45].

Одним из самых древних у майя считается миф о горе как прародительнице человечества, а пещера играет роль входа и выхода из мифологической прародины майя [Ершова, 1997]. Изображение «горы предков» ассоциируется с подземным миром, местом обитания предков, местом рождения бога маиса, образ которого связан с вечной жизнью, идеей изобилия, плодородия, перерождения и реинкарнации. Именно в пещерах зафиксированы образцы наскального искусства, которые подчеркивают роль покровителей-предков, а также служат свидетельством необходимости совершения ритуальных подношений. Такие изображения позволяют лучше понять представление о камне как о проводнике всего вечного, незыблемого, одновременно присутствующего в нашем мире и служащего переходной материей для общения с предками и богами. Интересен пример пещеры Лольтун, обнаруженной в середине XIX в. на Юкатане. При входе в нее непосредственно на скале высечено полнофигурное изображение правителя, так называемый Герреро (Воин), иконографически соответствующее классическому периоду (**рис. 5**). Пещера представляется обителью предков, которую «охраняет» правитель, изображенный при входе. А само исполнение рельефа на породе заставляет задуматься о возможной интерпретации стелы майя как о мобильной части горы-предков, «снятой», перемещенной с самой горы, но, тем не менее, сохранившей важнейший смысл своей «каменности» [Stuart, 2010, p. 284].

Майя использовали каменные алтари и устанавливали стелы, чтобы отмечать ход времени. Американский исследователь С. Морли, исследуя календарные записи, сделал вывод, что культ стелы посвящен окончанию календарных периодов, так называемых *к'атунов*, или двадцатилетий [Morley F. R., Morley S. G., 1938]. И действительно, стелы майя помимо функции транслирования власти правителя через изображения и тексты, нанесенные на поверхность монументов, также фиксировали временные промежутки правления того или иного властителя. Такие важные календарные даты отмечались установкой стелы.

Майяское слово *tuun*, обозначающее «камень», в мезоамериканистской литературе используется и в отношении календарного цикла в 360 дней [Thompson, 1950, p. 87; Justeson, Mathews, 1983, p. 538]. Исторические хроники колониального Юкатана, такие как «Книги Чилам-Балам», часто обозначают

словом «тун» отрезок времени «в первом туне...» и «в двенадцатом туне...», что послужило причиной повсеместного перевода слова «тун», как «год» в отношении календарных текстов. Однако ни в одном словаре юкатекского или другого майяского языка нет подобного перевода. В иероглифическом майя термин «год» звучал, как *haab* и одинаково использовался для обозначения солнечного года в 365 дней и счетного года в 360 дней. Д. Стюарт объясняет подобные переводы слова *tun* ошибочным пониманием исследователями эзотерической природы этого термина [Stuart, 2010, p. 287]. Вместе с тем становится ясно, что подобные абстрактные понятия о хронометраже напрямую связаны с материальными каменными объектами, или *тунами*, камнями.

Освященные камни (*туны*), в какой бы форме они ни пребывали (стела, алтарь и пр.), служили в какой-то степени репрезентацией или даже олицетворением самого времени. А ритуалы, проводившиеся с их участием, были призваны каким-то образом «включать» эти важные объекты. Соответственно тот, чьей функцией было поддерживать связь с миром богов и великих предков, был изображен на самой стеле при помощи разнообразных рельефных изображений.

Иконография резных каменных стел дает возможность понять механизм визуализации физических и метафизических пространств в культуре майя, соприкоснуться с переплетением нитей времени. Особенности иконографии правителя позволяют составить развернутое представление о содержании религиозных обрядов, запечатленных на монументах, характере религии майя, о которой известно так мало.

Особенно ценен тот факт, что стелы майя – на фоне общего разнообразия иконографии рельефов и планировки – несут в семантике формы важнейшие для всей культуры идеи, которые свидетельствуют о единстве культурной традиции.

Самые ранние изображения на стелах посвящены мифологическим сюжетам, а начиная с IV в. основным сюжетом становится правитель и его деяния. Как правило, на стелах его фигура изображена в центре композиции, персонаж часто фланкируют связанные пленники, имеющие меньшие размеры. Иероглифические надписи, поясняющие событие, в честь которого была возведена стела, расположены в верхней части. В некоторых локальных традициях правитель может быть изображен в интерьере, сидящим на троне или в нише, также может быть показана лестница, ведущая к трону правителя внутри дворцового комплекса.

Правитель представлен с официальными регалиями – держащим церемониальный жезл (*скипетр-кавиль*) или так называемую небесную или церемониальную полосу. Этот символ не до конца изучен, но его исключительное значение очевидно. Этот предмет правитель в позе подношения (вытянув руки, обхватив небесную полосу снизу) демонстрирует зрителю. Движение запечатлено на стелах исключительно редко, композиции обычно статичные, репрезентативные. Существуют изображения правителей, совершающих ритуал разбрасывания копала (древесной смолы, которую поджигали во время обряда), а также правителя в ритуальном танце.

Парные композиции редки, обычно правитель, его мать или сын представлены в профиль, в преклонении или как участники сцены ритуального жертвоприношения. Сцены жертвоприношений и захвата пленников почти все локализованы в городе Йашчилан и близлежащих центрах. Подобные изображения чаще встречаются в рельефах притолок и лестниц, чем на стелах. Редки также групповые композиции, с участием более 1-2 действующих лиц. Менее важные фигуры, такие как подчиненные или пленники, как правило, изображены меньшими по размеру. Рельефы могут представлять также зооморфные и орнитоморфные фигуры. Ягуар бывает показан более натуралистично, чем пернатый змей. Все мотивы, окружающие правителя в композициях на стелах, играют второстепенную роль по отношению к нему, что только подчеркивает важность той функции, которую он несет.

Стелы майя представляли собой объекты, созданные для публичного обозрения. Ранее изучение часто ограничивалось их ролью в архитектурном пространстве городища или данных эпиграфики. Однако роль стел была гораздо более значимой, а их функция пересекалась с назначением алтарей и других типов каменной скульптуры. Согласно надписям на монументах классического периода, в праздновании важных событий был задействован правитель, который и совершал ритуалы с элементами кровопускания, танца и пр. Инаугурации, церемонии передачи власти, а также годовщины прав-

ления происходили в непосредственной близости от резиденции, на центральной площади, таким образом все постройки становились частью представления, являя собой фон или декорацию. Стелы располагались в самом центре событий и были активно задействованы в этом представлении. С. Хаустон полагает, что иногда священные каменные объекты становились субъектом в тексте на стеле, гораздо более важным, нежели жизнеописание и история правителей [Houston, 2014, p. 5]. Многие из текстов, посвященных истории элиты майя, описывают ритуальное взаимодействие между правителем и объектом, в частности, со стелой. Некоторым из стел даже дают имена собственные, их можно расценивать как полноправных «участников» ритуала и исторического нарратива майя [Stuart, 1996, p. 165]. В частности, интересно рассмотреть понятия, касающиеся идентификации, отождествления изображения и его исторического прототипа.

С. Хаустон и Д. Стюарт писали о понятиях «себя» в искусстве и текстах майя [Houston, Stuart, 1996, p. 303]. Они предполагают, что иероглиф «ВАН» нужно рассматривать в контексте понятий «себя, я, образа, персоны, головы». В текстах же, с легкой руки Татьяны Проскуряковой этот иероглиф принято интерпретировать, как «образ *n*» [Proskouriakoff, 1950], по значению он близок понятиям «голова» и «лицо», которые тоже могут упоминаться в текстах. Исследователи семантически связывают слова «образ» и «голова», подразумевая, что *baah* обозначает для майя имя собственное. Таким образом, употребление этого термина в тексте, повествующем об изображении на стеле, говорит об участии стелы в ритуале. Акт резьбы и моделирования скульптурного изображения конечной целью имеет создание объекта, имитирующего реального правителя, таким образом передавая часть жизненной энергии и присваивая индивидуальные характеристики, «одушевляя» оригинальную скульптуру [Houston, Stuart, 1996, p. 310]. Возможно именно по этой причине столь распространены увечья лиц и глаз на изображениях правителей в скульптуре майя. Выкалывание глаз и вандализм не только унижает объект надругательства, но и уничтожает бдительный «взгляд» правителя [O’Niel, 2012, p. 189].

Заказывая свой образ, запечатленный в камне, правители майя достигали эффекта вечного присутствия, невозможного в физическом обличии. Изображение в камне служило не только памятником правителю или записью его деяний, но и становилось участником общественной и политической жизни города долгое время после смерти самого правителя, таким образом продлевая его жизнь и влияние, обнаруживая еще одну суперспособность царя – возможность присутствовать в разных местах в одно и то же время. Через свой каменный образ правитель переступал пределы времени и пространства, существуя одновременно в разных мирах [Stuart, 1996, p. 165].

Среди важных достижений последних лет в эпиграфике майя стало понимание, что многие тексты стел имеют самореферентное качество. Тексты, записывавшие историю элиты города, обращали внимание на ритуальное действие, происходившее между правителем и объектом ритуала, часто этим объектом выступала сама стела. Более того, снабжаясь притяжательными местоимениями «его/ее», объекты последовательно появляются с личными именами владельцев или заказчиков монументов. Скорее всего эти «посвятительные» тексты часто нацелены на то, чтобы объяснить и контекстуализировать те самые каменные монументы, на которых они были написаны [Stuart, 1996, p. 168]. По сути материал стелы – важная часть самого сообщения.

Таким образом, форма и материал стелы несли глубокую символическую нагрузку, в частности, они воплощали представления майя о течении времени и использовались для календарных записей. Во многих случаях назначение монументов и священных камней связано с календарными наблюдениями, возможно, они были неким воплощением понятия о времени и священных временных промежутках. Эти памятники, безусловно, были символами власти, изображая правителя для его подданных и последователей, но также они представляли собой значимые религиозные объекты. Как заметил Д. Стюарт [Stuart, 1996, p. 167], древние майя называли стелы *k’uhul tuun* – «священный камень». Он вместе с С. Хьюстоном утверждает, что стелы были вариантами воплощения или аватарами правителей, рельефные изображения переплетаются с образами божественных правителей [Houston, Stuart, 1996, p. 295]. Анализ того, как древние майя почитали древние скульптуры и как сохраняли их на протяжении столетий, позволяет предположить, что более древние скульптуры были наделены качествами представителей прошлых эпох, они особенно ценились за древность, происхождение, «каменность» и устойчивость воздействию времени, за ассоциации с прошлым и великими предками.

Библиография

Беляев Д. Д. Раннее государство у майя классического периода: эпиграфические и археологические данные // Альтернативные пути к цивилизации: кол. монография / Под ред. Н. Н. Крадина, А. В. Кортаева, Д. М. Бондаренко, В. А. Лынши. М.: Логос, 2000. С. 186–196.

Беляев Д. Д. Древние майя (III–IX вв.) // Цивилизационные модели политогенеза. М.: Ин-т Африки РАН, 2002. С. 130–155.

Гуляев В. И. Типология и структура древних государств Мезоамерики // Исторические судьбы американских индейцев. М.: Наука, 1985. С. 52–64.

Гуляев В. И. Культ предков у древних майя // Религии мира: История и современность / Под ред. Л. Р. Полонской). М.: Наука. 1984. С. 56–81.

Гуляев В. И. Иерархия общинных структур и ее археологическое отражение (по материалам доиспанской Мезоамерики) // Проблемы изучения древних поселений в археологии / Под ред. В. И. Гуляева, Г. Е. Афанасьева. М.: ИА АН СССР, 1990. С. 32–68.

Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А. Мифы в камне: Мир наскального искусства России. М.: Алетей, 2005. 472 с.

Ершова Г. Г. Система родства майя. М.: Космополис, 1997. 130 с.

Arroyo B., Peirera K., Cossich M., Paiz Aragón L., Arévalo E., De León M., Alvarado Galindo C., Quiroa F. Proyecto de Rescate Naranjo: Nuevos Datos del Preclásico en el Valle de Guatemala // XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala. Guatemala, 2006. P. 1081–1100.

Coe W. Excavations in the Great Plaza, North Terrace, and Acropolis of Tikal. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania, 1990. 1100 p. (Tikal Report; Vol.14).

Gates W. E. The Dresden Codex. Baltimore, 1932. 74 p.

Houston S. The Life Within: Classic Maya and the Matter of Permanence. New Haven: Yale Univ. Press. 2014. 280 p.

Houston S., Stuart D. Of gods, glyphs, and kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya // Antiquity. 1996. No. 70. P. 289–312.

Justeson J. S., Mathews P. The seating of the tun: Further evidence Concerning a Late Preclassic Maya Stela Cult // American Antiquity. 1983. 48 (4). P. 538–539.

Morley F. R., Morley S. G. The Age and Provenance of the Leyden Plate // Contributions to American Anthropology and History. 1938. Vol. 5, no. 24. P. 1–17.

O'Neil M. Engaging ancient maya sculpture at Piedras Negras, Guatemala. Norman: Univ. of Oklahoma Press, 2012. 256 p.

Pereira K., Arroyo B., Cossich M. Las estelas lisas de Naranjo, Guatemala // XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala. Guatemala City: Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, 2006. P. 1054–1080.

Proskouriakoff T. A. A Study of Classic Maya Sculpture. Washington, 1950. 209 p.

Schele L., Miller M. The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art. Los Angeles: Perpetua Press, 1986. 335 p.

Stuart D. Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation // RES: Anthropology and Aesthetics. 1996. 29/30. P. 148–171.

Stuart D. Shining stones: Observations on the Ritual Meaning of Early Maya stelae // The place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition / Eds J. Guernsey, J. Clark, B. Arroyo. Washington: Dumbarton Oaks, 2010. P. 283–298.

Thompson J. E. Maya hieroglyphic Writing: An introduction. Washington D.C.: Carnegie Institution Publications, 1950. 144 p.

Vail G., Hernandez C. Creating Primordial Time: Foundation Rituals and Mythology in the Postclassic Maya Codices. Boulder: Univ. Press of Colorado, 2013. 534 p.

А. С. Пахунов

Институт археологии РАН, Москва

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОТОСЪЕМКИ В УЛЬТРАФИОЛЕТОВОМ ДИАПАЗОНЕ ДЛЯ МОНИТОРИНГА НАСКАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КАПОВОЙ ПЕЩЕРЫ (ШУЛЬГАН-ТАШ)*

Капова пещера располагается на Южном Урале в Бурзянском районе Республики Башкортостан. В 1959 г. в пещере открыты росписи времени верхнего палеолита. Одна из задач работ на современном этапе – мониторинг состояния сохранности рисунков. Для ее решения возможно использование фотосъемки в ультрафиолетовом диапазоне, которая позволяет не только определить степень биологического загрязнения поверхностей стен с изображениями, но также классифицировать прочие дефекты.

В результате фотофиксации отдельных рисунков в видимой, инфракрасной и ультрафиолетовой областях спектра сделан ряд наблюдений, которые полезны для мониторинга с использованием полученных фотографий. Обнаруженные на снимках образования имеют различный характер, однако общим для них является то, что они могут развиваться во времени, непосредственным образом влияя на состояние сохранности изображений. В настоящей работе приводится классификация объектов, зафиксированных на снимках видимой люминесценции, а также результаты обследования некоторых рисунков.

Капова пещера сформировалась в карстовом массиве, поэтому различные образования кальцита фиксируются на снимках изображений наиболее часто. Во-первых, это окремненный кальцит, из которого сложены стены пещеры. Такой кальцит не люминесцирует под действием ультрафиолетового освещения. Во-вторых, это древние кальцитовые натечки, свечение которых происходит в желтом диапазоне. В-третьих, это относительно молодые натечные образования, которые зачастую достигают значительной толщины – свечение таких образований происходит в широком диапазоне, поэтому они выглядят белыми. Также люминесценция характерна для колоний микроорганизмов, распространенных в большинстве залов пещеры. Свечение колоний происходит в зеленой части спектра, что эффективно выделяет их на фоне загрязненных стен. На общем фоне хорошо видны следы глины, которые характерны для загрязнений, образовавшихся зачастую в результате антропогенного воздействия. Также фиксируются естественные выходы глины и кварца из трещин – вермикуляции.

Для съемки использовалась фотокамера Nikon D800 без низкочастотного фильтра, что позволило расширить диапазон фиксируемого излучения до возможностей CMOS матрицы, чувствительной в пределах 300–1100 нм. Для съемки использовался ручной режим, значение цветовой температуры составляло 10000К. Для фотосъемки видимой люминесценции не требуется применения специальной оптики и возможно использовать практически любой объектив. Лучшего качества позволяют добиться объективы с максимально простой конструкцией, содержащие минимальное количество линз, на которых рассеивается часть света. В работе использовался объектив Nikkor 50/2, содержащий пять оптических элементов.

Типы дефектов

Дефекты в области рисунков разделяются на несколько групп. Во-первых, это биологическое загрязнение, выражающееся в распространении колоний микроорганизмов на поверхности стен с изображениями. Вторая группа дефектов связана с изменениями основы, на которую были нанесены рисунки (наслоения кальцита, вермикуляции и др.). Третья группа – дефекты, связанные с непосред-

* Исследование осуществлено при поддержке РФФИ, проект № 17-31-00025.

венным антропогенным воздействием, например сколы кальцита и красочного слоя, загрязнение стен глиной и пр. Рассмотрим выделенные типы дефектов подробнее.

Биологическое загрязнение. Колонии микроорганизмов представляют опасность для палеолитической живописи из-за выделения в процессе жизнедеятельности органических кислот. Воздействие таких кислот напрямую на содержащий гематит красочный слой не может привести к растворению краски, однако они способны растворять кальцит, являющийся субстратом, по которому выполнены все рисунки. Увеличение количества микроорганизмов связывают с возрастанием антропогенной нагрузки, когда микроклимат пещеры не успевает восстановиться после ухода посетителей в один день и до прихода новых людей на следующий день. В отдельных случаях (при неконтролируемом посещении) остановить рост количества колоний не удастся, как в случае с пещерами Альтамира и Ляско [Cuezva et al., 2015; Martin-Sanchez et al., 2015]. Ввиду этого контроль количества колоний микроорганизмов на рисунках приобретает существенное значение в системе мониторинга пещер.

Такого рода мониторинг можно проводить с использованием различных методик, основанных как на прямых наблюдениях, так и на микробиологических тестах. Один из наиболее доступных, экспрессных и репрезентативных методов – фотосъемка в ультрафиолетовом диапазоне, в результате которой проводится фиксация видимой люминесценции колоний. Видимая люминесценция – свечение различных веществ под действием ультрафиолетового излучения. Для возбуждения люминесценции необходимо осветить объект источником, излучающим свет в диапазоне от 200 до 400 нм. Наиболее распространены значения 365 нм (УФ-А) и 254 нм (УФ-С). Человеческий глаз не способен к восприятию ультрафиолетового света, однако при облучении УФ-лучами свечение колоний происходит в видимом диапазоне, что делает возможной их фиксацию стандартной фотокамерой.

Благодаря большому цветовому контрасту колоний и фона на полученных снимках можно анализировать плотность и распространение колоний посредством их автоматического картирования.

Выходы кальцита из трещин. Одним из наиболее существенных факторов деструкции красочного слоя в карстовых пещерах является процесс образования наслоений кальцита поверх изображений [Chalmin, Reiche, 2013]. Большую часть года по трещинам в породе протекает вода, которая затем по микротрещинам достигает стен с рисунками. Интенсивность процесса образования наслоений напрямую зависит от размера трещины и, следовательно, объема поступающей воды. Под действием силы тяжести вода после выхода на поверхность стены устремляется вниз с образованием потеков. В результате колебаний температурно-влажностного режима (и как следствие процесса увлажнения-высыхания стен) происходит образование новых слоев кальцита. В случае если данный процесс протекает локально рядом с рисунком, происходит частичное перекрытие красочного слоя. На снимках видимой люминесценции такие натеки выглядят молочно-белыми, и чистота цвета зависит от их возраста (**рис. 1, 2**). Наиболее значительные наслоения обнаружены на изображениях в зале Хаоса.

Кальцитовый натек под рисунком. Кальцитовые натёки образовывались в течение долгого времени и до появления человека в пещере, поэтому в отдельных случаях части рисунков были выполнены по натёкам. Например, таким изображением является «Решетка» в зале Купольный – под ее правой частью обнаруживается значительный по размеру натек (**рис. 3**). Данные натечные образования имеют плотную структуру и достаточно прочно связаны с коренной породой, однако на указанном рисунке видны их утраты, что затрудняет анализ композиции рисунка.

Точечные выходы кальцита. Наряду с образованием потеков кальцита, приуроченных к трещинам, на стенах также встречаются круглые локальные образования, связанные с выходом воды через небольшое точечное отверстие. Такие образования характерны для зала Рисунков и располагаются вне окрашенных областей, но зачастую в границах изображений (**рис. 4**).

Сколы красочного слоя. Сколами мы называем располагающиеся непосредственно на красочном слое утраты, имеющие острые края и возникшие в результате антропогенного воздействия. На фотографиях видимой люминесценции такие сколы легко обнаруживаются по люминесценции подстилающего субстрата, тогда как слои краски не люминесцируют (**рис. 5**). В отдельных случаях сколы появились в процессе расчистки рисунков [Бадер, 1979].

Утраты субстрата. Многие рисунки выполнены по натечным коркам, по этой причине одна из потенциальных проблем – утрата слоя вместе с изображениями. По народным поверьям кальцит из

пещеры имеет целебные свойства, поэтому во многих местах обнаружены свежие сколы кальцитовых флагов, а также следы счищенных натечных образований. Такие следы имеют четкие границы из-за различия свойств коренного и натечного кальцита – отсутствие люминесценции у первого и интенсивная люминесценция второго (**рис. 6**). Фиолетовый цвет расчисток и утрат возникает в результате отражения УФ-лучей от коренной породы. В данном случае кальцит был счищен в стороне от изображения, однако сам рисунок плохо различим и его границы выявляются только посредством цифровой обработки.

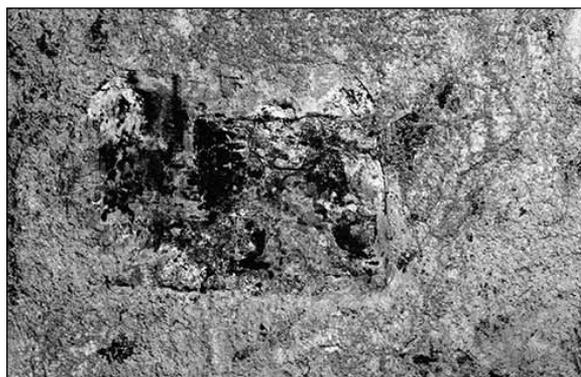
Следы глины. Сложный рельеф пола, покрытого мелкодисперсной глиной, приводит к появлению следов от рук на стенах. Основная масса таких следов была удалена во время работ экспедиции О. Н. Бадера в 1960–1970-е годы, однако и в настоящее время подобные следы продолжают появляться (**рис. 7**). Они характерны для изображения в узком проходе между залами Купольный и Знаков, пространство которого ограничено справа стеной пещеры, а слева большим камнем.

Обнаружение глины на стенах Каповой пещеры без использования специальной фотосъемки затруднительно – кора выветривания также имеет желтоватый оттенок, но глина становится отчетливо видна на снимках видимой люминесценции как наиболее темные области изображения (в глине отсутствуют вещества, люминесценцию которых возможно возбудить посредством облучения УФ-светом).

Вермикуляции – это небольшие образования (из мелких частиц кварца и глин) изогнутой формы (**рис. 8**). Их наличие отмечено во многих пещерах с наскальной живописью и, по мнению исследователей, представляет опасность для сохранности красочного слоя, в том числе и по причине содержащегося в них органического материала [Hœrlé et al., 2011; Konik et al., 2014]. В Каповой пещере вермикуляции отмечены в зале Рисунков и в зале Знаков в районе изображения «Трезубец». Данные плоскости нуждаются в регулярном мониторинге.

Прочие дефекты. Среди них следует отметить загрязнения, связанные с деятельностью человека, например осаждение текстильных нитей на вертикальные поверхности (**рис. 9**). Такие нити могут быть центрами роста колоний, поэтому их следует удалять с поверхности стен.

Обследованные рисунки Каповой пещеры и виды их повреждений



№ 1. Пробная реставрационная расчистка.
Ярус 2. Зал Купольный.
Подложка: кора выветривания.
Дефекты: утраты субстрата, биологическое загрязнение.



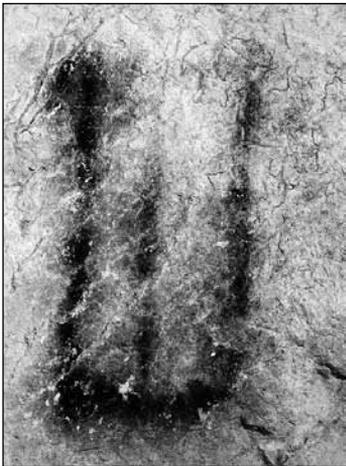
№ 2. Геометрическое изображение.
Ярус 2. Зал Купольный.
Подложка: кора с параллельно-шестовой структурой.
Дефекты: выходы кальцита из трещин; сколы красочного слоя, следы глины, биологическое загрязнение.



№ 3. Геометрическое изображение.
Ярус 2. Зал Купольный.
Подложка: кора выветривания.
Дефекты: утраты субстрата, биологическое загрязнение.



№ 4. Изображение бизона.
Ярус 2. Зал Знаков.
Подложка: плотный слой белого кальцита.
Дефекты: утраты субстрата, следы глины, биологическое загрязнение.



№ 5. Геометрическое изображение.
Ярус 2. Зал Знаков.
Подложка: кора выветривания.
Дефекты: выходы кальцита из трещин, сколы красочного слоя, вермикуляции.



№ 6. Антропоморфное изображение.
Ярус 2. Зал Хаоса.
Подложка: кора с параллельно-шестоватой структурой.
Дефекты: сколы красочного слоя, следы глины.



№ 7. Трапеция.
Ярус 2. Зал Хаоса.
Подложка: кора с параллельно-шестоватой структурой.
Дефекты: сколы красочного слоя, утраты субстрата, следы глины.



№ 8. Изображение лошади.
Ярус 2. Зал Хаоса.
Подложка: кора с параллельно-шестоватой структурой.
Дефекты: сколы красочного слоя, утраты субстрата, следы глины, наслоения кальцита.



№ 9. Трапеция.
Ярус 2. Зал Хаоса.
Подложка: кора с параллельно-шестоватой структурой.
Дефекты: сколы красочного слоя, утраты субстрата, наслоения кальцита.



№ 10. Геометрическое изображение.
Ярус 2. Зал Хаоса.
Подложка: коренная порода и кора с параллельно-шестоватой структурой.
Дефекты: утраты субстрата, биологическое загрязнение, выходы кальцита из трещин.



№ 11. Трапеция.
Ярус 2. Зал Хаоса.
Подложка: кора с параллельно-шестоватой структурой.
Дефекты: биологическое загрязнение, выходы кальцита из трещин.

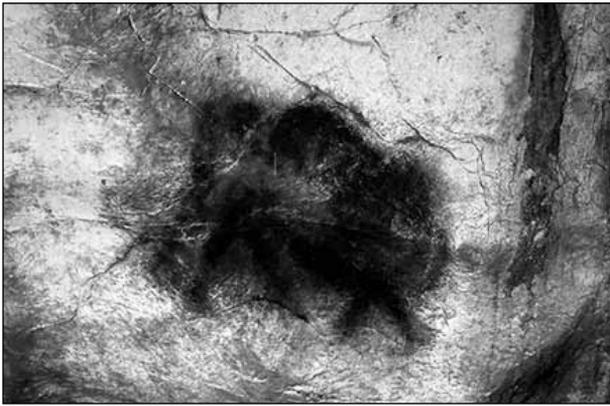


№ 12. Изображение мамонта.
Ярус 3. Зал Рисунков.
Подложка: коренная порода, изображения выполнены по тонкой коре выветривания.
Дефекты: выходы кальцита из трещин, вермикуляции.

Рис. 1. Геометрическое изображение, зал Хаоса. Фотографии в видимом свете (1) и видимой люминесценции (2).

Рис. 2. Изображение мамонта, западное панно в зале Рисунков. Фотографии в видимом свете (1) и видимой люминесценции (2).

Рис. 3. Геометрическое изображение, зал Купольный. Фотографии в видимом свете (1) и видимой люминесценции (2).



№ 13. Изображение мамонта.

Ярус 3. Зал Рисунков.

Подложка: коренная порода, изображения выполнены по тонкой коре выветривания.

Дефекты: выходы кальцита из трещин, прочее.

№ 14. Изображение лошади.

Ярус 3. Зал Рисунков.

Подложка: коренная порода, изображения выполнены по тонкой коре выветривания.

Дефекты: выходы кальцита из трещин, следы глины, вермикуляции.



№ 15. Изображение мамонта.

Ярус 3. Зал Рисунков.

Подложка: коренная порода, изображение выполнено по тонкой коре выветривания.

Дефекты: выходы кальцита из трещин, следы глины.

№ 16. Изображение мамонта.

Ярус 3. Зал Рисунков.

Подложка: коренная порода, изображение выполнено по тонкой коре выветривания.

Дефекты: выходы кальцита из трещин, утраты субстрата, следы глины.



Рис. 4. Изображение мамонта, фрагмент, восточное панно в зале Рисунков. Фотография видимой люминесценции.

Рис. 5. Геометрическое изображение, фрагмент, зал Знаков. Фотографии в видимом свете (1) и видимой люминесценции (2).

Рис. 6. Геометрическое изображение, зал Купольный. фотография в видимом свете (1); рисунок после усиления цветового контраста (2); фотография видимой люминесценции (3).

Рис. 7. Изображение мамонта (головой влево), фрагмент, восточное панно в зале Рисунков. Фотография видимой люминесценции.

Рис. 8. Изображение мамонта (головой вправо), фрагмент, восточное панно в зале Рисунков. Фотография в видимом свете.

Рис. 9. Изображение мамонта, фрагмент, западное панно в зале Рисунков. Фотография видимой люминесценции.



№ 17. Изображение мамонта.

Ярус 3. Зал Рисунков.

Подложка: коренная порода, изображение выполнено по тонкой коре выветривания.

Дефекты: выходы кальцита из трещин, следы глины.

№ 18. Изображение мамонта.

Ярус 3. Зал Рисунков.

Подложка: коренная порода, изображение выполнено по тонкой коре выветривания.

Дефекты: выходы кальцита из трещин, точечные выходы кальцита, вермикуляции.



В результате проведения работ по фиксации рисунков в Каповой пещере в ультрафиолетовом диапазоне выделены и классифицированы различные дефекты, связанные с природными и антропогенными процессами, характерными для данного природного объекта. Мониторинг изменений размера или количества определенных дефектов показывает, что их динамика – следствие изменения микроклиматических и гидрологических параметров пещеры, которые зачастую можно контролировать. Это дает специалистам инструмент для выстраивания долгосрочной стратегии сохранения уникального археологического памятника.

Библиография

Бадер О. Н. Новые работы в пещере Шульган-Таш (Каповой) // Археологические открытия 1978 года. М.: Наука, 1979. С. 157–158.

Martin-Sanchez P. M., Miller A. Z., Saiz-Jimenez C. Lascaux Cave: An Example of Fragile Ecological Balance in Subterranean Environments [Electronic resource] // Microbial Life of Cave Systems. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. P.279–302. URL: <http://www.degruyter.com/view/books/9783110339888/9783110339888-015/9783110339888-015.xml>.

Chalmin E., Reiche I. Synchrotron X-Ray Microanalysis and Imaging of Synthetic Biological Calcium Carbonate in Comparison With Archaeological Samples Originating from the Large Cave of Arcy-sur-Cure (28000–24500 BP, Yonne, France) // Microscopy and Microanalysis. 2013. 19 (06). P. 1523–1534.

Cuezva S., Jurado V., Fernandez-Cortes A., Garcia-Anton E., Rogerio-Candelera M. A., Ariño X., Benavente D., Cañaveras J. C., Saiz-Jimenez C., Sanchez-Moral S. Scientific Data Suggest Altamira Cave Should Remain Closed [Electronic resource] // Microbial Life of Cave Systems. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. P. 303–320. URL: <http://www.degruyter.com/view/books/9783110339888/9783110339888-016/9783110339888-016.xml>.

Hærlé S., Konik S., Chalmin E. Les vermiculations de la grotte de Lascaux: des matériaux mobilisables par micro-analyses physico-chimiques // Karstologia. 2011. 58. P. 29–40.

Konik S., Lafon-Pham D., Riss J., Aujoulat N., Ferrier C., Kervazo B., Plassard F., Reiche I. Étude des vermiculations par caractérisation morphologique, chromatique et chimique. L'exemple des grottes de Rouffignac et de Font-de-Gaume (Dordogne, France) dir // Les arts de la Préhistoire: micro-analyses, mises en contextes et conservation / Ed. P. Paillet. Paris: Madapca, 2014. P. 311–321. (Actes du colloque «Micro-analyses et datations de l'art préhistorique dans son contexte archéologique»; No. spécial PALEO).

О. С. Советова, И. В. Аболонкова
Кемеровский государственный университет

А. К. Солодейников
Санкт-Петербург

ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ ТЕПСЕЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ*

Документирование – одна из ключевых задач при изучении памятников наскального искусства. Под документированием понимают комплекс работ, связанных с обнаружением, описанием, копированием изображений конкретного местонахождения. Как правило, документирование начинается с поисковых работ, связанных с определением естественных границ местонахождения и его геоморфологической структуры, что необходимо для индексации памятника, облегчающей систематизацию полученного материала. Поскольку каждый памятник уникален, универсальную систему индексирования разработать очень сложно. Чаще всего плоскость с изображениями «привязывается» к тем или иным особенностям рельефа: логам, хребтам и т. д. Картографический материал служит основой для индексации. Плоскости с изображениями маркируются в соответствии с выбранной системой индексации, затем проводится их фиксация тем или иным способом, описание, которое включает в себя размеры плоскости, ее ориентацию, степень патинизации и сохранности: наличие биообрастаний и натек, полостей, утрат и другие особенности. Отмечается техника исполнения рисунка, наличие палимпсестов и т. д.

Важнейший этап документирования – копирование изображений. Все методы копирования делятся на контактные и бесконтактные. И те, и другие постоянно совершенствуются, однако в последнее десятилетие намечается переход от доминирования контактного копирования к бесконтактным методам фиксации: в первую очередь фотографии и трехмерному моделированию, которое также основано на фотографическом материале. Такая смена методологии обусловлена, во-первых, стремлением исследователя свести к минимуму воздействие на плоскость, во-вторых, развитием технической базы, техники фотографирования, а также расширением возможностей камеральной обработки отснятого материала, которая приобретает особую значимость при работе с плохо сохранившимися изображениями: шлифованными, выполненными краской или тонкими гравировками, поскольку зачастую только после нее можно переходить к полноценному описанию изображения [Миклашевич, Бове, 2011; Черемисин, 2011, Солодейников, 2013; Дэвлет и др., 2016, с. 95].

Данные, собранные в ходе документирования памятника, подлежат дальнейшей систематизации и оформляются в базу данных. Вариантов оформления материала множество: от создания бумажной картотеки или альбома до построения цифровой базы данных. Полученные данные, оформленные тем или иным образом, облегчают дальнейшие работы на памятнике (мониторинг, реставрационная деятельность, музеефикация и др.) и служат основанием для публикации. С введением информации о памятнике в научный оборот выполняется главная задача документирования, которая была определена еще А. В. Адриановым. «Я не видел иного выхода для спасения... в высокой степени ценного для науки материала, как безотлагательное и систематическое его исследование и создание точных копий с писаниц в виде фотографий, рисунков и эстампажей, изготовленных тем или иным способом» [Адрианов, 1906, л. 2].

* Выполнено в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ № 33.1175.2014/К.

История изучения петроглифов горы Тепсей*, как и многих других памятников наскального искусства, связана с многочисленными подходами к копированию рисунков, попытками документировать в соответствии с современным эпохой состоянием науки отдельные изображения, плоскости с сюжетными композициями или же целые пункты с рисунками в пределах местонахождения. Но к настоящему времени работа по документированию петроглифов Тепсея далека от завершения, в первую очередь в силу грандиозности памятника – сама двуглавая гора достигает 639 м в высоту, цепь гор и всхолмлений имеет протяженность 5-6 км вдоль енисейского берега и приблизительно 7-8 км по правому берегу р. Туба от устья до с. Листвягово. Кроме того, сложности в документировании связаны с открытием новых для науки изобразительных пластов в составе памятника, в первую очередь многочисленных тонких гравировок и плохо сохранившихся рисунков охрой. Тем не менее в последние годы наметился существенный сдвиг в исследовательских подходах, основанный на применении современных технических достижений, придавший работам новый импульс и дающий заметные результаты в документировании памятника.

