

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ
И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ
ТРАДИЦИИ
В ИСКУССТВЕ
СЕВЕРНОЙ
И ЦЕНТРАЛЬНОЙ
АЗИИ**



Российская академия наук
Институт археологии
Сибирская Ассоциация исследователей первобытного искусства



Труды САИПИ. Вып. IX

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ
ТРАДИЦИИ
В ИСКУССТВЕ СЕВЕРНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

Москва – Кемерово
2012

УДК 902/904
ББК Т4 63.4

Издание осуществлено при поддержке
Программы фундаментальных исследований Президиума РАН

Утверждено к печати Ученым советом ИА РАН

Отв. редакторы:
д. и. н. О. С. Советова
к. и. н. Г. Г. Король

Рецензенты:
д. и. н. В. В. Бобров
д. и. н. М. Б. Медникова

И 38 Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии / Отв. ред. О. С. Советова, Г. Г. Король. – М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – 288 с. + 12 с. цв. вкл. – Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. IX. – ISBN 978-5-202-01-038-5

Сборник научных трудов содержит статьи по различным аспектам изучения древнего и средневекового искусства Северной и Центральной Азии. Рассматриваются технология изготовления, культурно-хронологическая атрибуция, стилистика и семантика таких видов изобразительных памятников, как петроглифы, торевтика, скульптура, резная кость. Публикуются новые материалы, результаты полевых и лабораторных исследований.

Издание адресовано археологам, историкам, искусствоведам, музейным работникам и всем, интересующимся древним искусством.

ISBN 978-5-202-01-038-5

ББК Т4 63.4

© Авторы статей, 2012
© Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт археологии Российской академии наук», 2012
© САИПИ, 2012



Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии
М.; Кемерово, 2012. Труды САИПИ. Вып. IX

М. А. Дэвлет
Институт археологии РАН, Москва

ЧЕЛОВЕК И ЕГО МЕСТО В СИСТЕМЕ МИРОЗДАНИЯ (по материалам петроглифов бассейна Верхнего Енисея)

Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»

Петроглифы бассейна Верхнего Енисея – важный исторический источник, позволяющий судить о различных сторонах жизни первобытного человека, в том числе о месте, которое он занимал в системе мироздания в самом прямом смысле слова, если учесть, что в эпоху бронзы на скалах древнего святилища Мугур-Саргол в центре Азиатского материка представлена трехчастная структура Вселенной, где небожителям и людям обоих полов в соответствии с иерархией персонажей отводилось определенное место. Стадиально наиболее ранними можно считать изображения женщин в культовых одеяниях, которых сопровождают быки, символизирующие мужское производящее начало. Для ряда скотоводческих народов было характерно мифологическое и обрядовое отождествление мужчины и быка. С течением времени изображения мужчин – охотников, воинов, колесничих, всадников, шаманов начинают безраздельно господствовать в репертуаре образов наскального искусства.

Эпохой бронзы датируются петроглифы на скалах Бижикиг-Хая близ пос. Кызыл-Мажалык на Среднем Хемчике – левом притоке Енисея [Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А., 2005]. В центре внимания их создателей находился образ женщины. Матроны в парадных ритуальных одеяниях, вероятно священных лоскутных, в головных уборах в виде бычьих рогов со свисающими с них лентами – *чалама* – представлены в молитвенной позе с воздетыми вверх руками. Колоколовидные или подквадратные юбки можно рассматривать как маркеры женских образов, в отличие от мужских, фаллических. Элементы одежды тщательно проработаны не только по контуру, но и внутри него. Горизонтальные и вертикальные линии внутриконтурного заполнения фигур в случае пересечения образуют узор в виде клеток. Женщины держат в руках атрибуты, напоминающие змеиные тела или ведут на привязи быков (рис. 1, 1, 2). В одной из композиций три женщины с простертыми к небу руками призывают небесных быков и те покорно, повинувшись зову, направляются к ним. О том, что место действия – Верхний мир, можно заключить, основываясь на присутствии в данной сцене птицы – символа верхней сферы мироздания, а также божества, которого маркирует рогатая личина-маска. Мужские образы на скалах Бижикиг-Хая единичны.

Более поздний пласт петроглифов эпохи бронзы наиболее полно представлен наскальными изображениями Саянского каньона: святилище Мугур-Саргол на левобережье Енисея, на правобережье – Алды-Мозага, Устю-Мозага, Бижикиг-Хая, Мозага-Комужап и др. Начиная с этого времени в репертуаре петроглифов, как, по-видимому, и в реальной жизни первобытного коллектива, женщине отводилось все более скромное место.

Главная плоскость алтарного комплекса святилища Мугур-Саргол, обращенная к горам, так называемый иконостас, разделена скальными трещинами на три части, расположенными одна под другой. Это обстоятельство навело древних философов – создателей петроглифов – на мысль разместить на ней композицию, отражающую представления о модели мира, о трехчастной структуре Вселенной или же, вероятнее всего, о трех ярусах Верхнего мира. Скальные трещины для древних художников являлись как бы естественной рамкой для данной группы изображений.

Творцы петроглифов символически передали картину мироздания: наверху – Верхний мир, небесный, где в более высоких по сравнению с людьми сферах обитают божества – многочисленные таинственные существа потустороннего мира, духи-предки, с которыми участники церемоний стремились войти в контакт. Потусторонние силы олицетворяли изображения личин-масок, которые размерами в несколько раз превышали фигуры людей на той же скальной плоскости, тем самым подчеркивалась их семантическая значимость. В средней части «иконостаса» представлен поселок небожителей с жилищами и загонами для скота. В нижней части размещены картины, напоминающие «земную» повседневную жизнь.

На каменных «полотнах» Мугур-Саргола в верхних сферах мироздания расположены женские фигуры, выполненные в несвойственном для Саяно-Алтая битреугольном стиле (рис. 1, 4, 7). Аналогии подобным персонажам уводят далеко на запад, как и параллели изображениям, сочетающим бычью голову и женский торс, заключенный внутри серпа бычьих рогов (рис. 1, 5, 6). В горах Монгольского Алтая в пункте Хаар-Салаа V имеется изображение быка с лировидными рогами, которые плавно переходят в анфасную фигуру женщины (рис. 1, 3) [Кубарев, 2009а, рис. 142, 4]. На «иконостасе» святилища Мугур-Саргол женщина в длинном одеянии с быком на привязи низведена в нижний ярус Вселенной (рис. 1, 1).

В «алтарном» комплексе святилища Мугур-Саргол, камень 200, фигура роженицы сопоставима со многими аналогичными изображениями, в частности, в искусстве окуневской культуры на Среднем Енисее (рис. 1, 14). И. В. Октябрьская и Д. В. Черемисин обратили внимание на то обстоятельство, что среди множества вариантов сцен соития с участием двух антропоморфных персонажей выделяются композиции, зафиксированные в различных частях центральноазиатского региона, включающие еще и третьего участника. Это вооруженный луком мужчина, поражающий стрелой брачных партнеров – антиподально расположенные человеческие фигуры [1999, с. 55]. В. Д. Кубарев также отметил присутствие в сценах магического совокушения третьего, находящегося в непосредственной близости от основных персонажей «эротической» сцены. Мужчина агрессивен по отношению к сопернику и его избраннице, он то бьет их по голове дубинкой или чеканом, то стреляет из лука, всячески мешая половому акту. В. Д. Кубарев образно назвал такие ситуации, отраженные в наскальном творчестве, «любовным треугольником» [2005, с. 80]. Одним из наиболее поздних вариантов подобного сюжета, по-видимому, является наскальная композиция на святилище Мугур-Саргол, камень 307. Мужчина в агрессивной позе с обозначенным признаком пола вооружен топором или чеканом. Этим оружием он наносит удар по голове стоящей рядом женщины, изображенной анфас с широко расставленными ногами и разведенными в стороны руками (рис. 1, 13), «третий лишний» с возбужденным фаллосом находится рядом, за спиной соперника.

В эпоху бронзы личины-маски представляют наиболее характерный и впечатляющий сюжет петроглифов Саянского каньона. На святилище Мугур-Саргол зафиксировано около 250 подобных изображений, на горе Алды-Мозага – менее 40. Среди петроглифов Устю-Мозага личин-масок всего пять, причем все они сосредоточены на вершине горы. Личины мугур-саргольского типа обычно имеют так называемую антенну – линию, отходящую от макушки вверх, нередко с кружком или точкой на конце. Антенна часто сочетается с головным убором в виде бычьих рогов, под подбородком изображалась ручка-отросток, за которую участники первобытных мистерий держали реальную маску перед лицом. В большинстве случаев благодаря наличию усов в древних ликах можно признать лиц мужского пола.

Ранний хронологический признак для личин правобережья Енисея – их типологическая близость по отношению к наиболее многочисленным, каноничным, так сказать, «стандартным» формам, широко представленным на левобережье, на скалах Мугур-Саргола. Полагаю, что своеобразные, индивидуальные формы личин святилища Алды-Мозага, не находящие прямых аналогов среди петроглифов Мугур-Саргола, были в большинстве своем созданы в более позднее время. Незначительное число личин-масок эпохи бронзы на горе Устю-Мозага – показатель того, что памятник в целом несколько моложе, чем святилища Мугур-Саргол и Алды-Мозага. Весьма примечательно расположение изображений личин-масок Мугур-Саргола и Алды-Мозага на местности. Они сосредоточены по преимуществу

близ воды на тех плоскостях, которые обращены к Енисею, и тем самым как бы направлены «лицом к реке», что создавало иллюзию созерцания водной стихии воплощенным в маске духом-предком.

Изображения личин-масок, судя по всему, имели в ряде случаев реальные прототипы, которые использовались при проведении первобытных мистерий. Получив распространение в бронзовом веке, культовые маски могли бытовать на рассматриваемой территории, по всей вероятности, в течение длительного периода времени, но до наших дней не сохранились. Скорее всего, они были сделаны из нестойких органических материалов: кожи, де-

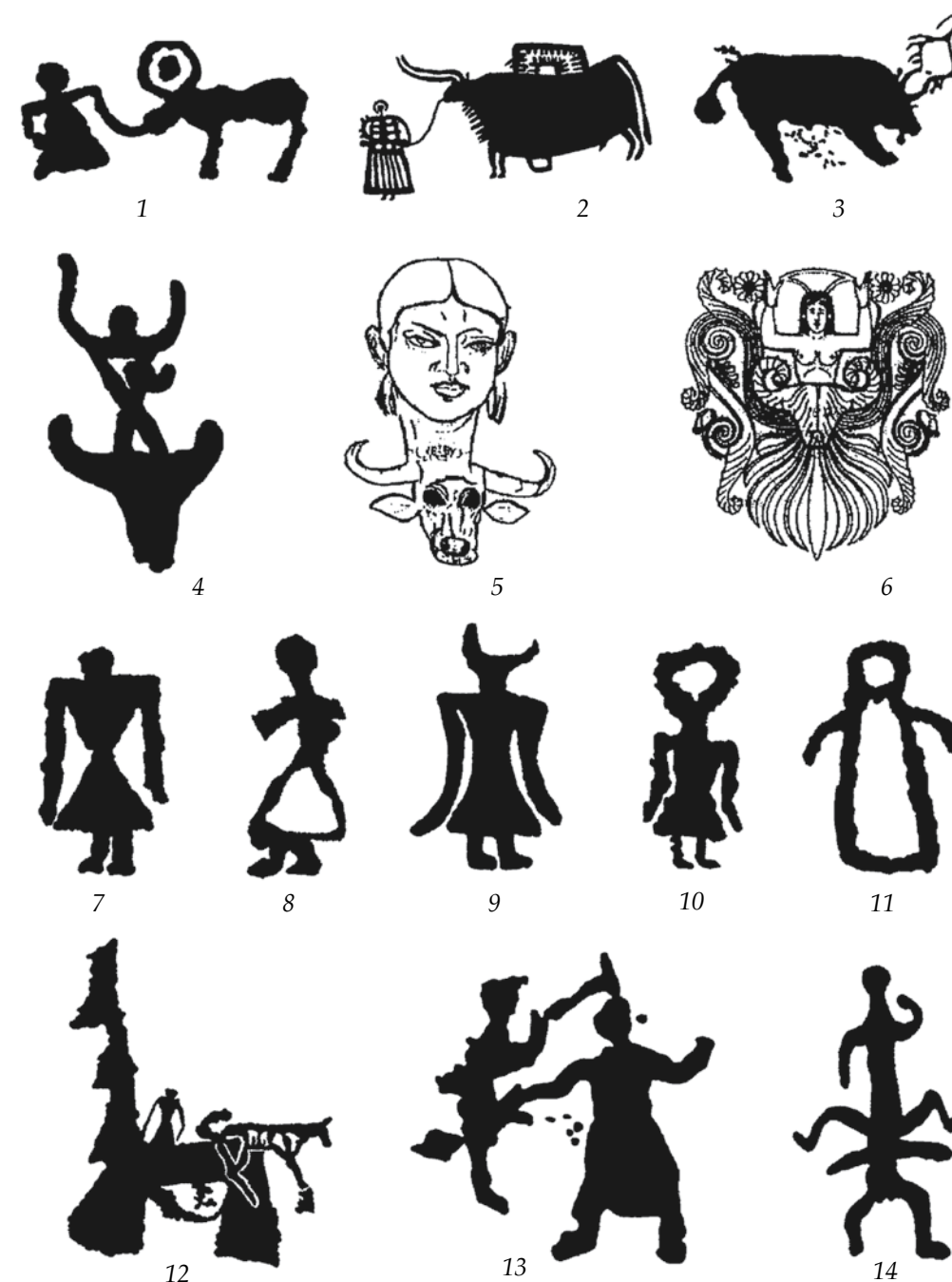


Рис. 1. Изображения антропоморфных фигур из бассейна Верхнего Енисея и аналогии: 1 – Мугур-Саргол, камень 198; 2 – Бижиктиг-Хая близ пос. Кызыл-Мажалык; 3 – Хаар-Салаа V, Монгольский Алтай [по: Кубарев, 2009а]; 4 – Мугур-Саргол, камень 264; 5 – ритон, серебро, Иран, VII в. [по: Шер, 1997]; 6 – Чертомлык [по: Шер, 1997]; 7 – Мугур-Саргол, камень 198; 8 – Мугур-Саргол, камень 263; 9 – Мугур-Саргол, камень 122; 10 – Мугур-Саргол, камень 184; 11 – Мугур-Саргол, камень 94; 12 – Мугур-Саргол, камень 257; 13 – Мугур-Саргол, камень 307; 14 – Мугур-Саргол, камень 200.

рева, коры. Среди личин-масок Саянского каньона удается отыскать прототипы докшитских масок и, прежде всего, маски главного персонажа ламаистской мистерии Цам докшита Чой-джала [Дэвлет, 1990 а].

Своеобразие такого исторического источника, как наскальные изображения, состоит в том, что они неразрывно связаны со скальной поверхностью, недвижимы. Стилистические и сюжетные совпадения в тех случаях, когда эти совпадения наблюдаются на памятниках, значительно удаленных друг от друга, нельзя объяснить перемещением в пространстве самих произведений наскального творчества, как это бывало, к примеру, с портативными образцами мелкой пластики. Передвигались люди, их создававшие. Однако появление схожих сюжетов могло быть обусловлено не только продвижением самих творцов петроглифов, а проникновением в новую среду, быть может, даже эстафетным путем, идеологических воззрений, мифологии, верований, обрядности.

Из глубинных районов Центральной Азии, как из огромного кипящего котла выплескивались в разных направлениях волны мигрантов. Изображения личин-масок были маркерами на пути их движения. Носители художественных традиций, продвигаясь в новые регионы, нередко оставляли на скалах по пути следования свои «визитные карточки» – изображения антропоморфных личин. По материалам петроглифов делаются попытки проследить направления и характер культурных контактов в те далекие времена.

Как складывались дальнейшие исторические судьбы человеческого коллектива, оставившего таинственные петроглифы на скалах Улуг-Хема? Откуда пришли в эпоху бронзы в теснины Саянского каньона эти творчески одаренные художники древности, и в каких лабиринтах истории затерялись их следы? Получить непротиворечивый ответ на эти вопросы в настоящее время не представляется возможным. Поиск ответа может идти в различных направлениях. Начнем с того, что в древности единичные маски мугур-саргольского типа в искусстве наскальных изображений встречаются на широчайшей территории, на расстоянии нескольких тысяч километров друг от друга: от Гегамских гор в Армении на западе до прибрежных скал Сакачи-Аляна на Нижнем Амуре на востоке. На юге они открыты в верховьях р. Инд, а также в горах Иньшань во Внутренней Монголии. На Среднем Енисее они встречаются среди огромного разнообразия окуневских антропоморфных ликов. На севере Тувы и в пограничных областях личины мугур-саргольского типа открыты в сочетании с окуневскими. В Туве они известны на скалах Бижиктиг-Хая на правом берегу среднего течения р. Хемчик. Единичные изображения людей в головных уборах мугур-саргольского типа встречаются далеко на западе вплоть до Средиземноморья. Среди наскальных изображений Аира в Сахаре имеется антропоморфный персонаж в рогатом головном уборе с отростком на макушке. В древнем Египте фараоны представлены в головных уборах с солнечным диском между рогами, схожий убор имелся на головах воинов-шерданов на росписи XIX династии [Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А., 2005, с. 343].

В древнем Китае на скалах личины выбивались во множестве, иногда они сочетаются с солнечными символами, но нет ни одной композиции, равноценной мугур-саргольской, размещенной на иконостасе, содержащей концепцию мирового устройства, отражающей структуру Вселенной. К тому же личины-маски именно мугур-саргольского типа в Китае исключительно редки. На «китайский след» как будто указывает находка в богатом погребении эпохи Шан (1700–1050 гг.) на юго-востоке Китая в бассейне р. Янцзы [100 major archaeological discoveries..., 2002, p. 188]. При публикации главных археологических открытий XX столетия в Китае данное погребение обозначено номером 47. Это изделие из бронзы имеет вид человеческой личины с рогами и «антенной» на макушке в виде полой трубки, внизу под подбородком то ли ручка для держания, то ли полый внутри квадратный в сечении стержень для насадки штандарта. Дальнейшие судьбы людей, запечатлевших на скалах Верхнего Енисея таинственные лики своих божественных предков, скрыты под историческими напластованиями. Пока остается ждать новых открытий, искать новые факты.

Изображения человеческих фигур встречаются на святилище Мугур-Саргол значительно реже, чем личины-маски. Всего их насчитывается немногим более 70, причем хронологический диапазон этих петроглифов довольно велик. Некоторые антропоморфные

персонажи показаны в головных уборах, аналогичных тем, которые обычно венчают личины-маски, что дает основание относить их к одной эпохе и считать семантически однородными. Обращает на себя внимание выбитая на скалах Мугур-Саргола, камень 114, фаллическая антропоморфная фигура в головном уборе, который включает рога и антенну, аналогичные тем, что мы наблюдаем у личин-масок. Туловище мощное, подтреугольной формы, сужается книзу, непомерно длинные руки раскинуты в стороны, чуть согнуты в локтях и подняты вверх, ноги широко расставлены (рис. 2, 1). У другого мугур-саргольского персонажа изображен такой же головной убор и воздетые к небу руки (рис. 2, 6), у третьего, кроме головы, увенчанной антенной, обозначены только шея и поднятая вверх рука с растопыренными пальцами (рис. 2, 7). Ритуальный жест обращения с мольбой к высшим силам встречается на скалах и в других регионах Сибири среди петроглифов Среднего Енисея, Ангары, Лены, Забайкалья, датируемых по большей части эпохой бронзы.

Среди петроглифов Саянского каньона имеются антропоморфные изображения, которые предположительно можно рассматривать как протошаманские или шаманские. «Мнение большинства исследователей о существовании шаманизма в Центральной Азии уже с эпохи бронзы, – пишет И. Н. Швец, – имеет определенные основания. Это единственная известная форма первобытной религии, в которой мы находим визуальные и содержательные параллели археологическому материалу и отдельным сюжетам наскального искусства данного района» [2009, с. 136].

Особенно примечательна с точки зрения генезиса шаманства антропоморфная фигура в полный рост, выбитая на плите у подножия горы Алды-Мозага, камень 29 (рис. 2, 8). Персонаж представлен в рогатом головном уборе с лицом, покрытым выбивкой, означающей то ли маску, то ли линии раскраски или татуировки, с руками-крыльями. Его одежда напоминает костюм сибирского шамана: изображен нагрудник, от туловища отходят линии, которые, вероятно, следует трактовать как подвески, жгуты или бахрому, подобные традиционным атрибутам шаманского костюма, символизировавшим способность шамана летать [Вайнштейн, 1991, с. 270]. При персонаже две накладные маски, одну он держит в руке, а другая помещается рядом (рис. 2, 9, 10). У одной из них «свириное» выражение лица, что достигается изображением оскала зубов. Они меньших размеров, чем лицо антропоморфа, подобно тому, как личины-маски, выбитые на скалах Саянского каньона, как правило, уступают размерами лицу взрослого человека. Вероятно, творцы петроглифов рассматривали эту фигуру как изображение шамана-предка.

Среди антропоморфных персонажей особый интерес вызывает крошечная резная фигурка на плоской плите – «Каменном компасе» у горы Устю-Мозага. Она расположена у края трещины на изолированном участке скальной поверхности близ изображения повозки с колесами без спиц. На голове человека обозначены рога, на лице прослеживаются линии татуировки или раскраски, возможно, это маска. От макушки вверх отходит отросток – «антенна». Одежду украшает бахрома, в руке какой-то длинный предмет, означающий, скорее всего, культовый атрибут шамана – палку, плеть, трость или посох. Следует констатировать некоторые признаки того, что туловище человека оформлено в «скелетном стиле» (рис. 2, 11). Фигурка на камне у подножия горы Устю-Мозага слишком мала и схематична, чтобы можно было детально воссоздать костюм персонажа.

На вершине горы Устю-Мозага, камень 3, имеется уникальная фигура антропоморфного существа, представленного в момент ритуального действия. Голова и ноги персонажа трактованы в профиль, туловище в фас. Руки широко раскинуты и присогнуты в локтях, одна кисть четырехпалая, другая – трехпалая. Замечу, что человек, лишенный большого пальца, согласно верованиям секульпов, становится зверем [см.: Шишкин, 2000, с. 146]. На месте лица два острых выступа, которые могут означать, с одной стороны, нос и бородку, с другой – раскрытый рот, вернее пасть (рис. 2, 15). В пользу последнего предположения как будто склоняет обстоятельство, что сопровождающие эту антропоморфную фигуру животные – собака и козел, также изображены с широко раскрытыми пастьями, как бы в злобном оскале. Подобная устрашающая «мимика» зооморфных существ в наскальном искусстве явление само по себе крайне редкое, можно сказать уникальное, в особенности если

учесть, что козел, как известно, отнюдь не хищник, а животное травоядное. Может быть, древний мастер, создатель данной композиции, намеревался представить сцену камлания на Нижний мир с уместными для этого мрачного обряда зловещими, свирепыми духами-помощниками, потому-то и трактовал их в несвойственной манере. Рядом с антропоморфным персонажем показан лук со стрелой. Обращает на себя внимание сходство изображения стрелы на этом камне с шаманскими жезлами с тремя развилками в верхней части. Возможно, что это сходство не случайно, и подобные жезлы сохраняют форму стрел, с кото-



Рис. 2. Изображения антропоморфных фигур из Саянского каньона Енисея:

1 – Мугур-Саргол, камень 114; 2 – Алды-Мозага, камень 32; 3 – Мугур-Саргол, камень 132; 4 – Ортаа-Саргол; 5 – Устю-Мозага, камень 4; 6 – Мугур-Саргол, камень 192; 7 – Мугур-Саргол, камень 226; 8 – 10 – Алды-Мозага, камень 29; 11 – «Каменный компас» под горой Устю-Мозага; 12 – Алды-Мозага, камень 40; 13 – Алды-Мозага, камень 27; 14 – Мугур-Саргол, камень 226; 15 – Устю-Мозага, камень 3; 16 – Устю-Мозага, камень 92; 17 – Мугур-Саргол, камень 107; 18 – «Дорога Чингисхана»; 19 – Мугур-Саргол, камень 198.

рыми в незапамятные времена совершались культовые действия. Считалось, что подвески-стрелы в шаманском костюме – мощное орудие шамана, ими он мог стрелять очень далеко и поражать цель, которая находилась даже за перевалами [Дьяконова, 1981, с. 142].