Историческая справка о документировании памятника

Первыми во второй половине XIX – начале XX в. в поле зрения исследователей попали петроглифы юго-восточного склона горы Тепсей, наряду с другими «начертаниями» Минусинской котловины. Зарисовками этих рисунков занимался Л. Ф. Титов – чиновник, служащий при Главном управлении Восточной Сибири. Г. И. Спасский сообщал, что Л. Ф. Титов зарисовал «Тепсинские начертания» в 1850 г. по просьбе Енисейского гражданского губернатора В. К. Падалко. Он опубликовал таблицу с рисунками «Тепсинской писаницы» (в той же таблице помещены потрошиловские, майдашинские и оглахтинские рисунки) в работе «О достопримечательнейших памятниках сибирских древностей и сходстве некоторых из них с великорусскими» [Спасский, 1857, табл. IV] (рис. 1). Точно не известно, как Л. Ф. Титов копировал эти рисунки, но, судя по описаниям Г. И. Спасского, не исключено, что при помощи «камеры-обскуры» (в той же работе имеются сведения о том, что так были сняты надписи Перевозной писаницы). Последний сетовал, что у Л. Ф. Титова не было дагерротипного прибора, при наличии которого снимать было бы «лучше и удобнее» [Спасский, 1857, с. 54]. Г. И. Спасский также отмечал, что Л. Ф. Титов «наименовывал» рисунки «по местностям, где находятся», хотя и не сообщал «подробного описания самих мест» и «не приложил масштабов к начертаниям» [Спасский, 1857, с. 33]. И. Т. Савенков считал, что рисунки Л. Ф. Титова, по всей вероятности, сгорели в старом музее Сибирского отдела во время общего пожара Иркутска [Савенков, 1910, с. 83]. Безусловно, сделанные по рисункам описания Г. И. Спасского не выдерживают никакой критики, на что справедливо сетовал А. В. Адрианов [1906, л. 28].

Нужно отметить, что И. Т. Савенков признавал недостатки описаний наскальных изображений, сделанных по рисункам. Оценивая вклад Г. И. Спасского в изучение петроглифов Енисея, он писал: «...Спасский по рисункам сделал описание петроглифов, что значительно ослабляло научное значение его описания» [Савенков, 1910, с. 78]. Здесь хотелось бы заметить, что И. Т. Савенков сам также часто делал зарисовки наиболее интересных, с его точки зрения, наскальных изображений. Как отмечает М. А. Дэвлет, его копии были неточны и примитивны, они лишь отдаленно напоминали оригиналы. «При отсутствии художественных способностей И. Т. Савенков воспроизводил наскальные изображения «на глазок», стараясь, по его выражению, «“влезть в шкуру” доисторического рисовальщика, отдать свою руку в полное распоряжение и копировать, не мудрствуя лукаво...» [Дэвлет, 1989, с. 244].

Развитие научного подхода к изучению памятников наскального искусства на Енисее связано с именем А. В. Адрианова. История контактного копирования изображений Тепсея начинается с его

* «Тепсейскими» принято называть несколько больших и малых групп писаниц на западном и южном склонах горы Тепсей на правом берегу Енисея и правом берегу его притока р. Туба, от устья до д. Листвягово [Вадецкая, 1986, с. 163]. На самом деле скопления рисунков имеются и во внутренних логах этого горного массива, и на камнях тагарских курганов, расположенных под горой [Николаева, 1983], т. е. не только на прибрежной линии «Тепсейского полуострова», но и во внутренней его части.

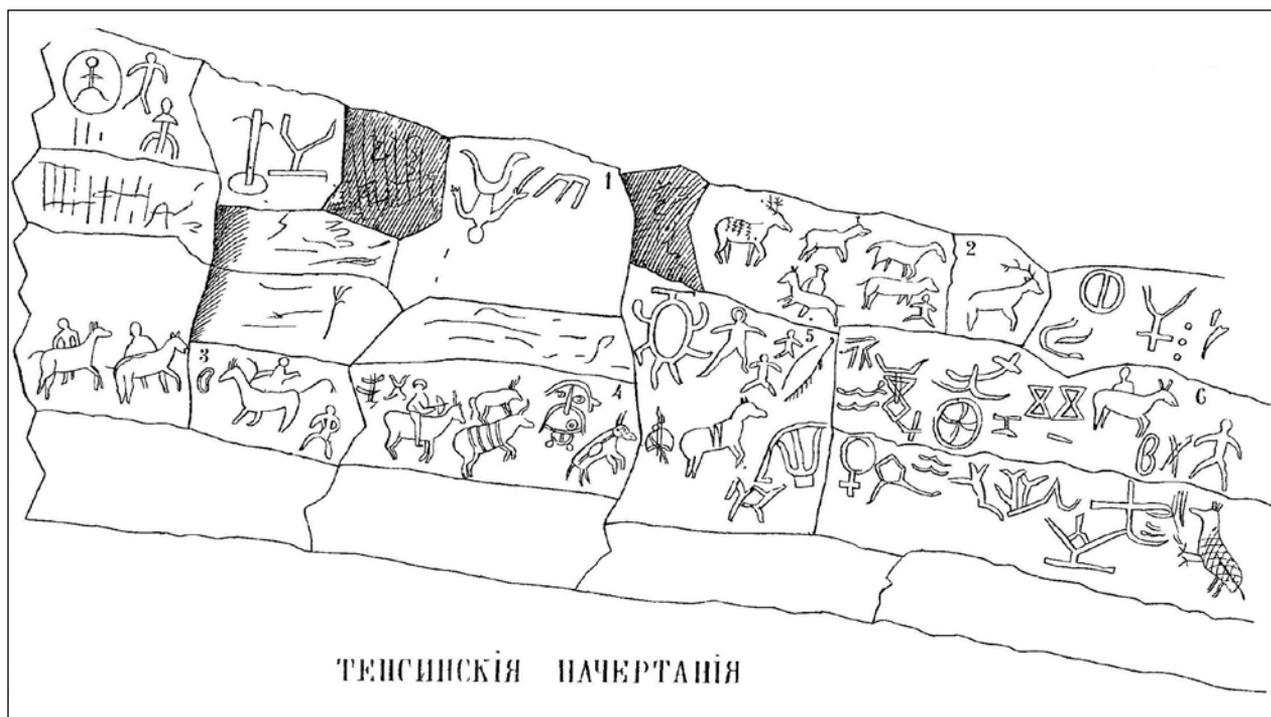


Рис. 1. Рисунки Л. Ф. Титова «Тепсинской писаницы» [по: Спасский, 1857].

эстампажей, которые он неустанно снимал со многих писаниц Минусинской котловины. Метод эстампирования петроглифов, так называемый механический метод, применяли, в частности, финские археологи в ходе экспедиции Финского археологического общества под руководством И. Р. Аспелина при копировании надписей и наскальных рисунков на камнях, хранящихся в Минусинском музее. Они использовали для этой цели особо обработанный картон, который смачивали водой перед наложением на камень. Вариант этого метода – способ снятия эстампажей на колленкоре, разработанный В. В. Радловым для копирования древних надписей. Прием копирования наскальных изображений при помощи «пропускной» бумаги использовал впоследствии и А. В. Адрианов [Дэвлет, 1989, с. 244, 245]. Им подробно описан метод «воспроизведения писаниц при помощи смоченной бумаги», который вполне может освоить «мало-мальски толковый, внимательный и усердный работник с первого дня работы» [Адрианов, 1906, л. 5, 6]. И. Т. Савенков писал: «В настоящее время собиранием петроглифов занимается известный сибирский исследователь А. В. Адрианов, энергичный собиратель материалов, применивший приемы механического снятия петроглифов» [Савенков, 1910, с. 91]. Сам И. Т. Савенков таких копий не делал, отмечая, что хотя «механические копии имеют несомненные научные преимущества, но они мешкотны и требуют больших материальных затрат» [Дэвлет, 1989, с. 245].

На Тепсе А. В. Адрианов обследовал главным образом рисунки южного склона, на Тубинской стороне, но известны ему были и некоторые рисунки юго-западного склона, где, по его описаниям, «Енисей вплотную подходит к утесистому боку Тепсея» [Адрианов, 1906, л. 47–49]. Исследователь пользовался разработанной им методикой документирования петроглифов: анализу каждой писаницы у него предшествовала, как он сам называл, «рекогносцировка», включавшая сбор сведений о ее местонахождении и истории исследования [Адрианов, 1906, л. 28]. Полевая работа состояла из разведки: «беглого осмотра утесов» для выявления писаниц, а затем «детального их исследования» [Адрианов, 1906, л. 29–31]; изготовления эстампажей [Адрианов, 1906, л. 5], фотографирования*. При фотографировании петроглифов А. В. Адрианов обращал внимание будущих исследователей на такие момен-

* А. В. Адрианов был непревзойденным мастером фотосъемки петроглифов [Миклашевич, Ожередов, 2008], хотя, возможно, в этом деле он не был первым: по сведениям Э. Б. Вадецкой, первым начал фотографировать изображения И. Т. Савенков [Вадецкая, 1986, с. 157].

ты, как, например, наличие «собственного искусственного освещения», когда нужно «пользоваться экраном в виде простыни или бумаги, и зеркалами», использовать телеобъектив (отмечая, что «этот прибор требует специальных условий, – он не только не переносит малейшего сотрясения, ветерка, на съемку им вредно влияют те струи воздуха, которые появляются при нагревании земли солнечными лучами») [Адрианов, 1906, л. 6]; выбирать специальное боковое освещение и определенное время для фотографирования; и др. [Адрианов, 1906, л. 6, 45, 46]. Обязательным считал зарисовывание рисунков и их словесное описание (в его отчетах помимо описаний рисунков имеются зарисовки с указанием номеров эстампажей). А. В. Адрианов внедрил в исследовательскую практику расчистку плоскостей с рисунками от лишайников [1906, л. 6], которая на довольно продолжительное время была приостановлена и возрождена только в последние десятилетия. К счастью, многие материалы А. В. Адрианова дошли до нашего времени.

Наибольшую сложность для А. В. Адрианова представляли рунические надписи, которые также были им обнаружены на склонах горы Тепсей. Надписи нередко были слишком поверхностными, и их копирование, по мнению А. В. Адрианова, не приносило хороших результатов. Л. Р. Кызласов даже высказывал точку зрения, что «рисунки и чертежи А. В. Адрианова настолько не квалифицированы, что не могут считаться документальной фиксацией памятников» [Кызласов, 1965, с. 56], с чем согласиться категорически невозможно. Можно допустить, что это касается лишь надписей, о которых другой их исследователь, С. Г. Кляшторный, в более позднее время писал: «Тепсейские надписи настолько трудны для наблюдения, что рисунки Адрианова действительно непригодны для разбора и чтения» [Шер, 2012, л. 2]. Сам А. В. Адрианов отмечал, что часто для копирования надписей их «оживляли водой и маслом» [Адрианов, 1904, с. 31]. Забегая вперед, отметим, что Каменский отряд Красноярской археологической экспедиции Ленинградского отделения Института археологии АН СССР под руководством Я. А. Шера в 1967 г. также обследовал эти надписи на горе Тепсей, но в процессе работы стало очевидным, что без участия специалиста не обойтись, и в отряд был приглашен С. Г. Кляшторный, отметивший исключительную тщательность, с которой А. В. Адрианов обследовал скальные грани Тепсея, пропустив лишь две слабо процарапанные группы рунических знаков из обнаруженных в 1967 г. С. Г. Кляшторный подчеркивал, что фотофиксирование надписей оказалось почти во всех случаях невозможным из-за чрезвычайно слабой выраженности знаков или их следов, как и их калькирование. Он отметил также, что в основном надписи состоят из мелких знаков, настолько слабо процарапанных, что заметны они лишь при определенном освещении. Для удобства их фиксирования было предложено дополнительно к нумерации участков ввести нумерацию скальных граней и маркировку ярусов [Шер, 2012, л. 3].

В 1907 г. по счастливой случайности А. В. Адриановым и его сыном была найдена пещера-грот с руническими надписями и с выбитыми рисунками животных на стенах. Исследования пещеры в 1907 г. принадлежат сыну А. В. Адрианова. Им проведена пробная раскопка почвы пещеры, а с надписи выполнены карандашная зарисовка, а также эстампаж в двух экземплярах [Адрианов, 1908, с. 43, 44]. В 1908 г. А. А. Адрианов провел раскопки в пещере, обнаружив при этом предметы из органических материалов: кожи, дерева [Адрианов, 1910]. В последние годы интерес к этим надписям и самой пещере оживился, здесь побывали И. Л. Кызласов [Угольков, электронный ресурс], Ю. Н. Есин и др., заглядывают сюда и туристы, несмотря на труднодоступность пещеры [Отчет..., 2012]. Мы также побывали в этой пещере в 2016 г. и зафиксировали имеющиеся там надписи и петроглифы (рис. 4).

После 1908 г. и вплоть до начала археологических спасательных работ второй половины XX в., когда началось строительство Красноярской ГЭС, крупные исследования петроглифов на памятнике не проводились. Красноярская экспедиция ЛОИА под руководством М. П. Грязнова в течение 20 лет вела изучение археологических комплексов в ложе водохранилища и в зоне переработки его берегов [Комплекс..., 1979], а Тепсейский археологический микрорайон стал одним из главных объектов этих исследований. За годы работы экспедиции изучено огромное количество памятников всех известных периодов истории древнеенисейских племен, значительно усовершенствована методика раскопок археологических памятников, апробировались новые и совершенствовались уже известные методы работы с наскальными изображениями. Изучение наскальных рисунков, попадавших в зону

строящегося водохранилища, было одним из важных аспектов работы Красноярской экспедиции. Этим направлением занимался Каменский отряд во главе с Я. А. Шером [Шер и др., 1968, с. 150, 151; Шер, 1970, с. 178, 179]. На Тепсее, одном из наиболее грандиозных памятников наскального искусства Минусинской котловины, отряд работал в 1966–1969 гг.* *Я. А. Шер* внес большой вклад в развитие практики документирования памятников наскального искусства, в том числе совершенствование методики полевого исследования, понимая, что после затопления копии рисунков, ушедших под воду, сами могут стать первоисточником, так и лабораторной обработки полученного материала для дальнейшего безотлагательного ввода его в научный оборот; а также в разработку теоретических вопросов [Шер, 1980, с. 25–78].

Отметим самые главные аспекты деятельности отряда, возглавлявшегося Я. А. Шером. Исходя из особенностей памятника, по естественным границам – логам и лощинам – было выявлено 10 комплексов. Участок южного склона горы и прибрежный кряж, тянущийся от Тепсея вдоль правого берега Тубы до д. Листвягово, вошел в науку под названием «Усть-Туба» и обозначен как «Усть-Туба I–VI» (У-Т); скопления рисунков, тяготеющие к енисейскому берегу, – как «Тепсей I–IV» [Шер, 1980, с. 147]. Все выявленные комплексы были нанесены на топографический план, грани и рисунки проиндексированы и скопированы на кальку [Шер, 1980, с. 64]. Я. А. Шер обращал внимание исследователей на необходимость тщательного индексирования и нумерации рисунков, поскольку считал это очень важным методическим требованием при изучении памятника. Он так описал трудности индексирования на Тепсее: «... в 1963 г., при первом обследовании наскальных рисунков на склонах горы Тепсей, выявленные при первом знакомстве с памятником комплексы были обозначены индексом «Т» (Тепсей) с соответствующими номерами Т-1, Т-2 и Т-3. Некоторые из рисунков, хорошо освещенные, были сфотографированы с этой индексацией и помещены в отчет. А в следующем сезоне более подробная разведка этого района обнаружила намного большее число комплексов, и оказалось, что принятая система индексации недостаточно гибка для полного учета всех рисунков и комплексов. Поэтому ее пришлось разрабатывать заново, для чего понадобились более четкие формулировки того, что считать фигурой, гранью, комплексом» [Шер, 1980, с. 61, 62].

Копирование петроглифов Тепсея Каменским отрядом осуществлялось главным образом при помощи кальки. Участники отряда постоянно искали возможности сделать кальку более прозрачной, для чего стали промасливать ее. «Копия, снятая со скалы на кальку, после проверки, здесь же заливалась тушью и наклеивалась на листы стандартного формата, которые впоследствии в уменьшенном масштабе монтировались в соответствии с расположением на скале» [Шер и др., 1969, с. 180]*. Была разработана также своя система описания рисунков [Шер, 1980, с. 64–67], а для большей объективности описания велся дополнительный контроль: «Словесное описание в силу возможных субъективных представлений производилось под контролем второго лица» [Шер и др., 1969, с. 180].

Сам Я. А. Шер прекрасно фотографировал и отмечал особую необходимость и важность фотодокументации [1980, с. 71]. Петроглифы Тепсея многократно снимались на фотокамеру: «Фотографирование производилось на различных черно-белых и цветных материалах при естественном и искусственном освещении. В увеличенном масштабе фотографировались образцы различной техники выбивки» [Шер и др., 1969, с. 180]. Помимо плоскости со всеми имеющимися на ней изображениями снимались каждая из фигур, а также общий вид местонахождения, на который затем наносились цифры с указанием плоскости. Каждая из плоскостей нумеровалась, как и отдельные скопления рисунков (пункты). В настоящее время фотографии Я. А. Шера хранятся в архиве музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета (КемГУ) [Фотоархив КМАЭЭ, № 2–4]. Нужно отметить, что выполненные им фотографии сегодня представляются бесценными для проведения мониторинга состояния плоскостей с рисунками и самих изображений, многие из которых в настоящее время находятся в плачевном состоянии, а многие и вовсе утрачены. По этим материалам также можно проследить на конкретных плоскостях историю колоний лишайников, растрескивания поверхности камня и др.

* Параллельно, в 1963, 1965–1968 гг. и в незначительной мере в 1969–1970 гг. проводились работы и на других памятниках, подлежавших затоплению [Шер, 1980, с. 139].

Результаты работ Каменского отряда, в том числе материалы пунктов Тепсей I–V и Усть-Туба I–VI, опубликованы в монографии Я. А. Шера [1980], повторная и более полная публикация в «Корпусе петроглифов Центральной Азии» (*Repertoire des Petroglyphes d'Asie Centrale*) [Blednova et al., 1995].

Во время проведения в 1970-е годы раскопок тесинского кургана-склепа Тепсей XVI Тепсейским отрядом Средне-Енисейской экспедиции под руководством М. Н. Пшеницыной зафиксированы камни с рисунками, фотографии которых имеются в ее отчете в Полевой комитет [1978]. В настоящее время эти снимки позволяют проводить мониторинг данного объекта. В эти же годы рисунки некоторых тагарских камней Тепсея и Малинового лога на кальку копировал Д. Г. Савинов [1976].

Новый всплеск интереса к петроглифам Тепсея произошел в 1980–1990 гг. Появилось Красноярское море, часть рисунков ушла под воду, требовалось понять масштаб произошедшей катастрофы. Отчасти исследовательская активность объясняется и тем, что в это время широко внедрилась техника изготовления копий наскальных рисунков на микалентную бумагу, позволявшая довольно быстро, по меркам того времени качественно и недорого копировать наскальные изображения. Новаторская методика принадлежит красноярскому художнику В. Ф. Капелько, а в научную среду ее активно продвигал Б. Н. Пяткин**. В конце 1970 – начале 1980-х годов сбором материалов для кандидатской диссертации занималась аспирантка кафедры археологии КемГУ Т. В. Николаева. В 1980 г. на Тепсее вместе с Б. Н. Пяткиным они исследовали рисунки на камнях тагарских курганов, расположенных под горой и в Малиновом логу [Николаева, 1982, 1983]. Изображения они копировали на микалентную бумагу и полиэтиленовую пленку, фотографировали, зарисовывали и описывали. Рисунки не опубликованы.

В 1983–1984 гг. в Волчьем логу (Тепсей II) работал Петроглифический отряд Южносибирской экспедиции КемГУ под руководством Б. Н. Пяткина. Главное внимание было уделено копированию рисунков и разведочным работам, в результате которых обнаружено много новых петроглифов в Волчьем логу и открыты неизвестные скопления рисунков, в частности, пункт Тепсей V [Советова, 1995]. В настоящее время микалентные копии хранятся в музее «Археология, этнография и экология Южной Сибири» [Каталог..., 2008, с. 80, 88].

В 1980–1990-е и в последующие годы на памятнике проводили работы специалисты из разных научных центров, в том числе Н. В. Леонтьев (Минусинск), Н. А. Боковенко, С. В. Панкова (Санкт-Петербург), А. Л. Заика (Красноярск), И. Л. Кызласов (Москва) и др., а также местные художники, но принципиально нового в методику документирования больше ничего привнесено не было. В основном рисунки копировались на кальку, микалентную бумагу, полиэтиленовую пленку, изготавливались также и художественные копии. Публикации были редкими, приведенные в них фотографии не всегда качественными. Например, в книге *Cave art of the Middle Enisey* [2007] в основном приводятся художественные копии Е. С. Аннинского, не являющиеся документальными источниками. Фотографии некоторых микалентных копий петроглифов Тепсея, выполненные художником В. Ф. Капелько, опубликованы в альбоме «Петроглифы древней Сибири» [2010, с. 38–48]. Известно, что Н. А. Боковенко проводил значительные разведки Тепсейского археологического микрорайона [Боковенко, 1983; 1987, рис. 2, 3; 3, 1; 4; Наскальные изображения Центральной Азии, 2007, с. 78], его сведения также помогают при мониторинге памятника.

И. Л. Кызласов в 1987 г. на южных склонах Тепсея, на втором от Тубы «зубе» обнаружил гравированные рисунки таштыкского времени, которые опубликованы им спустя почти четверть века [Кызласов, 2012, рис. I, II, IV–VII, IX]. По сообщению исследователя, гравированные линии он первоначально

* Я. А. Шер также применял для копирования памятников Минусинской котловины полиэтиленовую пленку и полимерные материалы. Впервые полиэтиленовая пленка была использована для копирования рисунков Среднего Енисея в 1970 г., а полимеризационные пластики – в 1963 [Шер, 1980, с. 68].

** В. Ф. Капелько самоотверженно копировал все известные ему памятники наскального искусства Хакасии и Красноярского края, не обошел он и Тепсей, изготовив большую серию микалентных копий, в настоящее время хранящихся в разных музеях Хакасии и Красноярского края (в том числе в Хакасском национальном краеведческом музее им. Л. Р. Кызласова, Минусинском краеведческом музее им. Н. М. Мартынова и в других организациях) [Шер, 2000; о почти детективной истории его копий см. Рисунок на скале, 2011].

чально «усиливал» заостренной спичкой, затем тщательно переводил на полиэтиленовую пленку шариковой ручкой, кабинетно перебеливая их тушью на бумагу. После этого копия уменьшалась и фотографировалась или копировалась на копировальной машине с масштабом. Кроме того, отмечалась линия горизонта и высота над основанием скального выхода*.

С начала 1990-х годов исследователи стали обращаться к решению вопросов деструкции памятников, связанной с затоплением и постоянной переработкой берега, происходящей под воздействием вод Красноярского водохранилища. В тех пунктах Тепсея, которые попали в зону затопления, начали проводить мониторинг плоскостей, которые обнажаются при низком уровне воды, а также тех, которые затоплены не были, но оказались в зоне риска ввиду возможного их обрушения, вызванного изменением микроклимата, роста лишайников и пр. [Советова, Миклашевич, 1998; Миклашевич, 2007, с. 28, 29, рис.15]. В 1992 г. на Тепсее проводились совместные мультидисциплинарные исследования российских и французских ученых под руководством Я. А. Шера и А.-П. Франкфора, связанные с выявлением влияния изменений климата на состояние древних рисунков: причин роста лишайников, участия микроорганизмов в минерализации отдельных участков плоскостей с изображениями и т. д. [Francfort, Sacchi, 1993, fig. 23a, 24, 26, 27, 31, 33; Soleilhavouq, 1993, fig. 9–12]. Также при документировании изображений использовалась стереофото съемка [Soleilhavouq, 1993, p. 15–17], описанная Я. А. Шером [1980, с. 75–77] и являющаяся прологом (как и спектрзональные съемки) к некоторым современным методам документирования петроглифов.

Нередко приезжавшие на памятник исследователи преследовали определенные научные цели и в рамках своих задач документировали петроглифы Тепсея. Например, в 2003 г. целенаправленным поиском таштыкских гравировок на памятнике занималась С. В. Панкова (Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж). В результате в пункте Тепсей II ею была скопирована на полиэтиленовую пленку сложная многофигурная таштыкская сцена с множеством животных, выполненных в технике гравировки [Панкова, 2004, рис. 2].

Современный этап документирования петроглифов Тепсея

Современный этап можно связать с работами *Тепсейского отряда* кафедры археологии КемГУ, начавшимися в 2012 г. и продолжающимися до настоящего времени. При исследовании памятника помимо традиционных методов документирования петроглифов используются и методы, вошедшие в исследовательский обиход сравнительно недавно.

Прежде всего была необходимость определить реальные границы памятника. Для этого ежегодно проводятся разведки с записями треков при помощи GPS. Этот метод, использующийся в настоящее время достаточно широко, позволяет точно отслеживать уже пройденные участки и выявлять те, которые были пропущены в силу разных причин. Особенно актуален он в тех случаях, когда скальные выходы не имеют четкой ярусности, расположены хаотично, отдельными скоплениями. В результате проведенных разведок на юго-западном склоне горы, на участках между пунктами Тепсей I, III и IV, в пункте Тепсей II, выделенными Я. А. Шером, а также на горе Кременная (также входящей в горную цепь Тепсея) и в других местах выявлено множество неучтенных рисунков, поэтому вновь встала проблема разработки новой индексации.

Успешной разведке способствует посещение памятника в разное световое время с учетом изменения освещения, что позволяет не только фиксировать хорошо видимые рисунки, но и те, которые обнаруживаются исключительно при благоприятном освещении (естественном или искусственном), поэтому число новых изображений ежегодно увеличивается. Свои результаты приносит и осмотр плоскостей при помощи искусственных источников света в пасмурную погоду или в вечернее время. Искусственный свет, которым управляет сам исследователь, – незаменимый инструмент как при разведке, так и при копировании изображений на прозрачную пленку. Особенно хорош этот метод для выявления и копирования гравированных изображений (**рис. 2**), также применяется он для осмотра плоскостей, затянутых лишайником.

* Благодарим И. Л. Кызласова за предоставленную информацию.

С первого дня работы на памятнике проводится масштабная расчистка плоскостей от лишайников [Советова, Аболонкова, 2016]. Еще А. В. Адрианов сетовал на то, что многие рисунки на минусинских писаницах скрыты под лишайниками, с которыми он сам отчаянно боролся при помощи щеток и кислоты [Адрианов, 1906, л. 6]. В последние годы расчисткой памятников успешно занимаются многие исследователи [см., например: Кубарев, 2010; Ковтун и др., 2011; Миклашевич, Мухарева, 2011], хотя есть и противники этого метода [см., например: Hugen, 2011, с. 147]. Работы по удалению лишайников на Тепсее позволили не только уточнить отдельные детали ранее известных петроглифов, но и открыли огромное количество неизвестных изображений и целых композиций, что позволило существенно пополнить фонд источников. В некоторых случаях рисунки были скрыты осыпями, завалены мощными камнями, что требовало дополнительных усилий для их высвобождения: такие плоскости откапывались, завалы камней разбирались (особенно в пунктах Тепсей I, II) [Советова и др., 2012, рис. VIII].

Копирование изображений осуществляется нами как контактными (с помощью тонкой прозрачной пленки, микалентной бумаги), так и бесконтактными (фотосъемка) методами. В ходе длительной практики использования фототехники для документирования наскальных изображений сложились определенные принципы фотосъемки [см., например: Шер, 1980, с. 70; Солодейников, 2013], которыми руководствовались и мы при фотофиксации петроглифов Тепсея. Поскольку основным условием для удачной съемки является правильное освещение, нами используются различные способы получения нужного света для достижения корректной фотосъемки, при необходимости – использование выносных фотовспышек, метод *flash-around* [Солодейников, 2013], а также ночная фотосъемка. Так, была проведена ночная съемка трудноразличимых изображений на горизонтальных плитах оград тагарских курганов, результаты которой оказались лучше результатов дневной съемки, что позволило уточнить отдельные детали у известных нам фигур, а также выявить совершенно новые рисунки.

Отметим, что большое значение отводится не только разнообразным приемам съемки (в зависимости от техники выполнения рисунка и особенностей плоскости, на которую он нанесен), но и пост-обработке полученных снимков. При этом особое внимание уделяется плохо сохранившимся и сложным для фиксации изображениям. К ним относятся прежде всего рисунки, выполненные техникой гравировки, шлифовки, а также нанесенные краской. Их изучению уделяется особое внимание, это направление работы приоритетно.

Работа с красочными изображениями, давно известными на памятниках Минусинской котловины. Есть писаницы исключительно с красочными рисунками, например Кавказская [Боковенко, Леонтьев, 1985]; есть и такие, на которых в настоящее время выявлено определенное их количество: Шалаболинская писаница [Пяткин, Мартынов, 1985, рис. 13, 14 и др.], Оглахты [Миклашевич, 2015, рис. 12] и др. В настоящее время изучение рисунков, выполненных краской, – перспективное и развивающееся направление [см., например: Миклашевич, Солодейников, 2013; Есин и др., 2014; Дэвлет и др., 2015, 2016], что напрямую связано с теми возможностями, которые привнесла компьютерная эра в изучение наскального искусства. На разных памятниках рисунки, выполненные краской, отличаются стилистически, хронологически, по набору персонажей, оттенку пигмента и другим параметрам. Поскольку длительное время их документирование вызывало больше вопросов, чем ответов, то и фиксировались лишь наиболее четкие, видимые глазу фигуры, что не всегда отражало реальную картину, чаще всего рисунки просто оставались без внимания исследователей.

С проблемой выявления рисунков, выполненных краской, мы столкнулись в 2012 г., когда осуществляли мониторинг плоскости № 8 (по Я. А. Шеру [Blednova et al., 1995, pl. 3]) в пункте Тепсей I с выбитыми ранними изображениями животных. Тогда же на этой плоскости обнаружены и фрагменты красочных фигур, которые в силу плохой сохранности и кальцитовых натеков были приняты за изображения быков [Советова и др., 2012, цв. вкл.]. В дальнейшем для работы с рисунками, выполненными краской, мы стали использовать два метода: предложенный А. К. Солодейниковым *метод пигментных карт* [Solodeynikov, 2005] и *метод DStretch*, разработанный Дж. Харманом [Harman, 2015], позволившие сделать первые открытия. Например, на указанной плоскости, где невооруженным глазом видны лишь фрагменты фигуры животного, на снимках «проявилась» целая фигура оленя (не быка,

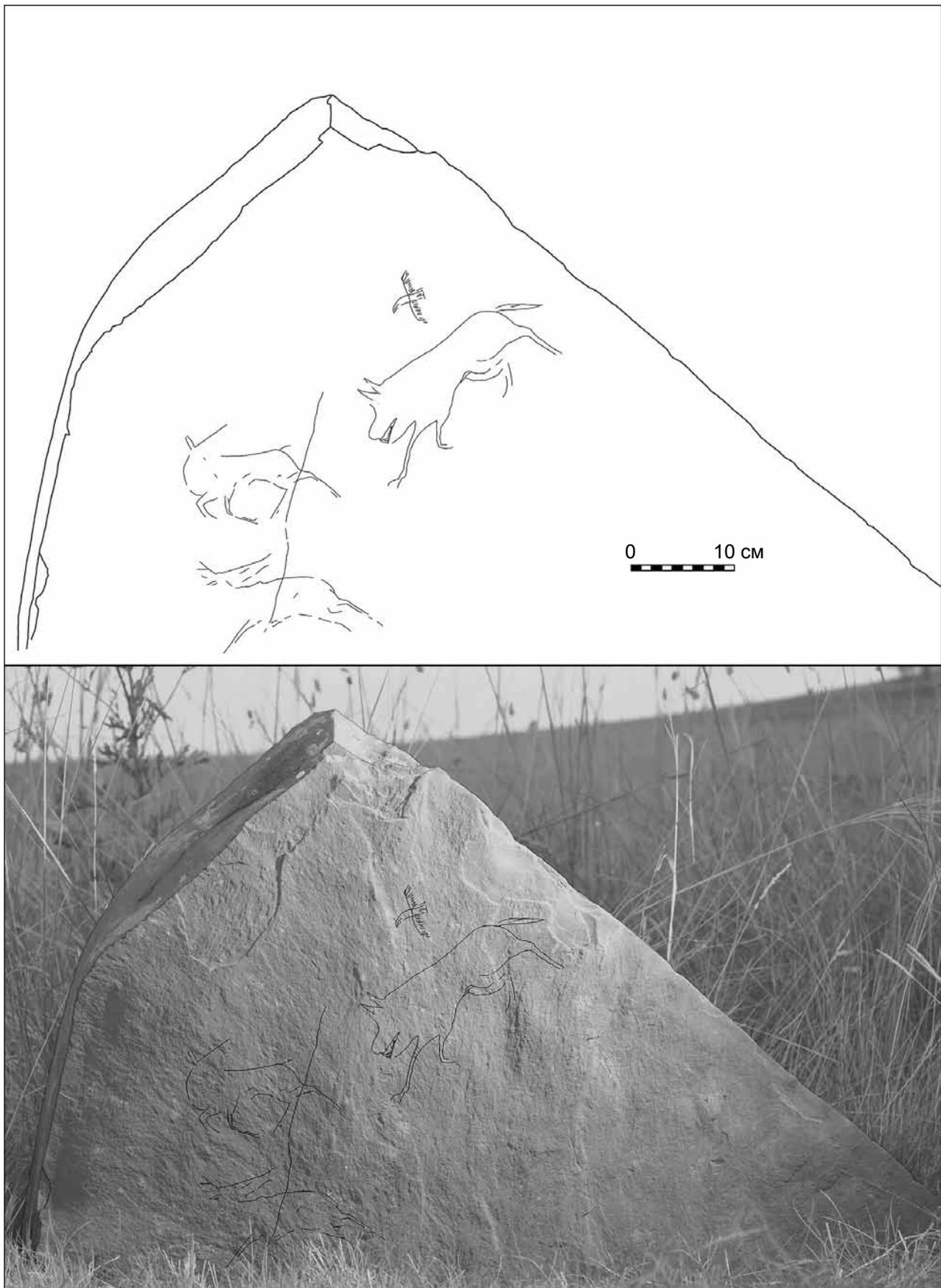


Рис. 2. Гравированные изображения на плите кургана, выявленные при помощи искусственного освещения.

как считалось ранее), рога которого частично скрыты кальцитом, а также мастерски выполненная фигура быка, расположенного ниже, совершенно недоступная человеческому глазу! Корпуса того и другого животного оформлены поперечными линиями.

Сделаем несколько пояснений. *Пигментная карта* – это полутоновое изображение, которое применительно к документированию наскального искусства представляет собой результат цифровой обработки фотографий, где различия оригинала в цветовом тоне или насыщенности соответствуют различиям в яркости на пигментной карте. *Method DStretch* – название программы является сокращением от труднопереводимого словосочетания *decorrelation stretch*. В области обработки изображений метод *decorrelation* можно применять для усиления (*enhance*) или растяжения (*stretch*) цветовой разницы. Такой процесс обобщенно называется *decorrelation stretch* [DStretch Web Site...].

Оба метода возникли примерно в одно время – в первой половине 2000-х годов, и оба были ответом на потребность визуализировать тонкие цветовые различия оригиналов. По сути своей методы похожи и используют схожие механизмы. Основной инструмент метода – работа с каналами изображения разных цветовых пространств. При использовании метода пигментных карт речь идет в первую очередь о CIE Lab, где изображение представлено тремя каналами: два канала описывают информацию о цвете (канал *a* фиксирует разницу между красным и зеленым; канал *b* – между желтым и синим) и один – о количестве света (канал *L* фиксирует яркостную информацию). Переводя изображение интересующей нас плоскости в цветовое пространство CIE Lab, мы как бы раскладываем информацию на «свет» и «цвет», а затем выбираем нужную. Для работы с красным пигментом наиболее информативен канал *a*, отражающий, грубо говоря, содержание безводных оксидов железа в пигменте, в то время как присутствие сигнала в канале *b* информирует о присутствии в пигменте гидроокислов железа. Относительное различие сигнала в каналах *a* и *b* дает почву для анализа пигмента. Так, разница в относительном уровне сигнала в этих каналах для соседних рисунков может означать возможное различие в технологии приготовления краски, что дает основание для постановки вопроса о разном времени создания рисунков.

Метод DStretch предлагает отдельный программный продукт, реализованный в качестве плагина (DStretch) под программу ImageJ – специализированный графический редактор для обработки изображений в научных целях. Кроме Lab, DStretch использует еще одно цветовое пространство, где цвет также описывается отдельно от яркости: YUV. На основе каналов в цветовых пространствах RGB, Lab и YUV автор метода Джон Харман (Jon Harman) построил около двух десятков алгоритмов, предлагающих в качестве результата цветные изображения в RGB, демонстрирующие тонкие цветовые различия оригиналов. В программе присутствует возможность влиять на предложенные алгоритмы: корректировать их или создавать новые на основе тех же каналов базовых цветовых пространств. DStretch – удачное решение для визуализации плохо сохранившихся изображений. Результат обработки DStretch – RGB-изображение в условных цветах, где разница между цветовыми характеристиками разных зон усиливается.

Для того чтобы проверить, нет ли среди отснятых тепсейских изображений красочных рисунков, снимки всех зафиксированных плоскостей с изображениями обработаны методом пигментных карт. Перед съемкой те плоскости, которые были «закрыты» кальцитовыми натеками, смачивались водой: тонкие кальцитовые пленки при намачивании становятся более прозрачными, поэтому выявление и документирование рисунка, если таковой имеется под кальцитом, становится менее проблематичным [Дэвлет, 2002, с. 76]. Мы учитываем факт того, что интенсивное смачивание может навредить красочным изображениям [Дэвлет, 2002, с. 84], однако при документировании рисунков на плоскостях с кальцитовыми натеками считаем эту процедуру хотя и вынужденной, но необходимой, поскольку, не проводя ее, можно никогда так и не выявить ценные источники. Для фиксации же плоскостей, не имеющих натеков, при наличии современных методов выявления красочных рисунков, таких, как, например, DStretch и метод пигментных карт, их смачивание – нежелательная процедура.

Проиллюстрируем некоторые результаты работы. Дальнейшая обработка снимков позволила обнаружить на той же плоскости № 8 пункта Тепсей I помимо фигур оленя с ветвистым рогом и массивной фигуры быка, остатки еще каких-то фигур, интерпретировать которые пока трудно (**рис. 6**). Кра-

сочные изображения на этой грани расположены главным образом в центральной ее части и частично перекрываются выбитыми рисунками, сосредоточенными в основном в правой части плоскости и внизу.

В этом же пункте недалеко от упомянутых выше рисунков зафиксированы еще две плоскости с красочными рисунками. На одной из них было выявлено несколько зооморфных фигур разной сохранности. Наиболее четко проявилась небольшая фигура животного, ориентированного головой вправо, с четырьмя ногами и слегка отвислым животом, запечатленного, по-видимому, бегущим, а также слева от него остатки неопределенных изображений, возможно, фрагментов фигур животных (?) (рис. 7). На другой плоскости, небольшой по размеру и расположенной под карнизом, слева была заметна голова быка, остальная часть фигуры которого, вероятно, разрушена сколом (рис. 8). После обработки снимков изображение головы стало более четким, а справа от нее хорошо проявилась еще одна фигура, которую можно интерпретировать как профильное изображение человека, ориентированного головой к быку, держащего перед собой большой лук с натянутой тетивой. Можно предвзительно отметить, что в пункте Тепсей I уже зафиксировано несколько аналогичных профильных антропоморфных фигур в подобной позе с присогнутыми в коленях ногами, но выполненных выбивкой.

Главная особенность всех представленных выше плоскостей – наличие на их поверхностях кальцитовых налетов, которые, с одной стороны, мешают качественному документированию изображений, а с другой – создают защитный барьер, препятствующий выцветанию и осыпанию краски. На участках без кальцита на указанных плоскостях красочные рисунки будто бы размыты, линии их нечетки, фиксируются лишь отдельные фрагменты фигур. Кальцит выступает в данном случае своеобразным «консервантом» крашенных рисунков и косвенно свидетельствует о том, что таких изображений в древности могло быть намного больше.

Поскольку очень часто рисунки, выполненные краской, практически не видны на плоскости и выявляются исключительно при фотосъемке и дальнейшей обработке полученных снимков, для выявления наиболее удачных условий для съемки, при которых цветовая разница между субстратом и пигментом была бы наибольшей, проведен эксперимент. Все три плоскости были сняты сухими, увлажненными, при солнечном дневном свете (при боковом освещении), при закатном солнце (фронтальный свет), в тени, в пасмурную погоду, а также с выносными вспышками с фронтальным и рисующим светом. По результатам теста сделан вывод, что для визуализации красочных рисунков на конкретном памятнике – Тепсее – наиболее выгодной оказалась съемка увлажненной поверхности. Характер света играет при этом второстепенную роль. При постобработке фотографий, снятых при этих условиях, рисунки проявились лучше всего. Отметим, что изображения маленького животного и остатков фигур в условиях сухой плоскости и в тени практически не зафиксировались. Еще один важный момент – при обработке методом пигментных карт снимков плоскости с лучником (?) и головой быка выявлены различия в интенсивности сигнала в каналах *a* и *b*, что может свидетельствовать о разнице в технологии приготовления красок, которыми они были нанесены, что соответственно дает возможность предполагать разное время создания этих рисунков. Следует заметить также, что принципиальная разница в визуализации рисунков при помощи DStretch и метода пигментных карт не отмечена.

Гравированные изображения. Существенно и то, что используемые методы оказались приемлемыми для выявления поверхностных гравированных изображений, завуалированных кальцитом, когда даже боковое освещение не способствовало выявлению рисунка. Например, в пункте Тепсей II была известна плоскость, в правом верхнем углу которой видна схематично выполненная гравировкой фигурка животного [Советова, Аболонкова, 2016, с. 132]. В результате обработки фотографии методом пигментных карт на той части плоскости, которая буквально сплошь закрыта кальцитом, выявлены фигуры животного и антропоморфного персонажа (?). Этому способствовала разница в цвете между субстратом, кальцитом и изображением (рис. 9). Поскольку применяемые методы фиксируют разницу в цвете, не исключено, что в документировании они могут применяться гораздо шире, чем только для выявления красочных изображений. Так, метод пигментных карт А. К. Солодейниковым

уже апробирован на казахстанских петроглифах, в частности, на местонахождении Ешкиольмес, где разница между пагиной и субстратом, как правило, более очевидна, чем на енисейских петроглифах.

В заключение отметим, что история документирования петроглифов Тепсея позволяет проследить процесс накопления знаний и опыта в этой области: от простого зарисовывания изображений до применения современных технологий. Документирование наскальных изображений этого памятника еще далеко от завершения, некоторые аспекты своей деятельности мы проиллюстрировали, другие в силу разных причин остались пока без внимания, например такие, как применение метода фотограмметрии для рисунков, выполненных на камнях тагарских курганов; выявление «фантомных» изображений, которые, по-видимому, имеются на памятнике, но их происхождение, характер, а также процесс документирования пока не вполне ясны, и др. По сути дела, это местонахождение стало своеобразной экспериментальной площадкой, но уже сегодня отработанные здесь технологии документирования могут быть использованы и на других памятниках наскального искусства.

Библиография

- Адрианов А. В.* Предварительные сведения о собирании писаниц в Минусинском крае летом 1904 г. // Изв. Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Вып. 4. СПб., 1904. С. 25–52.
- Адрианов А. В.* Писаницы Енисейской губернии. Томск, 1906 // Архив музея археологии и этнографии Сибири ТГУ. Д. 55.
- Адрианов А. В.* Обследование писаниц в Минусинском крае в 1907 году // Изв. Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. № 8. СПб., 1908. С. 37–47.
- Адрианов А. В.* Отчет о раскопках пещеры в горе Тепсей летом 1908 // Изв. Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. № 10. СПб., 1910. С. 34–40.
- Боковенко Н. А.* Отчет об обследовании петроглифов в Новоселовском, Краснотуранском районах Красноярского края и в Хакасской АО в 1983 г. // Рукописный отдел Научного архива ИИМК. Ф. 35. 1983. Ед. хр. 153.
- Боковенко Н. А.* К вопросу о датировке некоторых енисейских изображений всадников // Скифо-сибирский мир. Новосибирск: Наука, 1987. С. 75–80.
- Боковенко Н. А., Леонтьев Н. В.* Обследование петроглифов на юге Красноярского края // Археологические открытия 1983 года. М.: Наука, 1985. С. 192.
- Вадецкая Э. Б.* Археологические памятники в степях Среднего Енисея. Л.: Наука, 1986. 179 с.
- Дэвлет Е. Г.* Памятники наскального искусства. Изучение, сохранение, использование. М.: Научный мир, 2002. 340 с.
- Дэвлет Е. Г., Грешиников Э. А., Фахри А. И.* Естественнонаучные методы в изучении мезоамериканских пигментов доиспанского периода на скалах и в пещерной живописи // Вестник Кемеровского гос. ун-та. 2015. № 2 (62). Т. 6. С. 18–23.
- Дэвлет Е. Г., Пахунов А. С., Дэвлет М. А.* О документировании плит Каракола: изображения быкоголовых и их детали // Археологическое наследие Сибири и Центральной Азии (проблемы интерпретации и сохранения). Кемерово: Кузбассвуиздат, 2016. С. 94–97.
- Дэвлет М. А.* И. Т. Савенков как исследователь петроглифов Енисея // СА. 1989. № 3. С. 241–253.
- Есин Ю. Н., Магай Ж., Руссельер Э., Вальтер Ф.* Краска в наскальном искусстве окуневской культуры Минусинской котловины // РА. 2014. № 3. С. 79–88.
- Каталог коллекций музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского гос. ун-та. Вып. 3. Кемерово: СКИФ: ИПП «Кузбасс», 2008. 128 с.
- Ковтун И. В., Русакова И. Д., Мухарева А. Н.* Предварительные результаты расчистки от лишайников петроглифов Новоромановской писаницы // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. Т. 1. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011. С. 140–148. (Труды САИПИ; Вып. VIII).
- Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. Новосибирск: Наука, 1979. 167 с.
- Кубарев В. Д.* История изучения святилища Калбак-Таш (Республика Алтай) // Древности Сибири и Центральной Азии. № 3 (15). Горно-Алтайск: ГАГУ, 2010. С. 43–58.
- Кызласов И. Л.* Таштыкские рисунки на вершине горы Тепсей // Археология Южной Сибири. Вып. 26. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2012. С. 103–108.
- Кызласов Л. Р.* Краткая история археологического изучения Тувы // Вестник МГУ. Серия IX. № 3. 1965. С. 52–71.
- Миклашевич Е. А.* Исследование наскального искусства Северной и Центральной Азии в 1995–1999 гг. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2007. 60 с. (Труды САИПИ; Вып. II).

- Миклашевич Е. А.* Комплекс памятников наскального искусства Оглахты: информационный потенциал и перспективы исследования // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2015. № 1 (9). С. 52–76.
- Миклашевич Е. А., Бове Л. Л.* Документирование петроглифов горы Торгун (Горный Алтай) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XVII. Новосибирск: ИАЭТ СО РАН, 2011. С. 182–187.
- Миклашевич Е. А., Мухарева А. Н.* Новые петроглифы Калбак-Таша. К вопросу о расчистке наскальных рисунков от лишайников // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. С. 233–246. (Труды САИПИ; Вып. VII).
- Миклашевич Е. А., Ожередов Ю. И.* Фотографии сибирских писаниц в наследии А. В. Адрианова // Тропую тысячелетий. Сб. науч. трудов, посв. юбилею М. А. Дэвлет. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. С. 156–187. (Труды САИПИ; Вып. IV).
- Миклашевич Е. А., Солодейников А. К.* Новые возможности документирования наскальных изображений, выполненных краской (на примере Кавказской писаницы в Минусинской котловине) // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2013. № 1 (5). С. 176–191.
- Наскальные изображения Центральной Азии. Сеул, 2007. 353 с.
- Николаева Т. В.* Изображения на плитах оград тагарской культуры (методика и хронология): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Кемерово, 1983. 20 с.
- Николаева Т. В.* Хронологические аспекты рисунков на камнях из склепов тесинского времени // Молодые ученые Кузбасса – 60-летию образования СССР. Кемерово: КемГУ, 1982. С. 94–96.
- Отчет о комбинированном походе в Краснотуранском районе, гора Тепсей, совершенном 25 августа 2012 года. Минусинск, 2012. 13 с.
- Панкова С. В.* Таштыкские гравировки на Тепсее // Археология и этнография Алтая. Вып. 2. Горно-Алтайск: Институт алтаистики им. С. С. Суразакова, 2004. С. 52–60.
- Петроглифы древней Сибири. Альбом. М.: Галарт, 2010. 191 с.
- Пиеницына М. Н.* Отчет о работах Тепсейского отряда в 1977 г. // Архив ИА РАН. 1978. Р-1. № 6712.
- Пяткин Б. Н., Мартынов А. И.* Шалаболинские петроглифы. Красноярск: КрГУ, 1985. 192 с.
- Рисунок на скале [Электронный ресурс]. Код доступа: <http://tg.ru/2011/07/12/skala.html/>.
- Савенков И. Т.* О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее // Труды XIV Археологического съезда в Чернигове в 1908 г. Т. 1. М., 1910.
- Савинов Д. Г.* К вопросу о хронологии и семантике изображений на плитах оград тагарских курганов (по материалам могильников у горы Туран) // Южная Сибирь в скифо-сарматскую эпоху. Кемерово: КемГУ, 1976. С. 57–72.
- Советова О. С.* Петроглифы горы Тепсей // Древнее искусство Азии: петроглифы. Кемерово: КемГУ, 1995. С. 33–54.
- Советова О. С., Аболонкова И. В.* Гравированные рисунки Тепсея // Вестник Томского гос. ун-та. 2016. № 407. С. 128–134.
- Советова О. С., Миклашевич Е. А.* Современное состояние памятников наскального искусства на Енисее и проблема контактного копирования // Международная конф. по первобытному искусству. Тез. докл. Кемерово: КемГУ, 1998. С. 161–163.
- Советова О. С., Мухарева А. Н., Аболонкова И. В.* Местонахождение Тепсей I // Археология Южной Сибири. Вып. 26. Кемерово: Кузбассвузиздат. 2012. С. 99–124.
- Солодейников А. К.* Некоторые аспекты фотофиксации наскальных изображений // Вестник Кемеровского гос. ун-та. 2013. № 3 (55). Т. 4. С. 76–82.
- Спаский Г. И.* О достопримечательнейших памятниках сибирских древностей и о сходстве некоторых из них с великорусскими // Записки Императорского Русского Географического Общества. Кн. XII. СПб.: Тип. Имп. АН, 1857. 181 с.
- Угольков И.* Молитва на скале [Электронный ресурс]. URL: <http://vladimir.nosov.org/molitva-na-skale.html>. Фотоархив КМАЭЭ – музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского гос. ун-та. № 2–4.
- Черемисин Д. В.* О копировании граффити Горного Алтая // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. Т. 2. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. С. 175–178. (Труды САИПИ; Вып. VIII).
- Шер Я. А.* Памятники древнего искусства на Енисее // Археологические открытия 1969 года. М.: Наука, 1970. С. 178–179.
- Шер Я. А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М.: Наука, 1980. 328 с.
- Шер Я. А.* Памяти В. Ф. Капелько // Вестник САИПИ. Вып. 3. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2000. С. 34–35.
- Шер Я. А.* Предварительный отчет С. Г. Кляшторного о полевом обследовании древнетюркских рунических надписей на писаницах в районе устья р. Тубы (Краснотуранский район Красноярского края). 2012 // Научный архив музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского гос. ун-та. № 957.

Шер Я. А., Подольский Н. Л., Медведская И. Н., Калашикова Н. М. Енисейские писаницы // Археологические открытия 1968 года. М.: Наука, 1969. С. 180–182.

Шер Я. А., Савинов Д. Г., Подольский Н. Л., Кляшторный С. Г. Курганы и писаницы правобережья Енисея // Археологические открытия 1967 года. М.: Наука, 1968. С. 150–151.

Blednova N., Francfort H.-P., Legchilo N., Martin L., Sacchi D., Sher J., Smirnov D., Soleilhavoup F., Vidal P. Repertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale, Fascicule No. 2: Sibérie du Sud 2: Tepsej I–III, Ust'-Tuba I–VI (Russie, Khakassie). Paris, 1995. 153 p.

Cave art of the Middle Enisey. Zelenogorsk, 2007. 224 p.

DStretch Web Site for the DStretch plugin to ImageJ. DStretch is written by Jon Harman [Electronic resource]. URL: // www.dstretch.com.

Francfort H.-P., Sacchi D. Archeologie et histoire de l'art. Questions de cronologie, de style et d'interpretation // Arts Asiatiques. Annaies du muse'e national des Art asiatiques – Guimet et du muse'e Cernuschi. Extrait. Paris, 1993. P. 29–52. (Cahiers publies par l'Ecole Francaise d'Extreme-Orient avec le concours du C.N.R.S.; T. XLVIII).

Harman J. Using dstretch for rock art recording // International Newsletter on Rock Art. 2015. № 72. P. 24–30.

Hygen A.-S. Ethics of rock art documentation: methods, contexts and consequences // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. Т. 2. Кемерово: Кузбассвуиздат. 2011. С. 144–152. (Труды САИПИ; Вып. VIII).

Soleilhavoup F. Ecomorphologie et geomicrobiologie des surfaces a petroglyphes en Sibirie meridionale // Arts Asiatiques. Annaies du muse'e national des Art asiatiques – Guimet et du muse'e Cernuschi. Extrait. Paris, 1993. P. 10–22. (Cahiers publies par l'Ecole Francaise d'Extreme-Orient avec le concours du C.N.R.S.; T. XLVIII).

Solodeynikov A. Research on the Recordings of rock paintings in the Kapova cave (Ural) // International Newsletter on Rock Art. 2005. № 43. P. 10–14.

Рис. 3. Выявление изображений с помощью направленного искусственного света.

Рис. 4. Надписи и петроглифы на стене пещеры горы Тепсей: 1 – фрагмент рунической надписи; 2 – изображения животных и антропоморфной фигуры.

Рис. 5. Пункт Тепсей I. Расположение плоскостей с выполненными краской изображениями.

Рис. 6. Плоскость № 8 (по Я. А. Шеру), пункт Тепсей I. Красочные изображения животных, перекрытые выбитыми фигурами (1): 2 – результат применения метода пигментных карт (канал *a*) к фотографии сухой плоскости; 3 – результат применения метода пигментных карт (канал *a*) к фотографии влажной плоскости. Обратите внимание на разницу (2 и 3) отображения зоны, закрытой кальцитовым натеком; 4 – результат обработки фотографии сухой плоскости с помощью алгоритма *lds* программы DStretch; 5 – результат обработки фотографии влажной плоскости с помощью алгоритма *labi* программы DStretch. Обратите внимание на разницу (4 и 5) в передаче зоны, покрытой кальцитовым натеком, а также на отображение полосы естественного ожелезнения в левом верхнем углу плоскости в сравнении с фигурами животных, выполненными охрой.

Рис. 7. Пункт Тепсей I. Общий вид плоскости с красочными рисунками, частично закрытыми кальцитовым натеком (1 – красными рамками обозначены фрагменты, см. 3–7): 2 – результат применения метода пигментных карт (канал *a*) к фотографии сухой плоскости в тени; 3 – результат применения метода пигментных карт (канал *a*) к фотографии фрагмента влажной плоскости при закатном солнце; 4 – результат применения метода пигментных карт (канал *a*) к фотографии фрагмента влажной плоскости при закатном солнце; 5 – результат применения метода пигментных карт (канал *hue*) к фотографии фрагмента влажной плоскости при закатном солнце; 6 – результат обработки фотографии фрагмента влажной плоскости, снятой при закатном солнце, с помощью алгоритма *lbl* программы DStretch; 7 – результат обработки фотографии фрагмента влажной плоскости, снятой при закатном солнце, с помощью алгоритма *lbl* программы DStretch.

Рис. 8. Пункт Тепсей I. Плоскость с изображениями быка и антропоморфной фигуры (1): 2 – результат применения метода пигментных карт (канал *a*) к фотографии сухой плоскости; 3 – результат применения метода пигментных карт (канал *a*) к фотографии влажной плоскости; 4 – результат обработки фотографии сухой плоскости с помощью алгоритма *lds* программы DStretch; 5 – результат обработки фотографии влажной плоскости с помощью алгоритма *urd* программы DStretch.

Рис. 9. Пункт Тепсей II: 1 – плоскость с гравированными рисунками под кальцитовым натеком; 2 – прорисовка центрального фрагмента плоскости по данным, полученным в результате обработки фотографии методом пигментных карт на основе канала *a* и с помощью алгоритма *urd* программы DStretch.

И. Д. Русакова

Музей-заповедник «Томская Писаница», Кемерово

А. Н. Мухарева

*Кемеровский государственный университет,
Музей-заповедник «Томская Писаница», Кемерово*

**МАТЕРИАЛЫ А. П. ОКЛАДНИКОВА
ПО ПЕТРОГЛИФАМ НИЖНЕГО АМУРА
В ФОНДАХ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ТОМСКАЯ ПИСАНИЦА»**

Значительную часть петроглифической коллекции музея-заповедника «Томская Писаница» составляют материалы А. П. Окладникова, полученные в результате экспедиционных исследований и последующей камеральной обработки копий. Историографическая ценность этих источников, позволяющих «приоткрыть» страницы, связанные с историей изучения памятников, применявшейся ранее методикой работы и другими аспектами, не вошедшими в научные труды, очевидна.

В научном творчестве А. П. Окладникова одно из центральных мест занимает история первобытного искусства, при разработке различных направлений которой особое внимание исследователь уделял изучению петроглифов. Полноценное использование данного источника как исторического началось сравнительно недавно, и большая заслуга в этом принадлежит А. П. Окладникову, который открыл, исследовал и ввел в научный оборот десятки памятников наскального искусства.

Публикации этого своеобразного материала предшествовала большая и кропотливая работа по копированию рисунков и последующей обработке копий. К сожалению, вопросы методики полевых и лабораторных исследований в научных трудах того времени отражены довольно слабо. Лишь в некоторых монографических работах А. П. Окладникова можно найти краткое упоминание о том, что копирование петроглифов проводилось на промасленную кальку. В ходе дальнейшей работы «рисунки переводились с кальки на бумагу и уменьшались фотомеханическим способом, затем сводились в таблицы» [Окладников, 1966, с. 5].

В результате исследований петроглифов на Ангаре, Верхней и Средней Лене, в Забайкалье, на Алтае и в других регионах А. П. Окладниковым были получены новые и интересные материалы, относящиеся к разным историческим эпохам и значительно расширяющие представления о мировоззрении древних народов. После издания монографий копии и прорисовки петроглифов долгие годы хранились в Институте истории, филологии и философии СО АН (ныне Институт археологии и этнографии СО РАН) в г. Новосибирске, а в начале 1990-х годов часть этих материалов была передана в музей-заповедник «Томская Писаница», где их включили в состав петроглифической коллекции [Мухарева, Русакова, 2009].

В настоящее время наследие А. П. Окладникова в фондах музея-заповедника «Томская Писаница» насчитывает несколько единиц хранения основного фонда (ОФ), более 4500 – научно-вспомогательного фонда (НВФ) [Мухарева, Русакова, 2011, с. 151] и более 500 листов архивных дел. Среди многочисленных копий и прорисовок наскальных изображений, выполненных на кальке, миллиметровой, мелованной и оберточной бумаге в период с конца 1930-х по конец 1970-х годов, а также схем расположения рисунков на плоскостях, имеются материалы по наскальному искусству Нижнего Амура (рис. 1–15). Из шести местонахождений, исследованных А. П. Окладниковым в этом регионе в разные годы [1971], в фондах музея оказались материалы только двух – Сикачи-Аляна (ОФ 4644–4646,



Рис. 1. Копии изображения лося с орнаментированным туловищем, Сикачи-Алян: 1 – натирка на миллиметровой бумаге, НВФ 4133; 2 – натирка на миллиметровой бумаге, НВФ 4145; 3 – прорисовка на кальке, Ф. 5. Д. 33, л. 1; 4 – прорисовка на миллиметровой бумаге, залитая тушью, НВФ 4010.

4701, 4702; НВФ 4009–4017, 4063–4172, 4238, 4239; Ф. 5. Д. 27, 33) и р. Кия у так называемого Чертова плеса (НВФ 4240–4243, 7050–7056), представленные 192 копиями. Принимая во внимание неослабевающий интерес к петроглифам Нижнего Амура, в особенности Сикачи-Аляна, хочется вновь обратиться к материалам А. П. Окладникова.

Прежде всего, копии наскальных изображений Сикачи-Аляна и р. Кия позволяют более подробно осветить отдельные моменты истории изучения петроглифов Нижнего Амура. Впервые петроглифы у сел Малышево и Сикачи-Алян* были обследованы участниками Нижнеамурской археологической экспедиции Института этнографии АН СССР под руководством А. П. Окладникова в 1935 г. В этот полевой сезон удалось описать и сфотографировать наиболее интересные изображения и изготовить с них бумажные эстампажи [Окладников, 1968, с. 22], переданные затем в Музей антропологии и этнографии АН СССР [Миклашевич, 2015].

Начиная с 1953 г. А. П. Окладников возобновляет работы на Амуре, во время которых неоднократно посещает Сикачи-Алян, где продолжает изучать рисунки и проводить археологические раскопки [Окладников, 1968, с. 22; 1971, с. 13]. О сложностях, связанных с работами на петроглифах Сикачи-Аляна в 1953–1970 гг., ученый писал следующее: «Пришлось неоднократно на протяжении ряда лет повторно осматривать, проверять и заново фиксировать эти древние изображения, заново их описывать, уточнять и переделывать то, что было достигнуто упорным трудом предшествующих лет. Последняя такая проверка генерального масштаба осуществлена была летом 1969 г., и она тоже принесла много нового, неожиданного. В результате этой проверки были уточнены зарисовки и кальки петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные в предыдущие годы, по которым была, в частности, сделана моя первая обобщающая работа научно-популярного характера “Лики древнего Амура”, изданная в Новосибирске в 1968 г.» [Окладников, 1971, с. 4].

* Во времена исследований памятника А. П. Окладниковым село называлось Сакачи-Алян; под таким же названием в учетной документации музея-заповедника фигурируют полевые материалы, переданные в фонды.

Копии, хранящиеся в фондах музея-заповедника «Томская Писаница», подтверждают, что в процессе работы участники экспедиций действительно корректировали выполненные ранее «зарисовки и кальки». На некоторых из них можно встретить пометки: «Деталь дублирована» (НВФ 4070), «№36 дубль» (НВФ 4145) или «Повторный улучшенный вариант» (НВФ 4112). На неоднократные уточнения также указывают копии одних и тех же петроглифов Сикачи-Аляна, представленные в коллекции несколькими экземплярами (рис. 1–3). Это было связано не только с недостаточно прозрачными материалами, используемыми для копирования, но и со сложностью, «многослойностью» некоторых композиций. Так, копий с камня 43, сделанных в разные годы, сохранилось по меньшей мере пять: две в фондах музея-заповедника «Томская Писаница» (прорисовка на кальке 1964 г. и натирка на миллиметровой бумаге 1966 г.) (рис. 2, 4, 5) и три – в Санкт-Петербургском филиале архива Российской академии наук, две из которых были выполнены в 1963 г., а одна – в 1969 г. [Пономарева, 2013, с. 203; рис. 1, 15–17]. Все они различаются между собой и отличаются от прорисовки, опубликованной в 1968 и 1971 гг. [Окладников, 1968, с. 219, 87; 1971, табл. 50; 51, 1].

Неоднократно первоначальный вариант копии существенно отличается от более позднего. Например, прорисовка личины на камне 102 [Окладников, 1968, с. 200, 28] в основном соответствует натирке, выполненной в 1966 г. на одной из страниц газеты «Известия» (рис. 4, 3). Однако позже, вероятно, была выполнена новая копия этой личины, которая вошла в другую публикацию [Окладников, 1971, табл. 110, 112]. Эти две прорисовки различаются между собой настолько, что общим у них осталось только внутреннее заполнение. Овалы личины разные, в публикации 1971 г. личине добавлены рога (рис. 4, 3–5).

Также сильно различаются между собой опубликованные в 1968 и 1971 гг. прорисовки личины на камне 8 с «боковым выступом в виде своего рода “ручки” внизу справа» [Окладников, 1971, с. 20]. В фондах музея-заповедника «Томская Писаница» есть три копии этой личины. Две из них – прорисовка карандашом на кальке (рис. 3, 3) и залитая тушью прорисовка на миллиметровой бумаге (рис. 3, 5) – совпадают с прорисовкой в более ранней публикации [Окладников, 1968, с. 204, 40], а одна – натирка на миллиметровой бумаге (рис. 3, 1) – имеет больше сходства с прорисовкой в более поздней публикации [Окладников, 1971, табл. 9].

Прослеживается несоответствие между двумя копиями небольшой череповидной личины на камне 18. Одна из них была выполнена карандашом на кальке в 1963 г. (рис. 5, 1), другая, вероятно, несколько позднее, – прорисована на миллиметровую бумагу и залита тушью (рис. 5, 2). В публикацию 1971 г. вошла прорисовка на миллиметровой бумаге [Окладников, 1971, табл. 24, 1; 26]. Нередко во время копирования участники экспедиций фиксировали изменения, происходящие с петроглифами за время их работы на памятнике. Так, А. П. Окладников пишет, что рисунок на камне 18 «сильно пострадал в недавнее время: ударами камня по его поверхности разбиты выпуклые валики между желобками» [1971, с. 23]. Возможно, какие-то различия в прорисовках, выполненных в разные годы, могли быть связаны с этими обстоятельствами.

Хорошо заметны различия между натиркой (рис. 6, 1) и залитой тушью прорисовкой (рис. 6, 2) из коллекции и опубликованной в 1971 г. прорисовкой силуэтной личины с лучами на камне 85 [Окладников, 1971, табл. 98]. В данном случае видно, насколько сильно сомневался исследователь, работая над этой личиной: на натирку, имеющуюся в фондах музея, нанесено множество линий красным и синим карандашами в попытках воспроизвести контур и внутреннее заполнение личины (рис. 6, 1). При этом на натирке прослеживаются два глаза, тогда как на прорисовке в публикации изображен только один. Здесь же отмечено, что «глаза и нос угадываются» [Окладников, 1971, с. 45, 46, табл. 98]. Вероятно, натирки, описания и окончательные прорисовки делались разными людьми, и не всегда полученные результаты удавалось сопоставить между собой.

Также отличается окончательная прорисовка одной из опубликованных личин с местонахождения на р. Кия в урочище Чертово плесо [Окладников, 1971, табл. 132] от копии 1967 г., хранящейся в коллекции музея (рис. 7, 1). На прорисовке, вошедшей в монографию 1971 г., элементов, заполняющих личину, гораздо больше (рис. 7, 2).



Рис. 2. Копии изображения «тигра» на камне 48 и фигуры на камне 43, Сикачи-Алян:
 1 – натирка на оберточной бумаге, НВФ 4126; 2 – прорисовка карандашом на кальке, НВФ 4116; 3 – прорисовка на миллиметровой бумаге, залитая тушью, НВФ 4162; 4 – натирка на миллиметровой бумаге, НВФ 4082; 5 – прорисовка на кальке, Ф. 5, д. 33, л. 6; 6 – [по: Окладников, 1971, табл. 51, 1].

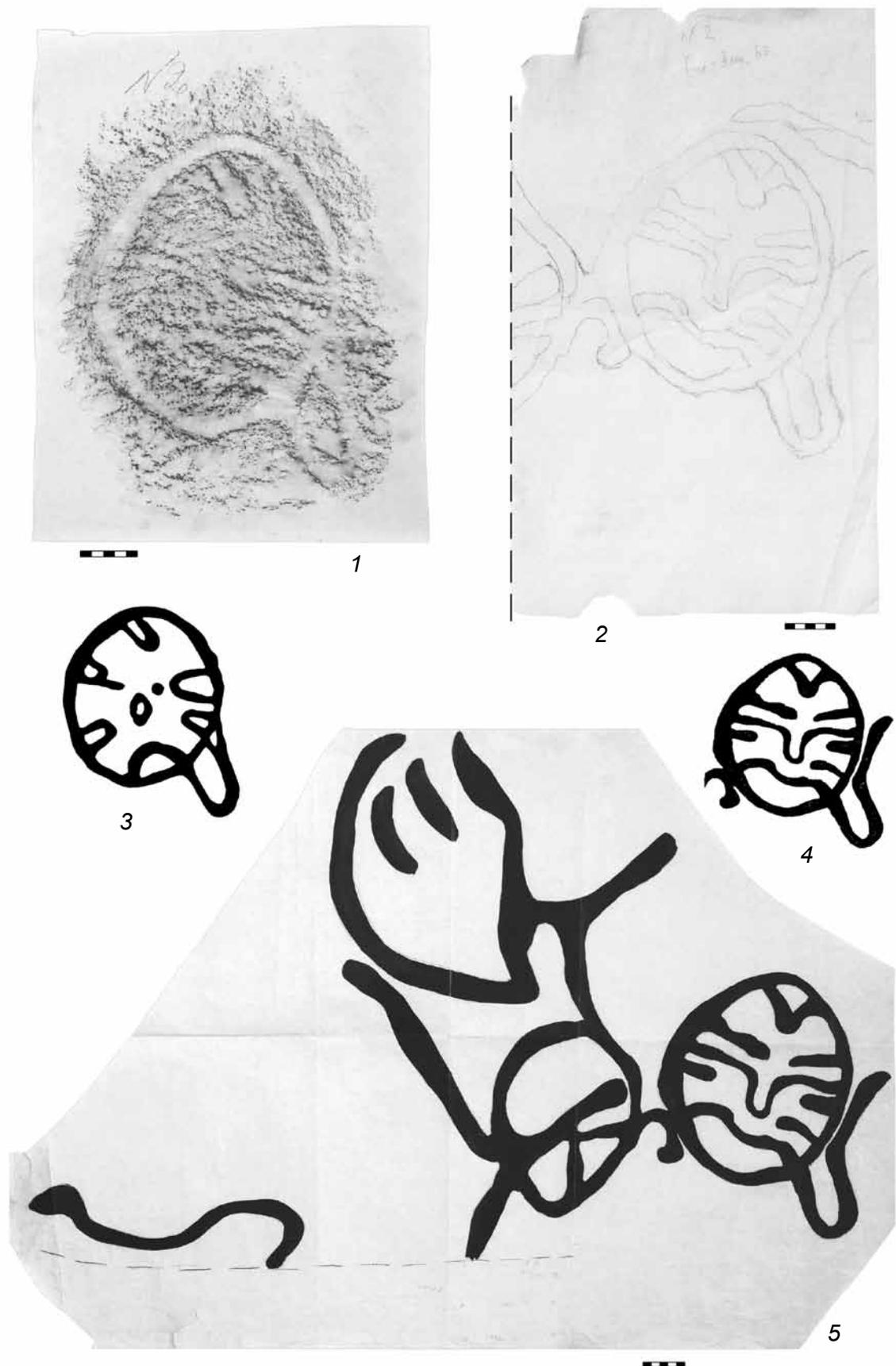


Рис. 3. Копии личины с «петлей», Сикачи-Алян:

1 – натирка на миллиметровой бумаге, НВФ 4136; 2 – прорисовка на кальке, Ф. 5, д. 33, л. 15; 3 – [по: Окладников, 1971, табл. 9]; 4 – [по: Окладников, 1968, с. 204, 40]; 5 – прорисовка на миллиметровой бумаге, залитая тушью, НВФ 4015.

По некоторым материалам коллекции можно проследить этапы уточнений отдельных изображений Сикачи-Аляна, например двух личин на камне 82, нанесенных на одну из его граней (рис. 5, 4–8). Одна прорисовка выполнена карандашом на кальке в 1963 или 1964 г. (рис. 5, 4), другая, более поздняя – тушью на миллиметровой бумаге (рис. 5, 5). При этом нижняя из двух личин, богато орнаментированная, одинаково передана на обеих копиях и, за исключением нескольких незначительных элементов, не отличается от окончательного варианта, представленного на страницах двух публикаций [Окладников, 1968, с. 32, 51; 1971, табл. 88, 89]. Прорисовки верхней личины разнятся. На кальке личина сердцевидная, боковые ее контуры показаны двойными линиями, имеются два округлых «уха». В виде окружностей изображены глаза, в виде овала – рот, брови смыкаются у переносицы (рис. 5, 4).

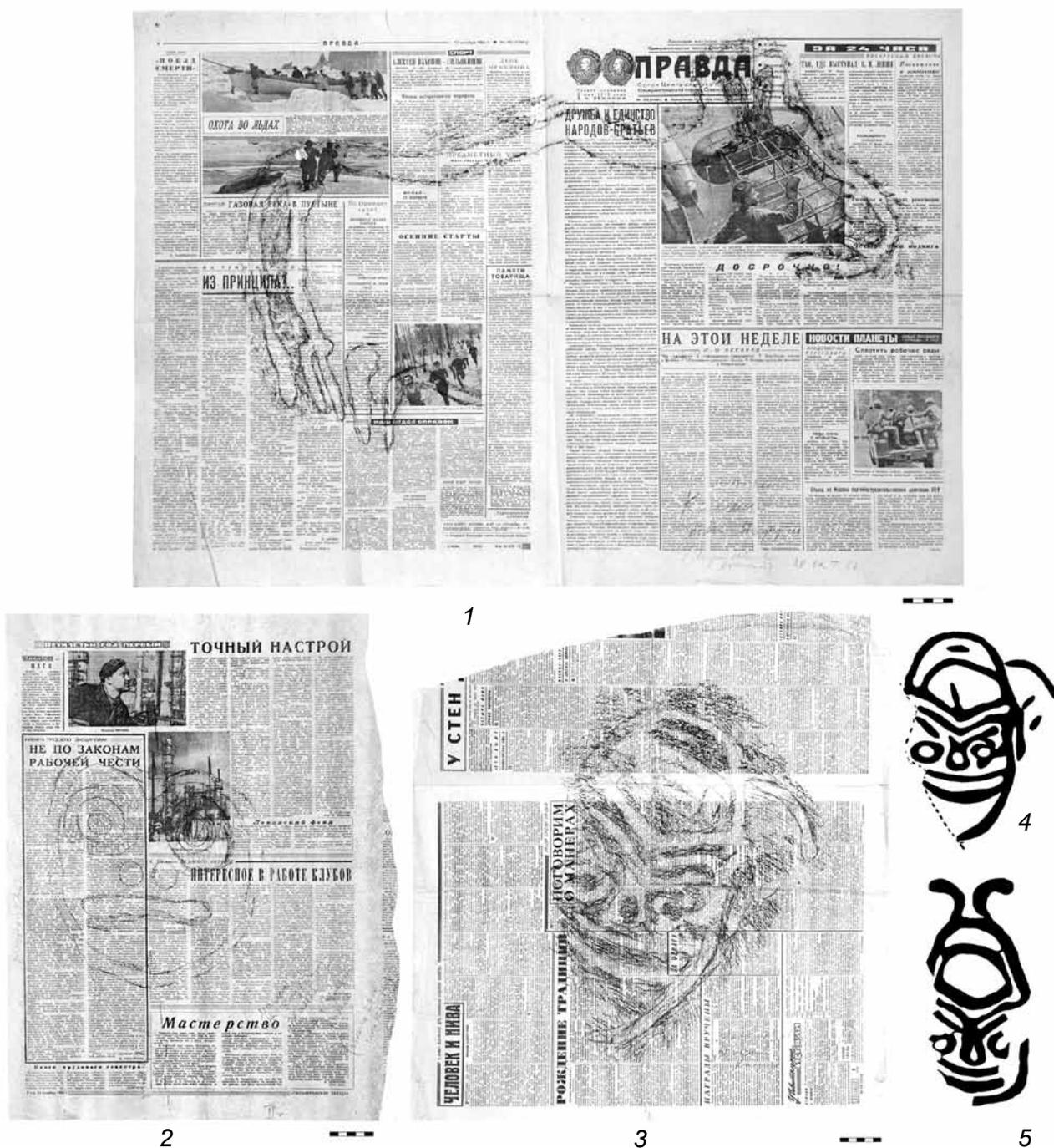


Рис. 4. Натирки личин, выполненные на газетах, Сикачи-Алян:

1 – НВФ 4109; 2 – НВФ 4107; 3 – НВФ 4106; 4 – [по: Окладников, 1968, с. 200, 28]; 5 – [по: Окладников, 1971, табл. 112].