Уникальная фигура одорукого человечка, увенчанного антенной, на скалах Алды-Мозага изображена в профиль с широко расставленными ногами (рис. 2, 12). Рука, согнутая перед грудью, то ли сжата в кулак, то ли персонаж зажал в ладони какой-то шарообразный предмет. Между его рукой и грудью помещен атрибут округлых очертаний. Антропоморфные фигуры на скалах Верхнего Енисея, как правило, статичны, за исключением так называемых пляшущих человечков в грибообразных головных уборах. В данном случае персонаж показан в стремительном движении. Аналогами ему в какой-то мере могут служить опубликованные В. Д. Кубаревым «быкоголовые» антропоморфы из Каракола, широко шагающие или бегущие с каким-то атрибутом в единственной руке [2009а, рис. 130]. Фигурку из Алды-Мозага можно также сопоставить с каракольским мчащимся одоруким «солнце-головым» существом, около которого изображены округлые загадочные предметы [Кубарев, 2009а, рис. 128]. Более отдаленные как территориально, так и по типологическим характеристикам аналогии мы находим среди исследованных А. В. Оськиным петроглифов Букантау в Кызылкумах, для которых характерен динамизм поз, наличие «антенны» и атрибута в руке, подобного описанным выше [Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А., 2005, рис. 249]. Чашечные углубления на скалах рядом с динамичными фигурами антропоморфов могли быть символами культовых предметов – реальных шаров, подобных тем, которые обнаружены в древних погребальных комплексах. Возможно, что на алтайских и кызылкумских петроглифах именно шары были зажаты в кулаках «одоруких». Возможно также, что именно эти атрибуты изображены рядом с антропоморфным персонажем на камне 40 Алды-Мозага, но не соприкасаются с ним. Это обстоятельство наводит на мысль, что они могли быть предметами типа кистеня, но не утилитарного – боевого, а культового назначения, символизирующими высокий социальный статус владельца. Каменные шары известны и в западносибирских самусьской и кротовской археологических культурах эпохи бронзы. Навершие булавы, выточенное из мергеля или мрамора, происходит из Синташты на Южном Урале. Эти аналогии, как и наскальные изображения персонажей, представленных в динамичных позах с округлым предметом в сжатой ладони, уводят на запад от Тувы.

Фигурки с укороченными руками, представленные на скалах Мугур-Саргола и Алды-Мозага, возможно, были изображениями *эреней* – духов-помощников шамана (рис. 1, 11). Думаю, что появление на скалах Саянского каньона подобных персонажей могло быть связано с тем, что древние предшественники тувинцев имели опыт создания культовой скульптуры, вытесанной из стволов деревьев. При изготовлении антропоморфных фигур попытки передать разведенные в стороны руки могли встретиться с определенными техническими трудностями, в особенности если принять во внимание отсутствие в эпоху создания скульптур орудий из железа. Деревянные стилизованные женские скульптуры с укороченными руками на территории Тувы были обнаружены при раскопках могильника гуннской эпохи Кокэль на левобережье р. Хемчик. Здесь же можно упомянуть костяной гребень в виде антропоморфной фигурки с короткими выступами-руками из могильника Азас на северо-востоке Тувы из раскопок автора.

Не имеет аналогов изображение антропоморфного персонажа из Алды-Мозага с отростком-пером на голове, с подпрямоугольным туловищем, выполненным по контуру, короткими выступами-ручками, небольшими черточками-ножками (рис. 2, 13). Как известно, перья хищных птиц использовались тувинскими шаманами при изготовлении головных уборов [Вайнштейн, 1991, с. 271]. Два маховых пера, крепившиеся к повязке, как считалось, помогали шаману преодолевать сопротивление воздуха во время высокого «полета» [Кенин-Лопсан, 1987, с. 50].

Схематическая антропоморфная фигурка в «трехрогом» головном уборе на горе Устю-Мозага, камень 4, сходна с известными рисунками человечков на бурятских онгонах (рис. 2, 5).

Уникален «танцующий» мугур-саргольский персонаж, выбитый на прибрежной скале, которая основанием уходит в воды Енисея, камень 226. В поднятой над головой руке челове-

чек держит посох или жезл с крюкообразным завершением, другая рука находится перед лицом. Ноги согнуты в коленях. Возможно, что это поза сидящего, но положение рук и весь его облик свидетельствуют в пользу предположения, что здесь, скорее всего, представлена фигура человека, исполняющего ритуальный танец (рис. 2, 14). Если это не игра солнечного света, отраженного бегущей водой, или же игра воображения зрителя, то на фотографии можно различить строгий профиль маленького танцора с длинными волосами, вьющимися на концах [Дэвлет, 1980, с. 185]. На микалентных копиях у данного персонажа вырисовывается не лицо, а «рыльце».

Поразительно реалистична и выразительна мугур-саргольская профильная согбенная фигура человека в длиннополой одежде с посохом, запечатленная на камне 198 (рис. 2, 19).

В речной долине за Чингенской воронкой обнаружено изображение человека верхом на воле (рис. 3, 11). Еще недавно тувинцы ездили на волах даже на охоту, иногда предпочитая их лошадям. Путешественники констатировали, что наездник верхом на быке не уступает в быстроте всаднику на лошади [Риттер, 2007, с. 204]. Фигурки людей, держащих быков на поводу, довольно схематичны, еще более условны изображения людей, сидящих на вьюках или вьючных седлах на спинах волов. Нередко человечки бывают представлены в виде столбиков с точками-головками на конце (рис. 3, 5).

На колесницах эпохи бронзы, изображенных на скалах Саянского каньона, помещались колесничие и воины. На плоской плите у подножия горы Устю-Мозага воин-колесничий с натянутым луком стоит на заднем крае платформы, его ноги расставлены (рис. 3, 8). В другом случае возничий показан как бы стоящим на соединяющей колеса оси. В одной руке он держит то ли стрекало, то ли кнут (рис. 3, 7).

Следует согласиться с мнением Д.Г.Савинова, что определение времени нанесения наскальных изображений – залог их правильной или наиболее приближенной к действительности интерпретации [2009, с. 152]. В ходе дискуссии на страницах журнала «Археология, этнография и антропология Евразии», посвященной проблемам изучения первобытного искусства, В.И.Молодин писал: «Видимо, мы должны признать, что сегодня огромные пласты наскальных изображений пока не могут быть обоснованно датированы. По крайней мере, все те надежные способы, о которых речь шла выше, в ряде случаев просто не работают или не могут быть применены» [2009, с. 73]. Поэтому особенно ценно, что после публикации плит с петроглифами из кургана Аржан-2 получены опорные блоки для хронологических определений наскальных изображений, в частности, антропоморфных фигур.

В Туве в «Долине царей», как называет местное население древний некрополь в долине р. Уюк, в результате пятилетних работ Центрально-Азиатской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа под руководством К.В.Чугунова совместно с Германским археологическим институтом (руководители Г.Парцингер, А.Наглер) был исследован курган Аржан-2. Ныне результаты раскопок полностью опубликованы [Сугунов et al., 2010]. Курган Аржан-2 был датирован серединой – второй половиной VII в. до н.э. на основании данных археологии и естественно-научных методов с использованием перекрестного метода математической обработки дендрошквал образцов и радиоуглеродных дат [Чугунов, 2005, с. 88]. Исследователи относят этот элитный памятник к алды-бельской культуре раннескифского времени Тувы. В нем было обнаружено почти 6000 шедевров древнего ювелирного искусства [Аржан. Источник в Долине царей, 2004, с. 7]. Для исследователей сибирских наскальных рисунков чрезвычайно важно обстоятельство, что в процессе раскопок погребально-поминального комплекса Аржан-2 обнаружены обломки плит с петроглифами, а также фрагменты оленных камней: всего 34 плиты с изображениями и четыре оленных камня разной степени сохранности [Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006; Чугунов, Парцингер, Наглер, 2006; Чугунов, 2008; Сугунов et al., 2010].

Теперь появилась возможность датировать ряд петроглифов по аналогии с образцами, обнаруженными в закрытых комплексах кургана Аржан-2. Плиты с изображениями авторы раскопок рассматривают в контексте комплекса погребального памятника и делают заключение относительно хронологического соотношения с ним этих находок. Исследователи пришли к выводу, что плиты девонского песчаника с нанесенными на них наскальными

рисунками, обнаруженные при разборке наземного сооружения кургана Аржан-2, разновременны. Большинство плит попало в наземное сооружение кургана вместе со строительным материалом, привезенным из каменоломни, где мог находиться скальный останец с петроглифами [Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006, с. 306, 307]. По мнению авторов раскопок, с определенной вероятностью, верхняя хронологическая граница плит с петроглифами – время сооружения кургана Аржан-2, т.е. вторая половина VII в. до н.э. Таким образом, одни из плит синхронны кургану, другие относятся к начальному этапу раннескифской эпохи – времени постройки кургана Аржан-1. Наиболее древняя часть изображений на плитах датируется эпохой бронзы. Курганный комплекс Аржан-2 был возведен на месте поселения бронзового века. Хронологический разрыв между этим поселением и погребальным памятником составляет не менее пяти столетий. «Несколько обломков плит с рисунками возможно соотнести с культурным слоем, так как они найдены ниже уровня поверхности погребенной почвы» [Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006, с. 307; 304, 306].



Рис. 3. Изображения «транспортных средств» из Саянского каньона Енисея: 1 – Алды-Мозага, камень 90; 2 – Алды-Мозага, камень 116; 3 – Мозага-Комужап, камень 86; 4 – Мугур-Саргол, камень 198; 5 – Устю-Мозага, камень 155; 6 – Устю-Мозага, камень 102; 7, 8 – «Каменный комплекс» под горой Устю-Мозага; 9 – Алды-Мозага, камень 69; 10 – Алды-Мозага, камень 150; 11 – за Чингенской воронкой; 12 – Алды-Мозага, камень 68.



Рис. 4. Изображения личин из кургана Аржан-2 и аналогии:

1 - Аржан-2, плита 21-01 [по: Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006]; 2, 8 - Усть-Федоровка, Усинская долина [по: Боковенко, 1995]; 3 - Алды-Мозага, камень 37; 4 - Мугур-Саргол, камень 191; 5 - Мугур-Саргол, камень 246; 6 - Изирих-тас (Пьяный камень), Бельтыры, Хакасия [по: Липский, 1970]; 7 - Аржан-2, плита 04-04 [по: Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006]; 9 - Мугур-Саргол, камень 117; 10 - Алды-Мозага, камень 41; 11 - Догээ-Баары, близ слияния Бий-Хема и Каа-Хема [по: Чугунов, 1997].

В течение всего периода полевых работ плиты с изображениями индексировались по единой схеме - порядковый номер, затем год раскопок. «Особый интерес, - пишут исследователи, - представляет плита 21-02, найденная в двух фрагментах при зачистке ограды под профилем кургана в его западной части. На ней, несмотря на фрагментарность, хорошо просматривается изображение личины окуневского типа, имеющей округлый контур и две дуги, отделяющие глаза. Еще одна плита 04-04 с изображением лица обнаружена, к сожалению, в отвале» [Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006, с. 308] (рис. 4, 1, 7). Одна из них имеет аналогии среди окуневских личин бассейна Среднего Енисея (рис. 4, 6), другая

наиболее типична для тувинских антропоморфных ликов, в том числе на валуне из Догээ-Баары близ слияния Большого и Малого Енисея (рис. 4, 11). Обе личины находят соответствие среди личин Саянского каньона Енисея (рис. 4, 3-5, 9, 10). Ценная аналогия - плита из Усинской долины, где в устье р. Федоровка в 1984 г. были обнаружены две личины [Боковенко, 1995, с. 33], близкие аржанским (рис. 4, 2, 8).

Наибольший интерес для нас представляет аржанская плита с изображениями животных, а также двух антропоморфных персонажей, обнаруженная самой первой в первый год раскопок, ей был присвоен индекс 01-00 [Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006, рис. 16]. Она находилась на уровне погребенной почвы и была обращена петроглифами к ее поверхности. В композиции на плите 01-00 доминирует крупная фигура хищника с треугольным языком в оскаленной зубастой пасти, когтистыми лапами, закинутым за спину хвостом. На его туловище, покрытом точечной выбивкой, оставлены участки скальной корки, которая образует силуэтные фигурки животных. Они попарно помещаются на крупе хищника в середине его туловища, а также на голове. Вокруг центрального изображения зубастого хищника располагаются остальные персонажи, их полтора десятка, в том числе две антропоморфные фигуры (рис. 5, 1).

Образ хищника на плите 01-00 вызывает ближайшие ассоциации с знаменитыми изображениями хэланьшаньского зверя, на что справедливо обращают внимание исследователи кургана Аржан-2. Горы Хэланьшань находятся в Китае на границе между Нинся-Хуэйским районом и Автономным районом Внутренняя Монголия. На восточных склонах гор в начале 1990-х годов китайские ученые открыли около 10 тыс. петроглифов. Среди них значительный интерес привлекают изображения личин-масок и хищных животных, туловище которых расширяется к голове и имеет подтреугольные очертания, из открытой зубастой пасти торчит язык треугольной формы. Это так называемые хэланьшаньские тигры, их изображения специалисты датируют в пределах IX-VIII вв. до н. э. [Варенов, 2005, с. 49; Ковалев, 2000, с. 153-158; Богданов, 2009, с. 322]. В настоящее время подобные петроглифы в Северном Китае довольно многочисленны, в то время как в Туве они встречены впервые. На территории Тувы находки изображений хищников из семейства кошачьих довольно редки, в Саянском каньоне Енисея единичны. Аржанский персонаж стилистически отличен от остальных, известных в Туве, он явно не местного происхождения. Обстоятельство, что изображение хищника, сходное с хэланьшаньским зверем, имеется на плите из Аржана-2, на мой взгляд, может быть показателем того, что среди создателей петроглифов были пришельцы с юга, носители художественной традиции. Скорее всего, аржанский зверь связан с тем явлением, которое Д. Г. Савинов не раз назвал «выплеском» носителей определенной культурной традиции на далекое расстояние, чего нельзя сказать о других персонажах на аржанской плите, которые находят аналогии среди петроглифов Саянского каньона. Здесь уместно привести мнение антрополога: «Хотя по метрическим данным аржанская серия заметно менее монголоидна, чем по краниоскопическим, она остается самой монголоидной из всех анализируемых групп скифского времени. Таким образом, вероятно, можно констатировать, что территория Тувы была одним из первых регионов, где происходило взаимодействие европеоидных и монголоидных групп населения, при этом этот процесс проходил неравномерно не только в пределах южно-сибирского региона, но и на территории самой Тувы» [Моисеев, 2010, с. 428].

Аржанские антропоморфы, выбитые на плите 01-00, трактованы нетрадиционно для Тувы, хотя отдельные аналогии им удается обнаружить среди наскальных изображений человечков из Саянского каньона Енисея (рис. 5).

Один антропоморфный персонаж, находящийся перед зубастой пастью хищника, представлен анфас. Фигура контурная фаллическая, голова на длинной шее, плечи широкие, талия узкая, несоразмерно короткие ноги расставлены, ступни направлены в противоположные стороны. В руке человек держит какой-то небольшой дуговидный атрибут, возможно, крошечный лук. Специфические особенности данного персонажа заключаются в том, что у него моделированы черты лица - глаза, рот, нос, причем линия носа смыкается в области макушки с контуром головы. Среди петроглифов Саянского каньона аналогии первому аржанскому персонажу единичны. Одну из них приводят авторы раскопок курга-

на Аржан-2 в статье о материалах эпохи бронзы [Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006, с. 311]. Это антропоморфная фигура на горе Алды-Мозага, камень 27 (рис. 5, 3). Другая зафиксирована на скалах Бижиктиг-Хая в Саянском каньоне Енисея, камень 52. Фаллическая фигурка человека представлена анфас, голова и туловище выбиты по контуру, моделированы черты лица – глаза и рот, руки разведены в стороны, пальцы растопырены, одна нога завершается развилкой (рис. 5, 2).

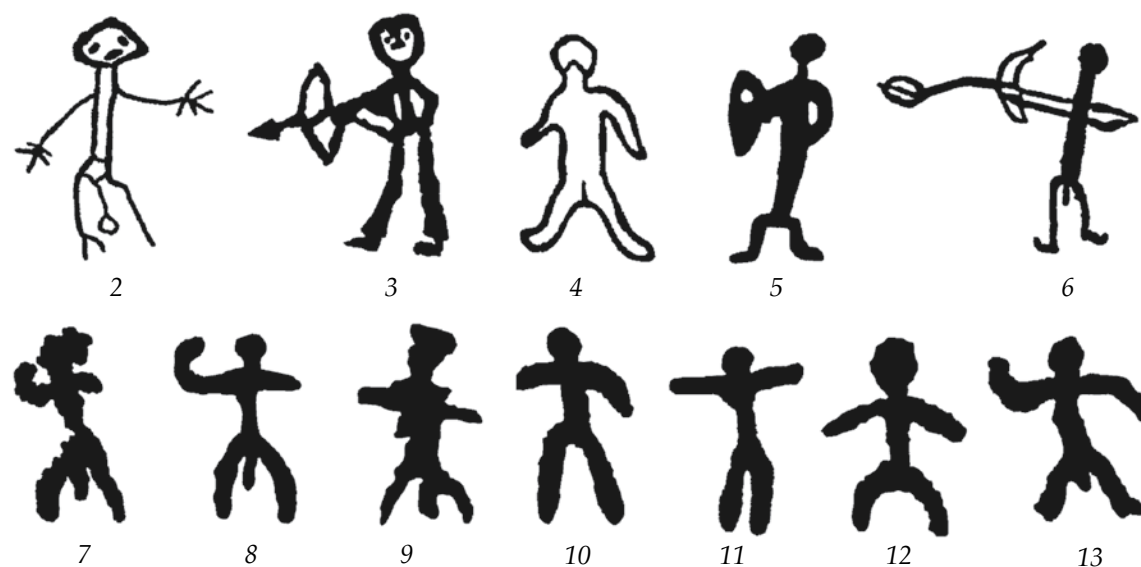


Рис. 5. Изображения человечков из кургана Аржан-2 и аналогии из Саянского каньона Енисея: 1 – Аржан-2, плита 01-00 [по: Чугунов, Наглер, Парцингер, 2006]; 2 – Бижиктиг-Хая, камень 52; 3 – Мозага-Комужап, камень 115; 4 – Алды-Мозага, камень 8; 5 – Мозага-Комужап, камень 72; 6 – Мозага-Комужап, камень 80; 7 – Аржан-2, плита 6-02 [по: Чугунов et al., 2010]; 8 – правый берег Енисея; 9 – «Каменный компас» под горой Устю-Мозага; 10 – Мозага-Комужап, камень 109; 11 – Алды-Мозага, камень 118; 12 – Мозага-Комужап, камень 107; 13 – Алды-Мозага, камень 53.

Второй человек, запечатленный на плите 01-00 из кургана Аржан-2, расположен за доминирующей фигурой хищника. Персонаж представлен анфас. У него маленькая продолговатая голова на длинной шее, вытянутое туловище, короткие с развернутыми в противоположные стороны ступнями ноги широко расставлены, обозначен фаллос. В руке маленький простой сегментовидный лук с нацеленной стрелой с треугольным наконечником. Оружие сходно с представленным в руках охотника из Мозага-Комужап, камень 115. Последний имеет общие черты с обоими аржанскими человечками: особая моделировка лица в первом случае и оружие в руках охотника – во втором. Второму аржанскому человечку имеются и другие аналогии среди петроглифов Мозага-Комужап. На камне 72 антропоморфный персонаж с неестественно длинным туловищем, с очень короткими ногами, расставленными в стороны, с разведенными в разные стороны ступнями, вооружен простым луком маленьких размеров (рис. 5, 5). У другого охотника, изображенного на том же камне, ступни обращены в одну сторону, лук превышает размерами упомянутый выше. Человек, представленный на камне 80, также имеет непропорционально вытянутый торс, одна рука согнута в локте, в другой он держит простой нацеленный лук, наконечник стрелы крупный, овальных очертаний, ноги довольно короткие с развернутыми ступнями расставлены в стороны (рис. 5, 6). На скалах Мозага-Комужап на камне 1 в составе многофигурной композиции имеются два антропоморфных персонажа. Один из них, подобно аржанскому, изображен анфас. У него раскинутые в стороны руки, напоминающие крылья, длинное туловище и короткие ноги со ступнями, направленными в разные стороны.

Итак, в Саянском каньоне некоторые антропоморфные фигуры, подобно аржанским, трактованы фронтально с расставленными ногами, со ступнями, направленными в разные стороны. Они вооружены простыми луками, кибить которых в виде дуги, ее концы соединены тетивой. Обстоятельство, что лица человечков бывают моделированы, может восприниматься как хронологический показатель, поскольку известны маски-личины с редуцированным туловищем (рис. 2, 2, 3). В какой-то части эти антропоморфные фигуры могут быть синхронны изображениям масок-личин, у которых черты лица, как правило, тщательно проработаны.

На плите 6-02 из Аржана-2 изображена схематическая фаллистическая фигурка с разведенными в стороны руками (рис. 5, 7), аналогии которой среди петроглифов Саянского каньона довольно многочисленны (рис. 5, 8–13).

В середине 1970-х годов по материалам петроглифов Саянского каньона мною была выделена серия изображений «пляшущих» человечков в грибообразных головных уборах. Эти антропоморфные персонажи обычно бывают представлены в определенной позе: туловище в фас, одна рука на поясе, в другой нередко находится лук, полуприсогнутые в коленях ноги переданы в профиль, носки оттянуты вниз, у бедра предмет округлых очертаний. У некоторых человечков шляпы отсутствуют, есть только загадочный атрибут, а иногда, напротив, в наличии только шляпы. Лук в руках человечков бывает не только простой, но и сложный с выгнутыми плечами и круто загнутыми концами. Изображения антропоморфных персонажей – в грибообразных головных уборах, с хвостом или с атрибутом округлых очертаний у пояса, датируются эпохой бронзы – началом раннего железного века (рис. 6, 1–15).

Первоначально коллеги крайне скептически отнеслись к выделению на основании небольшой группы петроглифов серии канонических стилистически однородных изображений. Прежде всего, оппоненты обратили внимание на различие поз человечков на скалах Саянского каньона [Шер, 1980, с. 47]. Разумеется, фигуры и их позы в той или иной мере различаются. Приведу несколько примеров. В одном случае персонаж в грибообразном головном уборе как бы сидит, свесивши ноги. Мощный торс его изображен в фас, а непропорционально тоненькие ноги – в профиль, носками в разные стороны. Одна из фигур рядом с ним крайне схематична, крестообразна, однако это также изображение антропоморфного существа, так как крестообразная фигура его увенчана шляпой (рис. 6, 14, 15). На камне 113 Мозага-Комужап изображен охотник, на длинной шее которого покоится шляпа с маленькими бугорками по верхнему краю, одна нога согнута в колене, а другая выпрямлена.

Персонаж вооружен луком, кибыть с загнутыми концами, тетива не обозначена. Охотник нацелил стрелу в сторону трех обращенных к нему козлов (рис. 6, 9).

Верхнеенисейские человечки обычно бывают представлены в позе, напоминающей пляску. Иногда человек как бы танцует в воздухе, не касаясь земли. Название «танцующие» условно. Так, к примеру, единственная на Саган-Заба фигура человека в характерной полусидячей позе, как будто взбирающегося на дерево, по мнению А.П. Окладникова, связана с обширной группой таких же полусидящих, «танцующих» человечков [1974, с. 77]. Сомнение у оппонентов вызывала сама возможность пританцовывать и одновременно держать в одной руке лук с приготовленной к спуску стрелой, а другой рукой подбочениться.