Рис. 5. Кальки и залитые тушью прорисовки личин, Сикачи-Алян: 1 – НВФ 4119; 2 – НВФ 4153; 3 – [по: Окладников, 1971, табл. 26]; 4 – Ф. 5, д. 33, л. 3; 5 – НВФ 4009; 6 – [по: Окладников, 1968, с. 203, 36]; 7, 8 – [по: Окладников, 1971, табл. 89, 176].

В публикации 1968 г. уточненная личина по-прежнему сердцевидная, при этом у нее остается одно ухо, с левой стороны «теряется» двойная линия контура [Окладников, 1968, с. 203, 36]. В публикации 1971 г. после очередного уточнения глаза воспроизводятся точками, окруженными линиями в виде «рыбок» [Окладников, 1971, с. 42]. Кроме того, личина «лишается» сердцевидного контура, хотя в описании сказано, что она представляет собой «широкий, плавно очерченный овал с вогнутым лбом. Верх нарушен отколовшимся камнем» [Окладников, 1971, с. 42]. На фотографии действительно видно, что верхний контур личины поврежден сколом [Окладников, 1971, табл. 176]. Возможно и в этом случае участниками экспедиций зафиксированы изменения, произошедшие за короткий период с 1963 по 1969 г., когда верхняя часть одной из личин на камне 82 была утрачена со времени ее первого копирования.

Таким образом, «в промежутке между 1953–1970 годами участниками Дальневосточной археологической экспедиции сначала Института археологии АН СССР, а затем Сибирского отделения АН СССР» под руководством А. П. Окладникова «не раз уделялось специальное внимание петроглифам Амура... Наиболее широкие работы в этом направлении были осуществлены в 1958, 1963 и 1969 гг.» [Окладников, 1971, с. 13]. Нам не известно, где хранятся кальки и зарисовки 1958 г. В фондах музея-заповедника по петроглифам Сикачи-Аляна оказались материалы 1962, 1963, 1964, 1966 и 1969 гг. Из них наибольшее количество копий относится к 1963 и 1966 гг., на восьми копиях указан 1964 г., и по одной копии можно достоверно датировать 1962 и 1969 гг. На некоторых кальках и натирках дата копирования отсутствует, в связи с чем наверняка определить, когда они были выполнены, невозможно.

Полевые материалы второго амурского местонахождения на р. Кия, о котором А. П. Окладникову стало известно в феврале 1967 г. [1971, с. 14], в музей, к сожалению, не попали. В коллекции хранятся лишь залитые тушью готовые прорисовки изображений этого памятника, выполненные на миллиметровой бумаге и датированные 1967 г., а также общий план расположения рисунков, из чего можно сделать вывод, что обработка полевых материалов осуществлялась очень быстро.

Судя по имеющимся в фондах музея-заповедника «Томская Писаница» материалам, по меньшей мере часть работ проводилась глубокой осенью, во второй половине октября. Об этом свидетельствуют надписи на копиях: «15/Х–62 г.» (НВФ 4123), «21 окт. 66 г.» (НВФ 4104) или «Откопан 20 окт. Снято 22 окт. 66 г.» (НВФ 4107). Да и все газеты, использованные в 1966 г. для копирования изображений (НВФ 4106–4113), были выпущены в октябре этого же года (рис. 4, 1–3).

Безусловно материалы коллекции по петроглифам Нижнего Амура в фондах музея-заповедника «Томская Писаница» позволяют судить о методах документирования, использовавшихся в 1960-е годы в экспедициях под руководством А. П. Окладникова. К этому времени участники экспедиций уже не занимались изготовлением эстампажей с наскальных изображений Сикачи-Аляна, зато делали «кальки и зарисовки» [Окладников, 1971, с. 13]. Судя по незначительным упоминаниям о полевых методах работы с петроглифами в монографиях А. П. Окладникова, «калькирование» наскальных изображений на протяжении всего времени работы автора оставалось весьма распространенным способом копирования рисунков. Часть материалов коллекции (26 копий) представлена именно кальками, пожелтевшими от времени (рис. 1, 3; 2, 2, 5; 3, 3; 5, 1, 4; 8). В те годы калька была самым прозрачным материалом для копирования наскальных рисунков. Закрепив лист такой кальки на скальной поверхности, контуры изображения переводили на нее простым карандашом. Из-за шероховатой структуры камня на копии от карандаша оставался неровный след. Составляющие коллекцию копии изобилуют разного рода уточняющими пометками: «В», «Н», «Б» или «бугор», «Я» или «ямка» и др. (рис. 1, 3; 2, 2; 5, 4). В настоящее время сложно однозначно определить, что обозначала каждая из них, однако все они служили ориентиром при последующей обработке полевых прорисовок. Например, части рисунка, помеченные «Я» или «ямка», в дальнейшем заливали черным цветом, а «Б» или «бугор» оставляли не залитыми.

При копировании на кальку участники экспедиций порой обращали внимание и на особенности техники выполнения изображений, о чем свидетельствуют надписи на копиях: «выбито», «выбито очень слабо», «слабая шлифовка», «вышлифован» и др. Порой указывалось на необычное расположе-

ние рисунка, как, например, «на углу камня». Отмечались случаи повреждения изображений сколами или крупными трещинами, которые также подписывались непосредственно на копии. Почти все имеющиеся кальки были изготовлены в 1963 и 1964 гг., тем не менее, две копии с датами «15/X-62 г.» и «1969» подтверждают, что этот способ копирования использовался во все полевые сезоны.



Рис. 6. Натирка 1966 г. и залитая тушью прорисовка личин на камне 85, Сикачи-Алян:
 1 – НВФ 4067; 2 – Ф 5, д. 27, л. 5; 3, 4 – [по: Окладников, 1968, с. 191, 3; 197, 22]; 5 – [по: Окладников, 1971, табл. 98].

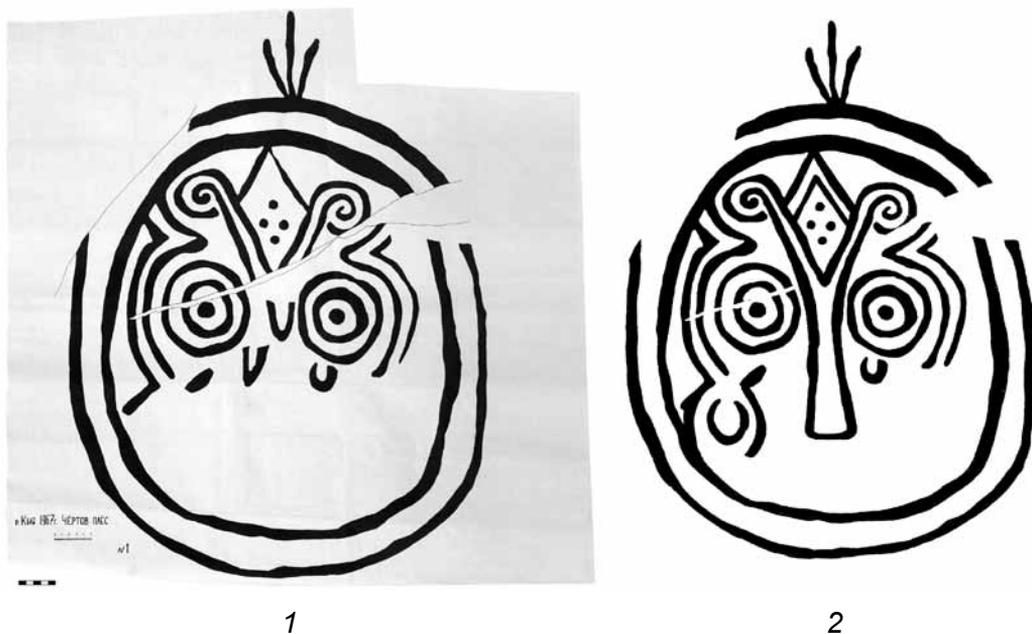


Рис. 7. Личина с местонахождения на р. Кия:

1 – прорисовка на миллиметровой бумаге, залитая тушью, НВФ 7055; 2 – [по: Окладников, 1971, табл. 132].

Кроме калек в монографии А. П. Окладникова упоминаются «зарисовки» [1971, с. 13]. Нам не известно наверняка, какой именно способ копирования имел в виду автор, но вероятнее всего этим словом в экспедициях А. П. Окладникова называли натирки, выполненные на различных сортах бумаги и затем подведенные карандашами (рис. 1, 1, 2; 2, 1, 4; 3, 1; 6, 1; 9, 1, 3; 10–14). В коллекции копий петроглифов Нижнего Амура натирки/зарисовки количественно преобладают – 67 копий. Для их изготовления бумагу закрепляли на скальной поверхности с рисунками и с нажимом заштриховывали грифелем. В результате проявлялся контур рисунка, при этом глубоко выбитые линии оставались не закрашенными. Для уточнения проявленных контуров их подводили карандашами. Нередко во время натирки бумага от контакта с неровной поверхностью камня покрывалась мельчайшими дырочками, и на обратной ее стороне отпечатывались частички почвы и ила, покрывающие камень (рис. 11, 2). Этот налет сохранился на многих копиях до сих пор.

Следует отметить, что имеющиеся среди материалов коллекции натирки относятся к 1963 и 1966 гг., на что, с одной стороны, указывают даты, проставленные на многих копиях, с другой, особенности их выполнения. В 1963 г. всю поверхность с изображением равномерно и плотно заштриховывали, внося затем лишь небольшие уточнения простым карандашом (рис. 1, 1, 2; 2, 1; 3, 1; 9, 1, 3; 10; 12). Только одна натирка, сделанная в этот полевой сезон, подведена бордовым цветом. В 1966 г. при изготовлении натирок уже менее плотно заштриховывали бумагу, а иногда вообще «проходили» карандашами только по выступающему контуру рисунка. Зато натирки этого полевого сезона разительно отличаются многочисленные цветные подводки – красные или синие, с помощью которых, вероятно, сразу на месте уточняли контуры рисунков (рис. 2, 4; 6, 1; 11; 13; 14).

Подобный способ копирования в 1960-е годы применялся не только к глубоко выбитым изображениям. Среди натирок Сикачи-Аяна несколько копий (НВФ 4085, 4172 и др.) демонстрируют попытки зафиксировать таким же образом и резные рисунки этого памятника (рис. 11, 4).

Для получения таких копий использовалась разнообразная бумага: миллиметровая; оберточная, применявшаяся в магазинах для упаковки товаров; мягкая белая, похожая на ту, из которой в других экспедициях А. П. Окладникова были изготовлены несколько эстампажей с Иволгинского оленного камня и Шишкинской писаницы, также хранящиеся в фондах музея [Мухарева, Русакова, 2009, с. 27]. В октябре 1966 г. в ход шли даже свежие газеты, о которых упоминалось выше. Это были «Правда»,

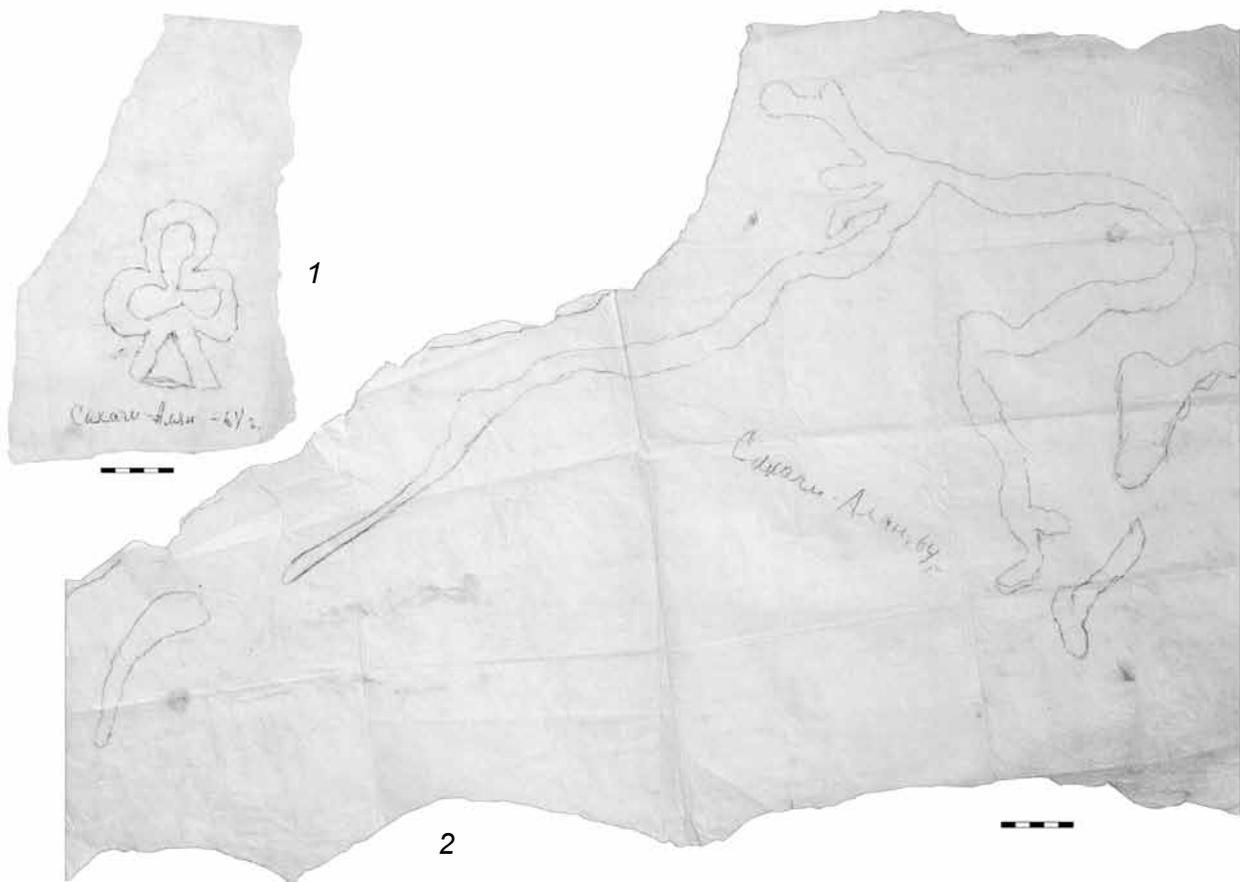


Рис. 8. Копии петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные на кальке в 1964 г.: 1, 2 – Ф. 5, д. 33, л. 9, 14.

«Комсомольская правда», «Тихоокеанская звезда» и др. (рис. 4, 1–3), регулярно привозившиеся участникам экспедиции и сразу же после прочтения использовавшиеся для копирования. На одной из копий (НВФ 4082) вместо даты оставлена пометка: «В день приезда газетчиков». Эти уникальные материалы, имеющиеся в фондах музея (НВФ 4106–4113), сегодня сами по себе являются источником, передающим экономическую и социальную обстановку конца 60-х годов прошлого века, дух того времени. Сейчас трудно судить, по каким причинам исследователям пришлось прибегнуть к такому неподходящему для копирования материалу: связано это было с завершением полевого сезона, когда закончилась привезенная для копирования миллиметровая бумага, финансовыми трудностями, или участники экспедиции просто не были готовы к колоссальному объему работ. Газетные страницы также использовались для изготовления натиров, на которых заштриховывали преимущественно только контур рисунка, используя цветные карандаши.

Остальные материалы коллекции А. П. Окладникова по петроглифам Нижнего Амура представлены прорисовками, изготовленными с калек и зарисовок/натиров в камеральных условиях. Это листы миллиметровой бумаги с изображениями в натуральную величину, прорисованными тушью (рис. 1, 4; 2, 3; 5, 2, 5; 6, 2; 7, 1; 9, 2, 4). Местами из-под жирных черных линий прослеживаются эскизы рисунков, выполненные простым карандашом. На таких прорисовках отсутствуют рукописные пометки об особенностях техники нанесения петроглифов, расположении камня с рисунками, времени копирования и др. Зато показан масштаб и проставлен номер, по которому можно идентифицировать конкретное изображение. Местами сохранены линии трещин и сколов, также обозначенные тушью. Следует отметить, что при знакомстве с монографиями А. П. Окладникова, в том числе по петроглифам Нижнего Амура [1971], обращает на себя внимание факт отсутствия масштаба на всех представленных в альбомах прорисовках. Есть лишь обозначения типа «1/2 нат. вел.». Вероятно

при последующем уменьшении готовых прорисовок тонкие линии, воспроизводившие масштаб или указывавшие на повреждения рисунка, совершенно терялись, а потому было решено прибегнуть к условным обозначениям.

Кроме бумажных копий участниками экспедиций А. П. Окладникова с отдельных петроглифов Сикачи-Аляна были изготовлены матрицы, по которым позднее, в лабораторных условиях, делали гипсовые отливки, тонируя их в соответствии с цветом каменных плоскостей. Нам не известно, какие материалы использовались для изготовления матриц, в какой из полевых сезонов проводили работы и был ли этот опыт первым. Наверняка можно сказать лишь то, что в результате такого рода работ появилась целая серия подобных отливок с разных памятников. Пять небольших отливок с петроглифов Сикачи-Аляна (рис. 15) были переданы в музей-заповедник «Томская Писаница» В. П. Мыль-

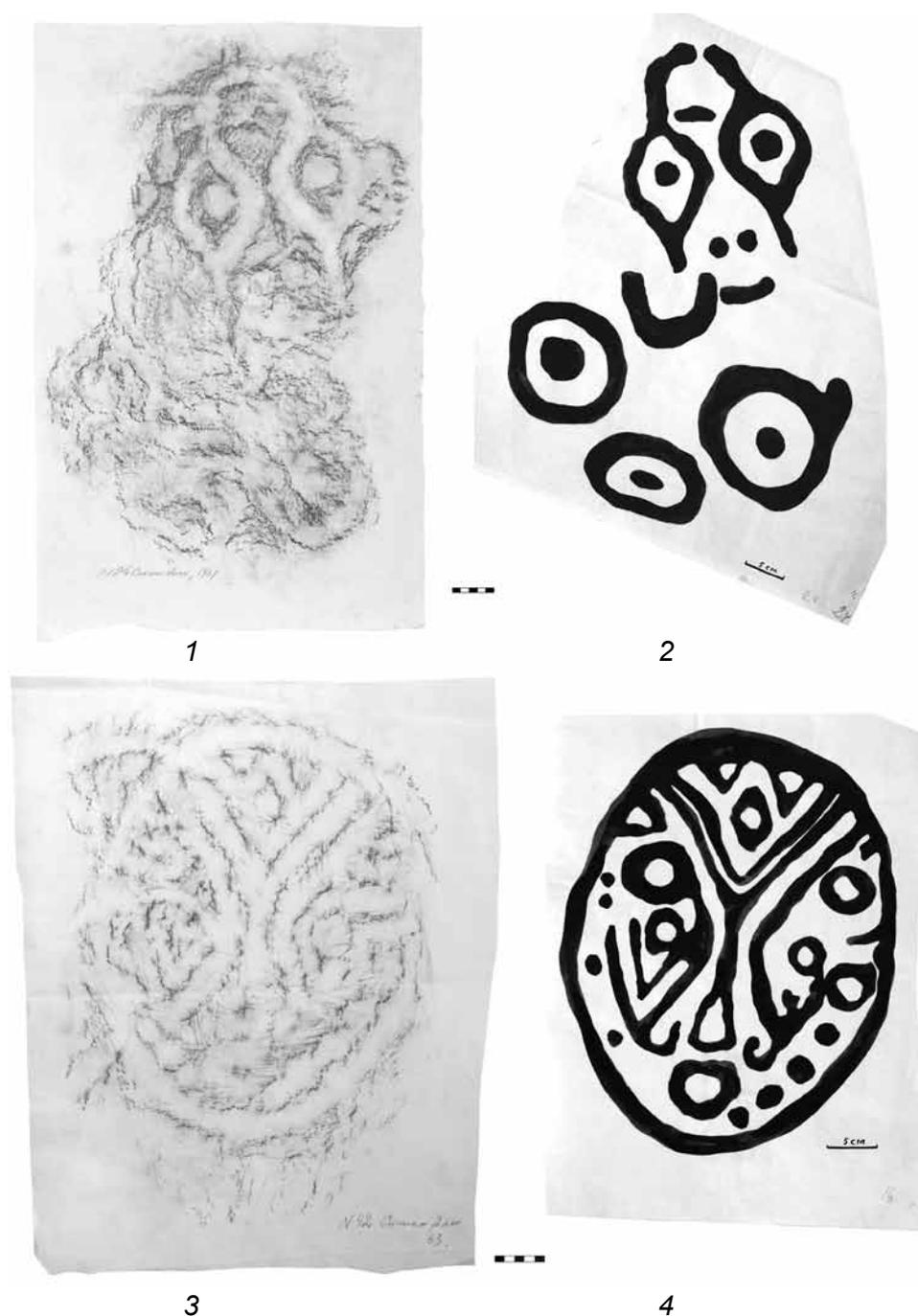


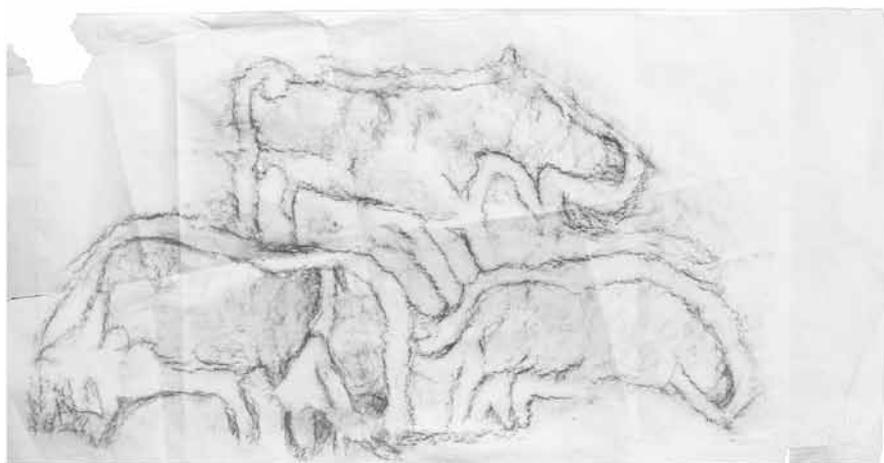
Рис. 9. Натирки 1963 г. и залитые тушью прорисовки петроглифов Сикачи-Аляна: 1 – НВФ 4130; 2 – НВФ 4161; 3 – НВФ 4125; 4 – НВФ 4158.



1



5



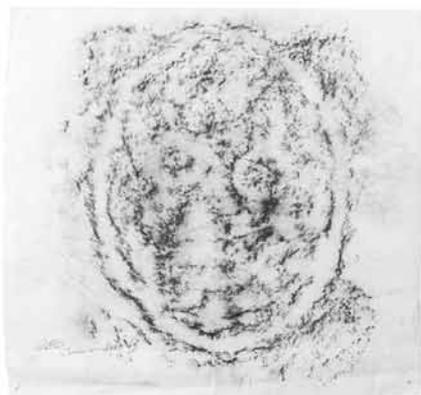
2



6



3



4

Рис. 10. Натирки петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные в 1963 г. на бумаге:
1 – НВФ 4142; 2 – НВФ 4139; 3 – НВФ 4140; 4 – НВФ 4141; 5 – НВФ 4143; 6 – НВФ 4135.

никовым в мае 1994 г. (Протокол № 5/94 от 10 мая 1994 г.; Акт № 5/94 от 23 мая 1994 г.) и вместе с отливками петроглифов Калбак-Таша, Кара-Оюка и Озерной положили начало формированию неординарной коллекции гипсовых отливок [Мухарева, Русакова, 2011, с. 155]. Все изображения легко идентифицируются по публикациям А. П. Окладникова, за исключением одной схематичной личины

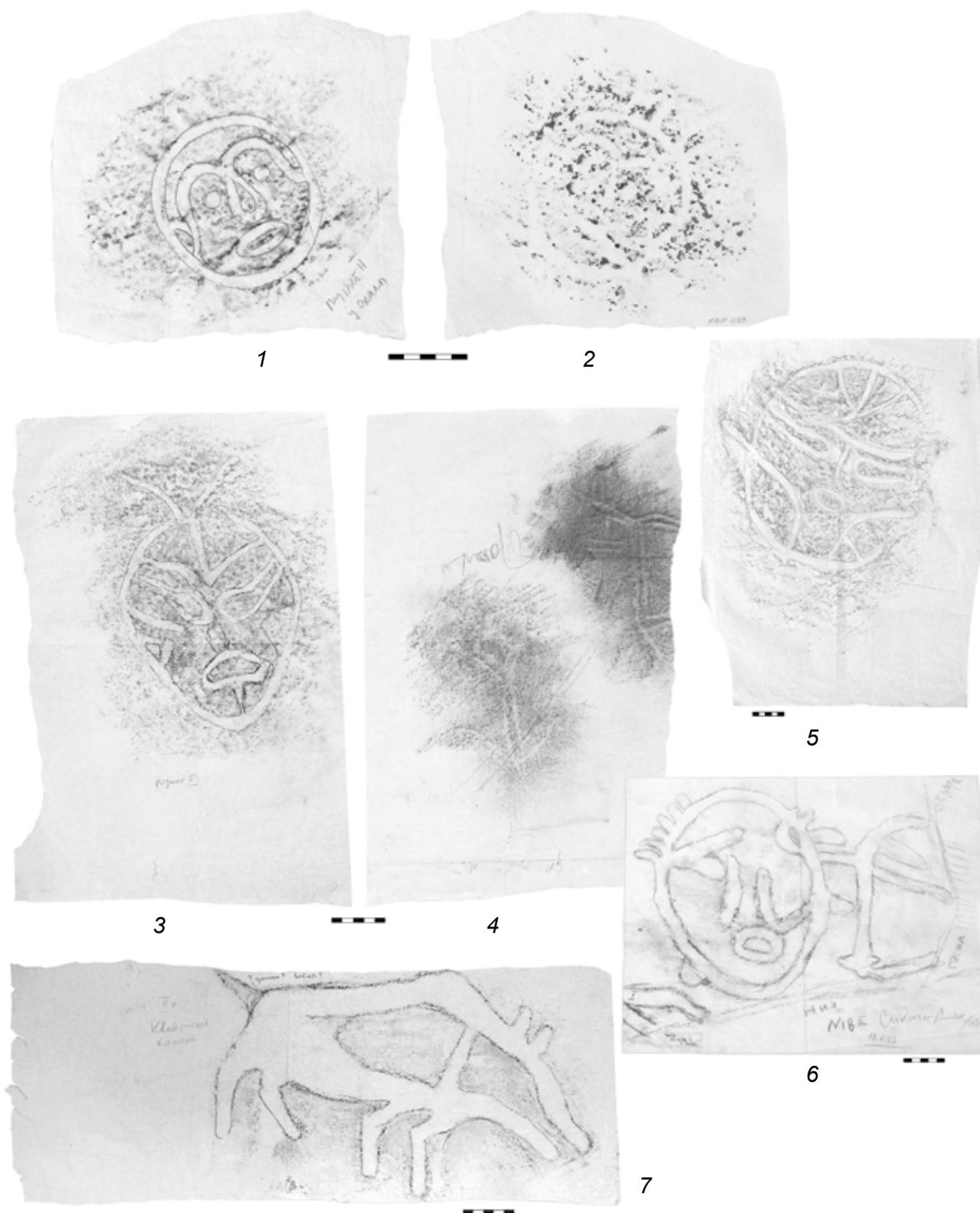


Рис. 11. Натирки петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные в 1966 г. на бумаге:
1, 2 – НВФ 4083; 3, 4 – НВФ 4085; 5 – НВФ 4068; 6 – Ф. 5, д. 33, л. 4; 7 – НВФ 4080.

(ОФ 4645), которая не представлена ни в одном из монографических изданий автора по петроглифам Нижнего Амура [Окладников, 1968, 1971; Okladnikov, 1981]. К сожалению, гипс – довольно непрочный материал – со временем стал крошиться, а краситель, покрывавший отливки, стираться по краям. Одна из отливок (ОФ 4702), расколовшаяся за годы хранения на три фрагмента, в 2010 г. была реставрирована Е. А. Миклашевич, за что, пользуясь случаем, выражаем ей благодарность. В настоящее время эти отливки украшают один из разделов экспозиции Музея петроглифов, расположенного на территории музея-заповедника «Томская Писаница». Материалы эти несомненно отличаются особой ценностью, представляя собой точные факсимильные копии древних изображений Сикачи-Аляна.

Таким образом, в коллекции А. П. Окладникова по петроглифам Нижнего Амура сохранились копии одних и тех же изображений, отражающие разные этапы работы над ними: это зарисовка/натирка и прорисовка на кальке, сделанные непосредственно «в поле», а также прорисовка на миллиметровой бумаге, залитая тушью, и тонированная отливка, изготовленные в камеральных условиях. Например, полный комплект «документов» есть для изображения животного, названного А. П. Окладниковым «тигром» [1971, с. 33]. Это натирка на оберточной бумаге, калька, прорисовка на миллиметровой бумаге, залитая тушью, и отливка (рис. 2, 1–3; рис. 15, 5).

Все материалы коллекции А. П. Окладникова опубликованы [1968, 1971, 1981], тем не менее, рисунки на отдельных копиях, датированных 1964 г., не удалось идентифицировать с изображениями, представленными в публикациях. К таким изображениям можно отнести не складывающиеся в фигуры извилистые линии, прорисованные на кальке и залитые тушью; «трилистник», выполненный на кальке карандашом (рис. 8, 1); изображение лося или оленя (рис. 8, 2), также прорисованное карандашом на кальку. Возможно это связано с тем, что в фонды музея попали «промежуточные» варианты прорисовок, уточненные позднее, а, возможно, эти фигуры не были обнаружены участниками экспедиций в ходе повторных обследований, а потому не вошли в публикации.

Материалы А. П. Окладникова по петроглифам Нижнего Амура, хранящиеся в фондах музея-заповедника «Томская Писаница», представляют интерес сразу в нескольких аспектах. Прежде всего эта коллекция, включая, вероятно, лишь сравнительно небольшую часть от сделанного за период с 1953 по 1969 г., демонстрирует колоссальную работу небольшого коллектива в течение нескольких полевых сезонов, дополняя имеющиеся представления о научном наследии ученого. Копии, выполненные с наскальных изображений Сикачи-Аляна и р. Кия, позволяют раскрыть некоторые моменты, связанные с историей изучения петроглифов Нижнего Амура в 1960-е годы, а также рассмотреть методику полевых и камеральных работ, применявшихся в экспедициях А. П. Окладникова.

В настоящее время интерес к одному из самых ярких памятников Нижнего Амура – Сикачи-Алян – не ослабевает. Продолжаются работы по его документированию, мониторингу сохранности петроглифов. Эти работы показывают, что на сохранность памятника негативно действует ряд факторов. Помимо выветривания и большого перепада температур здесь наибольшее отрицательное влияние оказывают заиливание прибрежных валунов и их перемещение вследствие ежегодного сезонного повышения уровня воды и ледохода [Дэвлет, Ласкин, 2014, 2015; Ласкин, 2015]. В результате происходит разрушение каменных глыб, скалываются поверхности с древними рисунками. Картина памятника постоянно меняется: ежегодно обнаруживаются новые рисунки, а некоторые из выявленных ранее, наоборот, бесследно исчезают [Окладников, 1971, с. 3; Ласкин, 2009, с. 263, 264; Медведев, 2011, с. 180, 182]. Многие камни с петроглифами, зафиксированные А. П. Окладниковым, на сегодняшний день пока не найдены [Медведев, 2011, с. 182]. В этой связи заслуживают самого пристального внимания все данные, полученные в ходе предшествующих исследований разных лет. Представляется, что назрела необходимость повторной полной, насколько это возможно, публикации изображений Нижнего Амура с учетом разных материалов, в том числе хранящихся в фондах музея-заповедника «Томская Писаница».

Библиография

- Дэвлет Е. Г., Ласкин А. Р.* К изучению петроглифов Амура и Уссури // КСИА. 2014. Вып. 232. С. 8–31.
- Дэвлет Е. Г., Ласкин А. Р.* Петроглифы Хабаровского края: результаты мониторинга последствий паводка в 2013 году на Амуре и Уссури // Археология, этнография и антропология Евразии. 2015. Т. 43, № 4. С. 94–105.
- Ласкин А. Р.* Перспективы дальнейшего изучения и сохранения петроглифов Сикачи-Аляна // Археология, этнография и антропология Евразии. 2009. Спец. номер: Проблемы изучения первобытного искусства: мат-лы дискуссии. С. 262–268.
- Ласкин А. Р.* Петроглифы Сикачи-Аляна: историко-культурный контекст и состояние сохранности: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2015. 23 с.
- Миклашевич Е. А.* Эстампажи амурских петроглифов из экспедиции А. П. Окладникова 1935 г. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 4 (50). С. 5–25.
- Медведев В. Е.* Из истории организационно-охранных мероприятий на петроглифах Сикачи-Аляна // Наскальное искусство в современном обществе (к 290-летию научного открытия Томской писаницы): мат-лы междунар. конф. Т. 1. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. С. 179–183. (Труды САИПИ; Вып. VIII).
- Мухарева А. Н., Русакова И. Д.* Наследие А. П. Окладникова в фондах Музея-заповедника «Томская Писаница» // Ното Eurasicus у врат искусства. СПб.: Астерион, 2009. С. 25–29.
- Мухарева А. Н., Русакова И. Д.* Петроглифические коллекции в фондах музея-заповедника «Томская Писаница» // Наскальное искусство в современном обществе (к 290-летию научного открытия Томской писаницы): мат-лы междунар. конф. Т. 1. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. С. 148–152. (Труды САИПИ; Вып. VIII).
- Окладников А. П.* Петроглифы Ангары. М.; Л.: Наука, 1966. 322 с.
- Окладников А. П.* Лики древнего Амура. Петроглифы Сикачи-Аляна. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1968. 240 с.
- Окладников А. П.* Петроглифы Нижнего Амура. Л.: Наука, 1971. 335 с.
- Пономарева И. А.* Неопубликованные изображения и разночтения в копиях петроглифов Нижнего Амура: по материалам ф. № 1099 Санкт-Петербургского филиала архива Российской академии наук // Новые материалы и методы археологического исследования. М.: ИА РАН, 2013. С. 202–203.
- Okladnikov A.* Ancient Art of the Amur Region. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1981. 160 p.

Рис. 12. Натирки петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные в 1963 г. на бумаге:
1 – НВФ 4138; 2 – НВФ 4129; 3 – НВФ 4144; 4 – НВФ 4134; 5 – НВФ 4128.

Рис. 13. Натирки петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные в 1966 г. на бумаге:
1 – НВФ 4078; 2 – НВФ 4065; 3 – НВФ 4077; 4 – НВФ 4071; 5 – НВФ 4074.

Рис. 14. Натирки петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные в 1966 г. на бумаге:
1 – НВФ 4084; 2 – НВФ 4076; 3 – НВФ 4087; 4 – НВФ 4075.

Рис. 15. Гипсовые отливки с петроглифов Сикачи-Аляна:
1 – ОФ 4701; 2 – ОФ 4702; 3 – ОФ 4644; 4 – ОФ 4645; 5 – ОФ 4646.

Е. С. Богданов

Институт археологии и этнографии СО РАН, Новосибирск

ЗВЕРИ И ПТИЦЫ НА ОБКЛАДКАХ ГУННСКОГО СЕДЛА ИЗ МАНГЫШЛАКА

В 2014 г. проведены раскопки уникального для Мангышлака (Казахстан) памятника гунно-сарматского времени. Внутри каменной ограды в небольшой яме обнаружено ритуальное захоронение парадного седла, от которого сохранились серебряные обкладки, а также детали седельной гарнитуры [Астафьев, Богданов, 2015]. Удалось выполнить не только реконструкцию седла, но и определить время совершения ритуала – V в. Данная статья посвящена только анализу изображений на обкладках седла, поскольку культурно-историческая интерпретация археологического памятника и вопросы датировки предметного комплекса уже в достаточной мере рассмотрены [Астафьев, Богданов, 2015].

Найденное в каменной ограде Алтынказгана седло сохранилось в виде обкладок, выполненных из фольгированных серебряных пластин толщиной 0,1 мм (рис. 1–3). Парные обкладки передних концов полков имеют чешуйчатый орнамент, на остальных пластинах видны рельефные изображения животных и птиц. По мнению сотрудника Государственного Эрмитажа Р. С. Минасяна, ведущего специалиста по древней металлообработке, они выполнены в технике басмы: «Судя по мягким контурам боковых кромок изображений и отсутствию жестких следов деформации на фоне и на фигурах, которые возвышаются над фоном, рельефы выдавливались с лицевой стороны. Шкуры и анатомические признаки зверей и птиц штриховались стилем. Фон и фигуры абсолютно плоские, толщина рельефов

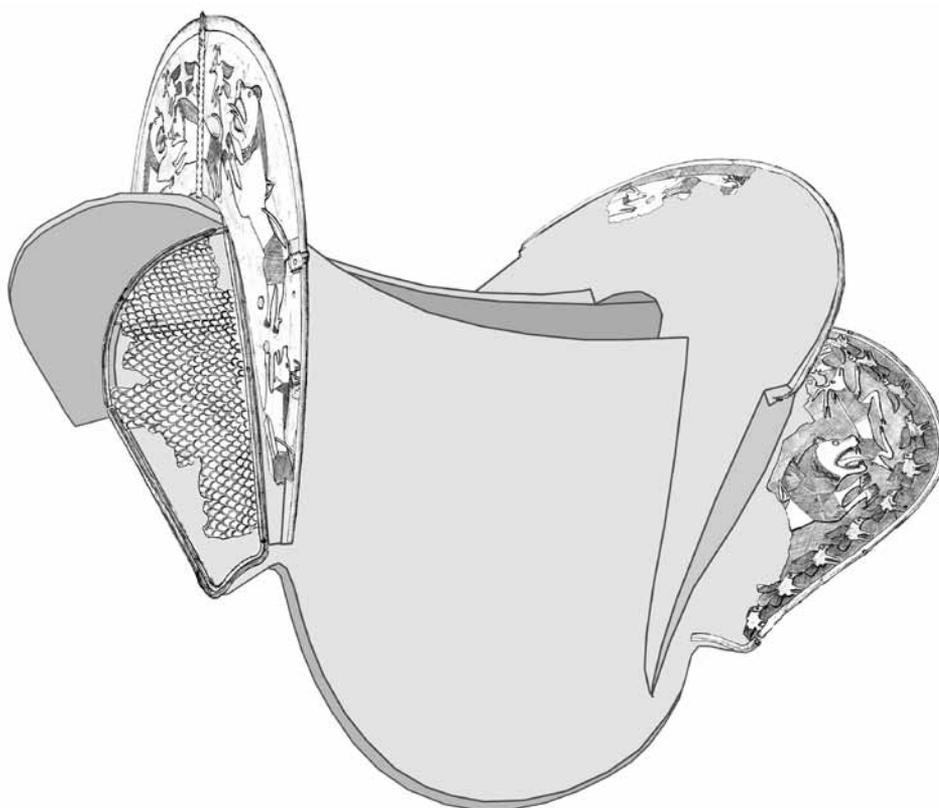


Рис. 1. Реконструкция парадного седла из Алтынказгана.

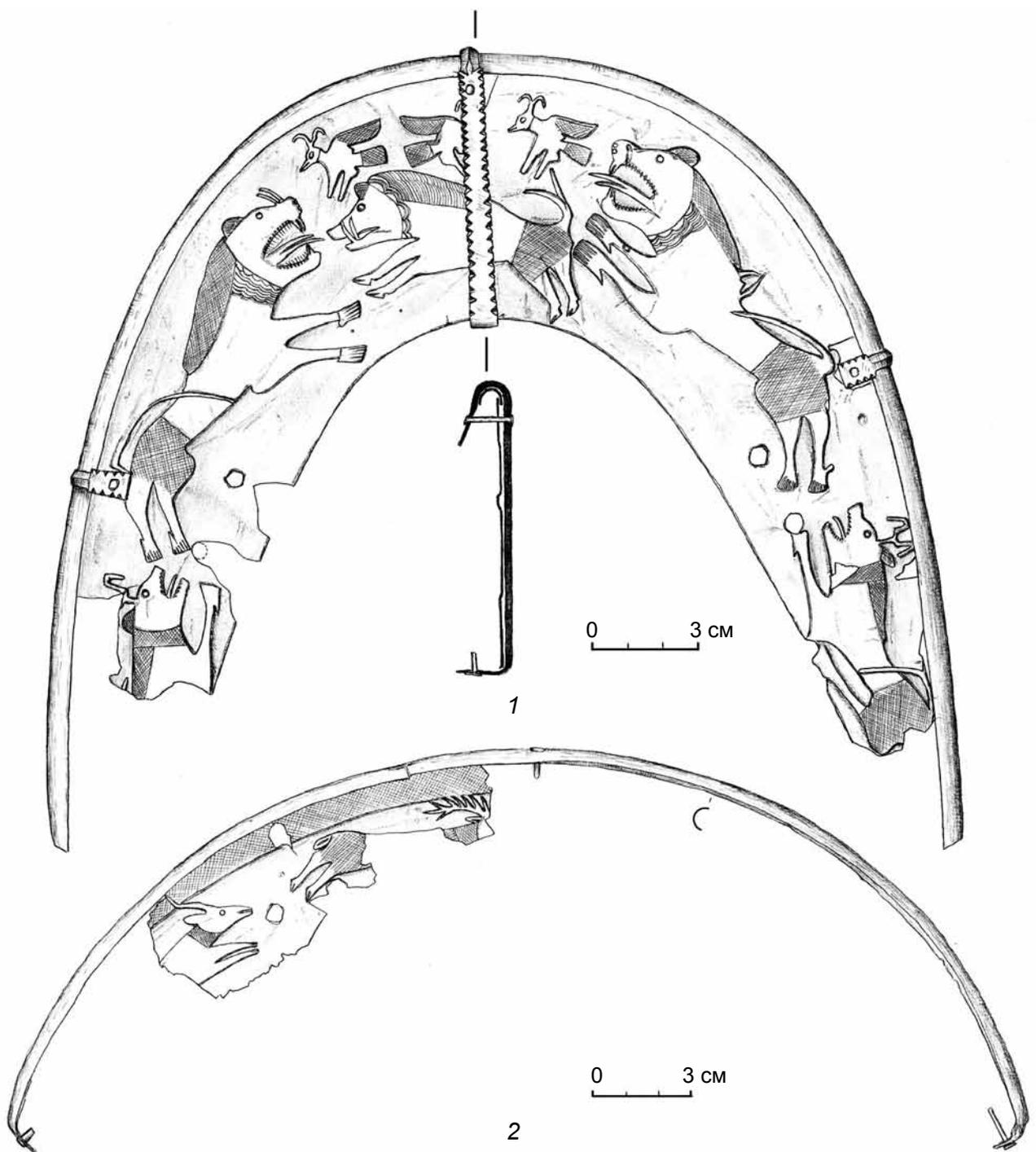


Рис. 2. Алтынказган. Серебряные обкладки передней (1) и задней (2) луки седла.

одинаковая. Необычна конструкция матриц. С такими параметрами невозможно вылепить восковую модель для изготовления отливки. Матрицы скорее всего делали из деревянных дощечек. На них наклеивали вырезанные из толстой кожи фигурки персонажей, а затем накладывали серебряные пластины и проколачивали. Отсутствие следов ударов на серебре – признак того, что серебро проколачивали через слой кожаных прокладок»*. Данное заключение чрезвычайно важно для последующей интерпретации не только отдельных образов, но и композиций в целом. Скорее всего изображения (по сути аппликации) вырезались из кожи по определенным трафаретам, и только при «выколотке»

* Автор сердечно благодарит Р. С. Минасяна за ценную консультацию.

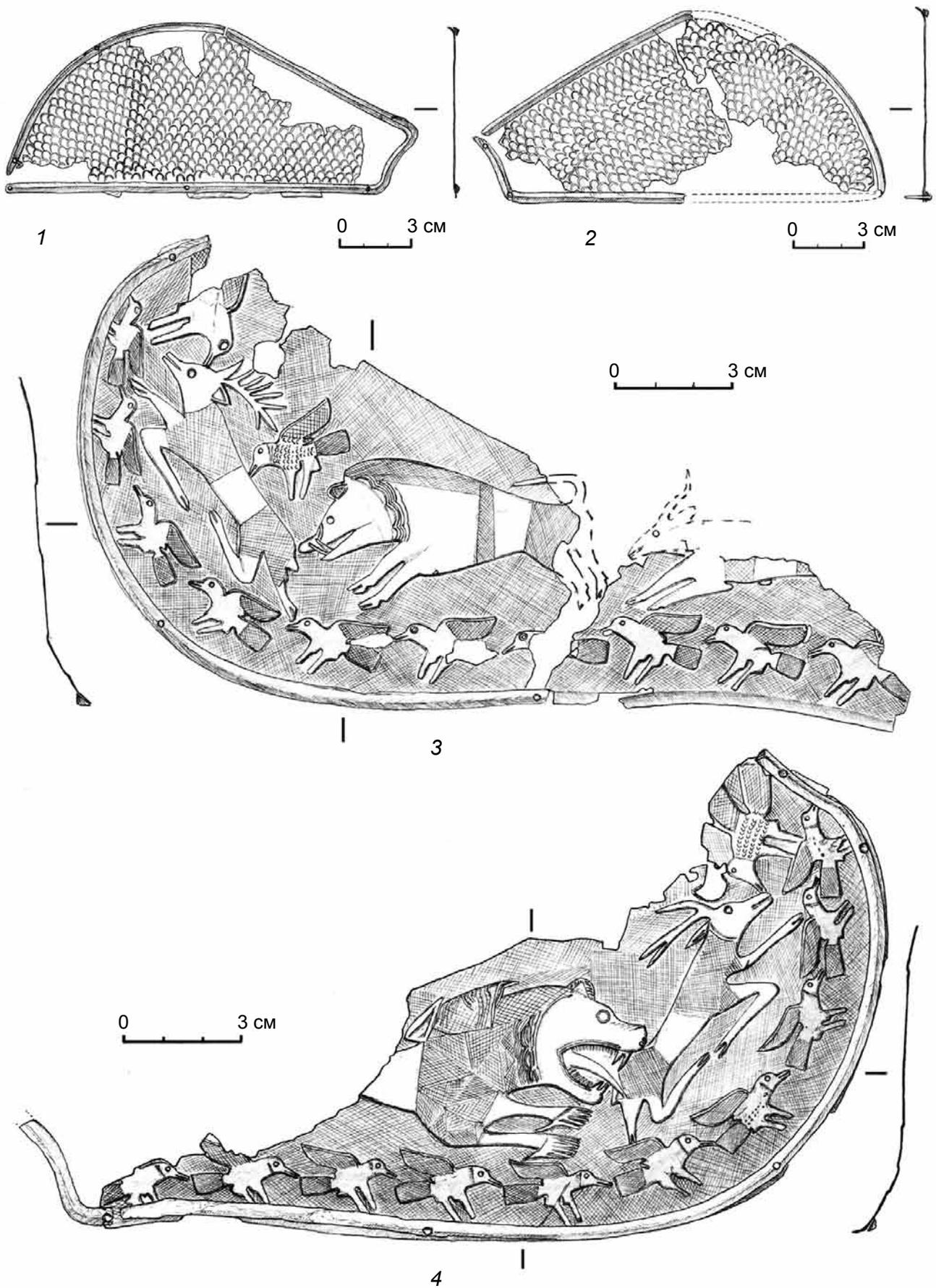


Рис. 3. Алтынказган. Серебряные обкладки (1–4) концов полок.

они размещались на «информационном поле». Поэтому под рукой мастера при проколачивании металла немного изменялись контуры тел животных и птиц, добавлялись отдельные мелкие элементы. Общая манера исполнения позволяет сделать предположение, что басменные работы на всех обкладках выполнены одним человеком. Все это в совокупности дает возможность начать анализ сюжетных сцен с описания конкретных образов.

Птицы. Профильные изображения однотипны и выполнены по шаблонам в парном исполнении. Довольно реалистично передана поза птицы, которая «зависает в воздухе» перед приземлением. В каждом случае мастер просто менял угол наклона фигуры на изобразительном поле. Все птицы (кроме двух) одноразмерные. У всех пернатых тонкие длинные сомкнутые клювы, вытянутые голенастые ноги, глаза показаны кружками (вдавлением). Широкий хвост в виде лопаточки и изогнутое «раскрытое» крыло заштрихованы крест-накрест прорезными линиями. На теле двух птичек, которые клюют копытных, показано оперение с помощью серповидных вдавлений палочкой (рис. 4, 2, 7). У трех птиц с передней луки на головах показаны раздвоенные хохолки, шейный отдел выделен прорезной линией (рис. 4, 9, 10).

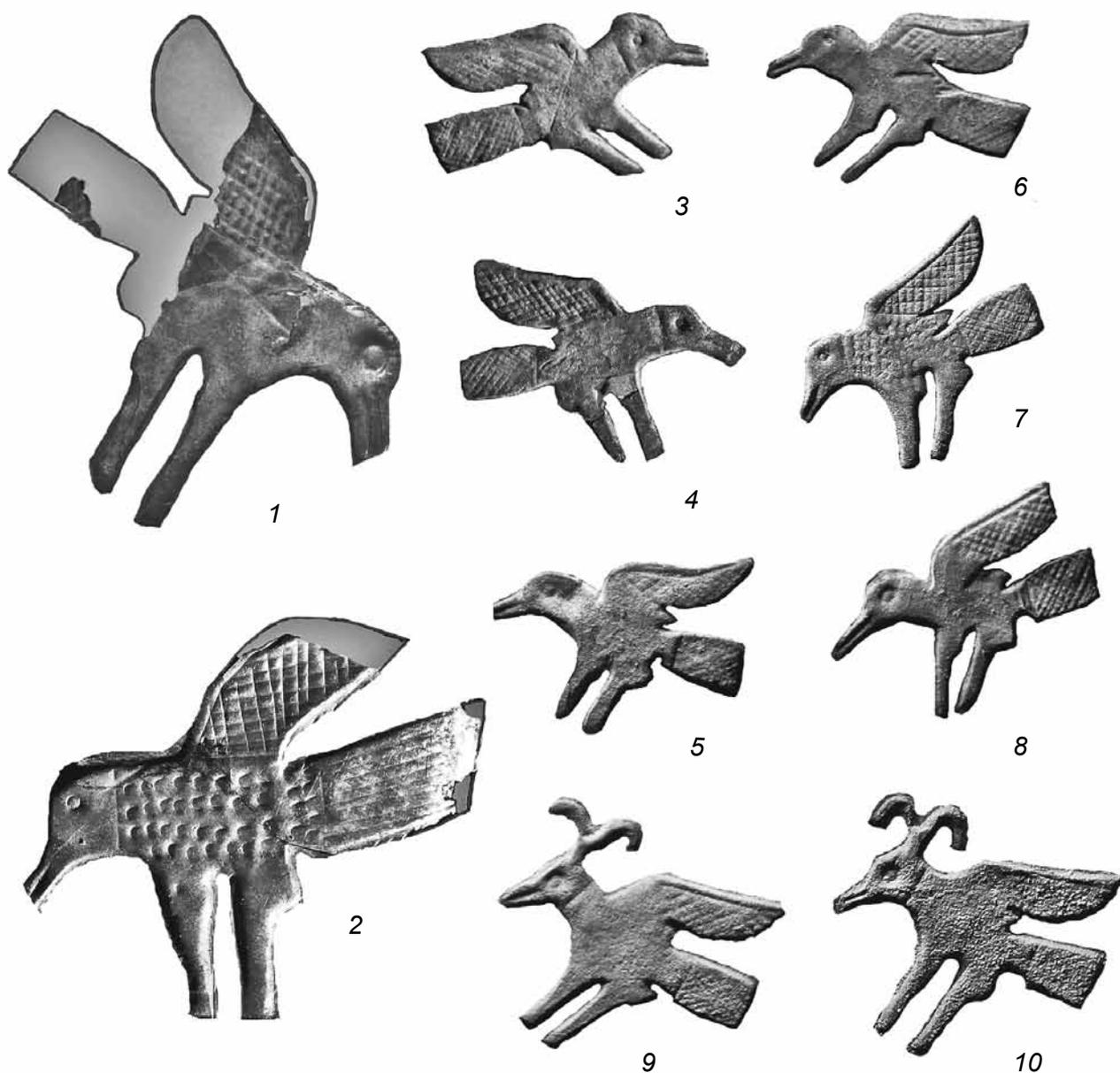


Рис. 4. Птицы (1–10) на серебряных обкладках.

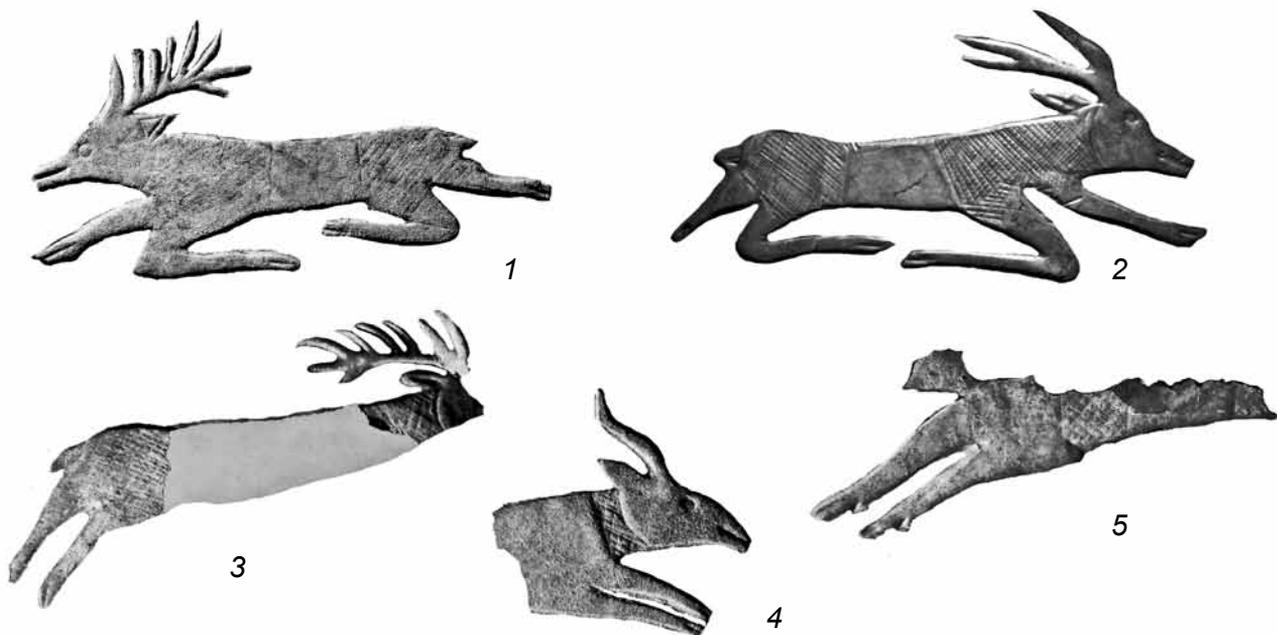


Рис. 5. Копытные животные (1–5) на серебряных обкладках.

Копытные. Целиком сохранились только рельефные изображения оленей на задних обкладках полок (рис. 5, 1, 2). Мастер постарался передать позу животного, которое «пытается подняться»: две ноги подогнуты, а две отставлены в сторону. Тела оленей в зеркальном отображении идентичны, различие только в рогах: в одном случае они ветвистые, в другом – имеется всего три отростка. Уши и хвостики листовидной формы, глаза показаны кружками, копыта прорезными линиями. Морды клювовидной формы, пасти сомкнуты. У оленя с небольшими рогами насечками показаны зубы. У каждого животного передняя часть корпуса и задняя часть крупа заштрихованы крест-накрест врезными линиями (в одном случае более резкими). Три других копытных животных на обкладках сохранились фрагментарно: фигура оленя без нижней части и головы, передняя часть сайгака, две передние ноги и часть тела копытного (сайгака?). Все эти животные изображены в прыжке. Тело оленя и шейный отдел сайгака заштрихованы врезными линиями, копыта выделены насечками.

Кабаны. Профильные изображения двух бегущих кабанов (рис. 6) изначально были идентичны: различия проявились только после проколачивания силуэтов. В обоих случаях реалистично показаны полураскрытая пасть с парой клыков, мощный торс, глаз передан кружком, насечками обозначены раздвоенные копыта, поднятый хвост свернут калачиком. Задняя часть крупа и полукруглые уши животных заштрихованы врезными линиями. У одного кабана мощный загривок и шея выделены прочерченными волнистыми линиями, у другого волнистыми линиями выделена шея, а загривок и торс обозначены штрихованными врезными линиями (штампом?).

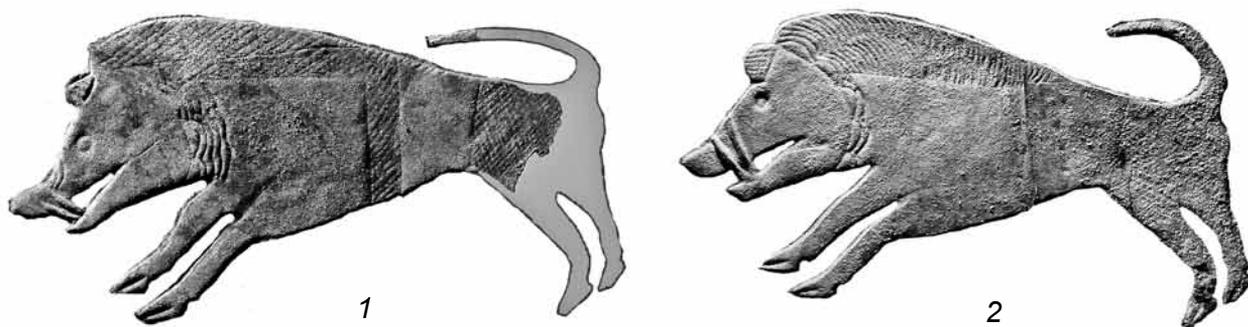


Рис. 6. Кабаны (1, 2) на серебряных обкладках.

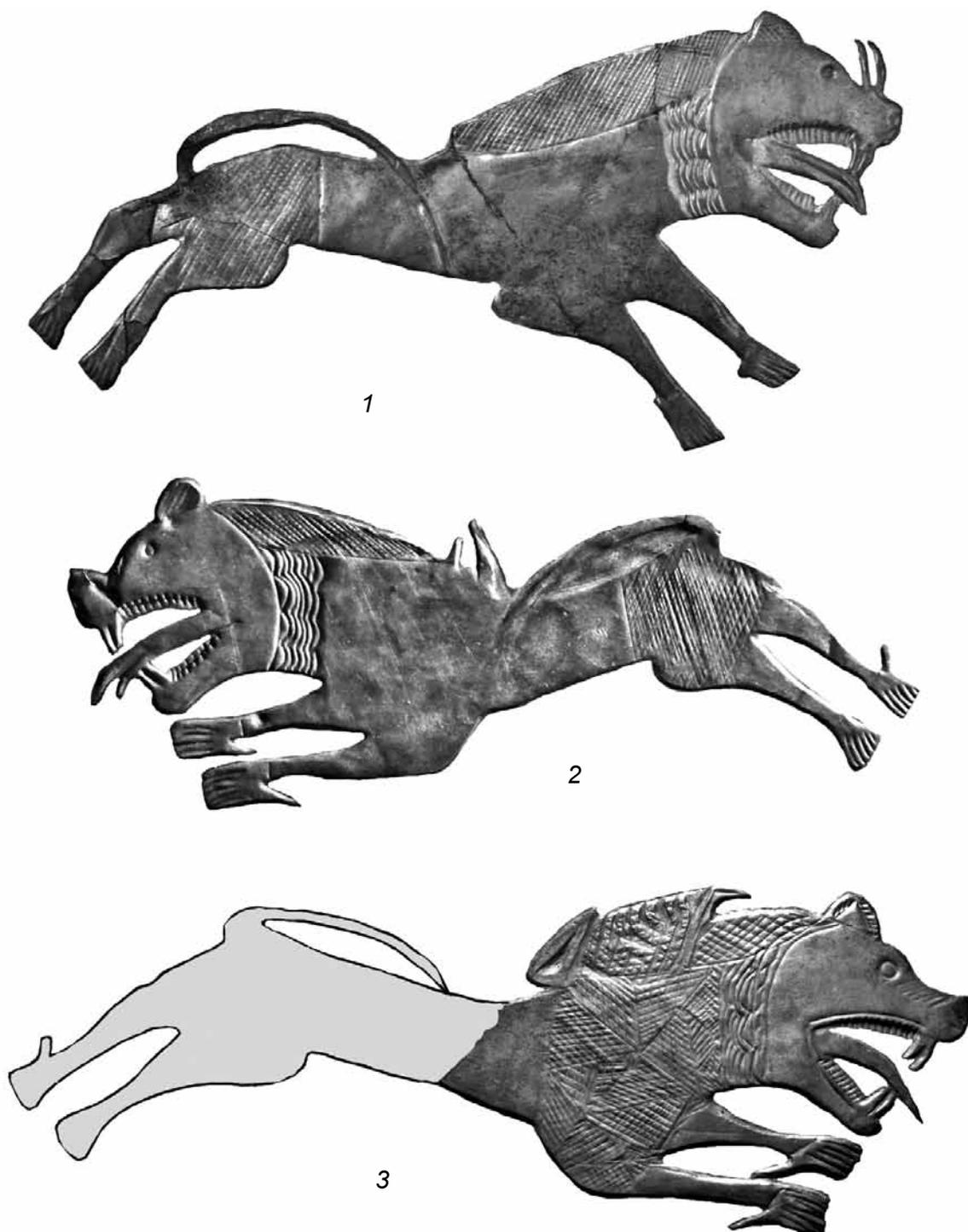


Рис. 7. Крупные хищники (1–3) на серебряных обкладках.

Крупные хищники. Трафаретные заготовки хищников (львов?) в прыжке имеют незначительные различия. Так, у левого хищника (на передней луке седла) вздыбленные усы (рис. 7, 1), а у правого (рис. 7, 2) на спине показаны два отростка («крылатость»?). У хищника с задней обкладки полки седла элемент, обозначающий «крылатость», и торс покрыты штрихованными линиями (рис. 7, 3). У всех животных крупная голова, мощная грудь и поджатый живот. С особым акцентом выделены приподнятые носы и длинные лапы с отставленным в сторону одним когтем («шпорой»). Хвост заброшен на круп. Уши полукруглые, маленькие, внутренняя часть выделена насечками, глаза показаны кружками. Из широко раскрытой зубастой пасти у каждого из хищников торчит длинный раздвоенный язык. Насечками выделены загривки, шея и задняя часть корпуса.



Рис. 8. Мелкие хищники (1, 2) на серебряных обкладках.

Мелкие хищники. Фигуры «припавших к земле» хищников отличаются от крупных хищников отсутствием четкой проработанности деталей и меньшей размерностью. Отсутствуют мощная грудь и поджатый живот. Резными линиями (штриховкой) выделены загривки, шея и задняя часть тела. Хвост заброшен на круп. На конце лап схематично показан отставленный в сторону коготь. Из раскрытой зубастой пасти торчит язык. Уши маленькие, внутренняя часть выделена насечками, глаза показаны кружками. На голове – как бы «растущий» из нее тамгообразный знак (рис. 8). Его специфическая форма не позволяет предполагать, что мастер хотел показать рога.

Анализ композиций. Если говорить о сюжетных линиях, то на обкладке с передней луки седла изображена сцена погони (охоты) четырех хищников за кабаном. Центральным персонажем является кабан, над которым «зависли» три птицы. Обкладка с задней луки седла сохранилась фрагментарно (только силуэты оленя и сайгака, скачущих друг за другом). Если предположить, что пропорционально тела оленя и сайгака могли быть равными, то, возможно, композиция была многофигурной – по паре бегущих навстречу друг другу животных. На обкладках задних концов полок изображены сцены терзания (нападения) на оленей: в одном случае на копытное нападают две птицы и кабан, в другом – хищник и птица. «Череда» птиц вдоль края обкладки не связана напрямую с сюжетом, а является скорее бордюрным орнаментом, возможно, воплощающим идею «шестивия».

Особенность всех сцен – использование способа изготовления в сочетании с графической манерой доработки изображений персонажей. Благодаря этому стилизация и «штампованная» обработка тел животных (условность и схематизм) достаточно органично сочетается с реалистичностью персонажей. Первое, на что следует обратить внимание, – это позы животных. Все звери и нападающие птицы показаны в движении, очень экспрессивно. Симметрия плюс прием повторения расположения лап и полуоткрытых пастей добавляют композициям ритмичность. На задних обкладках эта ритмичность усилена бордюром из птиц. Используя этот прием в совокупности с экспрессией (оскаленные пасти), мастер достигал максимального воздействия на зрителя. Эта выразительность служила средством донесения смысла. Но прежде чем поговорить о смыслах и идеях, заложенных в композициях на серебряных обкладках седла, стоит определиться со стилистическим своеобразием изображений и попытаться выявить его истоки.

Стоит оговориться, что изображения животных и птиц на обкладках из Алтынказгана уникальны и им нет полных аналогий. Искать их по отдельным стилистическим элементам изображений (конфигурация ушей, расположение хвоста и т. п.) имеет смысл только в рамках одной системы, например, предметов скифского анималистического искусства на территории определенной локальной зоны. Рассматриваемая находка для региона единична. Но если исследовать изображения на обкладках в контексте эпохи и определенных художественных традиций, существовавших на территории степной зоны Евразии, то можно избежать штампов в поиске аналогий и клишированных рассуждений о «культурно-историческом единстве», «трехчастности мира» (верхний, средний, нижний) и роли охоты в человеческих коллективах.

В данном случае художественная традиция выступает как «определенным образом упорядоченный, точнее – организованный опыт» [Бернштейн, 1986, с. 130]. При этом, как уже отмечалось ранее,

она существенно влияет не только на стиль изображения, но и указывает на тесную связь образов, материала, формы и назначения предмета [Богданов, 2006, с. 19]. В широком понимании термин «художественная традиция» можно рассматривать как традицию изготовления и «украшения» определенных предметов (или плоскости) определенными композиционными приемами, в том числе и сам процесс творчества. В этом ее коренное отличие от термина «стиль», под которым понимается только изображение животных в конкретных позах с помощью особых приемов. Представляется, что композиции на обкладках парадного седла из Алтынказгана выполнены мастером под влиянием двух художественных традиций: скифо-сибирской и иранской (сасанидской).

В пользу утверждения о первом направлении истока традиций свидетельствует технология изготовления самих рельефных изображений. Она эпохальна. «Примером басменных работ могут служить обкладки ножен из Солохи, Куль-Обы, Елизаветинского кургана № 16, ... бляшки от одежды и протомы коней из кургана Иссык, свернувшиеся пантеры из Майэмира, бляшки оленей из Чиликты» [Минасян, 1988, с. 57]. Античные мастера и передневозвосточные работали не по деревянным, а по металлическим матрицам [Минасян, 1988, с. 57]. Если учесть, что сначала для изготовления алтынказганских композиций изображения вырезались из кожи, то сразу вспоминаются пазырыкские аппликации. Например, сцена нападения крылатого льва на горного козла на седельной крышке из Пазырыка 2 [Руденко, 1953, табл. СХ]. Тут стоит отметить позы животных (особенно отставленную ногу козла) и общую стилистику. Так же, как и алтынказганские олени, они пытаются «подняться с колен»*, например горный баран на башадарской погребальной колоде [Руденко, 1960, табл. XXXI, 1]. Эта же поза у лося, на которого напал ушастый грифон, из аппликаций на ноин-улинском ковре [Руденко, 1962, табл. XLV]. Как справедливо отметил Г. И. Боровка, данная сцена (как и другие на войлочных коврах) «всцело исполнены в духе скифо-сибирского звериного стиля» [1925, с. 23, 24]. Интересно, что такие же образы можно видеть и на иранских изделиях скифской эпохи: пытающийся встать горный козел на серебряных поясных бляхах из Пазырыка 2 [Руденко, 1960, табл. XXVII, 1], скачущие (убегающие от охотников) козлы на рукояти меча из Чертомлыка [Алексеев, 2012, с. 210–213].

Если перейти от отдельных образов к композициям, то сцена противостояния кабана (вепря) и хищников с обкладок передней луки седла и сцена терзания хищником оленя на обкладках полок выводит также на скифские (пазырыкские) параллели. Достаточно вспомнить деревянную основу колчана из кургана 1 могильника Ак-Алаха 1 [Полосьмак, 1994, рис. 21] или диадему из Уландрыка IV [Кубарев, 1987, табл. LXIX]. Таких примеров «сцен терзания», преследования или противостояния из скифо-сибирского (скифского) искусства можно привести огромное количество, как и элементов стилистического сходства и различий при изображении животных.

Но вместе с тем кабаны на алтынказганских накладках изображены не статично, как большинство скифских и гуннских образцов, а в движении и очень реалистично. Хищников с поджатым животом вкупе с мощной грудью и с отставленным когтем на лапах («шпоры»), с раздвоенным языком в зубастой пасти нет среди скифо-сибирских древностей. Причем очень сложно определить, кого попытался изобразить мастер. Манера обработки металла «штриховкой» врезными линиями, в ходе которой получаются прямоугольники (загравки на теле хищников и кабанов), находят определенные параллели в материалах гуннского времени: например, на золотой обкладке рукояти меча из Волниковского клада (Курская обл.) [Волниковский «клад», 2014, с. 97, 98, кат. 124]. Чешуйчатый орнамент присутствует почти на всех золотых обкладках (на передние концы полок) гуннских седел от Южного Приуралья до Восточной Европы [Засецкая, 1984, с. 72, 73]. Тигры и их шкуры в скифо-сибирском искусстве совсем иные. Львы (если говорить о продолжении античной традиции в скифском искусстве) изображались тоже совсем в другом ключе и всегда имели явные видовые признаки. Без сомнения, мастер на алтынказганских обкладках попытался изобразить хищного зверя, причудливо сочетающего в себе черты и реального животного, и фантастического существа.

Образ крылатого хищника, как и мотив «шестивия зверей» (в рассматриваемом случае это «шестивие птиц»), в скифском и гунно-сарматском искусстве большинством исследователей связывается с переднеазиатским миром и индоиранской мифологией. Но не нужно забывать, что алтынказганское

* Большинство исследователей называют таких копытных «бегущими», однако то, что две ноги (передняя и задняя) при этом всегда показаны в «жертвенной позе» близко прижатыми к телу, плюс это всегда сцена терзания, позволяет предполагать, что древние мастера пытались показать животное, которое упав, пытается встать. Наилучший пример – сцена терзания львом оленя на сосуде из кургана Куль-Оба [Кузьмина, 2002, табл. X, 4].

седло датируется V в. – временем, когда скифский звериный стиль практически исчез с предметов вооружения, конского снаряжения и быта во всей степной зоне Евразии. Отдельные реплики чрезвычайно редки и полны схематизма. В это время «моду диктует» уже другая художественная традиция, которая по своему влиянию вышла далеко за свои изначальные географические границы. В III в. к власти в Иране пришла династия Сасанидов, и иранское искусство переживало новый всплеск, отражив формирующуюся в общественном и индивидуальном сознании новую «картину мира». В основном это прославление царской власти, а излюбленным сюжетом становится царская охота, в частности, охота на кабана.

Конечно, стилистически алтынказганские звери имеют мало общего с животными с иранских блюдов, кубков, медальонов и печатей [Кинжалов, Луконин, 1960, рис. 2, 4–6, 8; Даркевич, 1976, с. 70, 78, рис. 85, табл. 37; Иран в Эрмитаже, 2004, с. 34, 35, 53]. Можно лишь усмотреть некоторые параллели в изображении звериных голов с полуоткрытой пастью и длинным высунутым языком у сэнмурвов на кувшинчике из Калар-Дашт (Тегеранский музей) и на блюде из Британского музея [Даркевич, 1976, с. 64, рис. 4]. И все же складывается впечатление, что мастеру было важно показать на конкретных частях алтынказганского седла определенные образы и расположить их в нужном порядке согласно идеологическим постулатам «поединка, борьбы и победы».

Р. В. Кинжалов и В. Г. Луконин отмечали, как постепенно к VII в. в иранском искусстве «все большее место завоевывает себе орнамент; сначала робко перешагнув за рамки бордюра, а потом все более и более разрастаясь, он занимает наконец почти все свободное пространство» [1960, с. 17]. Все эти тенденции «заполнения пространства» можно отметить и на алтынказганских обкладках. Хотя более ярко влияние иранского искусства выразилось в изображениях на накладках передней луки из Кудыргэ (мог. 9) и из Копенского чаатаса на Среднем Енисее [Евтюхова, 1948, рис. 84–86], которые отразили последующий этап развития гуннских седел (об этом см. подробнее [Астафьев, Богданов, 2015, с. 80–84]. Абсолютно справедливо мнение Д. Г. Савинова о том, что «внутреннее содержание композиции на кудыргинском седле, представляющей обычную для степного искусства сцену конной (облавной?) охоты, было намеренно усилено включением более крупных фигур геральдически расположенных хищников. ... За неимением прототипов для подобных заимствований в местной изобразительной традиции, они были заимствованы из искусства Сасанидского Ирана» [Савинов, 2005, с. 19].