Действительно, в реальной жизни такая поза не встречается. Однако не следует забывать, что это не рисунки с натуры, а мифические образы, созданные воображением древнего ху-

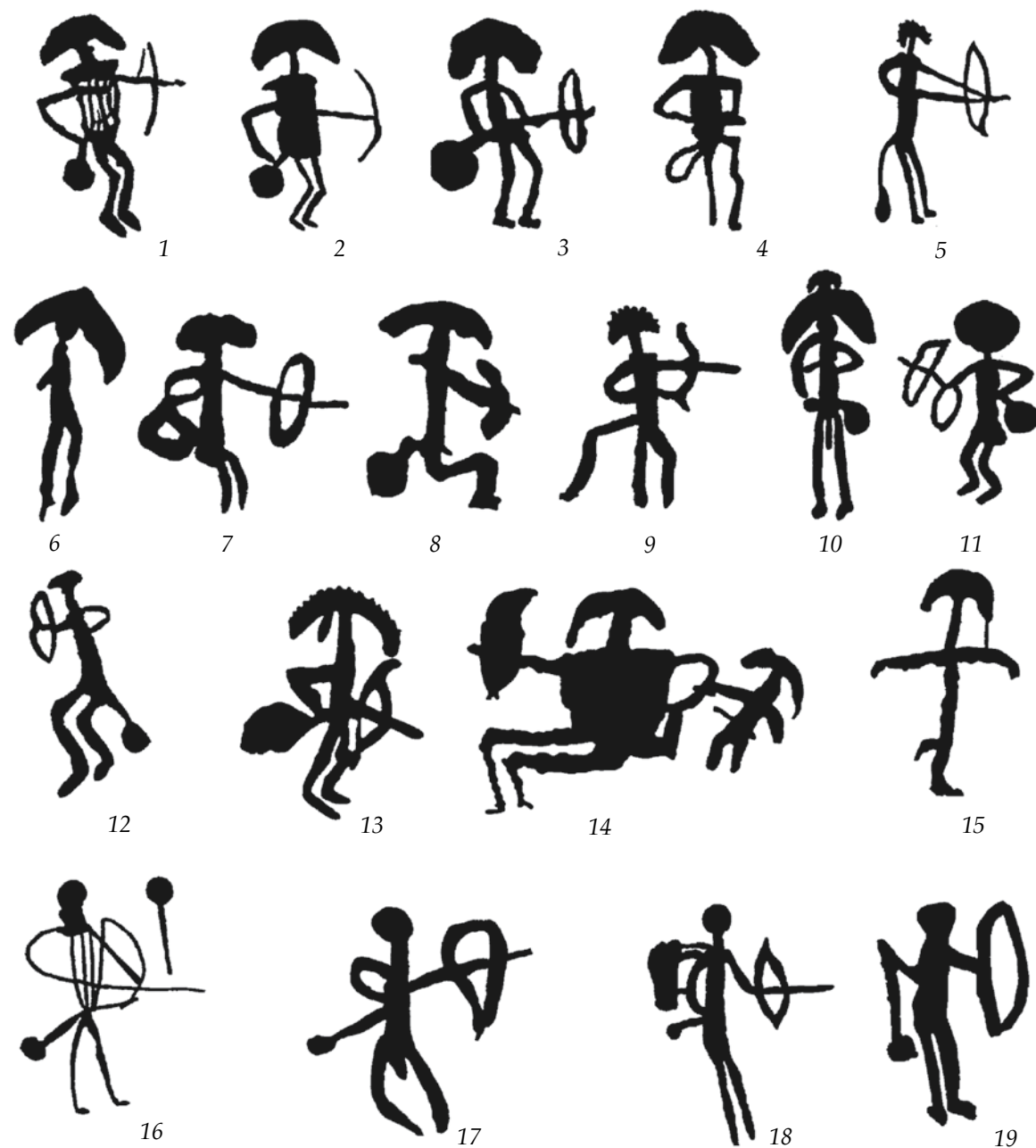


Рис. 6. Изображения антропоморфных фигур в грибообразных головных уборах и с загадочными атрибутами:

1-4 - Ортаа-Саргол; 5, 9-12, 18 - Мозага-Комужап; 6, 7, 13-15 - Алды-Мозага; 8 - «Каменный компас» под горой Устю-Мозага; 16, 17 - Устю-Мозага; 19 - левый берег Енисея, у Чингенской воронки.

дожника. Что же поделаешь, если творцы петроглифов нередко изображали грибоголовых персонажей именно так. В отношении противоестественного положения человечков с согнутыми в коленях ногами О. С. Советова высказала точку зрения, что эта поза «дополнительно указывает на нереалистичность происходящего, иносказательность» [2009, с. 249], что «в наскальном искусстве, ограниченном в своих изобразительных возможностях, подобная поза могла отражать состояние агрессии, поскольку в этой позе в основном запечатлены войны». Исследовательница, досконально изучившая «язык жестов» в наскальном искусстве, отмечает, что заметна четкая повторяемость и длительность существования позы, когда человек в одной руке держит оружие, а другая расположена на талии. О. С. Советова приходит к выводу, что эта поза демонстрировала превосходство, удаль изображенного, и приводит цитату из эпоса Маадай-Кара: «Люди, которые были рабами, подбоченившись (ходят)...» [2005б, с. 239].

Позу «тагарских человечков» на среднеенисейских писаницах, сопоставимую с позой центральноазиатских персонажей в грибообразных головных уборах, О. С. Советова предлагает рассматривать в качестве отражения эпических метафор, прочно укоренившихся в сознании создателей петроглифов и доступных пониманию рядовых «зрителей», воспитанных на подобных эпических образцах. «Позы многих участников подобных композиций (например, с противоестественно согнутыми в коленях ногами) заставляют усомниться в том, что такие сцены следует рассматривать как изображение реального боя. Возможно, художник хотел передать какое-то особое состояние человека, например экстаз боя, а может быть, некий ритуал, включающий военные пляски или иные действия» [2009, с. 247].

Изображения «пляшущих» человечков в Саянском каньоне не одиночны, они входят в композиции, в которых наряду с антропоморфными существами изображены животные: рыси, горные козлы, олени, собаки (?). Огромные широкополые шляпы - характерный атрибут антропоморфного персонажа.

В дальнейшем подобные фигуры были открыты в значительном числе в Саяно-Алтае, Монголии, Китае, они особенно многочисленны в Монгольском Алтае. По данным В.Д. Кубарева, в долинах рек Бага-Ойгур и Цагаан-Салаа ныне известно более 180 фигур, в комплексе петроглифов у горы Шивээт-Хаирхан их число достигает 260 [2009б, с. 13]. Алтайские человечки, вооруженные луками, охотятся на козлов, косуль, кабанов, быков, лошадей, оленей, лосей. Некоторые персонажи, вооруженные копьями, палицами, кинжалами, показаны в военных сценах. Они бывают представлены на колесницах бронзового века, в сценах борьбы с великанами и мифическими хищниками. В.Д. Кубарев назвал подобные «пляшущие» фигурки «центральноазиатским иконографическим каноном» [1987, с. 155]. Е. А. Окладникова отмечала, что персонажи отличаются каноничностью поз и представлены, вероятно, в момент ритуальной пляски [1987, с. 172]. «Изображения антропоморфных персонажей в грибовидных головных уборах, - пишут В.И. Молодин и В.Д. Черемисин, - переданные в характерной позе, на полусогнутых ногах, следует воспринимать как некий трансасиатский феномен, очевидно, присущий культурам окуневского круга» [2009, с. 194].

Теперь, когда накоплен новый обширный материал, мы можем вполне уверенно говорить о существовании целого культурного пласта характерных канонических антропоморфных изображений. Выделение персонажей в грибообразных шляпах с соответствующими атрибутами в особую группу, надо полагать, ни у кого уже не вызывает возражений. Другое дело семантика - внутренний смысл петроглифов. Здесь исследователь вступает на зыбкую почву гипотез, измышлений, подвергаемых постоянной критике со стороны коллег. Мною было высказано предположение, что антропоморфные существа с грибовидными головами на скалах Саянского каньона Енисея подобно пегтымельским на Чукотке, исследованным и опубликованным Н.Н. Диковым [1971; 1992], являются древними шаманскими изображениями, связанными с культом ядовитых грибов. Одним из аргументов в пользу того, что верхнеенисейские человечки означают мифических людей-мухоморов, может служить то обстоятельство, что их головы почти не выделяются кружком, как это обычно бывает при изображении людей на наскальных рисунках. Шляпа как бы покоится на длинной шее, «на столбике», напоминая очертаниями гриб на тонкой ножке (рис. 6, 1-5, 8, 9,

12–15). На широкополом головном уборе иногда изображались мелкие бугорки или короткие черточки, передающие, надо полагать, белые выпуклые чешуйки на шляпке ядовитого гриба. В отдельных случаях встречается свойственная грибам «юбочка», или «воротничок». На одном из рисунков шляпа двухъярусная: над огромной нижней шляпой возвышается вторая маленькая, подобная грибку на ножке (рис. 6, 10).

В пегтымельских композициях, по данным М. А. Кирьяк, присутствуют 70 антропоморфных фигур, среди которых 37 изображены с грибом над головой или вместо головы. Только в четырех случаях человекоподобные изображения профильны, остальные показаны анфас. Единичные (не более двух) грибоморфные фигуры соседствуют с человекоподобными (тоже единичными), находятся рядом с оленями или лодками; лишь в трех композициях присутствуют скопления грибоморфных изображений (4–5) [2003, с. 237].

На Чукотке наряду с пегтымельскими наскальными изображениями открыты граффити на каменных плитах, изображающие собственно грибы, а не мифические человеко-грибы. «Изображения грибов присутствуют на двух граффити с Западной Чукотки, – сообщает М. А. Кирьяк, – между ними существует сходство. Помимо материала и техники, их объединяет прежде всего запечатленный в графике объект внимания древнего человека, а именно грибы. Если в раучуванской композиции грибы интерпретируются предположительно как мухоморы, то в тытыльском рисунке есть свидетельство в пользу этого распространенного и в настоящее время на Чукотке ядовитого гриба: на поверхности шляпки, вдоль контурной линии, короткими диагональными штрихами показаны отметины, которыми древний художник, по всей вероятности, стремился передать своеобразный “дизайн” красного мухомора, шляпка которого мечена белыми чешуйками. Антропоморфные изображения грибов-мухоморов – довольно распространенный мотив пегтымельских петроглифов (Северная Чукотка). Форма шляпки гриба на тытыльском граффити и в пегтымельских петроглифах аналогична; отличает ее от раучуванской лишь меньшая степень стилизации» [2003, с. 225, 226].

Антропоморфным фигурам в грибообразных головных уборах в настоящее время посвящено значительное число публикаций разных авторов, мнения которых в отношении семантики этих персонажей зачастую кардинально расходятся. «Вот уже более четверти века назад, – пишет В. Д. Кубарев, – М. А. Дэвлет, открывшая небольшую серию “человечков” в огромных широкополых шляпах на скалах Верхнего Енисея, с завидным постоянством трактует их как изображения людей-мухоморов (1976, 1982, 1992, 1998, 2001(а), 2004)» [2009б, с. 15]. Хочу заметить, что В. Д. Кубарев с не менее завидным постоянством опровергает «грибную» гипотезу, тем самым побуждая меня продолжать дискуссию. Мой постоянный оппонент пытается усмотреть тень сомнения в словах Н. Н. Дикова, исследовавшего петроглифы на скалах Пегтымеля на Чукотке, по поводу правомерности выдвинутой им «грибной» концепции. На мой взгляд, если прочитать текст Н. Н. Дикова внимательно и непредвзято, то станет очевидно, что В. Д. Кубарев заблуждается, принимая рассуждения Н. Н. Дикова по поводу семантики конкретных пегтымельских фигур за сомнения в идентификации всего комплекса изображений [Диков, 1971, с. 56–59; Кубарев, 2009а, с. 15].

В монографии В. Д. Кубарев сообщает, что не так давно были опубликованы три статьи, посвященные рисункам людей в грибообразных шляпах, и приводит свою версию основных выводов авторов [2009б, с. 15]. Это работы А. В. Бутяна, М. Б. Слободзяна (со ссылкой на статью В. В. Питулько) и А. В. Шаповалова. На них мы остановимся ниже. Начнем со вступительной статьи М. Б. Слободзяна, написанной в соавторстве с С. Л. Вартамяном и Л. Л. Бове, которой открывается альбом «Петроглифы Пегтымеля» [2007].

В последние годы в долине Пегтымеля были возобновлены археологические работы по изучению и ревизии петроглифов. «... В. В. Питулько, обследовавший ряд неизвестных ранее рисунков, – пишет В. Д. Кубарев, – предложил иную семантику грибовидных силуэтов над головами женских фигур, сопоставив их с традиционной прической гренландских эскимосов (Слободзян, 2004, с. 469). Подобная трактовка заставляет усомниться в “грибной” гипотезе (предполагающей культ ядовитых грибов), предложенной Н. Н. Диковым и поддержанной М. А. Дэвлет при семантической дешифровке рисунков “пляшущих человечков” из

петроглифов Тувы» [2009б, с. 15]. Далее мы увидим, что подобная трактовка, которую В. Д. Кубарев приписывает В. В. Питулько, впервые критически рассматривалась еще самим Н. Н. Диковым.

Известная исследовательница чукотских древностей М. А. Кирьяк, лучше других коллег ориентирующаяся в данной проблематике, по поводу статьи В. В. Питулько [2002] пишет: «В. В. Питулько касается и проблемы “человеко-мухоморов”, критикуя Н. Н. Дикова, который, как он пишет, “в силу свойственного его натуре романтизма” склонился “к весьма оригинальной трактовке “антропоморфных мухоморов” как отражению культа галлюциногенных грибов”. Остальная часть статьи уважаемого автора, – продолжает М. А. Кирьяк, – посвящена попытке доказать, что на Пегтымельских скалах запечатлен не гриб-мухомор, а женская прическа. Он не заметил (или не пожелал заметить), что четырежды гриб изображен и вместо головы мужской антропоморфной фигуры. Вероятно, не нужно иметь ни романтической природы, ни большой фантазии, чтобы увидеть, как подчеркнута на отдельных рисунках девичья прическа из двух косичек, идущих от висков, а на голове или над головой во всей его натуралистической красе изображен гриб (во много раз больше головы и лишь в 2 раза уступающий по величине самой человеческой фигуре, что подчеркивает его семантическую значимость)» [2003, с. 236]. Здесь речь идет о чукотских персонажах. Сходная ситуация наблюдается в Монгольском Алтае, где, согласно описанию В. Д. Кубарева, «две мужских фигуры из Билуут-Толгой имеют прическу в виде косы с “бантиком” или узлом на конце, а серповидный головной убор нависает над их головами. Такое сочетание опровергает предположение о пышной прическе антропоморфного персонажа» [2009б, с. 14]. «Изображение гриба, которое уж никакой ассоциации с прической не вызывает, – продолжает М. А. Кирьяк, – прорисовано и на спине оленя» [2003, с. 236].

В упомянутом выше альбоме «Петроглифы Пегтымеля» исследователи отмечают, что антропоморфные персонажи труднее, чем сюжеты, связанные с промысловой деятельностью, поддаются однозначной интерпретации. «Наибольшее признание, – пишут авторы, – получила гипотеза Н. Н. Дикова, который связывал их с распространенным у чукчей культом мухомора. Однако, отрицая, что грибовидные силуэты могут изображать головной убор или пышную прическу, автор тем самым не исключал возможности такого их восприятия. Именно в этом русле В. В. Питулько была высказана идея о том, что грибовидные силуэты сопоставимы с женскими прическами гренландских эскимосов, известными по зарисовкам европейских путешественников XVII–XIX веков и фотографиям XX столетия. По его мнению, этот тип прически в древности мог быть распространен и на других территориях расселения эскимосов (Питулько, 2002, с. 413)... Новые наблюдения позволяют внести некоторые дополнительные коррективы в рассматриваемый вопрос. При осмотре петроглифов в 2003 году было установлено, что ноги некоторых персонажей, представленных обнаженными, переданы замкнутой линией, как ножка гриба. Эта особенность работает в пользу гипотезы Н. Н. Дикова...» [Слободзян и др., 2007, с. 10].

«Нельзя исключить, – пишет М. А. Кирьяк, – и предложенной А. В. Головневой гипотезы, основанной на рассказах коренных жителей Чукотки, что в отдельных сценах запечатлены состояния опьяненных мухомором людей – сюда можно было бы отнести два рисунка, передающих реалистические фигуры людей в типичной для чукотских женщин одежде – керкере, рядом с которыми находятся дети» [2003, с. 240]. «Заслуживают внимания приведенные им (А. В. Головневой. – М. Д.) и основанные на восприятии чукчей, переживших “мухоморное погружение”, их представления “о замещении головы человека шляпой мухомора”. Это объясняет не только описанную В. Г. Богоразом сцену об опьяненном мухомором человеке, который ходил с втянутой шеей и уверял каждого, что у него нет головы, но и подсказывает смысловой контекст отдельных рисунков» [2003, с. 236].

Обратимся к статье В. А. Бутяна, на которую ссылался В. Д. Кубарев. Автор предпринял попытку рассмотреть антропоморфные изображения в грибовидных головных уборах с разных территорий: 1 – Саяно-Алтай, Монголия; 2 – бассейн Алдана, р. Мая; 3 – Средняя Азия, Саймалы-Таш; 4 – Чукотка, Пегтымель. В. Д. Кубарев пишет в этой связи: «А. В. Бутяна, анализируя иконографические особенности этого сюжета, выделил несколько локальных групп изображений, найденных в различных регионах (от Киргизии до Чукотки). В

результате сравнительного изучения этих необычных антропоморфов он пришел к выводу, “что между ними не так уж много общего. Поэтому изображения с разных территорий необходимо рассматривать отдельно”» [2009б, с. 15]. С выводами В. А. Бутьяна я вполне согласна. Действительно нет ничего общего, к примеру, между антропоморфными персонажами из Саймалы-Таш и с р. Мая, но насколько мне известно, никто из исследователей и не пытался их сопоставлять.

В то же время материалы для сопоставления имеются. В 2004–2005 гг. совместной Российско-германской археологической экспедицией был раскопан курган Барсучий Лог – один из самых крупных из исследованных захоронений скифской эпохи на Среднем Енисее. При возведении ограды кургана вторично использовались плиты с изображениями, не типичными для этого региона, на которых заметно сильное влияние центральноазиатских традиций [Ковалева, 2006, с. 112]. На одной из плит древний художник представил лучников в грибовидных головных уборах. «Поражает их полное соответствие, – пишет О. В. Ковалева, – центральноазиатским образцам, получившим широкое распространение в эпоху поздней бронзы... Найденные здесь изображения лучников в грибовидных шляпах маркируют самую северную часть ареала этого канонического образа» [2006, с. 114, 115]. С выводами О. В. Ковалевой следует согласиться.

Против «грибной» гипотезы Н. Н. Дикова, вопреки утверждению В. Д. Кубарева, В. А. Бутьян не возражает. Обращаясь к пегтымельским петроглифам, он пишет: «Такие головные уборы могли использоваться шаманами во время различных ритуалов, в которых не последнюю роль играли именно грибы, причем грибы галлюциногенные, помогающие шаману впасть в транс. Таким образом, грибовидные изображения Пегтымеля единственные из всех целиком оправдывают свое название и имеют отношение к грибам» [Бутьян, 2003, с. 58].

Наряду с критическим рассмотрением «грибной» гипотезы Н. Н. Дикова, В. Д. Кубарев полемизирует по поводу семантики атрибутов человечков в широкополых шляпах и, прежде всего, загадочных предметов, находящихся в большинстве случаев у пояса персонажей. Подобные атрибуты А. П. Окладников предложил рассматривать в качестве ритуальных хвостов. В. Д. Кубарев в этой связи пишет: «М. А. Дэвлет продолжает настаивать на интерпретации этого “предмета” как изображения сумки, мешка, сосуда или бубна» [2005, с. 84]. Кстати сказать, бубном этот атрибут лично я никогда не считала. Приведу выдержку из моей работы, на которую ссылался В. Д. Кубарев. «Безусловно, часть загадочных атрибутов у пояса подобных персонажей представляют собой хвосты. В этом отношении показательны изображения на скалах Мозага-Комужап в Саянском каньоне Енисея, где встречены в композиционном единстве фигуры людей и быков, причем у животных хвосты трактованы точно так же, как атрибуты у пояса антропоморфных персонажей. В то же время в целом ряде случаев висящий у пояса предмет считать хвостом можно лишь с очень большой натяжкой. В тех случаях, когда эти атрибуты изображены висящими на руке персонажа или когда их форма не округлая или овальная, а с отростками, тогда они более всего напоминают не хвост, а суму, мешок, сосуд или другую емкость из кожи, шкур или внутренних органов животных, которые широко бытовали в прошлом у кочевников-скотоводов. Иногда предмет округлых очертаний можно трактовать как палицу или булаву боевую или вотивную (парадно-ритуальную)... Известно еще несколько различных трактовок подобного атрибута, одна из которых – шаманский бубен. Думаю, что различаются не трактовки исследователей, а именно сами изображенные предметы. Очевидно, необходимо проводить специальный анализ, чтобы попытаться в каждом конкретном случае определить, какой атрибут представлен. А пока что таинственные фигурки людей в грибовидных шляпах остаются загадочными и требуют расшифровки» [Дэвлет, 1998, с. 161, 163].

«Поясной сумкой, похожей на пузырь, – пишет В. Д. Кубарев, – называет этот характерный предмет и Э. Якобсон, но в недавно опубликованной статье она сравнивает его уже с *далмууром* – принадлежностью современных монгольских охотников. Представляющий собой все тот же хвост сарлыка или хвосты других пушных зверьков, прикрепленных к короткой палке, *далмуур* применяется для приманивания сурков и лис во время охоты на них. Но трудно представить, что с ним могли охотиться в древности на оленей, быков и дру-

гих крупных животных. Если обратиться к рисункам, то становится совершенно очевидным, что различие форм рассматриваемого предмета связано не с разными по назначению атрибутами, а с различной формой хвостов у быков разного видового состава: в виде шара – у яков-сарлыков или в виде кисточки на конце хвостов туров. Можно предположить, что в костюме воина и охотника использовались и хвосты других животных. На отдельных рисунках лучников хвосты различных животных, очевидно, служили в качестве подвесных кистей, украшавших колчаны» [Кубарев, 2005, с. 84].

Там же В. Д. Кубарев пишет: «Однако на отдельных фигурах хвост можно принять за палицу или булаву (с округлым навершием), которая также иногда подвешивалась на пояс. На отдельных из них представляется возможным даже различить форму наверший: ромбовидную или с острыми шипами. Избежать ошибки в определении назначения близких по форме хвостов и палиц позволяют сцены поединков, когда персонажи, имеющие хвосты, применяют палицы в качестве ударного оружия. Можно привести и еще один, более убедительный пример: три рисунка хвостатых воинов, расположенных в разных частях комплекса ЦС/БО, имеют почти стандартный комплект вооружения: рогатый шлем грибовидной формы, лук, колчан, стрелу, кинжал и палицу. То же самое наблюдается и в сценах охоты и поединка воинов. Так, у некоторых охотников в обеих руках по палице, а у хвостатых лучников палица свисает вниз с локтя руки» [2005, с. 84]. Из цитируемого отрывка следует, что В. Д. Кубарев допускает возможность и иных, помимо хвоста, интерпретаций загадочного предмета и признает, что трактовки могут быть не однозначны.

Характерная антропоморфная фигура выбита на скалах Мозага-Комужап на камне 86 в сопровождении двух быков и козла. У человечка грибовидный головной убор с пупырешками по краю, вытянутое подквадратной формы туловище, ноги с обозначенными ступнями, обращенными вправо, хвост, свисающий «до земли», с каплевидной кистью на конце, в руках лук со стрелой и натянутой тетивой, кибить со слабо загнутыми концами. Особый интерес этой композиции заключается в том, что хвосты у человека и быков идентичны. Я уже не раз писала об этом совпадении, сопровождая текст иллюстрацией [Дэвлет, 1990б, с. 84].

Обращаясь к третьей работе, посвященной «грибной» гипотезе [Шаповалов, 2003], В. Д. Кубарев сообщает, что она «еще более категорична к попыткам археологов “интерпретировать все похожие на грибы предметы именно как мухоморы и, ссылаясь на признанные авторитеты, связывать их с культурами галлюциногенных растений, приводя самые широкие аналогии их применения у народов Африки, Азии и Америки”. Анализируя традицию употребления мухоморов у народов севера Сибири, – продолжает В. Д. Кубарев, – персонафикацию мухомора в мифах и ритуалах, автор ставит под сомнение необходимость применения галлюциногенных препаратов в шаманской практике и призывает “критически отнестись к основанным на данной гипотезе интерпретациям “грибных” сюжетов в археологических памятниках”. Такое заключение вряд ли нуждается в комментариях!» [2009б, с. 15]. Полагаю, что В. Д. Кубарев явно поспешил поставить в конце фразы восклицательный знак, и выводы А. В. Шаповалова не столь очевидны и бесспорны, как это пытается представить уважаемый оппонент. Мне не приходилось когда-либо встречать в трудах этнографов и историков утверждения, что применение мухоморов было обязательным для шаманов. Похоже, что автор статьи А. В. Шаповалов, как это нередко бывает, сам же одновременно является автором версии, которую последовательно пытается опровергнуть. А. В. Шаповалов и В. Д. Кубарев в данном случае ошибаются, что я попытаюсь показать ниже.