Таким образом, подведем некий предварительный итог. Бесспорно, что образ кабана наиболее значим для всего композиционного оформления алтынказганского седла. Добавляя в сюжетную линию образы хищников, а также поверженных и убегающих копытных, мастер выразил символически древние (скифские) идеи «борьбы и терзания». Однако, создавая весь изобразительный текст, он под воздействием сасанидского (иранского) искусства усилил смысловую нагрузку, воплотив в металле идеи «поединка, борьбы и победы». Учитывая популярность охоты в иранском мире как элемента царской власти, «изобразительный текст» на алтынказганских обкладках вполне соответствует определению «царская тематика». При этом ритуальность царской охоты подчеркивается мифическими образами.

Возникает вопрос: можно ли считать композиции (и отдельные образы) на обкладках из Алтынказгана отражением древних мифологических представлений. Вполне вероятно. Очень важно помнить, что обкладки выполнены из серебра (драгоценного металла) и само алтынказганское седло было сделано конкретно для ритуального захоронения и не использовалось в быту. (На это указывает полное отсутствие каких-либо царапин, затертостей на лицевой поверхности обкладок.) Сомнительно, что мастер создавал композиции на обкладках просто как декоративно-прикладное оформление. Возможно, что ключом для расшифровки изобразительного текста может служить Авеста. В «Яште» (XIV) «Бахрам-Яшт» описаны перевоплощения Вэртагны: в ветер, быка, коня, верблюда, вепря, птицу, барана, козла и, наконец, в могучего и прекрасного воина:

«1. Помолитесь Вэртагне, Созданию Ахуры. Спросил Ахура-Мазду Спитама-Заратуштра: “Скажи мне, Дух Святейший, Создатель жизни плотской, Кто из божеств небесных Воинственнее всех?” Сказал Ахура-Мазда: “Божественный Вэртагна, Спитама-Заратуштра!”

15. Явился Заратуштре На пятый раз Вэртагна, Создание Ахуры, Рассвирепевшим Вепрем, Злым, острыми зубами И острыми клыками Разящим наповал, Взбешенным, неподступным, Сердитым, пестромордым, Увертливим, проворным, Явился так Вэртагна. Молюсь я ради счастья...

19. Явился Заратуштре Седьмой раз так Вэртагна, Создание Ахуры, Летя как птица Варагн, Терзая жертву снизу, Дробящий жертву сверху, Быстрейший из всех птиц, Скорейший из пернатых.

20. Один он догоняет Из всех одушевленных Полет стрелы, что пущена Без промаха летящей. Летит, топорща перья, Он на зари сиянье, Под вечер ищет ужин, Наутро ищет завтрак.

23. Явился Заратуштре Восьмой раз так Вэртагна, Создание Ахуры: Бараном горным диким, Прекрасным, круторогим, – Явился так Вэртагна. Молюсь я ради счастья...

25. Явился Заратуштре Девятый раз Вэртагна, Создание Ахуры; Козлом явился диким, Прекрасным, остророгим, – Явился так Вэртагна. Молюсь я ради счастья...» [Авеста, 1998, с. 341–346].

В данном случае не важно, что на обложках седла не нашлось места верблюду, барану и коню, но есть хищные звери. Во-первых, до нас дошла лишь малая часть эпического наследия тех времен. К тому же, как справедливо отмечала Е. Е. Кузьмина, «для Авесты, как и для Ригведы, характерны синкретизм образов, когда один и тот же персонаж имеет несколько трансформаций, а вместе с тем один образ символизирует несколько богов и героев. ... Так, конь, это Митра, Сиявуш, Веретрагна, Вайю, фарн, Тиштрия: верблюд – Вайю, Веретрагна, фарн; сокол и баран – Веретрагна и фарн» [Кузьмина, 1976, с. 55]. Таким образом, «Вэртагна – бог войны и победы» [Мифологический словарь, 1991, с. 122] мог являться (изображаться) в любом образе: будь то животное или стихия.

Во-вторых, отношения между мифом и изображениями на предметах, обладавших своей прагматикой, были более сложными и опосредованными, чем отношения текста и иллюстрации. Тут не нужно забывать об «игровом» компоненте при создании предметов искусства. «Игра» мастера с предметом и образами выполняла функцию языка – способа передачи информации от одного члена коллектива другим [Богданов, 2004, с. 23]. И человек при создании алтынказганских композиций делал свой выбор, «вплетая» те или иные образы в создаваемую «мифологическую картину». По образному выражению Е. Ф. Корольковой, «изображение – это всегда новая реальность. ... Она возникает как результат анализа и обобщения действительности неким субъектом, который отбирает для воспроизведения лишь часть характеристик реального объекта и тем самым увеличивает выразительность зрительного образа. При этом он вносит содержание, включающее оценочную функцию значения тех или иных характеристик объекта, отношение к ним и к объекту в целом, а также эмоциональную окраску» [Королькова, 2015, с. 164]. Например, кабан (вепрь) на обложках изображен именно так, как повествуется в Авесте – «рассвирепевшим, с острыми зубами и клыками, разящим наповал, взбешенным, неподступным, проворным» (см. выше). Как точно подметила Е. В. Переводчикова, «по словам Авесты, кабан не просто бежит, он преследует» [1994, с. 46].

Интересно упоминание в «Яштах» птицы «Варагн» – «быстрейшей из всех птиц, терзающей жертву снизу, дробящей жертву сверху, которая летит, топорща крылья» (см. выше). В скифском и гунно-сарматском искусстве в основном изображались хищные птицы или грифоны (в тех или иных синкретичных сочетаниях), основным признаком которых – загнутый клюв. Однако у пернатых на алтынказганских обложках шиловидный длинный клюв, голенастые ноги без когтей и широкий хвост в виде лопаточки. Реалистичность деталей этих изображений, определенная повторяющаяся поза, трафаретная однотипность персонажей – все это свидетельствует о том, что мастеру было важно показать конкретный образ. Петухи (фениксы) с аппликаций на саркофаге-колоде Пазырыка 1 или на табуировке с левой руки женщины Пазырыка 5 изображены совсем в ином ключе [Руденко, 1968, рис. 6, 7; Баркова, Панкова, 2005, ил. 8; Баркова, 2015]. Не похожи алтынказганские птицы и на водоплавающих, изображения которых изредка встречаются не только в скифском, но и хуннском искусстве [Vunkerl, 1997, p. 271, 272]. В античной традиции очень часто в сценах охоты на кабана или терзания хищником копытных изображались соколы, обычно с расправленными крыльями [Андреев, 2008, ил. 67].

Если И. М. Стеблин-Каменский при переводе текстов Авесты затрудняется точно определить, что это за птица «Варагн» [Авеста, 1998, с. 341], то В. Н. Топоров уверен, что «Варагн» – это сокол [Мифологический словарь, 1991, с. 554]. Но сокол никогда не летает «топорща крылья». У сокола загнутый клюв, а на алтынказганских обложках все пернатые имеют длинный шиловидный клюв. Скорее всего в Яштах говорится о собирательном образе волшебной птицы (инкарнации Вэртагны) как отображении фарна, символа царской власти:

«34. Помолимся Бэртагне, Созданию Ахуры. Спросил Ахура-Мазду Спитама-Заратуштра: “Скажи мне, Дух Святейший, Создатель жизни плотской, Коль буду заколдован Заклятием враждебным, То как могу спастись?»

35. Сказал Ахура-Мазда: “Возьми перо, Спитама, Ширококрылой птицы, Перо от птицы Варагн И, проведя по телу, Пером заклатье снимешь Ты своего врага”.

36. Дают нам благо перья И кости сильной птицы, Могучей птицы Варагн. Никто того не может Сразить, повергнуть в бегство, Кому дает удачу, Кому дает поддержку, Перо той птицы птиц...

37. Его убить не может Тиран или убийца, Никто убить не может Владетеля пера Один он всех сразит!» [Авеста, 1998, с. 349].

Учитывая то, что мастер при изготовлении алтынказганских изображений опирался, в том числе, и на принципы «реализма», можно предположить, что он мог изобразить удонов, которые встречаются и сегодня в средней и южной частях степного пояса Евразии. Только у удода контрастные черно-белые полосы на крыльях и хвосте, клюв в виде тонкого шила. Крылья короткие, очень широкие, закругленные, полет ныряющий, как у бабочки, волнообразный. Но главное – хохолок, которого нет больше ни у одной птицы в данных широтах. Голову удода украшает великолепный веер с длинными рыжими перьями с черным обрамлением. Обычно птица держит его сложенным, разворачивая во всей красе при возбуждении, удивлении или испуге.

Именно такой «хохолок» мог быть показан (но стилизованно) у птиц на алтынказганских обкладках. Кроме этого у самки удода есть отличительная черта: в период размножения копчиковая железа, что находится над хвостом, начинает производить жидкость с крайне неприятным запахом. Потребованные птицы выпускают на врага струю экскрементов, смешанных с этой субстанцией. На мелких хищников такая мера действует чрезвычайно эффективно [Рябинцев, 2001, с. 338]. Возможно именно поэтому на обкладках птицы показаны в такой «зависающей» позиции и с «раскрытым» хвостом. А яркое оперенье удонов (перо удачи «птицы птиц») вполне могло соответствовать образу волшебной птицы из Авесты – воплощению «бога войны и победы». Интересно, что некоторые параллели мы находим в античной мифологической традиции. У Овидия в «Метаморфозах» герой Терей был превращен в удода. «Как у воинственного Теря на шлеме, так развеивается у удода на голове гребень из перьев» [Кун, 2000, с. 46].

Однако на алтынказганских накладках «хохолок» имеют всего три птицы, которые «зависают» над кабаном, остальные (почти копии) изображены без него. И вот тут можно предложить совсем иное прочтение всего «изобразительного текста». На головах малых хищников как бы «вырастают» тамгообразные знаки. Может быть и «хохолки» у птиц это тоже своеобразные тамги?

Если следовать рассуждениям В. С. Ольховского, то специфическое расположение этих знаков позволяет с позиции «полифункциональности» считать их знаками принадлежности (этнической или коллективной) к клану владельца тамги, в частности – «знаками покровительства и подчинения» [Ольховский, 2001, с. 107], поскольку знаки размещены не над головами «львов» или кабана – центральных персонажей, а над головами «второстепенных» образов. Если бы это было клеймо «авторства», то оно было бы помещено на иное место.

Анализ литературы [Соломоник, 1959; Драчук, 1975; Ольховский, 2001; Яценко, 2001; Воронятов, 2009, 2012; Подушкин, 2013] позволяет предположить, что появление таких тамгообразных знаков в Прикаспии могло быть связано с традициями и культурами, присущими сарматской знати. Но, как справедливо отметил С. А. Яценко, «основные вопросы методологии и методики изучения тамг являются спорными и нерешенными» [2001, с. 11]. К тому же сложность трактовки тамгообразных знаков на алтынказганских обкладках заключается в том, что они соединены с хищником (птицей) в одном образе. Другие примеры такого «симбиоза» среди древностей Востока и Запада нам не известны. Говоря о знаковой составляющей, следует отметить, что в нашем распоряжении только верхние половинки двух тамг, если считать хохолок птиц частью тамги.

Похожие знаки не известны на территории Хорезма или Сасанидского Ирана, но они есть на предметах из Северного Причерноморья [Драчук, 1975, табл. III, № 134, 135, 138, 157; XI, № 842–844]. Особенное сходство с «хохолками» алтынказганских птиц наблюдается у знаков на бронзовом котле и на четырех серебряных бокалах из погребения в Чугуно-Крепинке (Донецкая обл.) [Воронятов, 2009, рис. 5, кат. 7]. Лишь отдаленные аналогии тамгообразным знакам на головах алтынказганских хищников можно увидеть на поясных наборах VI–VIII вв. из погребений у с. Хацки (Черкасская обл.) [Драчук, 1975, табл. XIX; рис. 19, № 8–11], на бронзовой пластине из поселения Солодка 1 (Тульская обл.), на пластине из Серенского городища (верховья р. Десна) [Воронятов, 2012, рис. 4, 11] и на столовой кружке из катакомбы 26 могильника Культобе (Южный Казахстан) [Подушкин, 2013, рис. 2, 3].

Анализ всего массива данных позволяет признать, что для сарматского мира больше характерно изменение нижней части тамги, верхняя (признак основного рода, клана) остается постоянной. В то же время поиск похожих элементов среди тамг на территории степной полосы Евразии от Монголии до Карпат – путь в чем-то тупиковый, который не позволяет решить ключевые вопросы интерпретации рассматриваемого «изобразительного текста». Важно понимать, что в случае с алтынказганским седлом речь идет не о знаках принадлежности (клеймение вещи), а о смысловом содержании тамгообразных знаков. В этой связи данные «знаки рода или клана» вполне укладываются в содержание изобразительного «текста» на обкладках седла, который мы пытались «прочитать» с использованием Авесты.

Если, по мнению А. В. Виртиенко [2014, с. 278], «в представлениях иранских народов вебрь выступал одним из *основных* (выделено автором. – *Е. Б.*) воплощений воинского божества Вэртагны и был связан с понятием царственности и хварна (счастливой судьбы)», то можно предположить, что мастер на алтынказганских обкладках отобразил в иносказательной форме реальные события. Вебрь как воплощение образа иранской державы Сасанидов вступает в борьбу с хищниками и птицами, чьи собирательные образы, наделенные волшебными свойствами (крылатость плюс зубастые пасти с раздвоенными змеиными языками), имеют вполне определенную принадлежность к конкретным родам-кланам, выраженную тамгообразными знаками. И мастер мог знать эти племена.

А. Н. Подушкин, опираясь на работы Б. Г. Гафурова и Л. Н. Гумилева, считает, что на экономическую и политическую ситуацию в Малой и Средней Азии в IV–V вв. очень сильно повлияли новые союзы племен кочевников, среди которых хиониты, кидариты, хионы и наиболее могущественные эфталиты («белые гунны»). «Последние разгромили Сасанидский Иран, захватили Согд, подчинили к концу V в. владения Восточного Туркестана и часть Северной Индии, создав тем самым огромную державу» [Подушкин, 2000, с. 145]. Вполне возможно, что это противостояние между кочевым и земледельческим мирами нашло отражение в изобразительном «тексте» на алтынказганском парадном седле, чей владелец (или заказчик), несомненно, имел очень высокий социальный статус в воинской иерархии.

Уникальность гуннского седла из Алтынказгана и ничтожно малое количество кочевнических изобразительных источников IV–VI вв. на территории всего рассматриваемого региона позволяет отнести сказанное выше к области предположений. Вряд ли когда-нибудь удастся точно узнать, какой смысл пытался донести до соплеменников (или в угоду богам для совершения ритуального захоронения седла) мастер, создавая образы животных и птиц на серебряных обкладках седла. Хотел он отразить реальные политические события или мифологические образы на основе религиозных гимнов, сюжеты из природного звериного мира, или это была фантазия бессознательного...

В этой связи, возможно, стоит согласиться с мнением В. И. Кузина-Лосева о том, что «приписываемые древним глубокие смыслы идут от нашего сознания, приученного к поиску многозначительности, способного создавать и находить в произведениях смыслы, направленные на выражение главной идеи произведения, происходит отсылка к сознанию, знающему о подтекстах, о главных и второстепенных идеях. Это совершенно не присуще глубокой древности» [Кузин-Лосев, 2010, с. 70]. Знакам и образам могло придаваться значение, но не смысловое многообразие.

Библиография

- Авеста в русских переводах (1861–1996) / Сост., общая ред., примеч. и справ. раздел И. В. Рака. СПб.: Журнал «Нева», «Летний Сад», 1998. 479 с.
- Алексеев А. Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. Альбом. СПб.: Изд-во ГЭ, 2012. 272 с.
- Андреев Ю. В. Архаическая Спарта. Искусство и политика. СПб.: Нестор-История, 2008. 340 с.
- Астафьев А. Е., Богданов Е. С. Парадное седло из Алтынказгана // Археология, этнография и антропология Евразии. 2015. № 4 (43). С. 72–84.
- Баркова Л. Л. Изображение петуха в искусстве древнего Алтая // Археологический сб. Гос. Эрмитажа (АСГЭ). № 40. СПб.: Изд-во ГЭ, 2015. С. 143–156.
- Баркова Л. Л., Панкова С. В. Татуировки на пазырыкских мумиях. Новые материалы // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского. СПб.: Изд-во ГЭ, 2005. С. 15–26.
- Бернштейн Б. М. Традиция и канон. Два парадокса // Критерии и суждения в искусствознании. М.: Сов. художник, 1986. С. 125–144.
- Богданов Е. С. Элементы «игры» в творчестве древних кочевников Центральной Азии // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции. Мат-лы конф. СПб.: СПбГУ, 2004. С. 21–24.

- Богданов Е. С.* Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии (скифо-сибирская художественная традиция). Новосибирск: ИАЭТ СО РАН, 2006. 240 с.
- Боровка Г. И.* Культурно-историческое значение археологических находок экспедиции Академии наук // Краткие отчеты экспедиции по исследованию северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской экспедицией П. К. Козлова. Л.: Изд-во АН СССР, 1925. С. 22–40.
- Вертиченко А. В.* Образ вепря в иранской традиции – нарратив и визуализация // *Stratum plus*. 2014. № 3. С. 271–278.
- Волниковский «клад». Комплекс снаряжения коня и всадника 1-й половины V в. н.э. Каталог коллекции. М.: Голден-Би, 2014. 200 с.
- Воронятов С. В.* О функции сарматских тамг на сосудах // Гунны, готы и сарматы между Волгой и Дунаем. СПб.: СПбГУ, 2009. С. 80–98.
- Воронятов С. В.* О проблеме появления сарматских тамг и антропоморфных изображений в ареалах поздне-дьяковской и мощинской культур // Российский археологический ежегодник. № 2. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2012. С. 412–435.
- Даркевич В. П.* Художественный металл Востока VIII–XIII вв. М.: Наука, 1976. 200 с.
- Драчук В. С.* Системы знаков Северного Причерноморья. Тамгообразные знаки северопонтийской периферии античного мира первых веков нашей эры. Киев: Наук. думка, 1975. 224 с.
- Евтюхова Л. А.* Археологические памятники енисейских кыргызов (хакасов). Абакан, 1948. 109 с.
- Засецкая И. П.* Дата мелитопольского комплекса в свете проблем хронологии памятников гуннской эпохи // Древности Евразии в скифо-сарматское время. М.: Наука, 1984. С. 68–78.
- Иран в Эрмитаже. Формирование коллекций. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2004. 256 с.
- Кинжалов Р. В., Луконин В. Г.* Памятники культуры Сасанидского Ирана. Л.: Изд-во ГЭ, 1960. 48 с.
- Королькова Е. Ф.* Следы невиданных зверей (к проблеме трактовки фантастических образов) // АСГЭ. № 40. СПб.: Изд-во ГЭ, 2015. С. 157–188.
- Кубарев В. Д.* Курганы Уландрыка. Новосибирск: Наука, 1987. 301 с.
- Кузин-Лосев В. И.* Композиционные основы древнего изобразительного искусства степной Евразии. Ч. I // Археологический альманах. Изобразительное искусство в археологическом наследии. № 21. Донецк: Лебедь, 2010. С. 35–77.
- Кузьмина Е. Е.* Мифология и искусство скифов и бактрийцев (культурологические очерки). М.: Рос. ин-т культурологии, 2002. 288 с.
- Кун Н. А.* Легенды и мифы Древней Греции. М.: Кристалл, 2000. 464 с.
- Минасян Р. С.* К вопросу о влиянии техники производства на происхождение некоторых особенностей скифо-сибирского звериного стиля // АСГЭ. Вып. 29. СПб.: Искусство, 1988. С. 48–58.
- Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
- Ольховский В. С.* Тамга (к функции знака) // Историко-археологический альманах. Вып. 7. Армавир; М.: АКМ, 2001. С. 100–109.
- Переводчикова Е. В.* Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Вост. литература, 1994. 206 с.
- Подушкин А. Н.* Арысская культура Южного Казахстана (IV в. до н.э. – IV в. н.э.). Туркестан: МКТУ им. Х. А. Яссави, 2000. 206 с.
- Подушкин А. Н.* Сарматские тамги-знаки на керамике Южного Казахстана // Шестая междунар. кубанская конф. Краснодар: Экоинвест, 2013. С. 340–344.
- Полосьмак Н. В.* «Стерегищие золото грифы» (ак-алахинские курганы). Новосибирск: Наука, 1994. 125 с.
- Руденко С. И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 404 с.
- Руденко С. И.* Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 359 с.
- Руденко С. И.* Культура хуннов и ноинулинские курганы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 203 с.
- Руденко С. И.* Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. М.: Искусство, 1968. 133 с.
- Рябинцев В. К.* Птицы Урала, Приуралья и Западной Сибири: Справочник-определитель. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. 608 с: ил.
- Савинов Д. Г.* Парадные седла с геральдическими изображениями животных // Археология Южной Сибири. Вып. 23. Кемерово: Изд-во КемГУ, 2005. С. 19–24.
- Соломоник Э. И.* Сарматские знаки Северного Причерноморья. Киев: Изд-во АН УССР, 1959. 179 с.: ил.
- Яценко С. А.* Знаки-тамги ираноязычных народов древности и раннего средневековья. М.: Вост. литература, 2001. 190 с.
- Bunker E.* Ancient bronzes of the eastern Eurasian steppes from the Arthur M. Sackler collection. N. Y.: Arthur M. Sackler Foundation, 1997. 401 p.

Л. Н. Ермоленко

Кемеровский государственный университет

КОМПЛЕКТ СУМОЧЕК В ПРЕДМЕТНОМ РЕПЕРТУАРЕ ЗАПАДНОТЮРКСКИХ ИЗВАЯНИЙ*

Как известно, каменная скульптура времен Тюркских каганатов в пределах основного ареала – азиатской части пояса степей Евразии – характеризуется не только признаками общности, но и обнаруживает региональные особенности. Констатируемая исследователями специфика изваяний восточной и западной областей ареала [Шер, 1966, с. 44, 69; Чариков, 1979; Ермоленко, 2004, с. 43; Ермоленко, Курманкулов, 2012, с. 97] – закономерное явление ввиду существования на этих территориях Восточного и Западного тюркских каганатов.

В данной статье рассматривается комплексный атрибут, зафиксированный в иконографии нескольких западнотюркских изваяний [Шер, 1966, табл. II, 11; VIII, 37, XI, 47; Арсланова, Чариков, 1974, рис. 2, 8; Ермоленко, 2004, рис. 5, 15; Маргулан, 2003, ил. 24, 98, 140, 142; Курманкулов, Ермоленко, 2014, ил. 119, 124] и почти не изображавшийся на восточнотюркских. Он представляет собой сочетание двух предметов, расположенных один под другим, которые определяются как сумочки, подвешенные к поясу справа (**рис. 1, 1–3, 5–7**). В большинстве случаев (9 из 11) верхняя сумочка имеет *круглую*, а нижняя – вытянутую *четырёхугольную* форму (прямоугольную или со слегка вогнутыми сторонами). Нижняя сумочка иногда заканчивается треугольным либо прямоугольным «отростком». Рядом с комплектом сумочек бывает изображен узкий предмет, обычно отождествляемый с точильным бруском (оселком). Известны также немногие изваяния, на которых высечена только удлиненная четырёхугольная сумочка [Шер, 1966, табл. VI, 30; Ермоленко, 2004, рис. 70] (**рис. 1, 11**). На одном изваянии четырёхугольная и округлая сумочка показаны прикрепленными к поясу рядом друг с другом [Кожа, 2009, рис. 2] (**рис. 1, 12**).

Что касается самой по себе круглой сумочки, то она является распространенной реалией древнетюркских изваяний, которая, за редкими исключениями, изображается на правом боку. В. Д. Кубарев указал на преобладание таких сумочек в предметном наборе алтайских изваяний [1984, с. 43]. Кроме Горного Алтая *одиночные округлые сумочки* преимущественно воспроизводились на изваяниях Тувы [Грач, 1961, табл. III], Центральной Монголии [Вауаг, 1997, табл. 9] и Монгольского Алтая [Баяр, Эрдэнэбаатар, 1999, табл. 7]. В западном регионе степей Азии они встречаются главным образом на изваяниях Семиречья и Восточного Казахстана. В целом же по региону число изваяний с отдельными круглыми и с комплектами сумочками примерно равно. Одиночные круглые сумочки едва ли изображались на изваяниях Центрального Казахстана, зато скомбинированные (круглая и прямоугольная) показаны на пяти из них, а это почти половина известных нам западнотюркских памятников такого рода. Из остальных шести изваяний с комплектом сумочек пять найдены в Семиречье и Южном Казахстане и одно – в Восточном Казахстане. Правда, на двух семиреченских изваяниях с Иссык-Куля форма верхних сумочек оригинальная (**рис. 1, 9, 10**).

Помимо западнотюркских изваяний аксессуара, состоящий из соединенных круглой и четырёхугольной сумочек, представлен на единичных восточнотюркских изваяниях с сопредельных территорий – российского и монгольского Алтая [Кубарев, Кочеев, 1988, табл. V, 7; Кубарев, 1995, табл. I, 1] (**рис. 1, 4, 8**). С анализируемым комплексным атрибутом западнотюркских изваяний сходна комбинация круглой или полукруглой сумочек с узким «футляром», которая зафиксирована на некоторых изваяниях Алтая [Кубарев, 1984, табл. VII, 48; XXV, 151, XXXIII, 198, 199]. Тем более что в одном случае «футляр» алтайского изваяния снабжен «отростком» (**рис. 1, 13**).

* Выполнено в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ № 33.2597.2017/ПЧ.

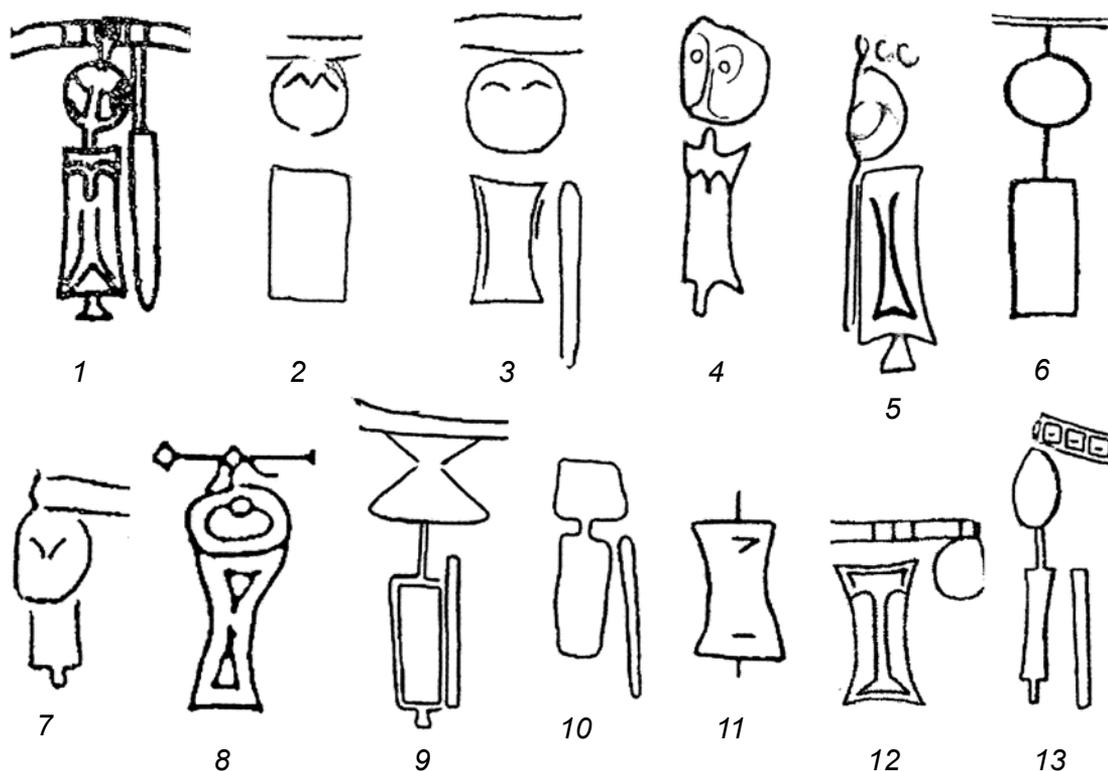


Рис. 1. Изображения комплекта сумочек на древнетюркских изваяниях:

1–3, 5–7, 9–12 – западнетюркские изваяния [по: Шер, 1966, табл. II, 11; VIII, 37, XI, 47; Арсланова, Чариков, 1974, рис. 2, 8; Маргулан, 2003, ил. 24, 98; Ермоленко, 2004, рис. 5, 15; 70; Курманкулов, Ермоленко, 2014, ил. 124; Кожа, 2009, рис. 2]; 4, 8, 13 – восточнетюркские изваяния [по: Кубарев, 1984, табл. XXXIII, 198; Кубарев, Кочеев, 1988, табл. V, 7; Кубарев, 1995, табл. I, 1].

Во многих публикациях, посвященных древнетюркской скульптуре, для обозначения поясных сумочек используется термин *каптаргак* (сумочка-каптаргак). Применение его исследователями изваяний, очевидно, началось с Л. П. Потапова. Он соотнес средневековые изваяния Алтая с описанными Рубруком статуями команов, изображенную на алтайских изваяниях поясную сумочку – с *каптаргаком*, упомянутым в главе пятой сочинения Рубрука «Об их (татар, т. е. монголов. – Л. Е.) пище». К тому же Л. П. Потапов обратил внимание на аналогичное алтайское название полукруглой охотничьей сумочки *каптарга* [Потапов, 1953, с. 144]. Кстати, лингвист И. Г. Добродомов отмечает, что слово *каптаргак* с конечным -к зафиксировано только Рубруком [Добродомов, 2008, с. 23]. Ссылаясь на мнение многих тюркологов, автор пишет, что «многочисленные слова, сводимые к общей форме *qapturya* и обозначающие разного рода кисеты, мешочки для мелких предметов, восходят к монгольской аналогичной форме» [Добродомов, 2008, с. 23]. Другие специалисты, очевидно, предполагают в таких словах тюркскую основу [Этимологический словарь..., 1997, с. 272]. Так, еще в древнетюркском существовало слово *qar* «сосуд, мех, бурдюк, мешок» [Древнетюркский словарь, 1969, с. 420]. В «Этимологическом словаре тюркского языка до XIII в.» сэра Дж. Клосона перечислены основные значения *ka:b* – «a leather bag, water-skin, sack» (кожаная сумка, бурдюк, мешок) [Clauson, 1972, p. 578].

Свидетельство Рубрука дает представление о форме, назначении и возможном содержании *каптаргака*. Описывая церемонию совместной трапезы у «татар», путешественник отмечает, что тот, кому господин (очевидно, хозяин. – Л. Е.) дает «особую часть» бараньего мяса, должен съесть ее сам, а кто «... не может съесть всего <...> прячет это в свой *каптаргак*, то есть *квадратный мешок*, который они носят для *сохранения всего подобного*; сюда они прячут также и *кости*, когда у них нет времени хорошенько обглодать их, чтобы обглодать впоследствии, дабы не пропало ничего из пищи (выделено мной. – Л. Е.)» [Путешествие..., 1957, с. 96].

Некоторая информация о содержимом поясных мешочков западных тюрков есть, например, в «*Тарих ар-русул в ал-мулук*» (начало X в.) ат-Табари. Под 737 г. здесь сообщается о хакане – грозном противнике арабов, прозванном ими Абу Музахим. Готовясь к военному походу, хакан «... приказал

подать лошадь, оседланную и взнузданную, разрезать овцу и привязать к ремням, затем взял *немного соли, положил в мешок, поместил в свой пояс* и приказал каждому тюрку сделать то же и сказал: это – ваша провизия, пока не встретите арабов в Хуттале (выделено мной. – Л. Е.)» [Волин, 1960, с. 76].

Изучение конструкции поясных сумочек и их содержимого по археологическим данным предприняли Г. В. Кубарев и В. Д. Кубарев [Кубарев, 1984, с. 43, 44; Кубарев, 2005, с. 56–59; Кубарев Г. В., Кубарев В. Д., 2009]. Анализ находок из средневековых погребений Алтая позволил им констатировать существование кожаных сумочек («сумочек-кресал»), составной частью которых было железное кресало круглой или четырехугольной формы. Кроме того, авторы пришли к заключению, что в кожаных сумоч-



Рис 2. Аналогии комбинированному аксессуару изваяний в настенных росписях: 1 – Балалык-Тепе [по: Альбаум, 1960, рис. 115]; 2 – Афрасиаб [по: Альбаум, 1975, рис. 5]; 3 – Пенджикент [по: Распопова, 1980, рис. 50, 2]; 4 – Тарышлак [по: Дьяконова, 1980, табл. III, 5].

ках и тканевых мешочках хранились мелкие предметы бытового, а также магического назначения – камешки (кремень, горный хрусталь), позвонки рыб и др. [Кубарев Г. В., Кубарев В. Д., 2009, с. 156–159].

О конкретном назначении комплекта сумочек, изображенного на немногих западнотюркских изваяниях, судить сложно, хотя существенное различие продольных размеров скомбинированных сумочек позволяет предполагать специальное использование каждой из них.

Изобразительную аналогию поясным сумочкам, носимым на правом боку, Г. В. Кубарев обнаружил в настенных росписях Балалык-Тепе [2005, с. 157], которые датируются серединой VII в. [Болелов, Мкртычев, электронный ресурс].

Следует, однако, заметить, что прямоугольные сумочки некоторых мужских персонажей этих росписей (фигуры 10, 13, 18, 25, 32) [Альбаум, 1960, рис. 103/104, 106/10, 108/109, 115/116, 119/120] сходны с обсуждаемой реалией западнотюркских изваяний. (Хотя Л. И. Альбаум счел «загадочной» эту оформленную каймой прямоугольную деталь [1960, с. 174].) Рядом с некоторыми сумочками показан узкий предмет. Прямоугольная сумочка имеется также у фигуры 13, самой крупной в росписи. Это – пирующий персонаж в халате с лацканами. Особенно интересна сумочка фигуры 25, представляющая собой «прямоугольный предмет с красной каймой по краям и черной серединой». Над ней нарисован «подковообразный черный подвесок с внутренним красным заполнением» [Альбаум, 1960, с. 149] (рис. 2, 1). Последняя деталь сохранилась плохо, но все же сочетание обоих предметов напоминает комбинированный аксессуар западнотюркских изваяний.

В росписях Афрасиаба (VII в.) почти все тюркские персонажи носят округлые сумочки, только у одного из них (фигура 6) показана довольно большая прямоугольная, судя по орнаменту, тканевая сумочка [Альбаум, 1975, с. 22] с треугольным «отростком». Сумочка низко подвешена на ремне. К сожалению, участок росписи над ней разрушен, и невозможно установить, была ли изображена между этой сумочкой и поясом какая-то деталь, например сумочка меньших размеров [Альбаум, 1975, рис. 5, табл. VIII]. Рядом с сумочкой нарисован узкий вертикальный предмет (рис. 2, 2).

Среди сумочек пирующих купцов в росписи Пенджикента, датирующейся концом VII – началом VIII в. [Маршак, 2009, с. 38], есть четырехугольные, в том числе с «отростком» снизу [Беленицкий, 1973, ил. 19]. Любопытен способ подвески купеческих сумочек. Каждая из них висит на ремешке, присоединенном к крупному кольцу, которое в свою очередь прикреплено к накладной бляшке пояса [Распопова, 1980, рис. 50, 2] (рис. 2, 3). Конструкция «(большое) кольцо плюс прямоугольная сумочка» могла быть производной сочетания круглой и прямоугольной сумочек. (Кольцо могло замещать/имитировать круглую сумочку, исключенную из комплекта за ненужностью.) Это предположение вполне допустимо, поскольку персонажи сцены так или иначе демонстрируют приверженность степной «моде», например в самих наборных поясах, а также в манере сидения, двусторонних лацканах на одежде одного из купцов и др.

Интересно, что наибольшее соответствие комплексному атрибуту изваяний обнаруживает аксессуар костюма донаторов из росписи в Тарышлаке (Восточный Туркестан, к северу от Хотана), датированной V–VI вв. [Дьяконова, 1980, с. 183, табл. III, 5]. Согласно Б. И. Маршаку, буддийские росписи хотанской группы памятников «датируются в пределах VI–VIII вв.» [Косолапов, Маршак, 1999, с. 29]. По описанию Н. В. Дьяконовой, у каждого из двух мужских персонажей, одетых в халаты с двусторонними отворотами на груди, «к поясу справа подвешено по два кошелька (или футляра?), круглый и прямоугольный, для хранения денег и для таких необходимых вещей, как кресало. На той же стороне висит небольшой ножик в простых ножнах» [Дьяконова, 1980, с. 184] (рис. 2, 4). Сумочки донаторов, по всей видимости, висят на отдельных ремешках, но близко друг к другу, причем круглая выше прямоугольной. Положение сумочек почти такое же, как на упомянутом выше изваянии из Южного Казахстана (рис. 1, 12).

Таким образом, изваяния со специфическим атрибутом – комплектом поясных сумочек – встречаются в Семиречье, Южном и Центральном Казахстане, а также в Восточном Казахстане и на сопредельных с ним территориях. Особенной реалии западнотюркских изваяний имеются определенные соответствия в настенных росписях Согда (Афрасиаб, Пенджикент), Северного Тохаристана (Балалык-Тепе) и Восточного Туркестана (Тарышлак) – областей, связанных в то время Шелковым путем. Рассмотренный в статье комбинированный аксессуар может быть отнесен к числу признаков, определяющих региональное своеобразие западнотюркских изваяний, которое в значительной мере обуславливалось культурным взаимодействием западных тюрков с населением соседних областей, особенно Согда.