В последнее время дискутируется вопрос о применении мухоморов в обрядовой практике древними и современными коренными народами Сибири, в особенности шаманами. Эстонский археолог М. Саар, проводившая полевые изыскания у хантов и манси, пришла к выводу, что если на Таймыре и в Западной Сибири мухомор преимущественно использовали шаманы или шаманствующие лица, то на крайнем Северо-Востоке его могли применять все члены общества [Saar, 1991]. Известный специалист по этнографии народов Северо-Востока нашей страны Ю. Б. Симченко писал, что «мухомор – средство для того, чтобы просто человек, не шаман, получил шанс пообщаться с иным миром через посредника – мухомора, который якобы гриб, а не совсем гриб, и вроде бы человек, хотя не человек» [1993, с. 64].

«Интоксикация путем употребления в пищу грибов, – писал М. Элиаде, – также вызывает контакт с духами, хотя и грубым пассивным способом... Интоксикация механически, разрушительным образом воспроизводит “экстаз”, “выход из себя”: она пытается наследовать более раннюю модель, относящуюся к другому уровню представлений» [1998, с. 175]. Такое явление М. Элиаде называл «домашним шаманством». У сибирских аборигенов помимо собственно шаманов были известны шаманствующие лица: прорицатели, лекари, кузнецы, ясновидцы, сказители и др. Если придерживаться версии Ю. Б. Симченко, то к подобной категории шаманствующих лиц могли относиться и некоторые мифические персонажи в грибообразных шляпах, представленные на скалах.

Известны свидетельства, что ядовитые грибы на Дальнем Востоке употребляли в прошлом не только шаманы и коренные жители, но и русские, находившиеся на царской службе. Об этом, в частности, сообщал С. П. Крашенинников: «Также едят они для пьянства мухомор гриб, которого и в России находят великое множество. По сказыванию тех людей, которые сами мухомор едали, от него не одинакие действия бывают, ибо иные в пьянстве от него только безмерную легкость имеют, чего ради один служивой камчатской всегда его едал, когда случалось ему далеко пешком идти, и он одним днем так далеко переходил, чтоб ему, не евши мухомора, и в два дни не перейти. Иные так бредят и пугаются, как в огневой, только тем разнятся, что те, которые в огневой лежат, после ничего или очень мало помнят, что бредили, а иные все, что ни делали, помнят, только в то время образумиться не могут. Иные на одной ноге вертятся по тех пор, покамест хмель из них выйдет, что делалось над подъячим господина майора Павлуцкого, иным все больше кажется, так что в щель маленькую лезть пытаются, которая им в то время дверьми кажется. Все, что пьяные от мухомора делают, здравую своему весьма вредительно делают, и ежели бы их не сберегали, то б многие от того умирали, а как проснутся, то сказывают они, что все делали по велению мухомора...» [1949, с. 694].

Нарколог из Магадана Е. А. Брюн рассказывал: «Я видел людей, употреблявших мухоморы, – местные жители... Они едят их в порошке, толкут сушеные, а затем добавляют в пищу. Потом еще едят мясо оленей, которые наелись мухоморов, пьют мочу жен: сначала жены едят, а потом муж пьет их мочу» [Диксон, 2008, с. 148].

По вопросу об использовании галлюциногенных мухоморов в шаманской практике, думаю, на данном этапе исследования мы имеем основания вслед за этнологами констатировать следующее: в западном ареале мухомор – шаманский гриб, в восточном ареале его употребляют обычные люди, говоря словами Ю. Б. Симченко, «мухомор – это шаман для всех», включая и обычных людей, и шаманов [1993].

В 2005 г. была опубликована, а в 2008 г. переиздана по существу весьма спорная, но увлекательно написанная книга Оларда Диксона «Мистерии мухомора. Применение галлюциногенного гриба в шаманской практике». В ней тщательно собраны всевозможные, в том числе новейшие, сведения о мухоморах и их употреблении в пищу. «Целью и задачей написания работы, посвященной применению мухомора в шаманской практике и целительстве, основанной, преимущественно, на примере народов Крайнего Севера и Сибири, – пишет О. Диксон, – является обобщение имеющихся фольклорно-этнографических материалов и исследование вопроса с привлечением новейших данных из области археологии, психологии, психиатрии, химии, биологии, микологии и других наук, что дает более объективное раскрытие темы. Также производится ряд дополнений, уточнений и корректировок на основании полевых работ, выполненных автором в 1991–2007 гг. (методы включенного наблюдения и интервьюирование), и личного опыта употребления красного мухомора в связи с участием в различных шаманских обрядах, проводимых профессиональными служителями культа» [2008, с. 23, 24]. В главах, посвященных «Мухоморному кодексу», имеется раздел «Предварительная подготовка», где приводятся «правила общения с мухоморами». Здесь говорится с отсылкой на работу Е. П. Батяновой [2001, с. 76–79], что общение с духом мухомора на всех этапах от собирания до принятия представляет собой определенный ритуал, в котором священный статус мухомора определяются системой запретов и предписаний. «С соблюдения всех норм и начинается, собственно, погружение в непознанное». Далее из

раздела «Сбор» читатель узнает, что «Найдя мухомор, шаман общается с грибом, как с живым существом, говорит, зачем он ему нужен, долго медитирует на его “пятнистую” голову. Нашедший мухомор должен наглядно продемонстрировать свое доброе намерение, испытать от встречи истинную радость и исполнить в честь гриба песню или танец» [Диксон, 2008, с. 125]. В разделе «Сушка» сообщается: «Шаманы едят мухомор во время больших ритуалов, для помощи в сложных случаях течения болезни, открытия ясновидения, поиска пропавших людей и животных и т. д. Простые люди, как правило, употребляют их только во время всенародных праздников, но опасаются есть мухоморы зимой» [Диксон, 2008, с. 131]. Далее следуют разделы «Сырые и сушеные», «Вареные и жареные», «Курение мухоморов с табаком», «“Мухоморная” моча», «Настои и напиток сома».

Приводя в качестве иллюстрации наскальные изображения человечков в грибообразных головных уборах, вооруженных луками, автор предлагает рассматривать лук не в качестве оружия, а как древнейший музыкальный инструмент. Он пишет, что «многие люди, находясь под воздействием галлюциногенов (растительных и химических), в период, непосредственно предшествующий фазе видений, часто слышат особый жужжащий фон. В сказках и мифах азиатских эскимосов выражение “Ой, что-то в ушах звенит!” расценивается как магическая формула. Ее произносят женщины всякий раз, когда в мир возвращается душа погибшего человека, то есть в момент вхождения души в утробу. Этот звон можно рассмотреть и как приход духов вообще. Психический звуковой фон имеет свойство отражать слова и другие звуки подобно эху, причудливо накладывая их друг на друга. Что-то похожее имеет место быть при игре на древнейшем музыкальном инструменте – “поющем” или “вибрирующем” луке, широко используемом шаманами Азии, обеих Америк и Африки» [Диксон, 2008, с. 77].

«Бывали случаи, – отмечает В. Г. Богораз, – что одурманенный внезапно схватывал небольшой узкий мешок и изо всех сил пытался натянуть его на свою голову и прорвать головой днище мешка, подражая, очевидно, мухомору, который своим ростом разрывает земную поверхность» [1991, с. 117]. «При попадании в мир мухоморов, – пишет О. Диксон, – человек сам начинает отождествлять себя с грибом. В. Г. Богораз говорит о стремлении подражать духам-мухоморам, но это не совсем так. Скорее, это обуславливается особым воздействием алкалоидов мухомора, которые проявляют себя в ощущении распираания головы. Человеку начинает казаться, что его голова стала подобна шляпке гриба, тело – ножке. Такое положение отражено на некоторых петроглифах Пегтымеля, а также на изображениях, называемых “астральными божествами”» [2008, с. 197].

Обращаясь к петроглифам Пегтымеля, О. Диксон пишет, что головы людей, из которых растет гриб, или грибообразные формы голов духов, связаны с определенной тяжелой стадией мухоморного опьянения, которая характеризуется ощущением распираания черепа [2008, с. 65]. В подтверждение этой мысли он цитирует интересное свидетельство очевидца, которое приводится в статье А. В. Головнева: «Когда проглотил мухомор, чувствуешь себя крепко; ноги идут, но голова другая – голова мухомора на тебе» [2000]. «Съев галлюциногенные грибы, – пишет О. Диксон, – человек сам становится представителем мухоморного народа: он чувствует, как голова превращается в шляпку, тело в ножку» [2008, с. 80].

«А. Вербников, проводящий эксперименты над собой, – сообщает О. Диксон, – рассказывает о том, как после “мухоморного” сна, тело вновь начинает обретать человеческую форму: “Сначала появилась – или вспомнила себя – моя голова, но при этом было полнейшее ощущение, что она растет на грибной шее-ножке. Затем “проявилась” и человеческая шея, и оставшаяся грибная “юбочка” ощущалась какую-то секунду и “как таковая”, и как человеческие плечи. Затем плечи полностью очеловечились и некой волной – с непередаваемым ощущением той же упругости, свежести, здоровья, чистоты и мощи – все оставшееся грибным телом вздрогнуло. Я полностью вернулся в себя, человека, вскочил на постели, где лежал с закрытыми глазами”» [Диксон, 2008, с. 216].

«Трактовка грибовидных фигур, данная Н. Н. Диковым, – пишет М. А. Кирьяк, – никогда не вызывала сомнений ни у отечественных исследователей (В. Н. Чернецов, А. А. Формозов, М. А. Дэвлет), ни у зарубежных (Р. Г. Уоссон, Саморини)» [2003, с. 236].

Вряд ли кто-нибудь из современных исследователей сможет заставить научное сообщество серьезно усомниться в «грибной» концепции замечательного исследователя древних культур крайнего Северо-Востока нашей страны Н. Н. Дикова применительно к изучаемому им региону. Как бы то ни было, вряд ли когда-либо появятся достаточно веские аргументы в пользу того, что на скалах Енисея представлены подобные чукотским мифические люди-мухоморы, равно как и обратное. Здесь, применительно к центральноазиатскому региону, ни в чем нельзя быть уверенным до конца. Может быть, поэтому «мухоморная» тема столь притягательна для оппонентов, не утративших еще молодого задора.

Создается впечатление, что некоторые из антропоморфных фигур на скалах Мозага-Комужап представляют собою более поздние варианты персонажей в грибовидных головных уборах. Собственно грибоголовыми или «танцующими» их назвать в строгом смысле нельзя. У некоторых из них шляпы отсутствуют, ноги выпрямлены, а в двух случаях появился новый предмет одежды – брюки, однако, загадочный атрибут у пояса сохраняется (рис. 6, 16–19).

На камне 102 Мозага-Комужап антропоморфный фаллический персонаж изображен без головного убора, у него маленькая круглая головка, раскинутые в шаге ноги с обозначенными в профиль ступнями. На человечке можно различить предмет одежды – брюки, у пояса так называемый загадочный атрибут в виде горизонтальной линии, заканчивающейся кружком, который и позволяет отнести данный персонаж к выделенному типу антропоморфных фигур. Охотник перед собой держит натянутый лук с кибитью в виде дуги, концы которой стянуты тетивой, обозначена стрела. Человечка сопровождают три собаки [Дэвлет, 2009, табл. 48].

На камне 104 Мозага-Комужап имеется изображение лучника, преследующего оленя. В одной руке у него натянутый лук с приготовленной к спуску стрелой, а другая находится на поясе. От туловища персонажа чуть ниже руки и почти соприкасаясь с ней, в сторону отходит линия, заканчивающаяся маленьким кружком. Этот загадочный атрибут характерен для иконографии «пляшущих» человечков (рис. 6, 18). Фигура уникальна тем, что за спиной персонажа изображен предмет продолговатых очертаний, соединенный с туловищем тремя горизонтальными черточками, который находит аналогии среди казахстанских петроглифов урочища Сагыр II в бассейне Верхнего Иртыша на его правом берегу и трактуется З.С. Самашевым как изображение щита [1992, рис. 25; 2006, с. 105; см. также: Дэвлет, 2008].

Изображение треугольных очертаний на камне 90 Алды-Мозага как будто есть некоторые основания, хотя и довольно шаткие, трактовать как антропоморфное [Дэвлет, 1998, табл. 33]. Это резная контурная фигурка, которую в начале работ на памятнике нам различить не удалось, как и часть других изображений в технике граффити. Она имеет вид равнобедренного треугольника, направленного острой вершиной вверх. Чуть выше верхней трети ее пересекают две горизонтальные параллельные черточки (пояс?), от которых к основанию треугольника веерообразно отходят шесть резных линий (полосатая юбка?). К одной из этих линий, той, которая справа от зрителя, примыкают две полуокружности и незамкнутая окружность между ними. Эта фигура, на мой взгляд, вызывает ассоциации с гравированными антропоморфными персонажами на гальках, происходящих из поселения Торгажак в Хакасии [Савинов, 1996]. В Туве идентичные изображения не встречены. На трактовке фигуры как антропоморфной настаивать не приходится, поскольку у нее не удалось различить черты лица, в то же время у торгажакских персонажей они бывают обозначены.

Не имеет аналогов изображение антропоморфного существа на скалах Бижиктиг-Хая, камень 40. Голова его в виде окружности с точкой в центре, руки крестообразно раскинуты в стороны, туловище заканчивается развилкой – ножками (рис. 7, 14). Представляется, что человек как бы разбрасывает крошечные фигурки животных, которые сыплются, как из рога изобилия. Их на скальной плоскости насчитывается около трех десятков. Невольно возникает сравнение человечка из Бижиктиг-Хая с шалаболинским антропоморфом на камне 53, разбрасывающим кресты-звезды [Пяткин, Мартынов, 1985, с. 55, рис. 68]. Антропо-

морфный фантастический персонаж из Бижиктиг-Хая напоминает «солнцеголовых». Широко известны «солнцеголовые» из Казахстана и Средней Азии – антропоморфные существа с лучистыми дисками вместо головы [Байпаков и др., 2006; Кадырбаев, Марьяшев, 1977; Марьяшев, Горячев, 2002; Максимова и др., 1985; Рогожинский, 2009]. Наблюдается большое разнообразие в изображениях «солнцеголовых» божеств, среди них имеются и такие, у которых отсутствует лучистый нимб, а на месте головы – одна или несколько окружностей. Отсутствие лучей, по мнению А. Е. Рогожинского, при отнесении этих антропоморфных существ к категории «солнцеголовых» требует дополнительного обоснования. Тем не менее, подобные персонажи, сопоставимые с человечком на скалах Бижиктиг-Хая в Саянском каньоне Енисея, заняли свое место в таблице «Типология изображений “солнцеголовых” из Казахской Средней Азии» [Рогожинский, 2009, с. 58, 60]. В. Д. Кубарев предполагает, что как бы промежуточным звеном между «солнцеголовыми» Казахстана и «солнечными» персонажами Хакасии [Боковенко, 2000, рис. 1, 2] являются каракольские «солнцеголовые», отличающиеся локальным своеобразием [Кубарев, 2009а, с. 59].

Фигуры человечков, перевернутые вниз головой, означают умерших (рис. 7, 15). Об этом подробно писала О. С. Советова в ряде работ [2006а, б].

В разных пунктах встречаются фигуры людей с разведенными в стороны или поднятыми вверх руками с растопыренными пальцами (в количестве от трех и более) (рис. 7, 17–20). Редкий сюжет – антропоморфные фигуры с распростертыми руками с преувеличенно крупными ладонями (рис. 7, 16). Подобные образы встречаются на широчайших территориях, их принято связывать с мифологическим персонажем – богом-громовиком [Семенов, 1999, с. 184, 185]. Пожалуй, наиболее выразительная аналогия из Чайлаг-Хем в центральной Туве опубликована в альбоме В. Н. Елизарова и В. П. Кузнецова [2006, с. 38; см. также: Килуновская, 2008, с. 33].

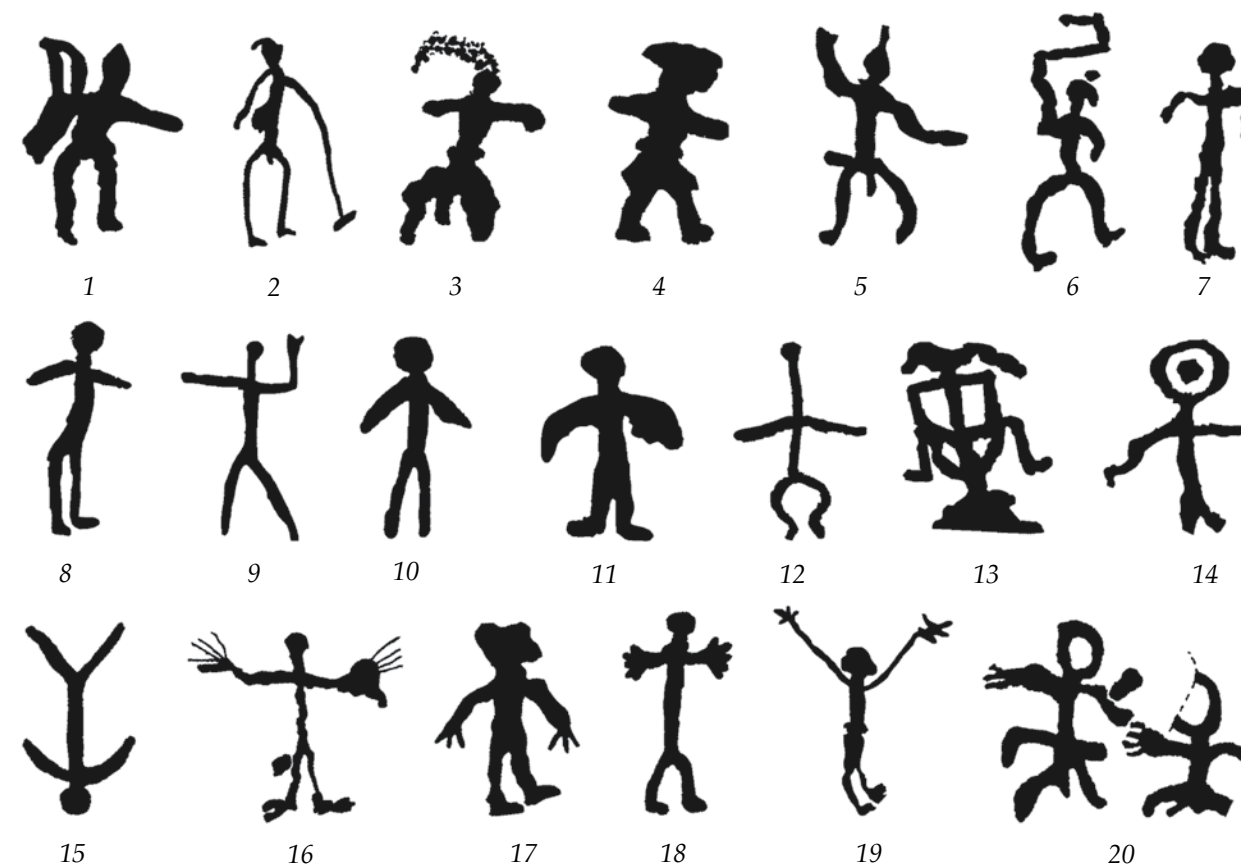


Рис. 7. Изображения антропоморфных фигур:

1, 8, 12, 14 – Бижиктиг-Хая; 2, 5, 6, 9, 17 – Устю-Мозага; 3 – Куйлуг-Хем; 4, 11, 15, 20 – Мозага-Комужап; 7, 13, 16, 18, 19 – Мугур-Саргол; 10 – Алага.

В раннем железном веке «оленные алтари», как их образно называют В.Д.Кубарев и Е.П.Маточкин [1992], обычно занимают самые удачно расположенные для обозрения плоскости, доминирующие на местности. Наряду с оленями композиции включают антропоморфные фигуры. Человек-охотник, преследующий зверя, характерен для репертуара наскального искусства скифской эпохи. Часто это лишь символ, знак человека – схематическая фаллическая антропоморфная фигура. Для целей хронологического определения важно то обстоятельство, что у человечков бывает проработан высокий, загибающийся в сторону головной убор типа высокого колпака или островерхого кашпошона (рис. 7, 1-4; 8, 1-3), которые широко бытовали в скифо-сарматское время у многих племен Великого пояса степей [Полосьмак, 2001, с. 306, 307]. По свидетельству Геродота, саки носили остроконечные шапки из плотного войлока, стоявшие прямо. На тагарских наскальных рисунках часто единственная четко выраженная деталь одежды – это подобный головной убор.

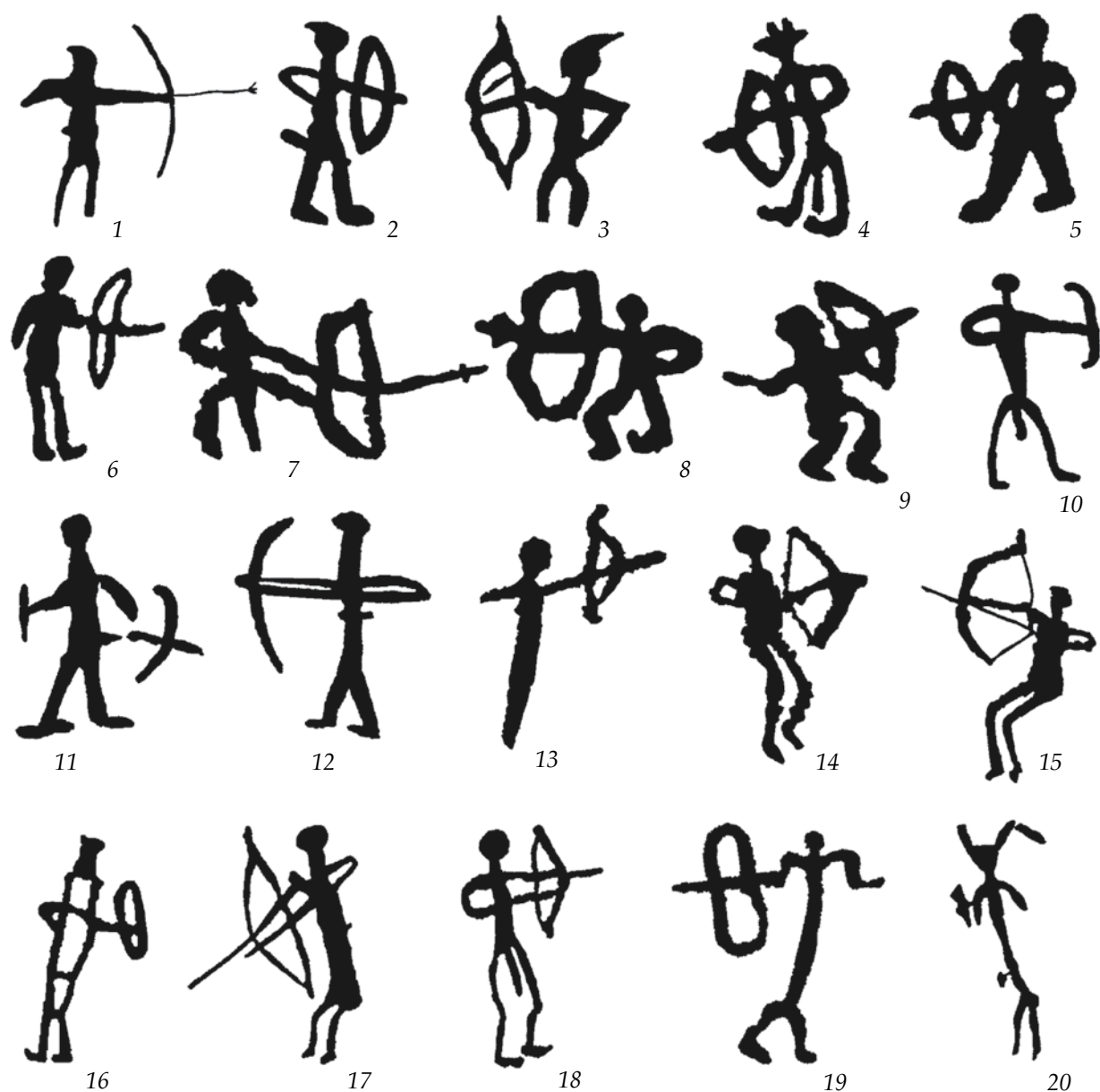


Рис. 8. Изображения антропоморфных фигур, вооруженных луками: 1, 2, 12, 16 – Устю-Мозага; 3, 11, 17, 20 – у подножия горы Устю-Мозага; 4 – долина р. Чинге; 5, 10, 19 – Мозага-Комужап; 6 – левый берег Чинге, ниже Чингенской воронки; 7 – Куйлуг-Хем; 8, 9 – Мугур-Саргол; 13, 18 – Бижиктиг-Хая; 14, 15 – «Дорога Чингисхана».

На скалах Устю-Мозага, камень 153, изображен воин в характерном головном уборе с чеканом на длинной рукояти, причем рукоять чекана изображена одной линией с рукой так, словно она является ее продолжением (рис. 7, 2). Ю.С.Худяков высказывает предположение, что «это изобразительный прием, символически характеризующий неразделимость воина и его оружия. Такие чеканы являлись одним из наиболее характерных видов оружия, имевшихся на вооружении воинов тагарской культуры» [2005, с. 265].

У одного из лучников, представленного на плоской плите у подножия горы Устю-Мозага, на голове два рога, расходящиеся в стороны, непомерно длинное и узкое туловище, короткие ноги. Фигура крайне «вытянутая», неказистая, непропорциональная (рис. 8, 20) и тем самым напоминает «великанов» – антропоморфных персонажей, задействованных в батальных сценах, представленных на скалах Среднего Енисея. К категории «великанов» можно отнести также охотника на правом берегу Енисея на скалах Бижиктиг-Хая, камень 55, с непомерно длинными ногами и фаллосом (рис. 8, 18). Огромные антропоморфные фигуры гипертрофированно удлинённых пропорций встречаются среди персонажей наскального искусства Евразии, главным образом на Енисее и в Казахстане, в эпоху бронзы и раннем железном веке. О.С.Советова предложила трактовать их как изображения мифических великанов. Исполины обычно не одиноки, они сражаются с человечками, которые значительно уступают им размерами [2005 а].

Только однажды в Саянском каньоне в долине р. Чинге встречено изображение человека в широкополом головном уборе с двумя вертикально стоящими рожками (рис. 8, 4). Человечки с двумя прямыми или дуговидными рожками на голове или шляпе известны в Монгольском Алтае на памятниках наскального искусства Цагаан-Салаа, Бага-Ойгур, Цагаан-Гол и Хар-Салаа [Кубарев и др., 2005; Кубарев, 2009 а] и севернее у границы России с Китаем на плоскогорье Укок, памятник Кара-Чад X [Молодин, Черемисин, 2009, рис. 5]. В.Д.Кубарев датирует подобные фигуры начиная с эпохи неолита [Кубарев и др., 2005, с. 49, рис. 5, 23].

На рубеже нашей эры в наскальном искусстве преобладают уже не мифические, а эпические сюжеты: всадники, воины, батальные сцены. На камне 105 всадник на трехногом коне изображен анфас (точнее, анфас передана верхняя половина его туловища) (рис. 9, 16). Может быть так древний художник пытался передать посадку наездника. Тувинцы управляют лошадей одной левой рукой, в правой находится плеть. Специфична манера тувинцев сидеть верхом на лошади, когда человек несколько развернут левым боком вперед [Даржа, 2003, с. 42].

В Саргольском ущелье обнаружены нанесенные тончайшей, слабо различимой резной линией относительно реалистичные средневековые изображения всадников и животных. Фигуры конных воинов близки по размеру и стилистическим особенностям (рис. 10, 1-3). Они выполнены, очевидно, единовременно одним и тем же художником. Изображения различаются трактовкой фигур всадников и лошадей. Первый и третий воины представлены в длинных подпоясанных кафтанах. Средний, видимо, в шароварах, у его ноги помещен расширяющийся книзу колчан. Фигуры мчащихся коней близко сопоставимы с сулекскими и копенскими.

В эпоху раннего средневековья для изображений всадников характерно положение рук, при котором в одной он держит повод, другая находится на крупе коня. На скалах Куйлуг-Хема, камень XIX, представлен вооруженный древнетюркский воин со сложным луком и длинным копьём верхом на коне. Фигура всадника трактована условно и схематично. Его торс передан в виде прямой линии, заканчивающейся кружком-головой. Руки спускаются по дуге вниз. Черточка, идущая от нижней части головы через плечо на грудь, вероятно, означает косу (рис. 10, 10). В связи с этим интересно отметить, что в период тюркского каганата в Туве мужчины заплетали волосы в косу, подобно жуань-жуаням и уйгурам. Эта традиция дожила до начала XX в. В Туве и женщины, и мужчины носили косы. Мужская косичка, которую впервые заплетали после первой стрижки волос, сохранялась на всю жизнь. Конь под седоком на камне XIX изображен условно и несколько статично. На поджаром туловище коня параллельными штрихами выделена защитная попона – пластинчатый доспех.

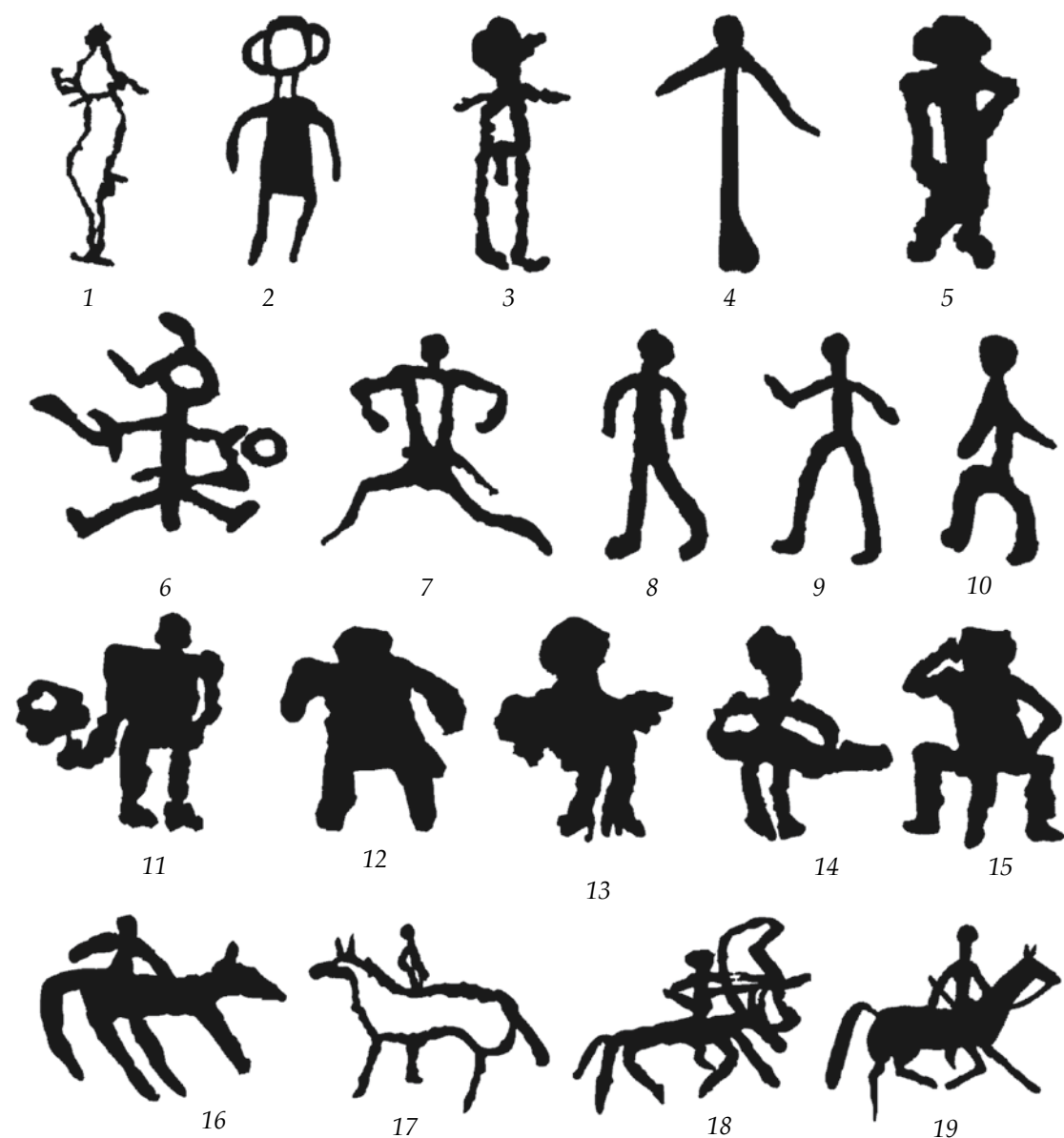


Рис. 9. Изображения антропоморфных фигур и всадников:

1, 5, 11, 13-15 – Мугур-Саргол; 2-4, 7, 10, 17 – Устю-Мозага; 6, 8, 9, 12, 16 – Мозага-Комужап; 18, 19 – Ортаа-Саргол.

В эпоху этнографической современности характерно внимание к традиционной культуре. В этот период изображения шаманов в наскальном искусстве Сибири довольно многочисленны. Обычно они наносились тонкими резными линиями – граффити, как и значительная часть рисунков на скалах этого времени. Фигура камлающего с бубном шамана, выполненная тонкой резной линией, имеется среди поздних петроглифов Устю-Мозага (рис. 10, 12).

О дате петроглифов можно составить представление на основании рассмотрения предметов, изображенных на них, в частности, ружья. Огнестрельное оружие применялось тувинцами, по данным одних исследователей, с конца XVII в., по данным других – с XVIII в. Следовательно, изображения ружей на петроглифах могли появиться не ранее этого времени. В урочище Мугур-Саргол, камень 99, на прибрежной скале вырезано изображение всадника. Фигура выполнена тончайшей резной линией, которую мог оставить на поверхности камня лишь острый металлический предмет. Человек сидит в седле, ноги вдеты в стремя, в руках ружье, у пояса сумка. Лицо наездника показано в фас. Художник скудными средствами пытался передать антропологические особенности персонажа и портрет-

ные черты. Лошадь под седоком обращена вправо. Это низкорослая «монголка» с короткой шеей и свисающей гривой. Обозначены уздечка, повод, чепрак, тебенек. На задней ноге имеется тамга в виде криволинейного триквестра (рис. 10, 9).

Другой наскальный рисунок, на котором изображен датирующий предмет – ружье, находится в местности Ортаа-Саргол. Здесь на одной из каменных плоскостей нижнего яруса имеется любопытная сцена коллективной охоты, где наряду с семьёй лучников участвует человек с ружьем, помещенным на сошки (рис. 11). Скала с петроглифами разделена попе-



Рис. 10. Изображения антропоморфных фигур, выполненных в резной технике, эпохи средневековья и этнографической современности:

1-3 – Саргольское ущелье; 4-8, 11, 12 – Устю-Мозага; 9 – Мугур-Саргол; 10 – Куйлуг-Хем; 13 – Ортаа-Саргол; 14 – Бижиктиг-Хая.

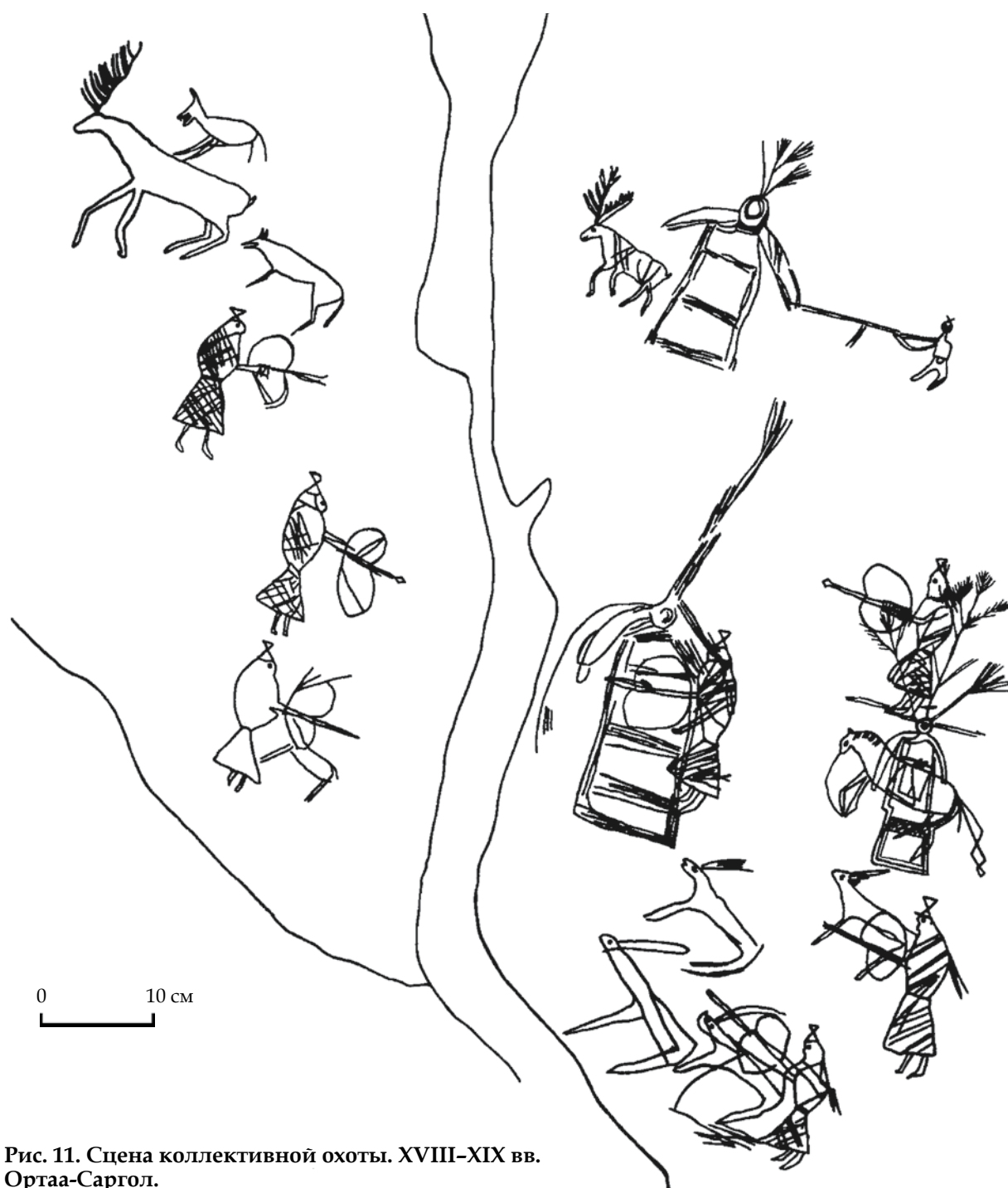


Рис. 11. Сцена коллективной охоты. XVIII–XIX вв. Ортаа-Саргол.

речной трещиной, по обе стороны от которой изображены лучники, направляющиеся навстречу друг другу. В правой части композиции четверо охотников с натянутыми луками и приготовленными к спуску стрелами преследуют копытных. Один из участников промысла изображен стоящим на лыжах, другой спешил и привязал коня. Возможно, трещина, прорезающая скалу, осмысливалась автором рисунков как какая-то преграда на пути животных, к примеру, засека. Слева три охотника с натянутыми луками подстерегают добычу. Животные, среди которых можно узнать оленя и горных козлов, мчатся справа налево. Внизу олень уже преодолел преграду, за которую мы условно признаем трещину в скале, но один из лучников преградил ему путь.

Справа от зрителя в верхней части композиции показан охотник, стреляющий из ружья в убегающего оленя, увенчанного ветвистыми рогами. Слева от зрителя собаки с оскален-

ными пастями преследуют могучего оленя. Обычно на петроглифах бывает трудно различить изображения собак и волков. В данном случае, исходя из общего смысла композиции в фигурах животных, мчащихся впереди охотника и настигающих оленя, предпочтительно видеть охотничьих собак.

Изображения людей на скале предельно стилизованы. Фигуры лучников имеют, если можно так выразиться, «рыбообразные» очертания, у большинства из них почти не выделена шея, на лицах обозначен только глаз. Одежда довольно длинная, книзу расширяется, в талии перехвачена поясом. Возможно, что художник, покрывший штрихами фигуры лучников, стремился этим приемом передать фактуру одежды. У тувинских охотников в прошлом бытовала производственная одежда, сшитая мехом наружу. О том, что на скале представлена сцена именно зимней коллективной охоты, можно судить по присутствию в композиции изображения лыжника. Луки, изображенные в руках у охотников, сложные. Наконечники стрел различной формы: ромбовидные, лавролистные, а также с расщепленным концом.

В межгорных долинах северо-западной Тувы охота издавна имела существенное значение в хозяйстве местного населения. Здесь, в пограничной географической зоне между горной тайгой и полупустынными ландшафтами, в изобилии водился зверь. Еще в 20–30-х годах, по данным переписи 1931 г., половина хозяйств занималась охотничьим промыслом.

Различные формы коллективной охоты широко практиковались у тувинцев как в конце XIX – начале XX в., так и в более раннее время. Этнографы приводят их подробное описание. Обычно тувинские охотники объединялись для промысла в артели, большая часть которых включала от 6 до 10 человек. У западных тувинцев получила распространение охота с засекой. С. И. Вайнштейн так описывает охоту: «Участники облавы – обычно четыре–шесть человек, а иногда и больше – шли цепью в сторону засеки на значительном расстоянии друг от друга. Каждый загонщик старался громко кричать и производить как можно больше шума. В результате такой облавы иногда целые стада животных становились добычей охотников» [1972, с. 203]. Композиция на скалах Ортаа-Саргол может служить иллюстрацией к этому описанию.

На рассматриваемой скальной плоскости удастся проследить относительную хронологию петроглифов: изображения охотников перекрыты резными рисунками, напоминающими антропоморфных существ в тувинских национальных одеждах со сложными высокими головными уборами. Основываясь на относительной хронологии петроглифов и на интенсивности пустынного загара, мы можем с достаточной степенью вероятности датировать эти изображения концом XIX – началом XX в. В разных регионах Сибири изображения на скалах национальной одежды встречаются повсеместно. На тувинских петроглифах черты лица «антропоморфных фигур», изображенных на скалах, не обозначены, голова обычно представлена в виде концентрических окружностей или овалов, иногда отсутствуют абрис головы, а также кисти рук, ступни ног. Это не фигуры людей, а рисунки своеобразных безликих и бестелесных манекенов. Поэтому когда я писала, что «эти рисунки можно условно назвать моделями национальной тувинской одежды», то имела в виду не буквальное понимание этих слов, не то, что петроглифы на скалах служили для современников их создателей как бы листами модного журнала с фасонами в стиле «ретро», а то, что здесь представлены именно костюмы и прически, а не фигуры людей в национальных одеяниях.

Представленная на скалах Саянского каньона одежда имеет ярко выраженные этнографические черты: фигурная пола, стоячий воротник, различные подвески на поясе. У некоторых «фигур» подол одежды украшает орнамент в виде косой сетки.

Исследователи истории костюма отмечали, что данные археологии представляют собой, безусловно, наиболее надежный, хотя и редкий вид источников. Реально сохранившаяся старинная тувинская одежда и тем более сведения о прическах немногочисленны, поэтому наскальные изображения XVII – начала XX в. приобретают характер первоисточника.

Библиография

- Аржан. Источник в Долине царей. Археологические открытия в Туве. СПб., 2004.
- Байпаков К. М., Марьяшев А. Н., Потапов С. А. Петроглифы Тамгалы. Алматы, 2006.
- Батъянова Е. П. Мухомор в лечебной и обрядовой практике народов Сибири // Шаманизм и иные традиционные верования и практики. Материалы международного конгресса. Ч. 3. М., 2001.
- Богданов Е. С. Проблема происхождения образа хищника, свернувшегося в кольцо, в «восточной провинции» скифского мира // Проблемы изучения первобытного искусства. Материалы дискуссии. Новосибирск, 2009. (Археология, этнография и антропология Евразии. Специальный номер).
- Богораз В. Г. Материальная культура чукчей. М., 1991.
- Боковенко Н. А. Новые петроглифы личин окуневского типа в Центральной Азии // Проблемы изучения окуневской культуры. СПб., 1995.
- Боковенко Н. А. Солярная символика и крест в окуневском искусстве // Международная конференция по первобытному искусству. Труды. Т. 2. Кемерово, 2000.
- Бутяин В. А. Антропоморфные изображения в грибовидных головных уборах Северной, Средней и Центральной Азии // Археология Южной Сибири. Новосибирск, 2003.
- Вайнштейн С. И. Историческая этнография тувинцев. М., 1972.
- Вайнштейн С. И. Мир кочевников Центра Азии. М., 1991.
- Варенов А. В. Уточнение датировки некоторых образов наскального искусства гор Хэланьшань и их аналогий в Китае и за его пределами // Мир наскального искусства. М., 2005.
- Головнев А. В. Пегтымель // Северные просторы. 2000. № 2–3.
- Даржа В. Д. Лошадь в традиционной практике тувинцев-кочевников. Кызыл, 2003.
- Диков Н. Н. Наскальные изображения древней Чукотки. Петроглифы Пегтымеля. М., 1971.
- Диков Н. Н. Пегтымельские петроглифы – уникальный археологический памятник Заполярной Чукотки // Наскальные рисунки Евразии. Первобытное искусство. Новосибирск, 1992.
- Диксон О. Мистерии мухомора. Применение галлюциногенного гриба в шаманской практике. М., 2008.
- Дьяконова В. П. Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. Л., 1981.
- Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А. Мифы в камне: Мир наскального искусства России. М., 2005.
- Дэвлет М. А. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980.
- Дэвлет М. А. Загадка грозной мистерии // Атеистические чтения. Вып. 19. М., 1990а.
- Дэвлет М. А. Листы каменной книги Улуг-Хема. Кызыл, 1990б.
- Дэвлет М. А. Древнейшие антропоморфные изображения Южной Сибири и Центральной Азии // Наскальные рисунки Евразии. Первобытное искусство. Новосибирск, 1992.
- Дэвлет М. А. Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага). М., 1998.
- Дэвлет М. А. Петроглифы Куйлуг-Хема // Мировоззрение древнего населения Евразии. М., 2001.
- Дэвлет М. А. Каменный «компас» в Саянском каньоне Енисея. М., 2004.
- Дэвлет М. А. Щиты и их изображения на оленних камнях // Проблемы современной археологии. Сб. памяти В. А. Башилова. М., 2008.
- Дэвлет М. А. Мозага-Комужап – памятник наскального искусства в зоне затопления Саянской ГЭС. М., 2009.
- Елизаров В. Н., Кузнецов В. П. Путешествие в искусство древних. Кызыл, 2006.
- Кадырбаев М. К., Марьяшев А. Н. Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата, 1977.
- Кенин-Лопсан М. Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. Новосибирск, 1987.
- Килуновская М. Е. Чайлаг-Хем – новый памятник наскального искусства в Туве // Тр. II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Т. III. М., 2008.
- Кирьяк (Дикова) М. А. Древнее искусство Севера Дальнего Востока как исторический источник (Каменный век). Магадан, 2003.
- Ковалев А. А. О происхождении оленних камней западного региона // Археология, палеоэкология и палеодемография Евразии. М., 2000.
- Ковалева О. В. Петроглифы кургана Барсучий лог // Археология, этнография и антропология Евразии. 2006. № 1 (25).
- Крашенинников С. П. Описание земли Камчатки. М.; Л., 1949.
- Кубарев В. Д. Антропоморфные хвостатые существа алтайских гор // Антропоморфные изображения. Новосибирск, 1987.
- Кубарев В. Д. Хронология и интерпретация сюжетов // Кубарев В. Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). Новосибирск; Улан-Батор; Юджин, 2005.
- Кубарев В. Д. Памятники каракольской культуры Алтая. Новосибирск, 2009а.
- Кубарев В. Д. Петроглифы Шивээт-Хайрхана (Монгольский Алтай). Новосибирск, 2009б.