Библиография

- Альбаум Л. И.* Балалык-тепе. К истории материальной культуры и искусства Тохаристана. Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1960. 228 с.
- Альбаум Л. И.* Живопись Афрасиаба. Ташкент: Фан, 1975. 112 с.
- Арсланова Ф. Х., Чариков А. А.* Каменные изваяния Верхнего Прииртышья // СА. 1974. № 3. С. 220–256.
- Баяр Д., Эрдэнбаатар Д.* Каменные изваяния Монгольского Алтая (Вып. 1). Улаанбаатар: Ин-т истории АН Монголии, 1999. 166 с.
- Беленицкий А. М.* Монументальное искусство Пенджикента. Живопись. Скульптура. М.: Искусство, 1973. 68 с.
- Болелов С. Б., Мкртычев Т. К.* Балалык-Тепе [Электронный ресурс] // Энциклопедия. Режим доступа: <http://knowledge.su/b/balalyk-tere>.
- Волин С.* Сведения арабских источников IX–XVI вв. о долине реки Талас и смежных районах // Новые материалы по древней и средневековой истории Казахстана. Алма-Ата: Изд-во АН КазССР, 1960. С. 72–92.
- Грач А. Д.* Древнетюркские изваяния Тувы. М.: Вост. литература, 1961. 94 с.
- Добродомов И. Г.* Древнерусский гапакс *капторга* в лексикографическом и этимологическом освещении // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. III: Филология. 2008. Вып. (11). С. 18–26.
- Древнетюркский словарь.* Л.: Наука, 1969. 676 с.
- Дьяконова Н. В.* Из истории одежды в Восточном Туркестане II–VII вв. Страны и народы Востока. Вып. 22: Средняя и Центральная Азия: география, этнография, история. Кн. 2. М.: Наука, 1980. С. 174–195.
- Ермоленко Л. Н.* Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения). Новосибирск: ИАЭТ СО РАН, 2004. 132 с.
- Ермоленко Л. Н., Курманкулов Ж. К.* Бородка в иконографии древнетюркских изваяний // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. С. 97–109. (Труды САИПИ; Вып. IX).
- Кожя М.* Оңтүстік Қазақстан облысы аумағындағы көне түркі ескерткіштерін зерттеу мәселелері // Изучение историко-культурного наследия Центральной Евразии: «Маргулановские чтения – 2008». Караганда, 2009. С. 72–77.
- Косолапов А. И., Маршак Б. И.* Стенная живопись Средней и Центральной Азии (Историко-художественное и лабораторное исследование). СПб.: Формика, 1999. 80 с.
- Кубарев В. Д.* Древнетюркские изваяния Алтая. Новосибирск: Наука, 1984. 230 с.
- Кубарев В. Д.* Изваяние с реки Хаара-Яма // Проблемы охраны, изучения и использования культурного наследия Алтая. Барнаул: АГУ, 1995. С. 158–162.
- Кубарев Г. В.* Культура древних тюрков Алтая (по материалам погребальных памятников). Новосибирск: ИАЭТ СО РАН, 2005. 400 с.
- Кубарев Г. В., Кубарев В. Д.* Поясные сумочки в костюме древних тюрков Алтая // Сибирский сборник-1: Погребальный обряд народов Сибири и сопредельных территорий. Кн. 1. СПб.: МАЭ, 2009. С. 155–161.
- Кубарев В. Д., Кочеев В. А.* Новая серия каменных изваяний Алтая // Археология Горного Алтая. Горно-Алтайск: ГАНИИИЯЛ, 1988. С. 202–222.
- Курманкулов Ж. К., Ермоленко Л. Н.* Древности Сарыарки: каменные изваяния. Караганда: Credos Ltd С, 2014. 168 с.
- Маргулан А. Х.* Каменные изваяния Улытау // Сочинения: В 14 т. Т. 3–4. Алматы: Дайк-Пресс, 2003. С. 20–46.
- Маршак Б. И.* Искусство Согда. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 64 с.
- Потапов Л. П.* Очерки по истории алтайцев. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 443 с.
- Путешествие в восточные страны Плано Карпини и Рубрука / Ред., вступ. статья и примеч. Н. П. Шастиной.* М.: Гос. изд-во географ. литературы, 1957. 271 с.
- Распопова В. И.* Металлические изделия раннесредневекового Согда. Л.: Наука, 1980. 140 с.
- Чариков А. А.* О локальных особенностях каменных изваяний Прииртышья // СА. 1979. № 2. С. 179–190.
- Шер Я. А.* Каменные изваяния Семиречья. М.; Л.: Наука, 1966. 138 с.
- Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские лексические основы на буквы «К», «Қ».* Вып. 1. М.: Языки русской культуры, 1997. 368 с.
- Bayar D.* The Turkic stone statues of Central Mongolia. Ulan-Bator: Institute of History Mongolian Academy of Sciences, 1997. 148 p.
- Clauson G.* An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish. London: Oxford Univ. Press, 1972. 989 p.

Г. Г. Король

Институт археологии РАН, Москва

ХРОНОЛОГИЯ И ДЕКОР (методический опыт Г. В. Длужневской)

Памяти Галины Вацлавны Длужневской

Вопросы хронологии – обязательный аспект исследований при комплексном анализе конкретной археологической культуры. Не всегда есть возможность поставить задачу использования декора той или иной категории предметов как одного из важных оснований для разработки хронологии. Для этого нужен относительно массовый декорированный материал, а также другие категории предметов, которые обычно служат хронологическими маркерами (вооружение, керамика и пр.). Важны особенности погребальных конструкций и обряда, если культура представлена в основном погребальными памятниками. Корреляция всех полученных данных дает возможность разработки относительной хронологии. Это общеизвестный методический подход к решению вопросов хронологии.

Галина Вацлавна Длужневская значительный отрезок своей научно-исследовательской деятельности посвятила изучению культуры енисейских кыргызов Тувы. Как полевого исследователя памятников этой эпохи ее привлекали все аспекты изучения феномена культуры на стыке фаз развития. Характер погребально-поминальных памятников кыргызов Тувы интересен тем, что именно по ним хорошо прослеживаются две сменяющие одна другую археологические культуры и период их сосуществования, когда в памятниках фиксируются изделия обеих культур. Более ранняя из них – так называемая тюхтятская культура середины IX – X/начала XI в. На смену ей пришла аскизская культура, существовавшая вплоть до конца XVII в.

Помимо всех других необходимых элементов для разработки хронологии наиболее сложного этапа перехода от одной культуры к другой в распоряжении исследовательницы были и декорированные предметы: ременные украшения всадника и коня. Для тюхтятской культуры характерны литые изделия из цветного металла с хорошо узнаваемым декором в стиле «степного орнаментализма». На смену им пришли железные предметы аскизской культуры с так же хорошо узнаваемым декоративным оформлением поверхности с помощью инкрустации по железу цветным металлом в новом геометризованном стиле, соответствующем материалу и способам его обработки. Г. В. Длужневская по достоинству оценила возможности такого источника для разработки хронологии.

Кроме того, Галина Вацлавна первой активно привлекала для сопоставления сложного декора тюхтятской культуры и источник, который позволил ей поставить и решить задачу создания абсолютной хронологии наиболее сложного переходного периода в развитии культуры енисейских кыргызов Тувы. Таким источником были материалы* культуры киданей империи Ляо (916–1125 гг.) на востоке (территория совр. Северо-Восточного Китая)**. Известно, что гробницы знатных лясцев имели зафиксированную абсолютную датировку (надписи, письменные хроники). Г. В. Длужневская поставила перед собой задачу разработки дробной хронологии материалов тюхтятской культуры в Туве в пределах не слишком значительного отрезка времени – около 100 лет (начало X – начало XI в.). Наиболее важной основой подобной разработки стал орнамент и технические приемы декорирования.

В 1985 г. Галина Вацлавна защитила в Ленинградском отделении Института археологии АН СССР кандидатскую диссертацию на тему «Памятники енисейских кыргызов в Туве (IX–XII вв.)» [Длужневская, 1985а, б]. Дополняли основной текст исследования два Приложения. Одно из них – Альбом

* В первую очередь ременная гарнитура из цветного металла, общетюркских форм, популярных на огромных территориях степной Евразии и соседних территорий.

** В период возвышения Кыргызского каганата во второй половине IX – начале X в. кидани оказались юго-восточными соседями кыргызов.

иллюстраций – представляется самостоятельным источником достоверной информации. Помимо планов памятников и другой чертежной полевой документации в нем даны удивительные по точности и тщательности разработки карты, на которых представлены не только локальные варианты памятников, но и направления перемещения племен с востока*. Кроме того, для исследователей декора бесценны иллюстрации, включающие не только сами предметы, но и таблицы с морфологическими группами декора, с хронологическими построениями, основанными на сопоставлении декора ременной гарнитуры енисейских кыргызов Тувы и аналогичных украшений из погребений киданей.

В диссертационном исследовании предварительно выделенные на основе орнаментальных элементов и «скомпонованных из них сложных фигур», т. е. композиций, независимо от культурной относительной хронологии декорированных предметов, восемь групп декора затем были соотнесены с известными культурами. В раннюю вошли группы бронзовых изделий «тюхятского облика» (под «обликом» понималось единство характерных форм предметов и декора определенного стиля), в позднюю – железная гарнитура (также определенных форм), украшенная серебряной, реже золотой инкрустацией и аппликацией. На материалах исследуемых памятников можно было проследить морфологию декора и развитие аскизского из тюхятского.

Г. В. Длужневская отметила и работы предшественников, подробно изучавших вопросы декора. Это защищенная к тому времени кандидатская диссертация автора настоящей статьи [Король, 1981], посвященная в значительной своей части орнаменту тюхятской культуры и предшествовавшей ей культуры чаатас (книга по диссертации вышла значительно позже: [Кызласов, Король, 1990]). Более значимы для Галины Вацлавны были работы И. Л. Кызласова, посвященные преимущественно аскизской культуре, но в которых подробно рассмотрено сходство тюхятского и аскизского декора при всем кажущемся на первый взгляд их полным различии (наиболее подробно см. [Кызласов, 1983]).

Несмотря на то что в диссертации Галины Вацлавны лишь один параграф посвящен декору ременной гарнитуры, а в автореферате о нем написано всего две строки [Длужневская, 1985а, с. 5; 1985б, с. 99–103], этот аспект исследования сыграл важнейшую роль в реализации задачи, имевшей научную новизну: «Разработка оригинальной типологической схемы в совокупности с привлечением нового круга аналогий из строго датированных центральноазиатских памятников позволили создать новую археологическую периодизацию тувинских комплексов IX–XII вв.» [Длужневская, 1985а, с. 1].

Несомненным прорывом в исследовании Г. В. Длужневской была, как уже упомянуто, разработка дробной абсолютной хронологии памятников кыргызов Тувы с изделиями тюхятского облика на основе точно датированных погребальных памятников киданей. Автор подчеркнула, что сходство отдельных образцов из комплексов кыргызской культуры и культуры киданей уже отмечалось в литературе [Длужневская, 1985б, с. 107]. Исследовательница углубилась в этот вопрос, рассмотрев аналогии из нескольких киданьских комплексов (см., например, **рис. 1**), взяв их абсолютные даты за средние точки бытования предметов при построении хронологической шкалы (**рис. 2**); условно «жизнь вещи» по отношению к дате аналога была определена в ± 25 лет. Выделено четыре частично перекрывающихся друг друга хронологических этапа памятников с изделиями тюхятского облика: 1) 925–975 гг.; 2) 950–1000 гг.; 3) 975–1025 гг.; 4) 1000–1050 гг. Все исследованные памятники датированы в рамках этих этапов. Изделия аскизского облика начали появляться с середины – второй половины X в. Датировка памятников этой культуры, самые поздние из которых, по мнению автора, не выходят за пределы XII в., первоначально была дана в системе относительной хронологии. В 1990-е годы (см. ниже) дробная хронология памятников была дополнена еще двумя этапами: 1050–1100 гг.; 1100–1150 гг.

Справедливости ради отметим, что предложенная Г. В. Длужневской датировка в рамках нескольких десятилетий, основанная на схемах предполагаемого развития декора и аналогиях элементам и мотивам декора на ременных украшениях из датированных гробниц киданей, не была всецело поддержана другими коллегами, а тем более – не была принята для датировок материалов из других регионов Саяно-Алтая. Poleмика на эту тему в публикациях нам не известна, но устная критика существовала, о чем в разговорах не раз упоминала и сама Галина Вацлавна.

* Миграции кочевников после возникновения в начале X в. империи Ляо на северо-восточных границах Китая и ее укрепления, кардинально изменили расклад политических сил в Центральной Азии. Сложившаяся ситуация заставила кыргызов вернуться на Средний и Верхний Енисей после периода экспансии второй половины IX – начала X в. По всей видимости, эти же миграционные процессы послужили одной из причин перекрытия доступа на Енисей бронзовых декорированных ременных украшений.

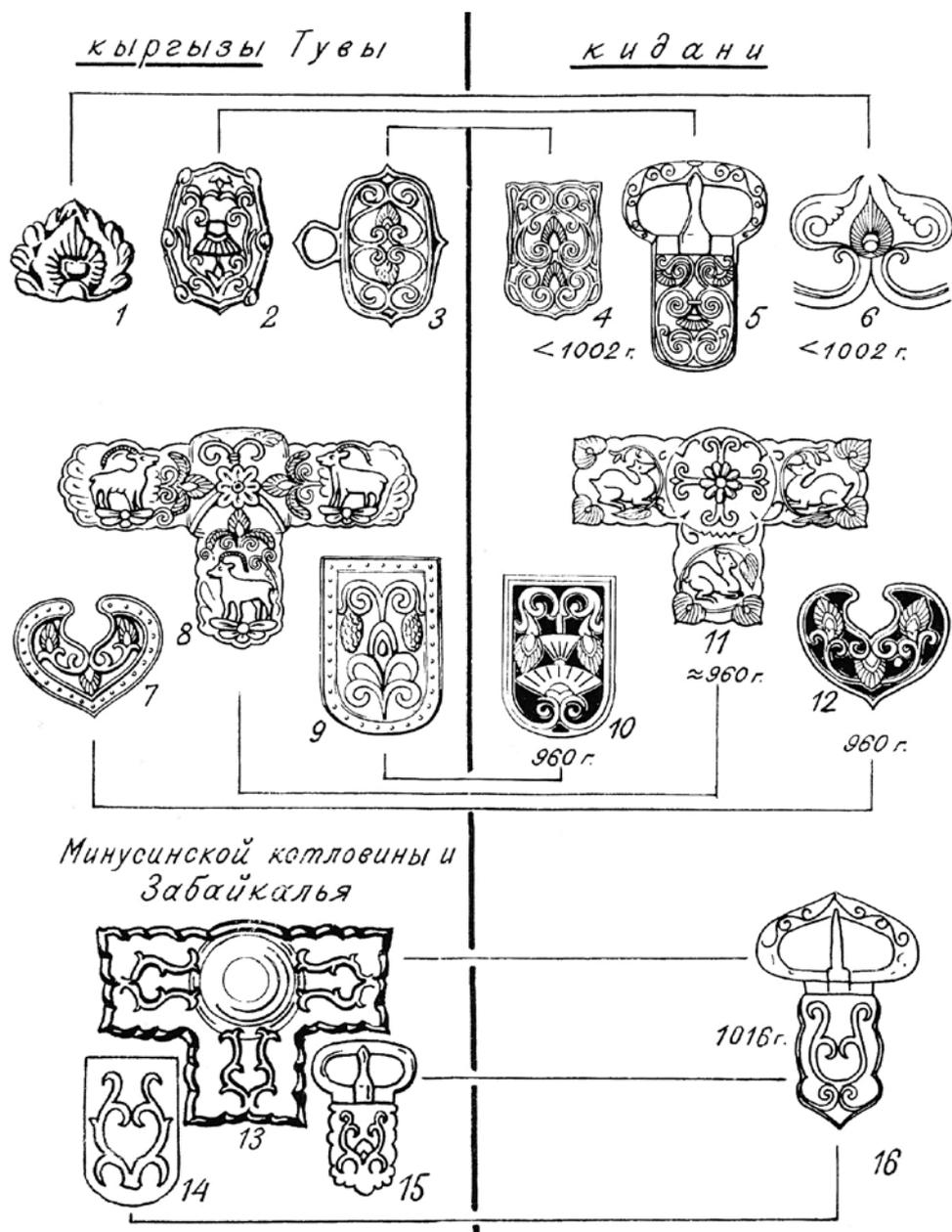


Рис. 1. Изделия тюркятского облика второй половины X – середины XI в.:

1–3 – Тора-Тал-Арты; 7–9 – Шанчиг; 4–6, 10–12, 16 – изделия из киданьских гробниц; 13–15 – изделия из памятников минусинской котловины и Забайкалья [по: Длужневская, 1985б. Альбом, рис. 153; архив ИИМК, инв. №3156-4, негатив I 117414].

Такие хронологические схемы полезны для определения момента появления другой технологии, времени сосуществования обоих видов ременной гарнитуры (из цветного и черного металлов) и полного замещения одних другими. Но для дробной хронологии памятников периода возвышения Кыргызского каганата, длившегося менее 100 лет (840 – 20-30-е гг. X в.), когда ременные украшения из цветного металла с характерным декором были наиболее популярны у кыргызов, такой подход возможен лишь на уровне гипотезы*. Представляется, что созданные хронологические схемы могут в реальности не отражать временных различий, так как разные варианты мотивов одного типа могли довольно долго сосуществовать, а один и тот же мотив мог тиражироваться с ухудшением качества и появиться на предметах, выполненных уже в иной технике, например гравировке (см. [Король, 2008,

* Об этом – относительно более поздней, чем принято в научной литературе, датировке Г. В. Длужневской Копенского чаатаса – см. [Кляшторный, Савинов, 2005, с. 262].

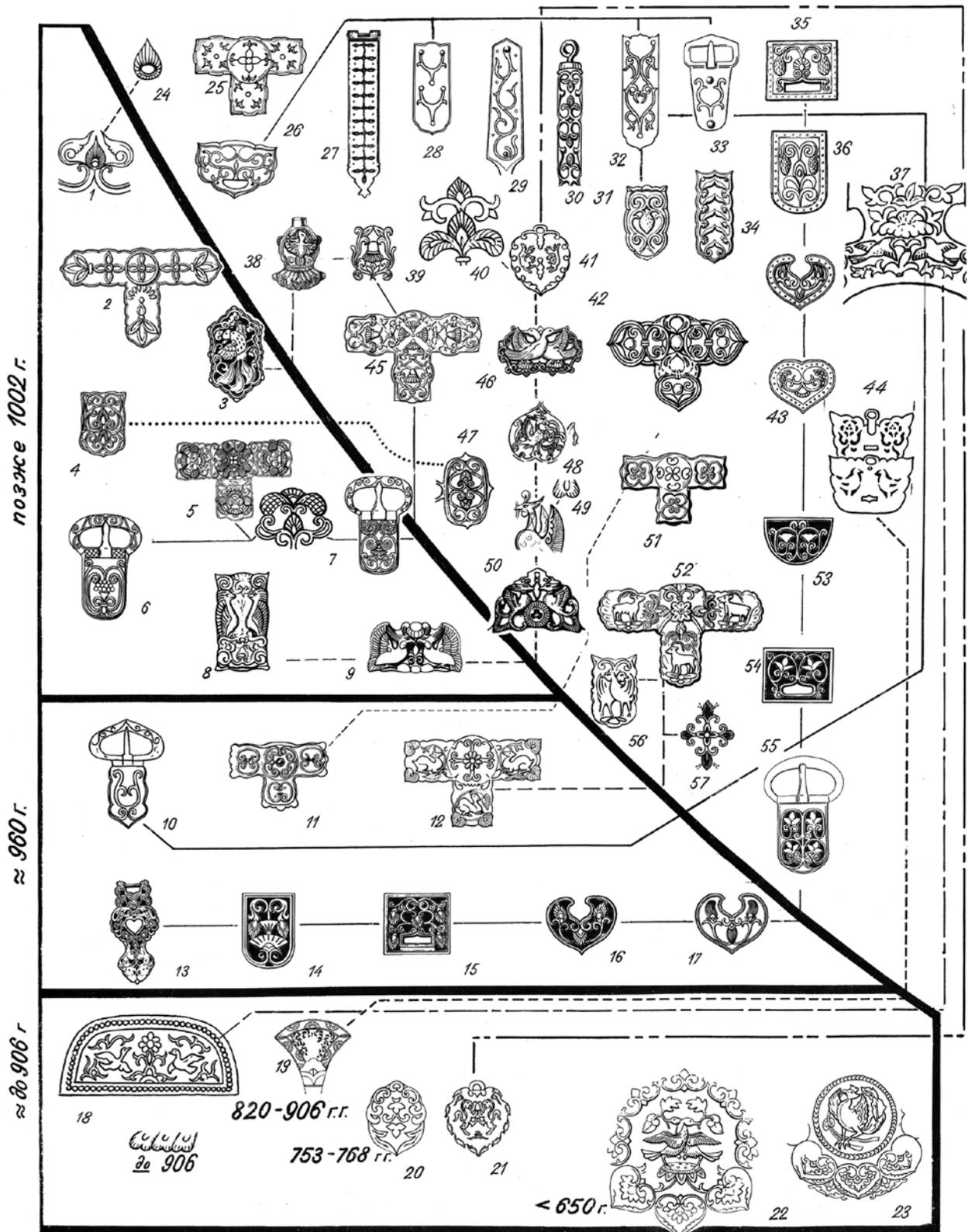


Рис. 2. Схема хронологического сопоставления предметов культуры енисейских кыргызов и строго датированных аналогий:

1–17 – вещи из киданьских гробниц; 18–23 – произведения танского искусства; 24–55 – изделия и элементы их декора из Тувы, Минусинской котловины и Красноярского края. Пределы бытования вещей, исходящие из аналогий, показаны сплошной линией и продолжающей ее в ту или иную сторону пунктирной, что связано с сопряжением комплексов по тем или иным признакам [по: Длужневская, 1985б, с. 107; Альбом, рис. 25; архив ИИМК, инв. № 3156-4, негатив П 96260].

табл. 1). Необходимы дополнительные данные. Отметим также, что опора на киданьские аналогии дает заведомое омоложение саяно-алтайских предметов IX – начала X в., так как расцвет условно киданьского художественного стиля ременных украшений приходится на период сокращения ареала кыргызских памятников, начала постепенного замещения бронзовых изделий на железные на востоке Саяно-Алтая (на Среднем и Верхнем Енисее). При этом на западе региона бронзовые изделия были достаточно распространены и в XI в., а в Кузнецкой котловине – и в XII в.

Вскоре после защиты кандидатской диссертации Г. В. Длужневской опубликовано несколько небольших статей и тезисов докладов на конференциях. В них и очень кратко, и чуть более подробно введены в научный оборот достигнутые результаты. И главным из них, при всех оговорках, была разработанная хронология памятников. Но на этом этапе в публикациях не давались годы хронологических периодов, как это было в диссертации, а имело место оперирование традиционными для относительной хронологии четвертями и половинами веков. Следует отметить, что в каждой статье особое внимание уделено декору ременной гарнитуры как одной из основ хронологического членения памятников [Длужневская, 1987а, б; Длужневская, Семенов, 1990], датировки некоторых комплексов в дальнейшем были уточнены. Отдельная статья посвящена вопросу времени проникновения «изделий кидане-тюхтятского облика» в Восточный Казахстан [Длужневская, 1989]. Отметим, что в диссертационном исследовании было уделено внимание удивительному сходству найденных Галиной Вацлавной в Центральной Туве (могильник Хемчик-Бом II, курган 25) ажурных (с литым «прорезным» декором) ременных украшений, а также некоторых находок из Минусинской котловины (могильник Тепсей III, могила 9, раскопки М. П. Грязнова) поясному ажурному набору из Верхнего Прииртышья, северо-западные предгорья Рудного Алтая, Восточный Казахстан (могильник Зевакино, курган 97, раскопки Ф. Х. Арслановой)*.

В 1990-е годы некоторые положения диссертационной работы были развиты и частично опубликованы (в том числе интереснейшие наглядные таблицы). Так, впервые хронологическая шкала памятников енисейских кыргызов с демонстрацией разработанных ранее восьми групп декора представлена в статье, вышедшей на русском и английском языках в бюллетене МАИКЦА [Длужневская, 1990]. Позже усовершенствованные хронологические таблицы, включающие уже шесть этапов, с теми же группами декора (рис. 3), наглядная таблица соотношения изделий общетюркского, тюхтятского и аскизского обликов, а также некоторые карты передвижений енисейских кыргызов в IX–XII вв. и буквально образцовая карта Центральной Азии в период империи Ляо, составленные Галиной Вацлавной, были опубликованы в статьях, в том числе на русском языке в зарубежном издании [Длужневская, 1994, 1995, 1998], и в коллективных монографиях [Грач и др., 1998, табл. XXII–XXVII; Овчинникова, Длужневская, 2000, рис. 17, 18].

Итог разработки датировки памятников енисейских кыргызов на территории Тувы и методические подходы к решению этого вопроса подвела сама исследовательница: «... мною была разработана система датировки комплексов, основанная на сравнительном анализе материалов из датированных гробниц представителей киданьской знати и изделий, обнаруженных в погребально-поминальных памятниках енисейских кыргызов IX–XII вв. Важнейшим критерием при дальнейшем определении хронологических границ групп комплексов енисейских кыргызов в Туве явилось сопряжение датированных курганов с аналогичными им по ряду признаков: типам вещей, элементам обрядности, декору и абрису отдельных предметов. Корреляция позволила выявить, что изделия тюхтятского облика абсолютно преобладают в памятниках середины X – середины XI в.; первые предметы аскизского облика появляются во второй половине X в.; в комплексах XI–XII вв. встречаются отдельные вещи тюхтятского облика, но преобладающими становятся аскизские изделия» [Длужневская, 2002, с. 235]. Этот итог сформулирован в небольшой статье, посвященной Тюхтятскому кладу.

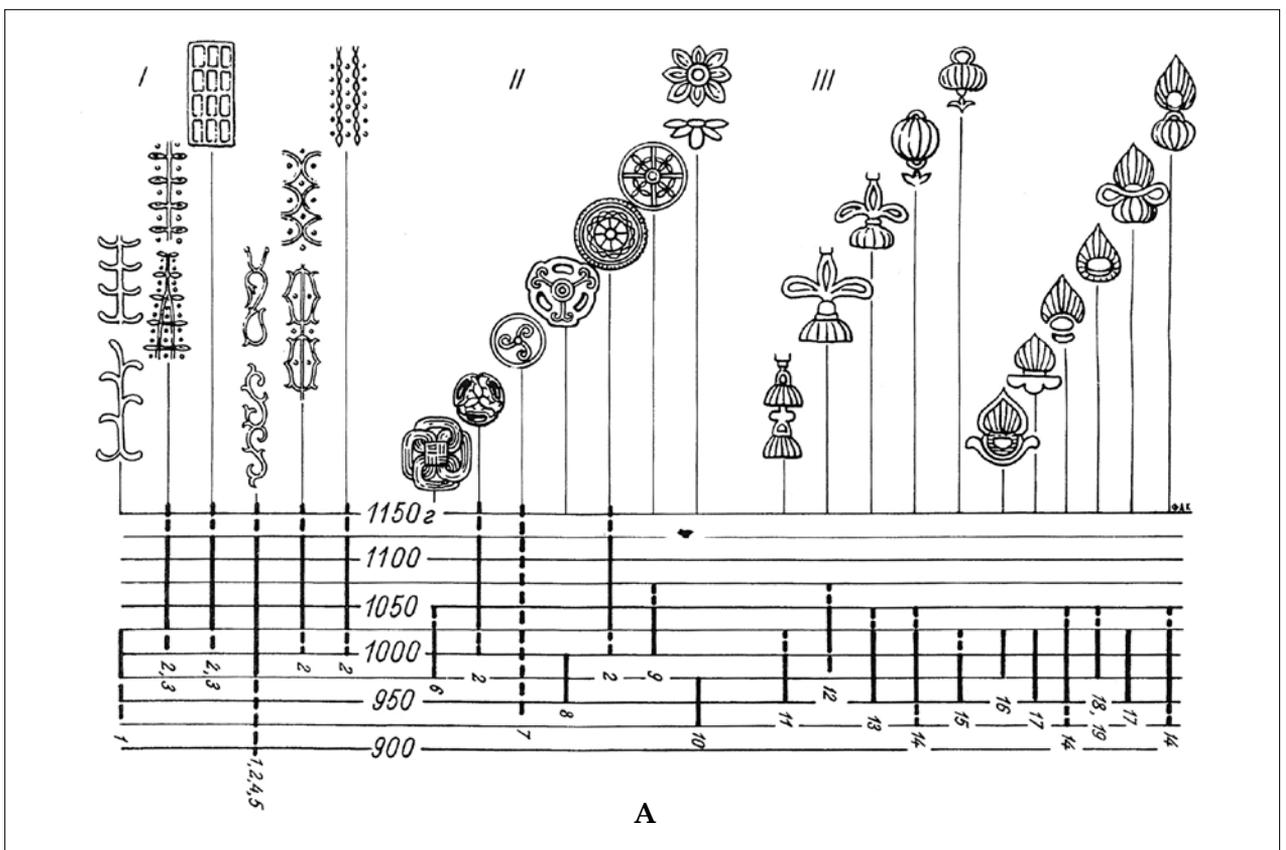
Эпонимный так называемый Тюхтятский клад, которому в кандидатской диссертации Г. В. Длужневской уделено внимание, где он рассматривался вслед за Л. А. Евтюховой как «собрание инструментария и образцов изделий мастера-кузнеца, литейщика, ювелира» [Длужневская, 1985, с. 110], со временем был переосмыслен исследовательницей. Новый взгляд на этот «клад», в котором помимо упомянутого выше инструментария было 136 предметов ременной гарнитуры, состоял в том, что он представлял собой «коллективное погребение по обряду трупосожжения, совершенное на берегу

* К материалу из Хемчик-Бомы и Зевакино автор настоящей статьи возвращалась не так давно (см. [Король, 2014]).

Казыра в XI веке н. э., предпочтительно – во второй его половине. Скорее всего, погребение в с. Тюхтаты оставлено группой енисейских кыргызов, вернувшихся в самом конце X или начале XI века из Тувы западными проходами через Саяны» [Длужневская, 2002, с. 239].

Отметим, что подробный анализ декорированных ременных украшений «клада», включая технологию и состав металла 93 (!) предметов из более 100, был представлен автором настоящей статьи совместно с Л. В. Коньковой, изучавшей состав металла, в книге Г. Г. Король, включающей статью Л. В. Коньковой «Тюхтатский клад: технология изготовления и состав цветного металла ременных украшений» – Приложение 8 [Король, 2008, с. 177–192, 301–311]. Там же авторы, рассмотрев все известные мнения о статусе клада, сформулировав его особенности и опираясь на проведенное комплексное исследование ременной гарнитуры, высказали еще одно предположение: «клад» мог быть пожертвованением духам-покровителям. Причем, пожертвованением не одного человека или семьи, а небольшой родовой группы, в которой представлены разные социальные уровни. Накопление *разновременных и разнородных* по происхождению вещей, а именно ременных украшений «клада», могло также происходить в рамках нескольких поколений рода [Король, 2008, с. 192].

Здесь необходимо добавить важное замечание Д. Г. Савинова о том, что поздняя (для принятой в литературе датировки тюхтатской культуры IX–X вв.) датировка клада позволяет говорить о нецелесообразности распространять название «тюхтатская культура» на период IX–X вв. [Кляшторный, Савинов, 2005, с. 266]. Но в клада реально *разновременные и разнородные* по происхождению вещи, среди которых есть и украшения определенно IX–X в., и даже пряжка с необычным декором, по-видимому, более раннего времени: условные аналогии датированы преимущественно VI–VII вв., т. е. самым началом культуры чаатас [Король, 2008, с. 185–187, рис. 52, 7]. Таким образом Тюхтатский клад как бы соединил в себе разные этапы средневековья. Принадлежность основного состава клада к концу тюхтатской культуры и переходному периоду к аскизской позволяет лишь чуть отодвинуть верхнюю границу первой культуры к началу XI в. Это никоим образом не мешает по-прежнему называть период второй половины IX – X в. «тюхтатской культурой», так как это наименование давно вошло в научный обиход и вряд ли стоит его менять. Обе культуры сосуществовали некоторое время, что прекрасно показали исследования Г. В. Длужневской.



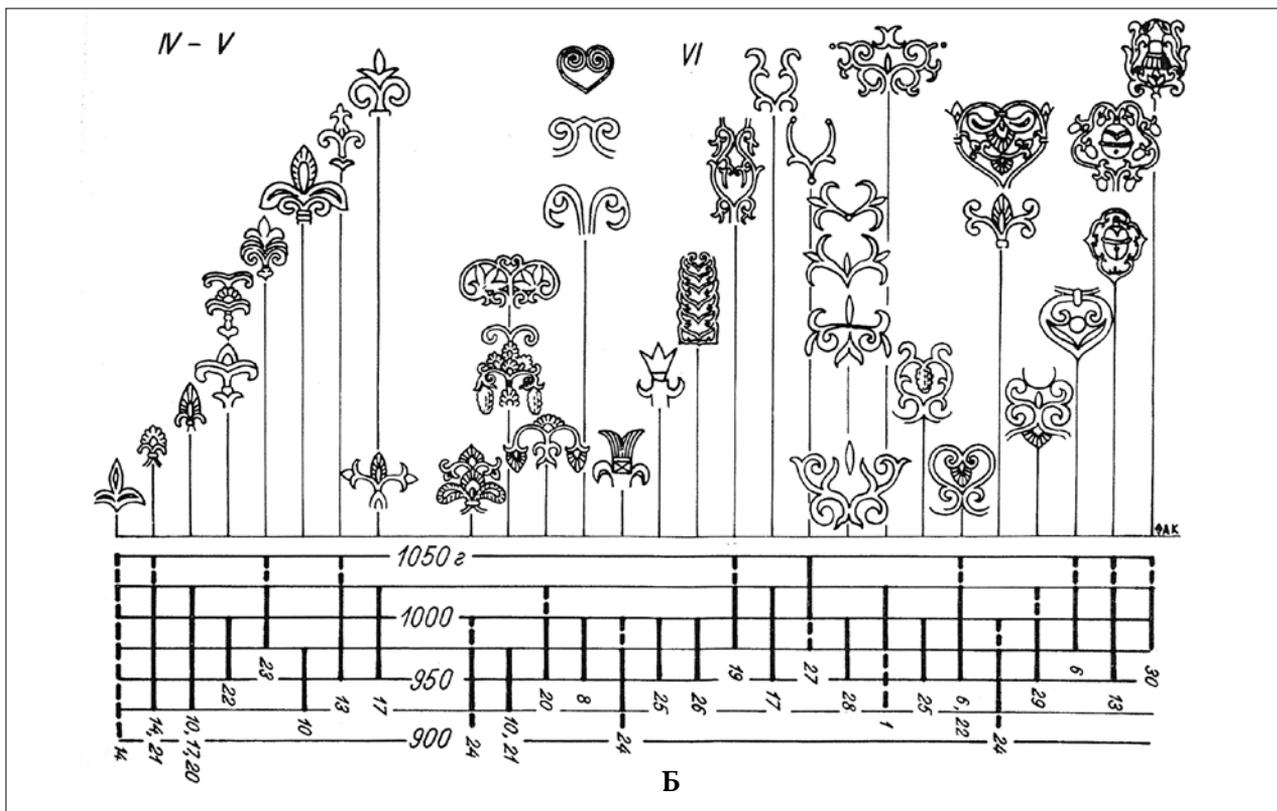
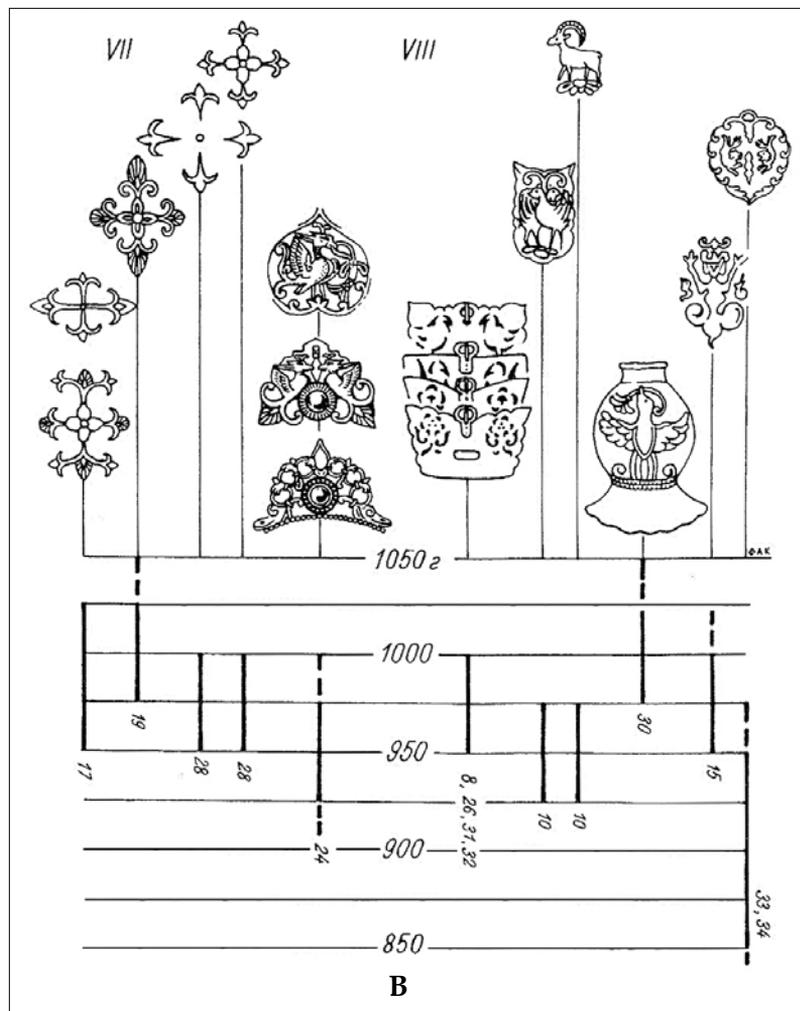


Рис. 3. Датировка комплексов по группам (I–VIII) декора (А – I–III; Б – IV–VI; В – VII, VIII):

1 – Эйлиг-Хем III, к. 3; 2 – Демир-Суг I, к. 1; 3 – Дыгтыг-Чарык-Аксы III, к. 1; 4 – Уюк-Тарлык, к. 51; 5 – Кокэль, к. 17; 6 – Тора-Тал-Арты, к. 4; 7 – Саглы-Бажи I, к. 9; 8 – Шанчиг, к. 19; 9 – Улуг-Бюк I, к. 1; 10 – Шанчиг, к. 18; 11 – Аймырлыг II, группа III, комплекс-«клад»; 12 – Тюхтятский клад; 13 – Бай-Булун, к. 21; 14 – Дагылганныг, к. 1; 15 – Эйлиг-Хем III, к. 4; 16 – Аймырлыг II, группа I, к. 29; 17 – Аймырлыг III, группа II, к. 5; 18 – Тора-Тал-Арты, к. 15; 19 – Тора-Тал-Арты, к. 19; 20 – Аймырлыг II, группа II, к. 3; 21 – Хемчик-Бом II, к. 25; 22 – Чинге, к. 18; 23 – Тора-Тал-Арты, к. 6; 24 – Копенский чагас, к. 2, тайник 2; 25 – Шанчиг, к. 12; 26 – Пий-Хем, к. 30; 27 – Эйлиг-Хем III, к. 1; 28 – Аймырлыг II, группа I, к. 12; 29 – Ир-Холь, к. 1; 30 – Тора-Тал-Арты, к. 11; 31 – Усть-Хадынных III, к. 1; 32 – Сарыг-Хая II, к. 2; 33 – Калбак-Шат, к. 47; 34 – Копенский чагас, к. 6 [по: Длужневская, 1994, рис. 17–19].