- Кубарев В. Д., Маточкин Е. П. Петроглифы Алтая. Новосибирск, 1992.
- Кубарев В. Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). Новосибирск; Улан-Батор; Юджин, 2005.
- Липский А. Н. К вопросу о семантике солнцобразных личин Енисея // Сибирь и ее соседи в древности. Новосибирск, 1970.
- Максимова А. Г., Ермолаева А. С., Марьяшев А. Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. Алма-Ата, 1985.
- Марьяшев А. Н., Горячев А. А. Наскальные изображения Семиречья. Алматы, 2002.
- Моисеев В. Г. Краниоскопическая характеристика гуннского времени Тувы (по материалам могильника Кокэль) // Культура как система в историческом контексте: Опыт Западно-Сибирских археолого-этнографических совещаний. Томск, 2010.
- Молодин В. И. Наскальное искусство Северной Азии: проблемы изучения // Проблемы изучения первобытного искусства. Материалы дискуссии. Новосибирск, 2009. (Археология, этнография и антропология Евразии. Специальный номер).
- Молодин В. И., Черемисин Д. В. Петроглифы Укока // Проблемы изучения первобытного искусства. Материалы дискуссии. Новосибирск, 2009. (Археология, этнография и антропология Евразии. Специальный номер).
- Окладников А. П. Петроглифы Байкала – памятники древней культуры народов Сибири. Новосибирск, 1974.
- Окладникова Е. А. Образ человека в наскальном искусстве Центрального Алтая // Антропоморфные изображения. Первобытное искусство. Новосибирск, 1987.
- Октябрьская И. В., Черемисин Д. В. Оружие, достойное мужчин (по материалам петроглифики Алтая и сопредельных территорий) // Гуманитарные науки в Сибири. 1999. № 3.
- Питулько В. В. Пегтымельские петроглифы: датировка и события // II Диковские чтения. Магадан, 2002.
- Полосьмак Н. В. Всадники Укока. Новосибирск, 2001.
- Пяткин Б. Н., Мартынов А. И. Шалаболинские петроглифы. Красноярск, 1985.
- Риттер К. Землеведение Азии. Т. III (извлечения) // Урянхай. Тыва дептер. В 7-ми т. / Сост. С. К. Шойгу. Т. 2. М., 2007.
- Рогожинский А. Е. Наскальные изображения «солнцеголовых» из Тамгалы в контексте образительных традиций бронзового века Казахстана и Средней Азии // Материалы и исследования по археологии Кыргызстана. Бишкек, 2009.
- Савинов Д. Г. Древние поселения Хакасии: Торгажак. СПб., 1996.
- Савинов Д. Г. Некоторые аспекты теоретического изучения петроглифов (по материалам Центральной Азии и Южной Сибири) // Проблемы изучения первобытного искусства. Материалы дискуссии. Новосибирск, 2009. (Археология, этнография и антропология Евразии. Специальный номер).
- Самашев З. С. Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. Алма-Ата, 1992.
- Самашев З. С. Петроглифы Казахстана. Алматы, 2006.
- Семенов Вл. А. Знаки-индексы в наскальном искусстве Северной Евразии // Международная конференция по первобытному искусству. Труды. Т. I. Кемерово, 1999.
- Симченко Ю. Б. Обычная шаманская жизнь. Этнографические очерки // Российский этнограф. Вып. 7. М., 1993.
- Слободзин М. Б. Петроглифы Пегтымеля // Комплексные исследования древних и традиционных обществ Евразии. Барнаул, 2004.
- Слободзин М. Б., Вартанян С. Л., Бове Л. Л. Петроглифы Пегтымеля. СПб., 2007.
- Советова О. С. Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы). Новосибирск, 2005а.
- Советова О. С. «Язык жестов» в наскальном искусстве // Мир наскального искусства. М., 2005б.
- Советова О. С. Отображение состояний поражения и смерти в наскальном искусстве // Археология Южной Сибири. Вып. 24. Кемерово, 2006а.
- Советова О. С. Тема смерти в наскальном искусстве // Современные проблемы археологии России. Т. II. Новосибирск, 2006б.
- Советова О. С. О возможностях использования наскальных изображений в качестве источника по истории военного дела племен тагарской эпохи // Проблемы изучения первобытного искусства. Материалы дискуссии. Новосибирск, 2009. (Археология, этнография и антропология Евразии. Специальный номер).
- Худяков Ю. С. Изображения оружия на петроглифах скифского и хуннского времени в Минусинской котловине как хронологический индикатор // Мир наскального искусства. М., 2005.
- Чугунов К. В. Новые находки личин в верховьях Енисея // Окуневский сборник: Культура. Искусство. Антропология. СПб., 1997.

Чугунов К. В. Курганы раннескифского времени могильника Копто и вопрос синхронизации алды-бельской и тагарской культур // АСГЭ. Вып. 37. СПб., 2005.

Чугунов К. В. Плиты с петроглифами в комплексе кургана Аржан-2 (К хронологии аржано-май-эмирского стиля) // Тропую тысячелетий: К юбилею М. А. Дэвлет. Кемерово, 2008. (Тр. САИПИ; Вып. IV).

Чугунов К. В., Наглер А., Парцингер Г. Аржан-2: материалы эпохи бронзы // Окуневский сборник 2. Культура и ее окружение. СПб., 2006.

Чугунов К. В., Парцингер Х., Наглер А. «Большие курганы» в сибирской степи: скифское княжеское погребение Аржан в Туве // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 3. М., 2006.

Шановалов А. В. К вопросу об использовании галлоциногенов в шаманской практике народов Северной Азии // Археология, этнография и антропология Евразии. 2003. №2 (14).

Швец И. Н. Некоторые аспекты современного состояния изучения наскального искусства Центральной Азии // Проблемы изучения первобытного искусства. Материалы дискуссии. Новосибирск, 2009. (Археология, этнография и антропология Евразии. Специальный номер).

Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

Шер Я. А. Петроглифы – древнейший изобразительный фольклор // Наскальное искусство Азии. Вып. 2. Кемерово, 1997.

Шишкин А. С. Мотив оборотничества в мировоззрении народов Западной Сибири // Пятые исторические чтения памяти М. П. Грязнова. Омск, 2000.

Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев, 1998.

Čugunov K. V., Parzinger H., Nagler A. Der skythenzeitliche Fürstengurgan Aržan 2 in Tuva. Mainz, 2010.

Saar M. Ethnomycological Data From Siberia and North-East Asia on the Effect of Amanita Muscaria // Journal of Ethnopharmacology. 31. 1991.

100 major archaeological discoveries in the 20th century in China. Archaeology Publications. Beijing, 2002 (на кит. яз.).

Д. Г. Савинов

Санкт-Петербургский государственный университет

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ РАННЕСКИФСКОГО ВРЕМЕНИ: ИСКУССТВО КОМПОЗИЦИИ

Публий: – Это кто сказал?

Туллий: – Не помню. Скиф какой-то.
Наблюдательные они по части животных.

Иосиф Бродский. Мрамор.

В отечественной литературе сложилось достаточно устойчивое представление о том, что в искусстве звериного стиля раннескифского времени отсутствуют (или крайне ограничены) намеренно созданные композиции, отражающие определенное, именно в них заложенное содержание. В известной степени этому способствовало емкое и внешне убедительное выражение «стиль цитат», как назвал «смешанный стиль Саккызского клада один из крупнейших специалистов по искусству древнего Ирана В. Г. Луконин». При этом «вырванная из текста цитата контекста может утрачивать свой первоначальный смысл и будет выражать то, что от нее требуют составители нового текста» [Переводчикова, 1994, с. 66]. В качестве примера обычно приводятся изображения на знаменитой секире из Келермесского кургана, в декоративном убранстве которой действительно механически сочетаются сюжеты ближневосточной изобразительной традиции и отдельные, как будто не связанные между собой изображения звериного стиля.

Отказ искусству раннего звериного стиля в наличии собственных композиций вызвал к жизни ряд теоретических положений, нередко высказанных в весьма категоричной форме. Например, Е. В. Переводчикова: «для раннего звериного стиля подобные композиции вообще не характерны; искусство этого времени изображает отдельных зверей, не зависимых от окружения и не связанных никаким действием» [1994, с. 94]; Е. Ф. Королькова – «на раннем этапе в скифском зверином стиле нет действия, изображаются изолированные фигуры, объединение которых в единый текст происходит за счет их совместного расположения¹» [1996, с. 38]. Композиции же были «заимствованы скифским звериным стилем из искусства Древнего Востока» [Переводчикова, 1994, с. 55] и т. д. К сожалению, такая точка зрения, так или иначе восходящая к переднеазиатской теории М. И. Артамонова, оказалась достаточно распространенной.

Единственное исключение было сделано Е. В. Переводчиковой для случаев взаимовписывания фигур, которые А. Д. Грач, по-видимому, даже не подразумевая, что это выражение может стать археологическим термином, образно назвал «загадочными картинками» [1980, с. 79]. Однако, как отмечает Е. В. Переводчикова, и в этом случае «исследователи подобных композиций единодушны в том, что изображенные фигуры едва ли связаны каким-либо сюжетом» [1994, с. 95]. Их истоки автор видит в принципе размещения стилизованных фигур оленей на оленных камнях монголо-забайкальского типа, но и здесь «составленная из их фигур композиция скорее сродни орнаменту, основанному на повторении элементов²» [Переводчикова, 1994, с. 80, 81], а не какому-то мотивированному замыслу исполнителя.

¹ Следует отметить, что «совместное расположение», по сути дела, уже есть композиция.

² Об изображениях стилизованных фигур оленей на оленных камнях Монголии как своеобразном орнаменте еще в конце XIX в. писал А. М. Позднеев. Вряд ли имеет смысл возвращаться к этой точке зрения.

Высказанная убежденность в отсутствии (или сомнения в существовании) осмысленных композиций на раннем этапе развития звериного стиля базируется на следующих основных положениях. Первое: композиция – обязательно действие, зафиксированное и «узнаваемое» во взаимном сочетании фигур, участников этого действия. Второе: такие композиционно организованные сюжеты, в том числе и отражающие явные мифологемы, раньше появляются в искусстве Древнего Востока, и уже отсюда в результате переднеазиатских походов заимствуются скифами. То и другое в значительной степени опирается на хронологию памятников европейских скифов, синхронизированную с их политической историей, хотя совершенно очевидно, что исторические события и культурогенез – явления сопряженные, но не адекватные (ни по динамике, ни по отражению в них культурных особенностей того или иного народа).

Вместе с тем, уже довольно давно, с начала 70-х годов XX в., утверждается другая точка зрения о самостоятельных истоках раннескифского звериного стиля³, включающего как отдельные образы, так и составленные из них многофигурные композиции. Так, по мнению С. И. Вайнштейна, «более чем вероятно, что в верованиях скифских племен еще до продвижения в Переднюю Азию существовал развитый культ животных и они были главным объектом искусства». Относительно изображений на оленных камнях исследователь отмечал, что «взаимосвязь фигур в общей композиции остается невыясненной, но не исключено, что они иллюстрировали определенные мифологические сюжеты» [Вайнштейн, 1974, с. 34]. Еще раньше В. А. Ильинская, рассматривая некоторые мотивы раннескифского искусства, выделила изображения загадочного «грифо-барана» (один из бесспорно ранних синкретических образов) и считала его «исконно скифским мотивом» [1965, с. 100–102]. Правда, таких суждений, по сравнению с идеей заимствования основ звериного стиля из искусства Древнего Востока, было высказано немного. Существовала и еще одна точка зрения – о двухкомпонентном составе произведений звериного стиля, сочетавшем местные (степные) и воспринятые (переднеазиатские) традиции (С. С. Черников, А. П. Смирнов и др.).

Кардинальный вопрос, без которого невозможно какое-либо решение данной проблемы, – хронология. Еще в 1947 г. (а может быть, и раньше) М. П. Грязнов предложил датировку первого этапа выделенной им культуры ранних кочевников Горного Алтая – VII–VI вв. до н. э. [1947], надолго ставшую опорной при определении всех вновь открытых памятников раннескифского времени Азиатской части степей (Чиликты, Тасмола, Уйгарак и Тагискен, Алды-Бель и др.). С точки зрения распространения скифского искусства это ставило в равные условия западные и восточные области Евразии, хотя идея доминирования Запада все же оставалась приоритетной. Так, уже в 1985 г. Д. С. Раевский писал: «Даже если оставить в стороне спорную проблему относительной хронологии памятников различных частей этого пояса, то нельзя не принимать во внимание, что в его восточных районах не удастся уловить истоков тех специфических черт этого стиля, которые присущи наиболее ранним его памятникам в собственно Причерноморской Скифии и смежных областях Прикубанья и лесостепи. Поэтому так называемая центральноазиатская гипотеза происхождения скифского искусства сегодня представляется неубедительной» [Раевский, 1985, с. 91].

В настоящее время центральноазиатские истоки раннескифского культурного комплекса надежно подкреплены ранней хронологией таких памятников, как Аржан-1 (начало VIII в. до н. э.) и Аржан-2 (середина VII в. до н. э.). По сумме всех имеющихся данных «Аржан-1 не может быть датирован позднее 780–750 гг. до н. э.⁴, т. е. предлагаемая ранее датировка ... VII в. до н. э. полностью исключается». Абсолютная хронология Аржана-2 оказывается синхронной Келермесу (приблизительно 660–640 гг. до н. э.) [Евразия в скиф-

³ Не путать с позицией Д. Н. Эдингга [1940], связывавшего появление звериного стиля по самому факту зооморфных изображений, главным образом диких животных, с традициями неолитического искусства, хотя для некоторых категорий предметов, в частности намерший, это не исключено.

⁴ Отрадно отметить, что это полностью подтверждает высказанную нами ранее точку зрения о синхронизации кургана Аржан-1 с концом династии Западное Чжоу – 770 г. до н. э. [Савинов, 1991].

скую эпоху..., 2005, с. 68, 86–88]. Таким образом, распространение «скифских» традиций от Аржана-1 до Келермеса (при условии сохранения их в Центральной Азии) охватывает период не менее 100–120 лет. Это и есть время образования так называемого скифо-сибирского культурно-исторического единства с приоритетным значением восточных областей⁵.

Опережающая хронология центральноазиатских (в широком значении этого термина) элементов раннескифского культурного комплекса, в том числе и памятников изобразительного искусства, предполагает однозначное решение вопроса о наличии у кочевников, пришедших в начале VII в. до н. э. с севера на территорию Ванского царства и Ассирии, собственной изобразительной традиции, а не заимствования ее из искусства Передней Азии. Другое дело, что представляла собой эта традиция, каким искусством обладали предки скифов до начала переднеазиатских походов, действительно испытывавшие затем сильнейшее влияние со стороны ближневосточной цивилизации, так же, как потом в Причерноморье – греческой.

Судя по всему, это начальное искусство звериного стиля, которое мы предлагаем называть нуклеарным (от лат. *nucleus* – ядрище, сердцевина), было достаточно простым и в целом вполне реалистичным. Лишь изредка в его репертуаре появляются синкретические персонажи. Изображались главным образом хорошо известные в ближайшем окружении дикие животные (хищные и копытные) в виде различного рода намерший, фигуративных украшений предметов вооружения и снаряжения верхового коня. Основным материалом для их изготовления, очевидно, служили кость, рог, кожа, дерево, т. е. то, что было наиболее доступно; для социально значимых изделий – бронза. Каждое из таких изображений изначально несло какую-то смысловую нагрузку, а их сочетание имело определенный мифологический контекст.

Сама идея намерший имеет очень глубокую древность; во всяком случае, начиная с неолита. Функциональное назначение намерший, по всей видимости, обусловившее и некоторые особенности стиля, не менялось на протяжении всей эпохи палеометалла. Нами уже отмечалось, что замечательные намершия с фигурками горных козлов из Аржана-1 во многом близки еще карасукским (северокитайским) образцам и в то же время непосредственно предшествуют относительно более поздним (майэмирским) [Савинов, 1998]. Преемственность в данном случае очевидна.

Знаменитая аржанская пантера, если приглядеться внимательнее, сочетает в себе признаки нескольких самых сильных животных (этим она отличается от своего более позднего аналога из Петровской коллекции Эрмитажа): туловище и хвост кошачьего хищника, голову и ухо медведя, пасть волка. Это указывает на то, что так называемый принцип зооморфных превращений, т. е. объединение в одном изображении черт различных животных, который также часто связывается с влиянием искусства Передней Азии, на самом деле зародился еще раньше, на стадии нуклеарного искусства звериного стиля. Одним из таких ранних синкретических образов, получивших очень широкое распространение в западных областях скифского мира, был упоминавшийся выше «грифо-баран». В то же время головка взнузданной лошади из Аржана-1 как бы вообще находится «вне стиля», хотя чем-то напоминает произведения сейминской изобразительной традиции.

Эти и другие подобные изображения (а аналогии им в восточных районах Евразийских степей уже довольно многочисленны) составляют основной фонд нуклеарного искусства звериного стиля, не испытывавшего еще влияния со стороны Передней Азии. Они представляют изобразительную традицию, но другой, так называемой степной цивилизации. Так же, как и в древних земледельческих центрах, здесь существовала своя мифология, различного рода верования и культы, круг наиболее почитаемых образов, которые должны были найти свое воплощение в произведениях изобразительного искусства. В этих условиях су-

⁵ Данное определение, введенное А. И. Мартыновым, следует понимать условно, имея в виду только результат взаимодействия близких (или родственных) культур «скифского» типа. На самом деле речь идет о последовательном распространении раннескифского культурного комплекса, включавшего по мере продвижения с востока на запад ряд новых, а также смежных областей, сохранивших при этом свои особенности в погребальном обряде, керамике, антропологическом типе и т. д. На наш взгляд, такое решение вопроса снимает «недоказанность» полицентрической теории, высказанной М. П. Грязновым после раскопок кургана Аржан-1 [1980].

ществование своих, свойственных именно данной мифологической системе представлений, приемов изображения отдельных персонажей, а также объединения их в многофигурные композиции, уже не требует особых доказательств.

«Сущность всякой композиции, – отмечает Е. Ф. Королькова, – в ее организованности, т. е. замкнутости в собственных пределах» [1996, с. 37]. Эта «организованность» на раннем этапе развития звериного стиля не обязательно включает действие как таковое, что более свойственно для выражения эпической традиции, но предполагает совместное нахождение двух или нескольких фигур в означенном пространстве, сам характер расположения которых – знаковое определение такого действия (или его результата). При этом каждая фигура (или часть ее) вполне осмысленны, а их сочетание служит для передачи в стяженной форме основной идеи (содержания) данной композиции. Очевидно мифологемы, которые они представляли, были достаточно просты, а способы их выражения устойчивы и лаконичны, что и предопределило небольшое количество таких композиций, одинаково распространенных на всем протяжении Евразийского пояса степей – на востоке (раньше) и на западе (позже). Следует полагать, что такая инкорпорация зооморфных образов в наибольшей степени соответствовала уровню мифологического сознания, которым, скорее всего, обладали племена с культурой «скифского» типа до их знакомства с идеологией и искусством Ближнего Востока.

Исходя из имеющихся материалов, можно выделить несколько видов композиций раннескифского времени и высказать определенные соображения об их семантическом содержании. При этом временной аспект уже не имеет существенного значения, так как одна и та же схема представлена в весьма отдаленных друг от друга памятниках, но так или иначе все они не выходят за пределы одного культурно-исторического пласта, который принято называть скифской «архаикой»⁶.

Однорядные композиции (рис. 1). Изображение стоящих (или идущих) друг за другом животных (обычно одного вида, чаще всего оленей или горных козлов). Фигуры животных могут быть расположены: А – по горизонтали (на одной линии, обычно слева направо; реже наоборот); В – по вертикали (также на одной линии, друг над другом, чаще всего головами вверх).

А – однорядные горизонтальные композиции. В Центральной Азии – это петроглифы раннесакского времени (более точно их датировка не определена), олений камень из Аржана-1⁷, изображения на рукоятках ножей и кинжалов в суйюаньских (северокитайских) бронзах. В тагарских бронзах таким образом – головками обернувшихся грифонов – украшена рукоятка одного из ножей из коллекции И. А. Лопатина [Завитухина, 1983, № 222]. На Западе примером однорядной композиции может служить оформление рукояти биметаллического кинжала из с. Головятино (Среднее Поднепровье), где на одной стороне представлены следующие друг за другом кошачий хищник, копытное животное, кабан и заяц; на другой – обернувшаяся самка оленя, «летающий» олень и кошачий хищник. В одном ряду с ними на навершии изображены: с одной стороны – обернувшийся зверь, с другой – зверь с подогнутыми ногами [Тереножкин, 1961, рис. 90, 2].

Самый известный пример горизонтальной однорядной композиции – многократно воспроизведенные в различных изданиях гравировки на костяных пластинах из кургана 2, Жаботино [Вязьмитина, 1963, рис. 1, 2; Зуев, 1993, рис. 1; 5, 1–8; Погребова, Раевский, 1999, рис. 1, 2]. На одной из них показана вереница бегущих (?) лосей (или лосе-оленей), в том

⁶ В настоящее время подобные изображения, пожалуй, даже больше известны в европейских памятниках раннескифского времени (особенно на Северном Кавказе и в лесостепи), чем в восточных районах расселения кочевников с культурой «скифского» типа. Объяснить это можно как степенью изученности памятников, так и большей социологизацией скифского общества, требовавшей образительных средств выражения. Однако так или иначе, все европейские примеры нуклеарного искусства звериного стиля датируются временем не ранее VII в. до н. э. (по линии синхронизации Келермес – Жаботино); центральноазиатские – раньше.

⁷ В данном случае изображения на оленных камнях, которые принято делить на оленные камни монголо-забайкальского и саяно-алтайского типов, мы рассматриваем в пределах одного культурно-исторического пласта (рубеж поздней бронзы – раннескифское время, не позднее VI в. до н. э.), хотя мнения исследователей об их более точной датировке расходятся.

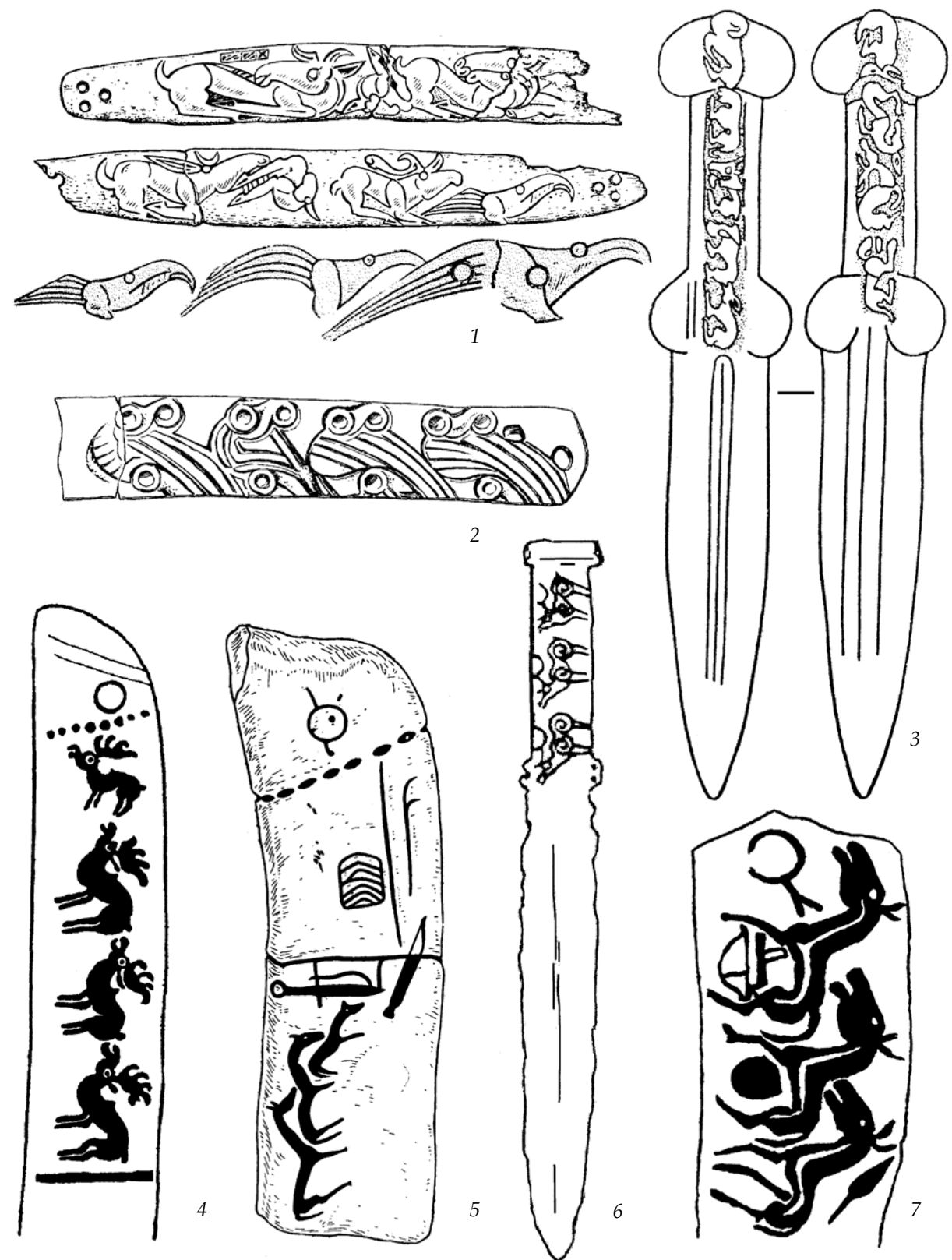


Рис. 1. Однорядные композиции (1-3 – горизонтальные, А; 4-7 – вертикальные, В):
1 – жаботинские пластины [по: Вязьмитина, 1963]; 2 – Минусинская котловина, коллекция И. А. Лопатина [по: Завитухина, 1983]; 3 – Головятино, Среднее Поднепровье [по: Тереножкин, 1961]; 4, 7 – оленные камни Монголии [по: Волков, 2002]; 5 – Сушинский олений камень, Тува [по: Вайнштейн, 1974]; 6 – Северный Китай [по: Ковалев, 1998].