Таким образом, Галина Вацлавна вплоть до начала XXI в., когда она занималась уже совершенно другими научными проблемами, не забывала и свое прежнее «увлечение», которому было отдано много времени и сил, добавляя новые «краски» к некогда фундаментально разработанным основам систематизации памятников енисейских кыргызов и подводя своего рода итоги. При этом всегда поддерживала любого, кому были интересны находки из ее раскопок и материалы так и не опубликованной диссертации.

Помимо автора настоящей статьи к ним обращалась, например, исследовательница ременной гарнитуры того же времени с Алтая Т.Г. Горбунова, работавшая в начале 2000-х годов над кандидатской диссертацией, одной из задач которой была корректировка хронологии памятников (в рамках временных интервалов в 100, 50 или 25 лет), созвучная задачам Г.В. Длужневской, решенным для одновременных памятников Тувы. Кроме того, Т.Г. Горбунова уже после защиты диссертации в 2004 г. определенно под влиянием идеи Галины Вацлавны о «кидане-тюхтятском облике» саяно-алтайских предметов раннесредневековой ременной гарнитуры всадников также обратилась к киданьским аналогиям, в том числе и декору. Таким образом методические подходы Галины Вацлавны в изучении хронологии и декора получили свое продолжение. Подробно рассмотренные Т.Г. Горбуновой доступные по публикациям материалы и интересно представленные в сопоставительной таблице аналогии позволили ей выделить лишь одну группу предметов (с насыщенной растительной орнаментацией), которая условно обозначена как «*кыргызско-киданьская*», поскольку «значительная часть предметов, выполненных в таком стиле, представлена в памятниках этих двух культур» [Горбунова, 2005, с. 151].

На наш взгляд, говорить о «кыргызско-киданьской» орнаментации можно лишь в самых общих чертах – как о стадийном явлении в синкретической культуре государств кочевников. Киданьский вариант декора представлен на ременных украшениях, найденных в погребальных комплексах преимущественно ляосской знати, в отличие от «кыргызского» и в целом саяно-алтайского варианта. Последний известен фактически на массовом материале из обычных погребальных комплексов, преимущественно захоронений воинов, а также на украшениях, по-видимому, элементов одежды, амулетах из погребений женщин и детей.

Киданьский вариант декора вполне можно отнести к раннесредневековому стилю «степного орнаментализма», известному во всей степной Евразии и на соседних территориях, данный вариант имеет некоторые элементы и мотивы, очень близкие «кыргызским» (шире – саяно-алтайским), но все же определенно отличается от последнего. Наиболее яркие отличия киданьского варианта, бросающиеся в глаза при знакомстве с ним по немногочисленным публикациям, – перегруженность композиции (декорируемая поверхность буквально сплошь «заплетена» орнаментом и декором), чего никак нельзя сказать о «кыргызском» варианте, где декор хоть и заполняет все пространство, но композиция всегда построена так, что есть «пустоты» между линиями; характерно для киданьских образцов переплетение растительных стеблей, такой прием редок в собственно «кыргызском» комплексе. Кроме того, в декоре ляосских ременных украшений из цветного металла помимо геометризованных растительных мотивов, наиболее характерной черты стиля «степного орнаментализма», можно увидеть и их натуралистичную иконографию, популярную в китайском искусстве, например цветы пиона, чего в «кыргызском» (шире – саяно-алтайском) комплексе нет.

При отсутствии детального и сплошного исследования декора изделий из киданьских памятников, а также достоверной информации о технологии их изготовления и химизме металла, преждевременно даже условно говорить о едином «кыргызско-киданьском» орнаменте и декоре. Возможно, были общие прототипы декоративных композиций, с которыми работали мастера (мастерские), снабжавшие и кыргызов, и киданей своей продукцией, отсюда и некоторое сходство в декоре ременных украшений, не говоря о том, что по форме они в основном общетюркские. Но в целом варианты декора имеют заметное региональное различие*.

Для реальной оценки предметов декоративно-прикладного искусства, к которым относятся ременные украшения, во всем доступном объеме использованные Г.В. Длужневской для поставленных в диссертации 1985 г. задач, чрезвычайно важна достоверность рисунков исследуемых предметов. Возвращаясь к упомянутому выше Альбому диссертации, отдельно следует сказать о точности и качестве

* О проблеме влияния киданей на кыргызов (или наоборот?) на примере орнамента и декора некоторых предметов из тувинских раскопок Г.В. Длужневской, а также недавних находок в Кузнецкой котловине см. [Король, 2017].

иллюстраций. По прошествии стольких лет после их создания, сталкиваясь иногда с невероятно фантазийными рисунками подобных предметов, выполненных отдельными авторами, а также с собственными ошибками (см., например: [Король, 2016, рис. 3]), все больше и больше ценишь материалы этого Альбома*.

Особо следует отметить автора некоторых наиболее сложных из этих рисунков – доктора исторических наук Анатолия Кузьмича Филиппова. Он не только тщательно прорисовывал сложный декор (с простым справлялась и сама Галина Вацлавна) предметов с натуры – материалов, полученных в результате полевых изысканий Г. В. Длужневской в Туве, аналогий с других территорий Саяно-Алтая, но и выполнял прорисовки затейливого декора изделий киданей по публикациям в китайских журналах, где были представлены очень мелкие фото или рисунки, иногда чрезвычайно плохого качества. В те годы без нынешних технических возможностей работы с любым опубликованным материалом это была поистине ювелирная работа. Важность достоверности рисунков декорированных предметов в публикациях трудно переоценить.

Подводя итог, отметим, что Г. В. Длужневская не занималась орнаментом или декором ременной гарнитуры как самостоятельным объектом изучения. Тем не менее именно этому аспекту материальной культуры енисейских кыргызов было уделено особое внимание в исследованиях на определенном этапе (1985–2002 гг.) ее многогранной научной деятельности. Возможности такого источника на основе конкретных методических подходов, не раз сформулированных Г. В. Длужневской, были использованы в полном объеме для ставившихся научных задач, прежде всего хронологии исследованных памятников. Это позволило впервые предложить дробную абсолютную периодизацию и сформулировать свое видение происходивших процессов в период смены археологических культур на территории Тувы в начале II тыс. Разработанная хронологическая схема на основе аналогий декорированных предметов из строго датированных памятников киданей империи Ляо дала возможность рассмотреть и другие аспекты культуры енисейских кыргызов Верхнего и Среднего Енисея, выведившие на важные исторические проблемы смены культурных традиций, их причин, развития процесса и итогов на общеполитическом и культурном фоне Центральной Азии и соседних территорий на рубеже I–II тыс.

Достоверность рисунков изучаемого декора – еще один немаловажный методический прием в работах Г. В. Длужневской. Это позволяет использовать иллюстрации (прежде всего Альбом диссертации 1985 г. и более поздние публикации на основе этих разработок) как самостоятельный полноценный источник для других исследователей, обращающихся к такого рода материалу. Подобный вторичный источник особенно важен при поиске аналогий, когда нет возможности изучать археологические предметы, держа их в собственных руках и рассматривая собственными глазами.

Таким образом, методический опыт Г. В. Длужневской, включившей декор в систему обоснования разработки дробной абсолютной хронологии конкретных памятников (независимо от восприятия полученных результатов, которое может меняться со временем), ценен комплексностью подхода к решению поставленных задач, достоверностью фиксации данных и возможностью проверки всех этапов исследовательского процесса.

Библиография

Горбунова Т. Г. Украшения конского снаряжения киданей и их аналогии в памятниках Южной и Западной Сибири // Снаряжение кочевников Евразии. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2005. С. 144–151.

Грач А. Д., Савинов Д. Г., Длужневская Г. В. Енисейские кыргызы в центре Тувы. М.: Фундаментал-Пресс, 1998. 84 с.

Длужневская Г. В. Памятники енисейских кыргызов в Туве (IX–XII вв.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Л.: ЛОИА, 1985а. 17 с.

Длужневская Г. В. Памятники енисейских кыргызов в Туве (IX–XII вв.): дис. ... канд. ист. наук. Л.: ЛОИА, 1985б. 592 с.

Длужневская Г. В. О смене обликов металлических изделий в культуре енисейских кыргызов в X–XI вв. // Смены культур и миграции в Западной Сибири. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1987а. С. 100–103.

Длужневская Г. В. Этапы и связи культуры кыргызов IX–XII вв. // Проблемы археологии Степной Евразии. Тез. докл. Ч. II. Кемерово: КемГУ; ИИФиФ АН СССР, 1987б. С. 179–181.

* Хранится вместе с другими материалами к диссертации Г. В. Длужневской в Фотоотделе (инв. № 3156) Научного архива Института истории материальной культуры РАН (Санкт-Петербург).

Длужневская Г. В. О времени и путях проникновения изделий кидане-тюхтятского облика в Восточный Казахстан // Маргулановские чтения: сб. мат-лов конф. Алма-Ата: Ин-т истории, археологии и этнографии им. Ч.Ч. Валиханова АН Каз. ССР, 1989. С. 168–173.

Длужневская Г. В. Проблема датировки памятников енисейских кыргызов в Туве // Информационный бюллетень Международной ассоциации по изучению культур Центральной Азии (МАИКЦА). Вып. 16. М.: Наука, 1990. С. 68–79.

Длужневская Г. В. Типология снаряжения всадника и коня степей Центральной Азии (IX–XII вв. н.э.) // Fasciculi archaeologiae Historicae. Fasc. VI. Łódź; Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, 1994. S. 21–43.

Длужневская Г. В. Енисейские кыргызы. Историко-культурный аспект // Fasciculi archaeologiae Historicae. Fasc. VII. Łódź; Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, 1995. S. 9–12.

Длужневская Г. В. Типология и датировка металлических изделий енисейских кыргызов // Военная археология. Оружие и военное дело в исторической и социальной перспективе: мат-лы междунар. конф. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1998. С. 271–277.

Длужневская Г. В. Является ли кладом «Тюхтятский клад»? // Клады: состав, хронология, интерпретация: мат-лы конф. СПб.: Ист. фак. СПбГУ, 2002. С. 234–239.

Длужневская Г. В., Семенов Вл. А. Кыргызские курганы правобережной Тувы // Памятники кыргызской культуры в Северной и Центральной Азии. Новосибирск: ИИФиФ СО АН СССР, 1990. С. 76–85.

Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г. Степные империи древней Евразии. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2005. 346 с.

Король Г. Г. Орнамент средневековых хакасов как исторический источник: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1981. 19 с.

Король Г. Г. Искусство средневековых кочевников Евразии. Очерки. М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. 332 с. (Труды САИПИ; Вып. V).

Король Г. Г. К вопросу о средневековой торевтике малых форм в Центральной Азии // Древности Сибири и Центральной Азии. № 7 (19). Горно-Алтайск: ГАГУ, 2014. С. 202–215.

Король Г. Г. «Тюркские» ремненные украшения в Приамурье и Приморье: к проблеме аналогий // Средневековые древности Приморья. Вып. 4. Владивосток: Дальнаука, 2016. С. 337–357.

Король Г. Г. Орнаментальный стиль Саяно-Алтая в средние века и проблема культурных влияний // Археология CIRCUM-PACIFIC: Памяти Игоря Яковлевича Шевкомуда / Отв. ред. С. В. Батаршев, А. М. Шиповалов. Владивосток: Тихоокеанское изд-во «Рубеж», 2017. С. 362–378.

Кызласов И. Л. Аскизская культура Южной Сибири (X–XIV вв.). М.: Наука, 1983. 127 с. (Свод археологических источников; Вып. Е 3-18).

Кызласов Л. Р., Король Г. Г. Искусство средневековых хакасов как исторический источник. М.: Вост. литература, 1990. 216 с.

Овчинникова Б. Б., Длужневская Г. В. «Дружинное захоронение» енисейских кыргызов в центре Тувы. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2000. 49 с.

СОДЕРЖАНИЕ

М. А. Дэвлет ИЗ ОПЫТА КОПИРОВАНИЯ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ (ПО МАТЕРИАЛАМ РАБОТЫ ОТРЯДА ПО ИЗУЧЕНИЮ ПЕТРОГЛИФОВ ТУВИНСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ)	3
Е. Г. Дэвлет, Е. С. Острирова (Леванова), А. И. Фахри ИЗОБРАЖЕНИЯ РУК В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АМЕРИКИ	10
А. И. Фахри К ВОПРОСУ О СЕМАНТИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ КАМЕННОЙ СТЕЛЫ МАЙЯ	21
А. С. Пахунов ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОТОСЪЕМКИ В УЛЬТРАФИОЛЕТОВОМ ДИАПАЗОНЕ ДЛЯ МОНИТОРИНГА НАСКАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КАПОВОЙ ПЕЩЕРЫ (ШУЛЬГАН-ТАШ)	30
О. С. Советова, И. В. Аболонкова, А. К. Солодейников ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ ТЕПСЕЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	36
И. Д. Русакова, А. Н. Мухарева МАТЕРИАЛЫ А. П. ОКЛАДНИКОВА ПО ПЕТРОГЛИФАМ НИЖНЕГО АМУРА В ФОНДАХ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ТОМСКАЯ ПИСАНИЦА»	49
Е. С. Богданов ЗВЕРИ И ПТИЦЫ НА ОБКЛАДКАХ ГУННСКОГО СЕДЛА ИЗ МАНГЫШЛАКА	65
Л. Н. Ермоленко КОМПЛЕКТ СУМОЧЕК В ПРЕДМЕТНОМ РЕПЕРТУАРЕ ЗАПАДНОТЮРКСКИХ ИЗВАЯНИЙ	78
Г. Г. Король ХРОНОЛОГИЯ И ДЕКОР (методический опыт Г. В. Длужневской)	83

Iconographic and technological traditions in early forms of art (1)

M. A. Devlet (editor)

Occasional Publications of the Siberian Association of Prehistoric Art Researchers. Vol. XI
Moscow; Kemerovo: Kuzbassvuzizdat Publishing Press, 2017. 96 pp. & 12 pp. of colour ill.

ISBN 978-5-202-01398-0

The book contains scholarly papers on various aspects of the study of early forms of art, such as rock art, monumental art and applied arts. New materials and museum collections are published, some results of field and laboratory investigations are reported, and some questions are discussed on research methodology with examples of specific approaches. Chronologically the papers cover periods from the Stone Age to the Middle Ages, and geographically sites and objects are presented from South Siberia, Central Asia, the Urals, Kazakhstan, the Russian Far East and Mesoamerica. The publication is aimed at archaeologists, historians, art historians, museum workers and all those interested in ancient art.

CONTENTS

M.A. Devlet

ON THE EXPERIENCE OF COPYING ROCK ART
(USING THE MATERIALS OF THE GROUP FOR STUDYING PETROGLYPHS
OF THE TUVAN EXPEDITION) 3

E. G. Devlet, E. S. Ostrirova (Levanova), A. I. Fakhri

IMAGES OF HANDS IN AMERICAN ROCK ART 10

A. I. Fakhri

ON THE QUESTION OF THE SEMANTIC MEANING
OF A MAYA STONE STELA 21

A. S. Pakhunov

USING UV PHOTOGRAPHY
FOR MONITORING PAINTINGS IN KAPOVA CAVE (SHULGAN-TASH) 30

O. S. Sovetova, I. V. Abolonkova, A. K. Solodeinikov

DOCUMENTING THE ROCK ART OF TEPSEY MOUNTAIN:
THE HISTORY AND THE PRESENT 36

I. D. Rusakova, A. N. Mukhareva

A. P. OKLADNIKOV'S MATERIALS ON THE LOWER AMUR PETROGLYPHS
STORED IN THE "TOMSKAYA PISANITSA" MUSEUM-RESERVE 49

E. S. Bogdanov

BEASTS AND BIRDS IN THE PLATES OF THE HUNNIC SADDLE
FROM MANGYSHLAK 65

L. N. Ermolenko

A SET OF LITTLE BAGS IN THE IMAGERY OF WESTERN-TURKIC STATUES 78

G. G. Korol

CHRONOLOGY AND DECORATION
(METHODICAL EXPERIENCE OF G. V. DLUZHNEVSKAYA) 83

To order the book, please contact: SiberianAssociation@yandex.ru



Изобразительные и технологические традиции ранних форм искусства (1)

Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. XI

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом ИА РАН

Редактор: канд. ист. наук Г. Г. Король

Макет, оформление: Е. А. Миклашевич

Подписано к печати 26.12.2017. Формат 60x84¹/₈ Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Тираж 150 экз. Заказ № 305.

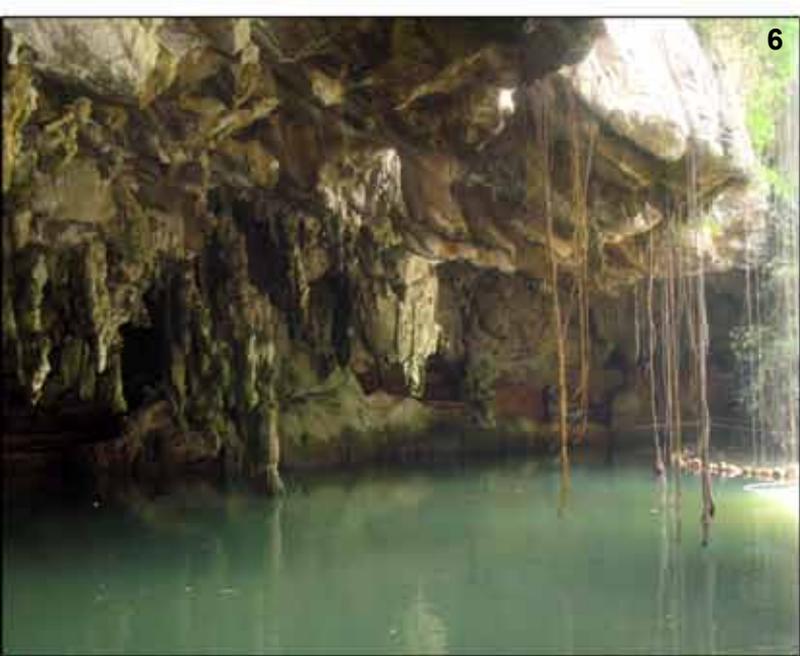
Отпечатано в типографии издательства «Кузбассвуиздат».
Ул. Ермака, 7, Кемерово 650043. Тел.: (3842) 582934 www.kvi.bip.ru



**Издания
СИБИРСКОЙ АССОЦИАЦИИ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА:**

- **Международная конференция по первобытному искусству. Тезисы.** – Кемерово, 1998.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 1. 1998.
- **Международная конференция по первобытному искусству. Труды. Том I.** – Кемерово, 1999.
- **Международная конференция по первобытному искусству. Труды. Том II.** – Кемерово, 2000.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 2. 2000.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 3. 2000.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 4. 2001.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 5. 2002.
- **Руссо А. Глоссарий палеолитического искусства. Перевод с франц.** – Кемерово, 2003.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 6–7. 2003–2004.
- **Дэвлет М. А. Александр Васильевич Адрианов (к 150-летию со дня рождения).** – Кемерово, 2004. (Труды САИПИ. Вып. I).
- **Пегтымельская тетрадь / The Pegtymel working papers. На англ. и рус. яз.** – М., 2006.
- **Миклашевич Е. А. Rock Art Research in North and Central Asia 1995–1999 / Исследования наскального искусства Северной и Центральной Азии в 1995–1999 гг. На англ. и рус. яз.** – Кемерово, 2007. Труды САИПИ. Вып. II.
- **Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии.** Мат-лы конф. – Барнаул, 2007. Труды САИПИ. Вып. III.
- **Тропой тысячелетий. К юбилею М. А. Дэвлет.** Сб. науч. ст. – Кемерово, 2008. Труды САИПИ. Вып. IV.
- **Рисунки на скалах / Art on the rocks.** Календарь на 2009 год. – Кемерово, 2008.
- **Король Г. Г. Искусство средневековых кочевников Евразии. Очерки.** – М.; Кемерово, 2008. Труды САИПИ. Вып. V.
- **Рисунки на скалах / Art on the rocks.** Календарь на 2010 год. – Кемерово, 2009.
- **Торевтика в древних и средневековых культурах Евразии.** Сб. науч. ст. – Барнаул, 2010. Труды САИПИ. Вып. VI.
- **Древняя и средневековая торевтика Алтая / Ancient & Medieval Toreutics of the Altai.** Календарь на 2011 г. – Кемерово, 2010.
- **Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова.** Сб. науч. ст. – Кемерово, 2011. Труды САИПИ. Вып. VII.
- **Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы.** Мат-лы межд. науч. конф. В 2-х томах. – Кемерово, 2011. Труды САИПИ. Вып. VIII.
- **Древнее искусство Сибири / Ancient Art of Siberia.** Календарь на 2012 г. – Кемерово, 2011.
- **Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии.** Сб. науч. ст. – М.; Кемерово, 2012. Труды САИПИ. Вып. IX.
- **Оленные камни Монголии / Deer stones of Mongolia.** Календарь на 2013 год. – Кемерово, 2012.
- **Памятники наскального искусства Минусинской котловины: Георгиевская. Лянищенская. Улазы III. Сосниха.** – Кемерово, 2012. Труды САИПИ. Вып. X.
- **Наскальное искусство Алтая / Rock art of the Altai.** Календарь на 2014 год. – Кемерово, 2013.
- **Марианна Арташировна Дэвлет. Биобиблиография.** – Кемерово, 2014.
- **Монументальное искусство кочевников средневековья / Monumental art of the Medieval nomads.** Календарь на 2015 год. – Кемерово, 2014.
- **Шаманы в наскальном искусстве Сибири / Shamans in rock art of Siberia.** Календарь на 2016 год. – Кемерово, 2015.
- **Затонувшие шедевры / Flooded masterpieces.** Календарь на 2017 год. – Кемерово, 2016.
- **Древнее искусство Алтая / Ancient art of the Altai.** Календарь на 2018 год. – Кемерово, 2017.
- **Изобразительные и технологические традиции ранних форм искусства (I).** Сб. науч. ст. – М.; Кемерово, 2017. Труды САИПИ. Вып. XI.

По вопросам приобретения изданий САИПИ обращаться по e-mail: SiberianAssociation@yandex.ru





8



9



10



11



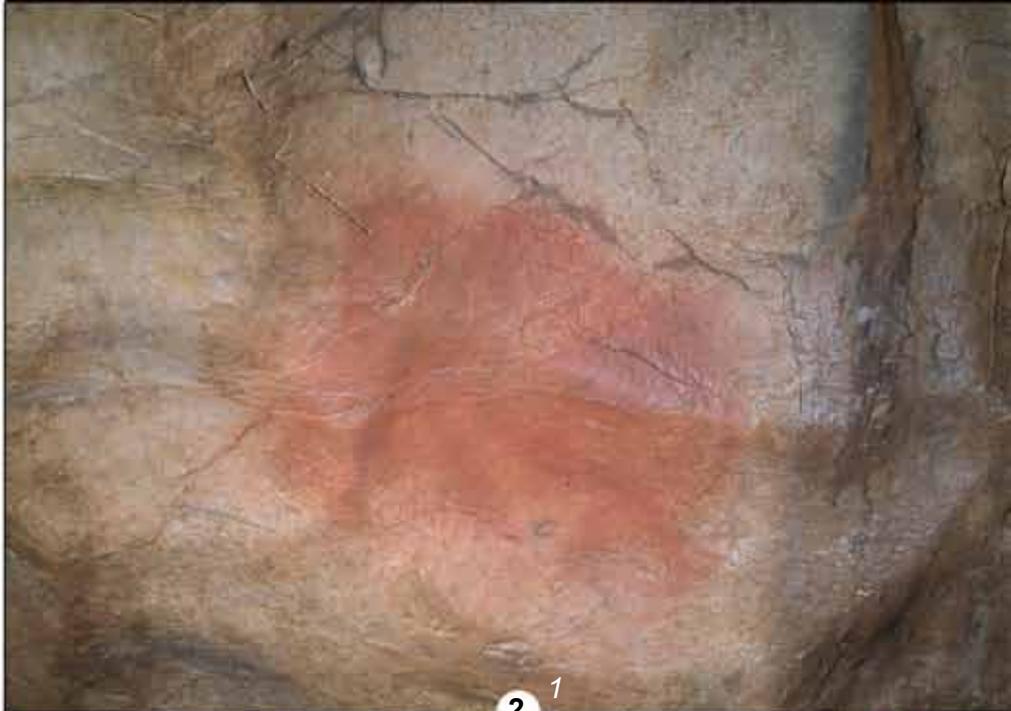
12



13



1
2



2
1
2



1
2



2
1
2



3
1
2



3
1
2

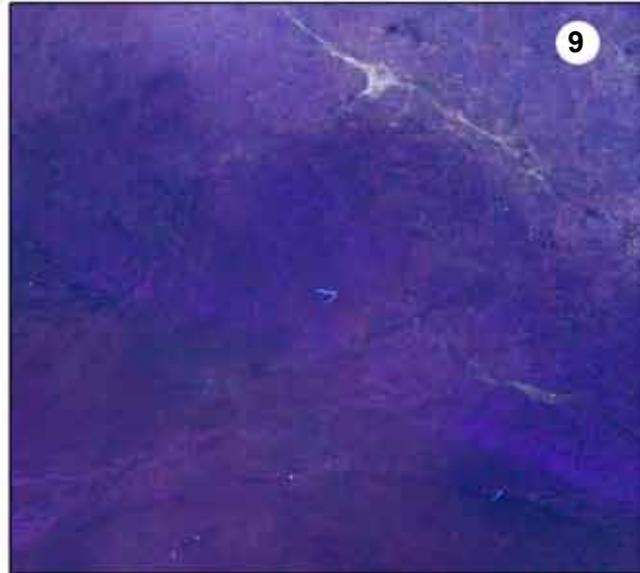
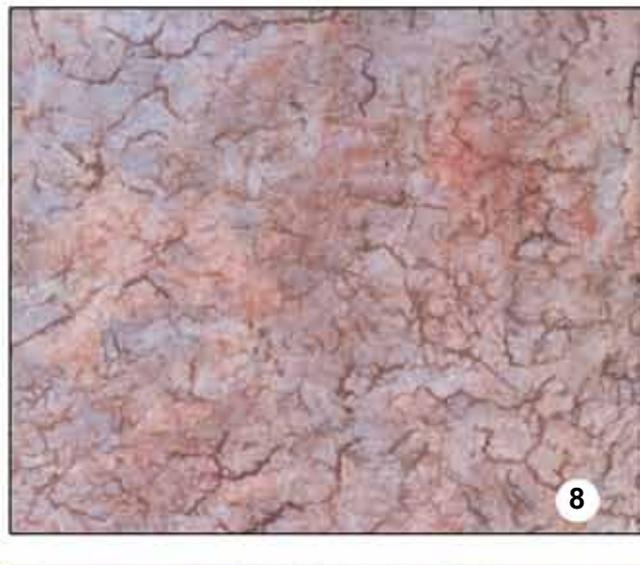
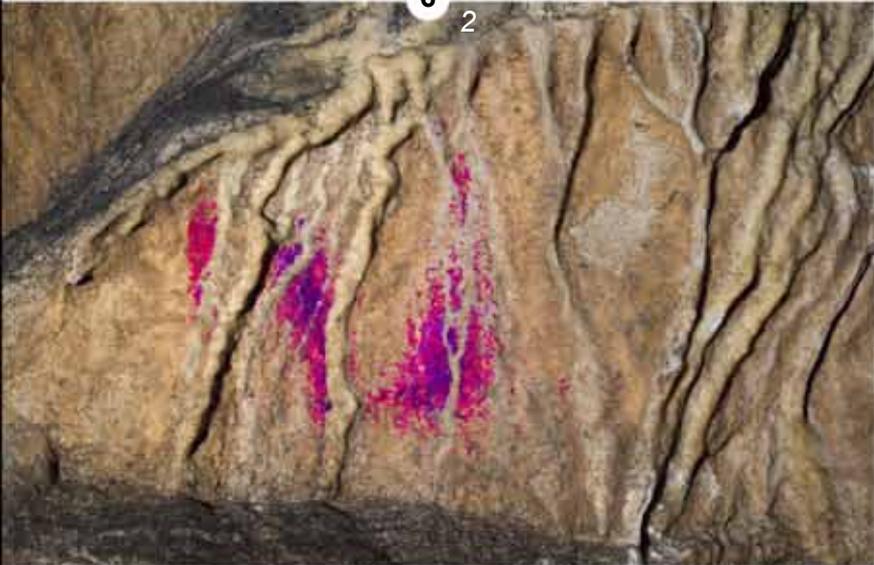
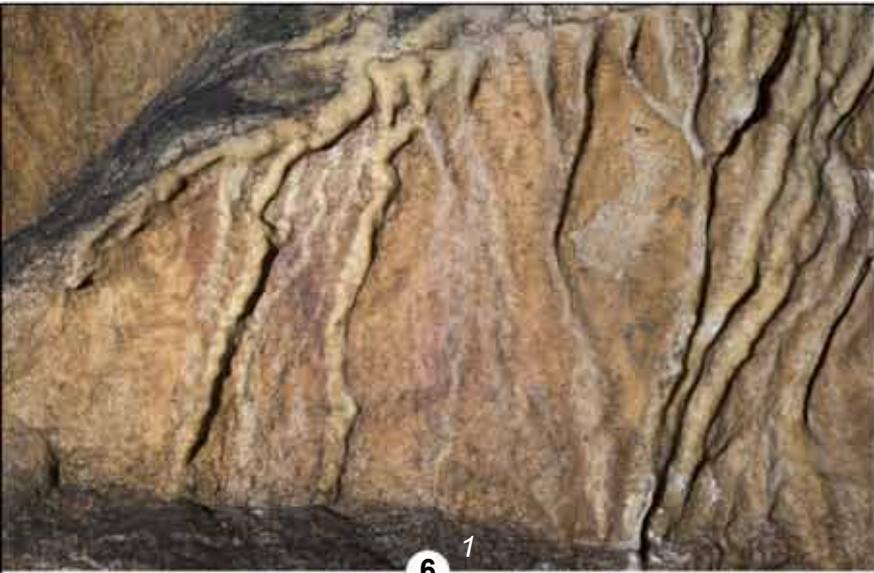


Рис. 3



Рис. 4



1



2

Рис. 5



Рис. 6

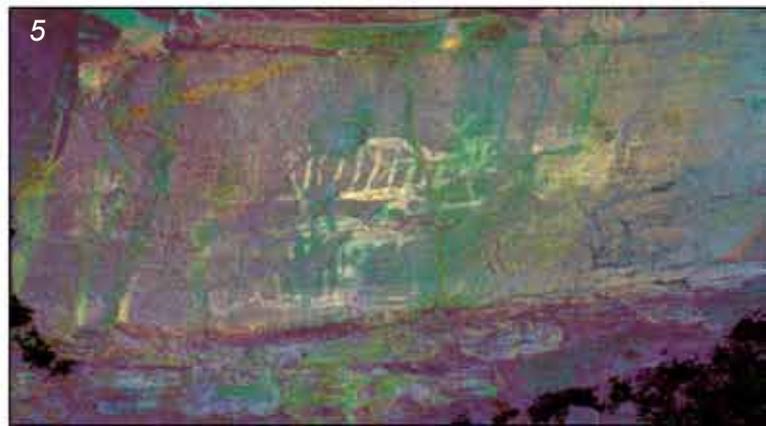


Рис. 7



Рис. 8



1



2



3



4

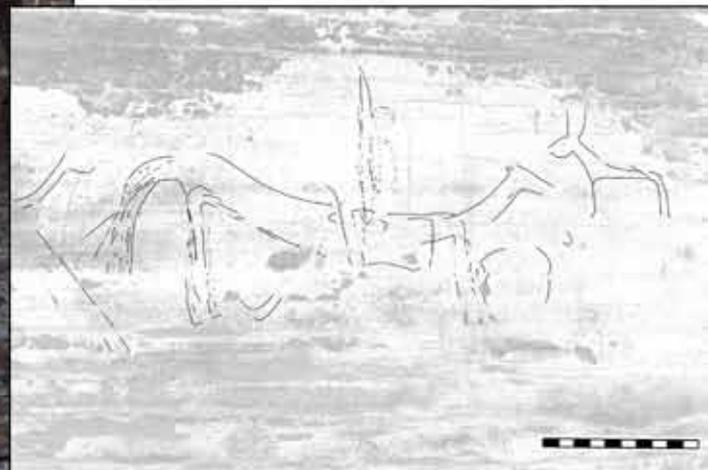


5

Рис. 9



1



2



Рис. 12.



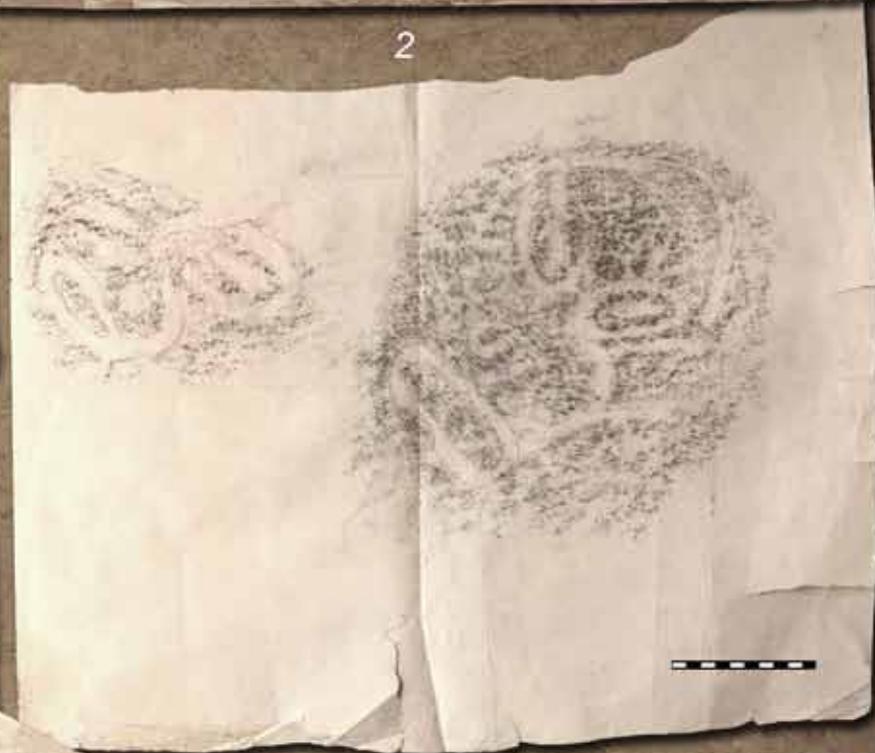
1



2



3



4



5

Рис. 13.



1



2



3



4

Рис. 14.



Рис. 15.