числе фигурка обернувшегося лосенка; на другой – такая же цепочка хищных птиц – грифов⁸. По мнению М. И. Вязьмитиной, «сюжетной канвой жаботинских изображений являются натуралистические сцены из жизни лосей, на семейство которых в момент рождения лосенка нападают хищные птицы» [1963, с. 160, 161]. С этим не согласилась В. А. Ильинская, считающая, что «такая трактовка совершенно произвольна и противоречит всему тому, что нам известно о раннескифском зверином стиле, где животные никогда не бывают объединены в осмысленную сцену» [1965, с. 158]. Из этих двух противоположных мнений, на наш взгляд, ближе к истине точка зрения М. И. Вязьмитиной, с той лишь поправкой, что на жаботинских пластинах представлена не просто «натуралистическая» сцена, а один из возможных сюжетов нуклеарного скифского искусства, имевший определенное мифологическое содержание (по этому пути объяснения семантики жаботинских гравировок идут и М. Н. Погребова – Д. С. Раевский). Головы грифонов и обернувшиеся копытные животные фигурируют и в других композициях раннескифского звериного стиля.

В завершение этого раздела приведем, на наш взгляд, очень точную характеристику, данную изображениям на жаботинских пластинах В. Ю. Зуевым: «Из трех разнокультурных традиций (ближневосточная, ионийская и собственно скифская. – Д. С.), соединенных воедино на жаботинских гравировках, древнейшей, безусловно, является архаическая скифская традиция изображения животных (лосе-оленья, хищных птиц). Аналогии и параллели ей уводят нас в мир азиатских памятников второй половины VIII – рубежа VIII–VII вв. до н. э., которые маркируют уже сложившееся в глубинах Азии ядро скифского культурного комплекса... В жаботинских пластинах ощущается надлом центральноазиатской традиции, возможность альтернативной трактовки. (Мы видим здесь) не только самый западный вариант аржано-майэмирского канона, как полагал Я. А. Шер, но и самые поздние его образы» [Зуев, 1993, с. 42, 43]. Лучше не скажешь.

В – *однорядные вертикальные композиции*. Такие изображения встречаются на некоторых оленных камнях саяно-алтайского типа из Монголии [Волков, 2002, табл. 4; 92, 1; 102, 1 и др.]. На одной из сторон известного Сушинского камня из Тувы показаны идущие по «вертикали» разномасштабные фигурки лошадей [Вайнштейн, 1974, рис. 20]. Различия в размерах фигурок лошадей можно расценивать как попытку передачи перспективы. В целом, таких композиций в нуклеарном искусстве звериного стиля имеется не очень много. Правда, если рассматривать ножи и кинжалы с подобным образом декорированной рукояткой в вертикальной позиции, то и направление ряда «идущих» животных будет иное – не горизонтальное, а вертикальное. Семантическое значение того и другого вариантов от этого, по-видимому, не меняется.

Многорядные композиции (рис. 2). Многорядные композиции были распространены значительно шире и представлены большим количеством многофигурных изображений. Основная их отличительная особенность – расположение нескольких, чаще всего однотипных фигур животных, ориентированных в одну сторону, друг над другом, по «поясам». Таким образом (на «цыпочках») расположены олени и другие копытные животные на классических оленных камнях саяно-алтайского типа из Тувы (Уюк-Туран, Уюк-Аржан и др.) [Килуновская, Семенов, 1998, рис. 4, 1; 8]. На оленном камне из Уюк-Аржана представлена одновременно как однорядная вертикальная (на одной стороне), так и многорядная композиция (на другой стороне). Ближайшие параллели им находятся на рукоятках бронзовых

⁸ Среди изображений лосей (в правой части одной из пластин) показаны необычные фигуры животных с одним туловищем и как бы расположенными друг за другом двумя головами. По мнению М. Н. Погребовой и Д. С. Раевского, это изображения фантастических животных, заимствованные из Передней Азии. Комментируя эту точку зрения, В. Ю. Зуев отмечал, что «... для меня представляется абсолютно невозможным предположение о том, что древний мастер изобразил на жаботинских пластинках несколько существ со сдвоенными крупами, шестью ногами у каждого... двумя головами, одна из которых принадлежит горному козлу, а другая лосю» [1993, с. 41]. Не вдаваясь в эту полемику, хотелось бы отметить, что, возможно, в данном случае мы имеем пример своеобразной «мультипликации» как способа передачи движения, повторяемости сюжета или глубины пространства. Подобные примеры встречаются в истории первобытного искусства: например, некоторые изображения на мадленской кости (из грота Мэри) или бегущие лучники из Чаганки (Горный Алтай, эпоха бронзы). В дальнейшем такое «кадрирование», фиксирующее последовательность произведенных действий, можно видеть в сцене поимки и стреноживания коня на вазе из Чертомлыка или в замечательной сцене терзания оленя кошачьим хищником из могильника Барагай в Забайкалье (хуннское время).

ножей раннескифского времени, найденных на Енисее (3 экз.) в зоне распространения тагарской археологической культуры (на каждом из них по четыре фигуры стоящих друг над другом животных: в одном случае – кабанов, в другом – оленей, в третьем – горных козлов [Хлобыстина, 1974, рис. 5, 5, 7; Завитухина, 1983, № 93]. Точно такой же нож с фигурками стоящих оленей на рукоятке и кошачьего хищника на навершии найден в Северной Туве, в районе с. Туран⁹ [Маннай-оол, 1970, рис. 3]. Обращает на себя внимание во всех этих случаях устойчивая повторяемость четырех фигур, вероятно, имевшая определенное семантическое значение. Посвятившая им специальное исследование М. Д. Хлобыстина в качестве аналогии привела примеры таких же ножей в коллекции из ордосских бронз [1974, рис. 1–3]. Отголоски этой традиции мы находим в многорядных композициях на предметах вооружения из более северных районов: на рукоятке одного из ананьинских кинжалов из Зуевского могильника – фигурки стоящих друг над другом оленей [Збруева, 1952, табл. XXI, 10]; на обушке боевого чекана из могильника Нижний Шарап в Новосибирской области – также четыре фигуры расположенных друг над другом медведей [Троицкая, 1970, рис. 4, 1]. Дважды эта композиция повторяется на бронзовом чекане из Пермской области (р. Сарабоиха), где на обушке изображены фигурки трех стоящих друг над другом кошачьих хищников, а на втулке – кабанов чиликтинского типа [Васильев, 2004, рис. 17, 1]. И на чекане из могильника Нижний Шарап, и на чекане из Пермской области между бойком и втулкой находится стилизованное изображение головки хищной птицы – один из характерных признаков самых ранних чеканов скифского времени, найденных по всей территории экспансии скифов в первой половине VII в. до н. э. [Курочкин, Субботин, 1993, рис. 1].

В западных областях скифского мира многорядные композиции наиболее ярко представляют так называемые крестовидные бляхи, костяная пластина из кургана у с. Константиновска и, конечно, секира из Келермесского кургана.

Крестовидные бляхи, недавно подробно проанализированные Ю. Б. Полидовичем, согласно его определению, «имеют форму перевернутого латинского креста и декорированы разнообразными, преимущественно зооморфными изображениями» [2009, с. 477]. Всего насчитывается не менее 30 таких блях, из них 21 происходит из Карпато-Дунайского бассейна; остальные равномерно распределены на юге Восточной Европы (от Нижнего Поволжья до Поднепровья). Бляхи с зооморфными изображениями, по Ю. Б. Полидовичу, – более ранние (VI–V вв. до н. э.). Их происхождение связывается с территорией Левобережной лесостепи; распространение шло, очевидно, с востока на запад [Полидович, 2009, с. 483].

Функциональное назначение крестовидных блях окончательно не определено, но, по всей видимости, они связаны с декорированием особо значимых предметов вооружения. Зооморфные изображения на них четко делятся на две группы: многорядные композиции на верхней трапециевидной части предмета; композиционно более сложные изображения в центральной части и на округлых выступающих лопастях (о них подробнее будет сказано ниже). Многорядные композиции представлены стоящими друг над другом изображениями чаще всего хищных животных. Наиболее характерные примеры: крестовидная бляха из коллекции Боткина, Поднепровье – три расположенных друг над другом хищника; самая выразительная происходит из погребения в с. Гусарка, Среднее Поднепровье – четыре фигуры стоящих друг над другом хищников [Мурзин, 1984, рис. 17]. Очень близка ей по оформлению крестовидная бляха, планкированная золотом, из с. Опишнянка на р. Ворксла [Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 201] и др. Все многорядные изображения на них, несмотря на широкий ареал и некоторые различия в видах изображаемых животных, по своему замыслу явно аналогичны.

Несколько иной вариант представлен на константиновской пластине (погребение VI в. до н. э.). Здесь очень тонкими резными линиями, в соответствии с сужающейся книзу формой предмета, друг над другом изображены семь или восемь полных и неполных фигур копыт-

⁹ Обломок такого же ножа с фигурками стоящих друг над другом кабанов на рукоятке найден Ю. И. Трифоновым у с. Означенное на юге Минусинской котловины в погребении сарагашенского этапа (V–IV вв. до н. э.). Рукоятка ножа сильно изношена; судя по всему, предмет долгое время находился в употреблении и уже сломанным был положен в могилу [Трифонов, 1974, с. 226], что еще раз подтверждает раннюю датировку подобных изображений.



Рис. 2. Многорядные композиции:

1 - Кармир-Блур [по: Ильинская, Тереножкин, 1983]; 2 - Минусинская котловина, случайная находка [по: Хлобыстина, 1974]; 3 - Туран, Тува [по: Маннай-оол, 1970]; 4 - олений камень Уюк-Туран, Тува [по: Грязнов, 1947]; 5 - г. Константиновск-на-Дону [по: Ильинская, Тереножкин, 1983]; 6 - с. Опиш-нянка, р. Ворксла [по: Ильинская, Тереножкин, 1983]; 7 - Новый Шарап, Новосибирская обл. [по: Троицкая, 1970]; 8 - р. Сарабоиха, Пермская обл. [по: Васильев, 2004].

ных животных, по-видимому, оленей (лежащих и обернувшихся, с рогами и без рогов). Нижняя фигура заканчивается изображением ноги, поставленной на кончик копыта, – мотив, вообще характерный для раннескифского искусства [Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 93]. Некоторые фигуры как будто вписаны друг в друга; поэтому А. Д. Грач привел их в качестве аналогии тувинским «загадочным картинкам» [1980 а, с. 76]. Однако, на наш взгляд, расположение фигур животных на константиновской пластине больше всего напоминает рисунки стилизованных оленей на оленных камнях монголо-забайкальского типа, хотя какова может быть связь между столь удаленными в пространстве изображениями, конечно, сказать трудно.

Наконец, самым ярким примером многорядной композиции следует считать изображения на рукоятке келермесской секиры (начало третьей четверти VII в. до н. э.). Здесь строго друг над другом расположены 28 фигур различных животных, в том числе (сверху вниз) – лежащего кошачьего хищника, быка, оленя, кабана, горного козла, опять кабана и т. д. Все изображения ориентированы в одну сторону – слева направо. Этот «пантерион» звериного стиля явно сделан одним мастером, но по различным образцам. При этом показательно, что чем реалистичнее, т. е. понятнее выглядел оригинал, тем более «узнаваемым» было его воспроизведение. И, наоборот, чем менее знакомым для копииста было то или иное изображение, тем более фантастическим было его воспроизведение (например, совершенно неузнаваемая фигура, условно названная «грифо-слоном», и др.). Изящная, пластически законченная поза стоящего на «цъпочках» оленя превратилась в некое уродливое, с висящими «ватными» ногами изображение, хотя что послужило первоисточником для его воспроизведения – в общем-то совершенно ясно.

Как сейчас установлено, келермесская секира, как и другие произведения скифской торевики того времени, была изготовлена в одной из мастерских Ближнего Востока, явно не скифами, но для подношения скифам (или употребления скифами). Наиболее вероятное время для этого – период правления Партаката (до 650 г. до н. э.). О том, где была изготовлена келермесская секира, говорят типично переднеазиатские мотивы – сцена предстояния у «мирового дерева», крылатые гении на перекрестии и др. О том, для кого она была изготовлена, свидетельствует фигура классического скифского «летающего» оленя на затыльнике рукоятки (своего рода адресное изображение, «мандат»). Скифские и переднеазиатские мотивы здесь сосуществуют на одном предмете без каких-либо переходов или взаимного влияния. То же самое можно сказать о не менее известном келермесском зеркале. В этом плане образное выражение «стиль цитат» вполне уместно, но никак не является решением вопроса о происхождении скифского звериного стиля.

Посвятивший келермесской секире отдельную небольшую монографию В. А. Кисель приходит к совершенно обоснованному выводу: «проведенный анализ показал, что, вопреки мнению М. И. Артамонова, В. Г. Луконина и Е. В. Переводчиковой, секира не является иллюстрацией “ступени формирования” звериного стиля на основе ближневосточного художественного наследия, а, наоборот, представляет определенный результат освоения восточными мастерами искусства, проникшего на Ближний Восток с древними кочевниками» [Кисель, 1997, с. 43].

В свете этих материалов несколько иное значение приобретают и некоторые другие находки, сделанные за пределами основной территории обитания скифов. Так, в одном из помещений Кармир-Блура была найдена костяная палочка, украшенная многочисленными (всего 25) расположенными друг над другом стилизованными головками грифонов. О том, что эту палочку (или пластинку) надо рассматривать именно в вертикальном положении, т. е. как многорядную композицию, свидетельствует оформление ее нижнего конца в виде копыта [Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 34]. С точки зрения композиционного решения, несмотря на разницу в социальной значимости и материале данных предметов (кость – золото), эта «скромная» палочка¹⁰ аналогична декоративному убранству рукояти келермесской секиры.

¹⁰ В кладовых на цитадели Кармир-Блура были найдены и другие вещи скифского происхождения (кинжал-акинак, головка «грифо-барана», костяной наконечник в виде свернувшегося зверя и др.), свидетельствующие о том, что, возможно, город-крепость Тейшебаини не только пал в результате осады скифами (по версии Б. Б. Пиотровского), но и внутри него, возможно, еще до штурма (?) мог находиться скифский гарнизон.

Круговые композиции (рис. 3). Расположение фигур животных по кругу известно как в восточных, так и в западных областях скифского мира. На востоке это, в первую очередь, Бухтарминское зеркало, на обратной стороне которого изображены шесть следующих друг за другом копытных животных (пять оленей в характерной позе на «цыпочках» и один горный козел). Можно предполагать, что именно по кругу, точнее – по спирали, «закручены» изображения оленей на некоторых оленных камнях монголо-забайкальского типа из Монголии: одни из них показаны головами вверх, другие – вниз [Волков, 2002, табл. 4, 3; 5, 2, 3; 12, 1]. Такое встречное движение как будто нарушает привычный ритм расположения фигур оленей, чаще всего устремленных вверх; однако, на наш взгляд, оно ближе всего к смысловому содержанию памятников.

Круговое расположение имеют и дополнительные рисунки на туловище свернувшихся хищников: например, на зеркале из коллекции Х. Биддера (Ордос) [Королькова, 2006, табл. 66, 5]. Однако, такое расположение здесь мелких дополнительных изображений, скорее, «подсказано» самой фигурой свернувшегося хищника, и в этом отношении они относятся к другому виду композиций, о котором будет сказано ниже.

В принципе по кругу, как бы в отдельных медальонах, расположены фигуры хищников неясной породы в сценах терзания на лопастях крестовидных блях. Внешний абрис круга здесь естественным образом очерчен плавно изогнутыми спинами хищных животных, показанных с подчеркнутой кровожадностью. В противовес им более мелкие фигурки жертвенных (?) копытных животных переданы очень пластично, чаще всего обернувшимися или с подогнутыми ногами, совершенно беспомощными.

К более раннему времени относится такая же композиция с круговой сценой терзания на бронзовой пряжке из Павлодарского Прииртышья, где три кошачьих хищника («пантеры») окружили фигурку сайгака с вывернутой задней частью туловища¹¹ [Акишев, 1976, рис. 1]. По словам К. А. Акишева, «аналоги с ранними образцами скифо-сибирского “звериного” стиля и вообще “звериной” орнаментикой Западной и Южной Сибири свидетельствуют об общих истоках одного из мотивов искусства скифских и сакских племен» [1976, с. 188]. Такого же рода пряжка с изображением трех кошачьих хищников, терзающих четырех копытных животных (все с повернутой назад головой), известна в материалах ананьинской культуры (Пьяный Бор) [Васильев, 2004, рис. 5, 1].

«Два в одном», или крупная фигура с вписанными в нее дополнительными изображениями (рис. 4). Один из сложных приемов композиционного решения – когда внутри отдельной крупной фигуры какого-либо животного помещаются более мелкие фигурки других животных, явно занимающие по отношению к первому подчиненное положение. Примеров таких изображений довольно много, все они достаточно выразительны. По-видимому, самый ранний из них – наскальный рисунок из Тамгалы-Тас (Казахстан, эпоха бронзы), представляющий фигуры двух быков-туров. Из них более крупное изображение сделано сплошной выбивкой; посередине него оставлена не выбитая поверхность (своеобразное подобие низкого рельефа) в виде более мелкой, как бы вписанной фигурки такого же быка [Максимова и др., 1985, рис. 35].

Чрезвычайно интересное и явно очень раннее изображение представлено на бронзовом зеркале из коллекции Х. Биддера (Северный Китай, эпоха Западного Чжоу, IX–VIII вв. до н. э.). На обратной стороне зеркала по всей площади диска размещено изображение свернувшегося хищника («пантеры») с оскаленной пастью. На его туловище по кругу нанесено семь таких же более мелких фигурок свернувшихся хищников, ориентированных головами в ту же сторону; только одна (крайняя слева) расположена в противоположном направлении [Королькова, 2006, табл. 66, 5]. Более поздней репликой этого зеркала можно считать известное зеркало из коллекции Дж. Ортиса, где фигурки маленьких свернувшихся «пантер» превратились в орнамент из такого же количества S-видных фигур, украшающих изогнутое туловище большой «пантеры» [Королькова, 2006, табл. 66, 6].

¹¹ По К. А. Акишеву, данная пряжка датируется VII–VI вв. до н. э. В пользу такой датировки свидетельствует также находящийся здесь же копытный знак, известный по многим другим находкам раннескифского времени. Специально рассмотревшая их Н. Л. Членова весьма образно назвала такие копытные знаки, имевшие широкое распространение в период скифской «архаики», как «копыта скифских коней» [1999].



Рис. 3. Круговые композиции:

1 – Ордос, коллекция Х. Биддера [по: Королькова, 2006]; 2 – коллекция П. К. Фролова, Восточный Казахстан [по: Королькова, 2006]; 3 – Тува [по: Кубарев, 2003]; 4 – Павлодарское Прииртышье [по: Васильев, 2004]; 5, 8 – оленные камни Монголии [по: Волков, 2002]; 6 – Пьяный Бор, Прикамье [по: Васильев, 2004]; 7 – с. Гусарка, Куйбышевская обл. [по: Мурзин, 1984].



Рис. 4. «Два в одном», или крупная фигура с вписанными дополнительными изображениями: 1 – Ур-Марал, Таласская долина [по: Шер, 1980]; 2 – Ордос, коллекция Х. Биддера [по: Королькова, 2006]; 3 – Южный Тагискен [по: Итина, Яблонский, 1997]; 4 – Аржан-2, рисунки на плитах на площади кургана [по: Чугунов и др., 2006]; 5 – Северная Монголия, случайная находка [по: Кубарев, 2003]; 6 – Ульский аул [по: Раевский, 1985]; 7 – Тамгалы-Тас, Казахстан [по: Максимова и др., 1985].

К началу раннескифского времени (скорее всего, синхронно кургану Аржан-1) относятся петроглифы на каменных плитах, найденных при раскопках кургана Аржан-2 [Чугунов и др., 2006, рис. 15, 16]. Из них две представляют фигуры стоящих хищников с оскаленной пастью и высунутым языком¹². Внутри них выбиты более мелкие фигурки: в одном случае – два изображения (одно из них копытное животное, расположенное головой вниз; другое – неясно); в другом – четыре отдельные фигурки (из них три перевернутые).

К раннескифскому времени (VII-VI вв. до н. э.) относится изображение стоящего оленя, выполненное в аржано-майэмирском стиле, из Ур-Марала (Таласская долина, Киргизия), на туловище которого нанесены более мелкие рисунки горного козла и быка с опущенной головой. На туловище другого оленя (здесь же) изображены две фигурки горных козлов с подогнутыми ногами [Шер, 1980, рис. 30, 31]. Близко к ним по времени изображение из Южного Тагискена: обломок золотой пластины-накладки, представляющей крупную фигуру кошачьего хищника (тигра или пантеры; большая часть пластины не сохранилась), поверх которой нанесены две небольшие изящные фигурки – оленя с ветвистыми рогами и обернувшегося олененка [Итина, Яблонский, 1977, рис. 29, 10]. У обоих ноги показаны подогнутыми, но не сомкнутыми – один из самых характерных стилистических приемов в искусстве раннескифского времени¹³.

К этому же изобразительному пласту можно отнести бронзовую бляху в виде лежащего верблюда (случайная находка из Северной Монголии), на туловище которого изображены две фигурки стоящих кабанов, близких аржанским или чиликтинским, т. е. выполненных в том же аржано-майэмирском стиле [Кубарев, 2003, рис. 4, 22]. С некоторыми оговорками в эту же группу можно включить изображения на двух роговых гребнях (предположительно VI-V вв. до н. э.). На одном из них (могильник Чинге-1 в Саянском каньоне Енисея) поверх фигуры лежащего горного козла нанесены две мелкие фигурки – одна копытного животного; другая – терзающего козла хищника [Самбу, 1980, рис. 1]. На другом (могильник Варна, Южное Приуралье) представлена фигура стоящего кабана, на конце лап и под брюхом которого «читаются» головки хищных птиц – грифонов [Королькова, 2006, табл. 43, 1]. Впрочем, их можно отнести и к следующей группе композиций.

Композиции «два в одном» известны и в западных областях скифского мира, но здесь они имеют более насыщенный, не столь однозначный характер. Все подобные изображения (исходя из условий их нахождения) датируются не ранее VI в. до н. э. Самые известные из них – замечательные бронзовые навершия из Ульского аула, курган 1: с круглыми втулками и висящими колокольчиками, сделанные в виде головы «смотрящего» вверх грифона. Особенно интересно одно из них, в изобразительной схеме которого задействованы не менее 10 персонажей. Очертания различных, более мелких фигур здесь мастерски сопряжены с абрисом и деталями головы «большого» грифона. От его выпуклого глаза к роговице помещены пять стилизованных головок грифонов, постепенно уменьшающихся к загнутому клюву (из них два последних переданы очень условно, как на палочке из Кармир-Блур). Отверстие в основании клюва «большого» грифона одновременно представляет собой глаз другого грифона с отставленным листовидным ухом и сильно изогнутым клювом, ориентированным в противоположную сторону. Такое «встречное» движение двух основных персонажей придает этой многофигурной композиции «собранность» и напряженность. Посере-

¹² Образ оскалившегося хищника с длинным высунутым языком имеет в Центральной Азии и Южной Сибири очень давнюю традицию (окуневская культура, первая половина – середина II тыс. до н. э.). Они же представлены на бронзовых зеркалах эпохи Западного Чжоу (Шаньцуньлин, X-IX вв. до н. э.), на оленных камнях монголо-забайкальского типа (Ушкийн Увэр, приблизительно то же время), на упоминавшихся выше рисунках на плитах из кургана Аржан-2, судя по всему, предшествовавших времени сооружения кургана. Несколько таких фигур имеются среди наскальных изображений в горах Хэланьшань (Северный Китай, провинция Нинся, IX-VIII вв. до н. э.), по которым их теперь стали называть «хэланьшаньскими хищниками». Как уже отмечалось ранее, подобные изображения известны и на Западе (кобанские бронзы, Михалковский клад, изображения на беотийских фибулах). Какая-то связь между ними, скорее всего, имеется, но к какому времени она относится и в какой форме осуществлялась, пока можно только предполагать [подробнее об этом см.: Савинов, 1998].

¹³ Наиболее яркие примеры – замечательные изображения лошадей, лежащих с подогнутыми, но не сомкнутыми ногами, из Келермеса и кургана Аржан-2. Между ними много подобных, не столь совершенных изображений, относящихся к одному хронологическому «горизонту».

дине плоской части навершия горизонтально располагается фигурка обернувшегося горного козла, лежащего с подогнутыми ногами. На месте лопаток у него, по-видимому, помещена еще одна схематическая головка хищной птицы (типа находящихся между втулкой и бойком на чеканах раннескифского времени). Другое навершие из Ульского аула композиционно проще (показаны только несколько стилизованных головок грифонов – всего три – на голове «большого» грифона), но смысловое значение изображений на обоих навершиях, по-видимому, от этого не меняется.

Следует отметить, что подобные навершия (типа ульских), но уже несколько иначе оформленные и явно «отступившие» от первоначального канона, существовали и в более позднее время. Например, бронзовое навершие из кургана у ст. Защита в Правобережной лесостепи [Ильинская, Тереножкин, 1983, с. 258] или навершие из с. Раскайцы (Молдавия). По поводу последнего А.И. Мелюкова писала: «Еще более очевидная связь со скифским искусством звериного стиля выступает в навершии из с. Раскайцы. По общей схеме оно повторяет хорошо известные в Скифии в VI–V вв. до н.э. бронзовые навершия в виде орлиной или грифоньей головки, типа найденных в курганах Ульского аула. Особенностью его является большой схематизм и геометризация как общей формы навершия, так и дополнительного орнамента. Это позволяет считать навершие сделанным в одной из фракийских мастерских, воспринявших звериный стиль» [1976, с. 111].

После анализа этих изображений становится понятным удивительное сочетание разномасштабных фигур, которое представляет собой знаменитая келермесская пантера, где шесть свернувшихся «пантерок» украшают длинный хвост «большой» пантеры, а четыре такие же фигурки представляют окончания ее лап. Соединяясь вместе, они образуют своеобразный «бордюр», обрамляющий крупную фигуру «главной» пантеры. Как и костромской олень, это произведение большого мастера. Возможно, оригиналом для него послужили многофигурные композиции типа «два в одном», но мастер при этом вынес дополнительные изображения за пределы корпуса основного персонажа, украсив ими хвост и лапы золотой, как бы вырубленной из монолита пантеры и придав ей тем самым известную декоративность. С точки зрения семантики, очевидно, здесь представлена та же идея, что и в изображении свернувшейся пантеры с дополнительными фигурками маленьких пантер на туловище на зеркале из коллекции Х.Биддера. Где-то здесь можно поместить и крупное изображение стилизованного оленя, в ветвистых отростках рогов которого помещены мелкие фигурки лошадей (типа Сайгынской плиты в Туве) [Вайнштейн, 1974, рис. 22].

Следует отметить, что использование более крупного изображения животного для нанесения на нем мелких дополнительных фигурок встречается и позже, но уже, скорее, просто как изобразительный прием, без придания ему какого-либо определенного смысла (например, такие известные изображения IV в. до н.э., как золотой олень из Куль-Обы и рыба из Феттерсфельде). Золотая рыба из Феттерсфельде – одна из самых первых находок изображений скифского типа в Центральной Европе – являет собой целый «иконостас» иноземных образов: хвост ее представлен в виде геральдически расположенных голов баранов и птицы с распластанными крыльями, поверх рыбы в верхней части изображены сцены преследования и терзания (то и другое – переднеазиатская традиция); в нижней части показана стая дельфинов и загадочное существо со змеевидным туловищем и головой горного козла (античная традиция). Это уже явная эклектика. Относительно оленя из Куль-Обы, излишне перегруженного дополнительными деталями и наглядно показывающего во что превратился гордый и удивительно законченный образ костромского оленя после всех сторонних влияний и заимствований, М.И. Артамонов отмечал, что «это изображение было выполнено мастером, подражавшим скифскому звериному стилю (но не современному ему, а древним образцам) и не понявшим основных его принципов» [цит. по: Переводчикова, 1994, с. 146].

В семантическом отношении композиционному приему «два в одном»¹⁴ близко **совмещение фигур разных животных в одном изображении (рис. 5)**. Наиболее яркий пример – роговое навершие из Темир-Горы, Крым (середина VI в. до н.э.), сделанное в виде головы

¹⁴ Не путать с принципом так называемых зооморфных превращений, когда одно и то же изображение наделяется чертами различных животных.

грифона с загнутым клювом (типа ульского), неправильно иногда называемого «грифобараном». Сверху на нем находятся четыре дополнительных изображения фигур разных животных – два неопределенного вида (одно из них передано с двумя туловищами и одной головой); два – предположительно, лежащих лошадки и лося) [Яковенко, 1972, рис. 2, 1; 1976, рис. 1, 2]. Такое же роговое навершие с двумя головками стилизованных грифонов найдено в могильнике у с. Новые Серогозы [Мурзин, 1984, рис. 5, 1]. Еще одно, с дополнительной фигуркой горного козла, судя по работе В.Ю. Зуева, происходит из могильника Нартан на Северном Кавказе [1993, рис. 6, 15]. Очевидно, это определенная категория предметов, для которой были характерны именно такие изображения.

К этому варианту композиций следует также отнести известную бронзовую бляху из кургана Кулаковского (Крым), очень близкую к ней бляху из с. Долинного, а также более простую по оформлению бляху из с. Ковалево. Основой изображения во всех случаях служила крупная фигура волкоподобного свернувшегося хищника с круглым глазом, раскры-

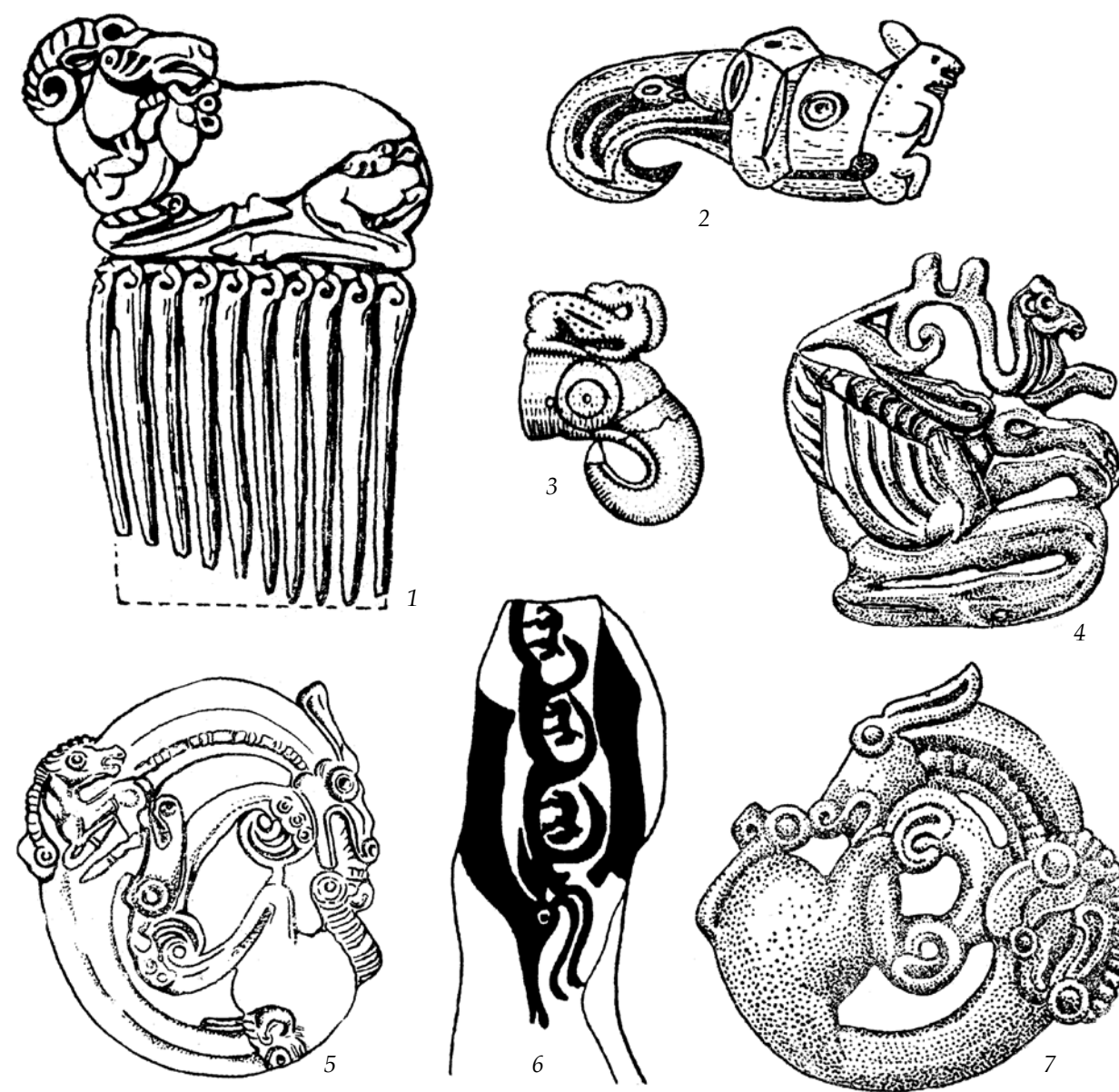


Рис. 5. Совмещение фигур разных животных в одном изображении:

1 – Чинге-1, Тува [по: Самбу, 1980]; 2 – Темир-Гора, Крым [по: Яковенко, 1972]; 3 – Нартан [по: Васильев, 2004]; 4 – Северная Монголия, случайная находка [по: Королькова, 2006]; 5 – курган Кулаковского, Крым [по: Раевский, 1985]; 6 – Эрзинский олений камень, Тува [по: Вайнштейн, 1974]; 7 – с. Ковалево, Николаевская обл., Украина [по: Мурзин, 1984].

той пастью и отставленным ухом. На бляхе из кургана Кулаковского поверх нее изображены два копытных животных (одно из них – горный козел с рогом дзерена), а также сильно стилизованные головки грифонов [Мурзин, 1984, рис. 22]. На бляхе из с. Долинного в оскаленной пасти хищника находится отдельная голова дзерена, а окончания лап оформлены в виде головок грифонов [Яковенко, 1976, рис. 6]. На бляхе из с. Ковалево на месте лопаток волкоподобного хищника расположены две противопоставленные головки грифонов [Мурзин, 1984, рис. 24].

В Азии точно такие изображения неизвестны, но о том, что и там существовали подобные композиции, свидетельствует одна очень любопытная находка из Монголии – фигура лежащего лося (?) с повернутой назад головой и рогом дзерена, на которую сверху «посажена» фигурка лежащего двугорбого верблюда [Королькова, 1996, табл. 9, 3].

«Загадочные картинки» (рис. 6). Выделивший этот вид композиций А. Д. Грач писал, что найденные в курганах раннескифского времени Тувы (алды-бельская культура, VII–VI вв. до н. э.) «произведения прикладного искусства созданы руками местных, центральноазиатских мастеров и никак не могут быть отнесены к числу импортных» [1980а, с. 77]. «К числу этих своеобразных художественных комплексов относится композиционный прием, предусматривающий многократное взаимовписывание контуров фигур изображаемых животных, которому и было дано условное название «загадочная картинка» [Грач, 1980 б, с. 72]. Основным источником для этого послужили два костяных гребня из могильника Хемчик-Бом III. На одном из них представлено сразу несколько (не менее шести) фигур антилоп-дзеренов: одна (центральная) более крупная – стоящего животного с приподнятой головой; другая (перед ним) – как бы в вертикальном положении, причем контуры одной фигуры точно повторяют очертания другой. Остальные фигурки дзеренов (лежащих, с повернутой головой и отдельные изображения голов) расположены вокруг, полностью занимая верхнюю часть гребня. По характеру размещения разномасштабных и взаимовписанных фигур они действительно, как отметила Е. В. Переводчикова, напоминают «плотное» заполнение плоскости некоторых оленных камней. Верхняя часть второго гребня из Хемчик-Бом III украшена фигуркой лежащего горного козла, между ногами, туловищем и рогом которого расположены в различном направлении головки копытных животных (также козлов?) [Грач, 1980а, рис. 110, 3].

Еще раньше подобное изображение на костяной трубочке-пронизке было найдено С. А. Теплоуховым в кургане 93 в Турано-Уюкской котловине (Северная Тува). В верхней части здесь анфас изображена крупная голова рогатого животного (по мнению одних исследователей, горного козла; по мнению других – быка), ниже которой показаны (слева направо) перевернутая головка дзерена, фигура идущего хищника с когтистыми лапами и спиральными завитками на туловище, птица с поднятыми вверх крыльями (петух?) и расположенный вертикально, головой вверх, волкоподобный хищник [Полторацкая, 1966, рис. 4, 2; Кызласов, 1979, рис. 57, 1]. Развертка рисунков на трубочке из Турана [Маннай-оол, 1970, рис. 20, 3], своего рода «закрытый комплекс», показывает участников какого-то действия, главный персонаж которого – крупное изображение рогатого животного.

В свое время А. Д. Грач привел убедительную аналогию тувинским «загадочным картинкам» – роговую пряжку из могильника Тасмола V, Казахстан (VII в. до н. э.) с крупным изображением стоящего кабана, вокруг которого расположены шесть головок горных козлов (или дзеренов) [Королькова, 2006, табл. 10, 5]. С тех пор, видимо, другие более близкие аналогии не были обнаружены, хотя подобные, не столь четко выраженные изображения продолжали существовать в искусстве Тувы и в более позднее время, а сам принцип взаимного сочетания разномасштабных фигур в одном изображении можно проследить в раннескифское время на значительно более широкой территории.

Композиции, объединяемые под условным наименованием «загадочные картинки», справедливо считаются специфическими для центральноазиатского очага раннескифского искусства [Переводчикова, 1994; Рукавишникова, 2006]. Однако помимо общего изобразительного приема взаимовписывания фигур, их объединяет еще одна характерная особенность – все мелкие (дополнительные) изображения группируются вокруг (или около)

одного более крупного изображения, занимающего явно доминирующее положение. Это сближает их, во всяком случае в семантическом плане, с композициями «два в одном» и построенных по принципу совмещения различных животных в одном изображении. Вполне вероятно, что это различные формы выражения одной и той же мифологемы, но с учетом местных традиций (для центральноазиатского региона) и других обстоятельств сложения иконографических вариантов.

Анализ представленных выше материалов (а нами рассмотрены только опубликованные, в первую очередь наиболее известные изображения) показывает, что в среде кочевых племен с культурой «скифского» типа, в том числе и самих скифов до выхода их на историческую арену Передней Азии, существовали композиции звериного стиля, имевшие определенное мифологическое содержание (?) или отражавшие связанные с этим ритуальные

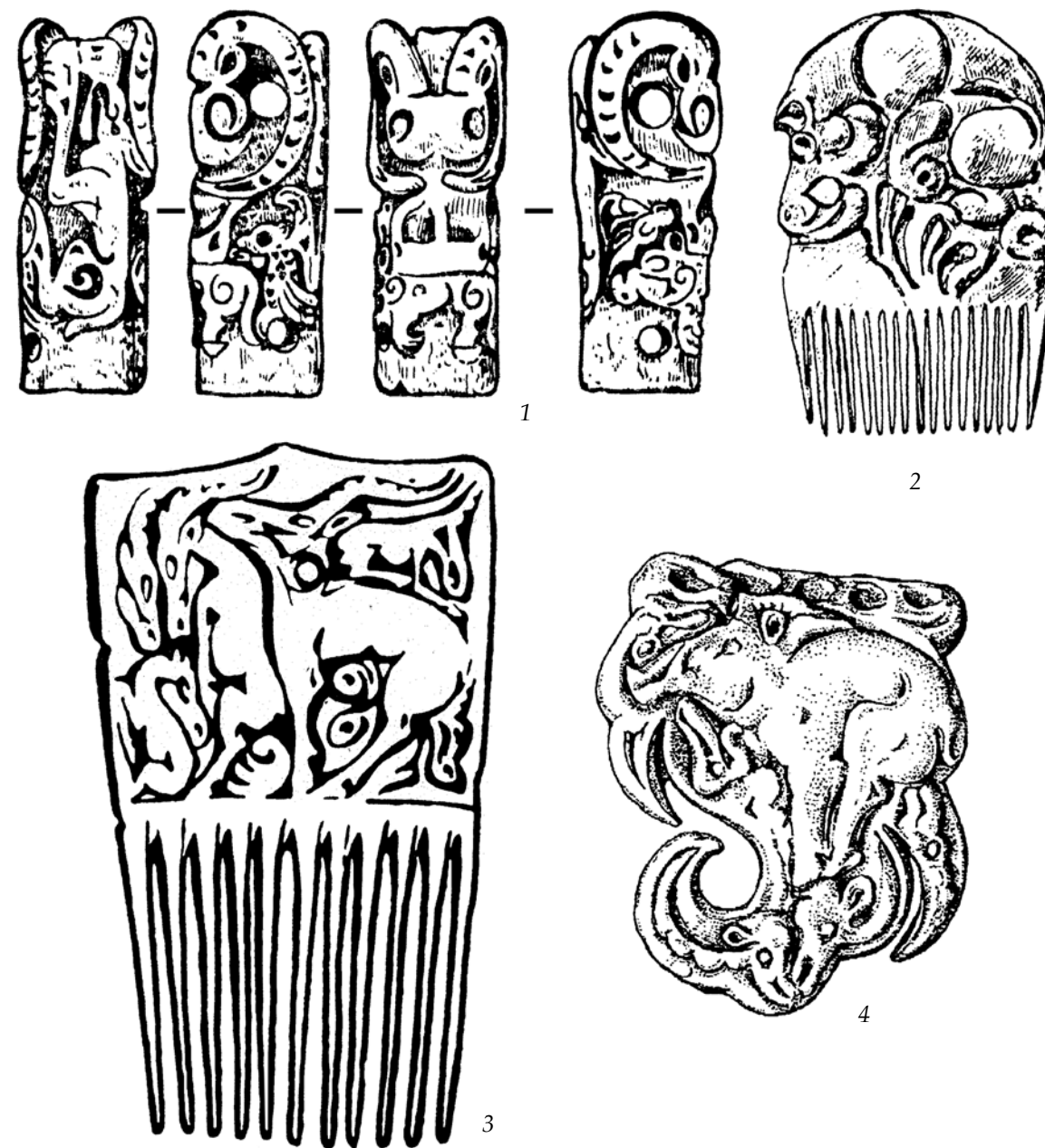


Рис. 6. «Загадочные картинки»:

1 – Турано-Уюкская котловина, Тува [по: Кызласов, 1979]; 2 – с. Варна, Южное Приуралье [по: Королькова, 2006]; 3 – Хемчик-Бом III, Тува [по: Грач, 1980а]; 4 – Тасмола V, Центральный Казахстан [по: Королькова, 2006].

действия. Описать это явление в целом в силу фрагментарности источниковой базы вряд ли представляется возможным, но основные составляющие его компоненты можно представить следующим образом.

С точки зрения «организации» пространства при отсутствии больших изобразительных плоскостей (а это в первую очередь искусство оформления предмета), заданные возможности были минимизированы, но все же использованы в полной мере. При этом был найден ряд удачных композиционных решений. Так, помещение в центре композиции более крупной фигуры животного можно оценивать как с семантической точки зрения (об этом будет сказано ниже), так и способа передачи отдельных планов изображения, где размеры фигур уже «работают» на передачу перспективы. Семантические и композиционные аспекты изображения совпадают. То же самое можно сказать относительно круговой (или «закрученной») композиции, представляющей глубину (или центростремительные тенденции) восприятия изобразительного пространства. При этом чувство симметрии, вообще характерное для более поздних изображений скифо-сибирского звериного стиля [Фурсикова, 2002], здесь чаще заменено линейным или «встречным» расположением фигур, в целом очерчивающих место действия и соединяющих воедино его начало и результат.

Обращает на себя внимание устойчивый состав участников раннескифских многофигурных композиций: это, главным образом, хищные животные и птицы (кошачьи и волкоподобные хищники, орлы или грифоны) и копытные животные. Противопоставление их совершенно очевидно: хищники заведомо агрессивны; копытные (олени, лоси, горные козлы) – это пассивные, жертвенные животные, что постоянно подчеркивается их позой (на «цыпочках», с повернутой назад головой, иногда вывернутой задней частью туловища). Эти своеобразные изобразительные «метафоры» (пользуясь термином О. С. Советовой [2004]) в той или иной степени свойственны всем рассмотренным выше композициям, особенно названным нами «два в одном» и с дополнительными изображениями.

Ритмическая повторяемость (аллитерация) однотипных фигур вообще характерна для первобытного искусства. Такое количественное увеличение означает или многократность произведенного действия, или является показателем множественности участников соответствующего обряда (действительной или желательной). Возможно, не случайно иногда последняя фигура копытного животного в линейных композициях показана с противоположной ориентировкой, знаменуя собой замкнутый (конечный) результат изобразительного ряда.

С точки зрения внутреннего содержания, все рассмотренные выше изображения распадаются на две семантические группы. Одна из них – однорядные (горизонтальные и вертикальные), многорядные и, очевидно, круговые композиции, скорее всего, связана с идеями реинкарнации, «перехода», жертвоприношения и умножения [Савинов, 1997]. Использование подобных композиций при декорировании отдельных предметов вооружения (кинжалов, чеканов и т. д.) свидетельствует об их назначении – по всей видимости, это орудия для жертвоприношения (келермесская секира, кинжал из Головятино и др.). Можно предполагать также, что украшенные таким образом детали предметов вооружения (например, крестовидные бляхи) могли иметь определенное социально-ранжированное (или магическое) значение.

Внутри них могут быть выделены какие-то особые ситуации; например, «сцена с лосенком» на одной из жаботинских пластин; или попарное изображение оленей и кабанов на Аржанском оленем камне [Грязнов, 1980, рис. 29, 2]. Рассмотревший специально эту сцену Л. С. Марсадолов предполагает, что выше и ниже сохранившихся рисунков здесь были расположены еще две значительно более крупные фигуры – оленя и кабана, что еще больше усложняет ее внутреннее содержание [2008, рис. 2, 1].

Другая группа композиций связана с выделением одной, как правило, более крупной фигуры, которой зрительно и функционально подчинены все другие, более мелкие изображения. Сами размеры крупной фигуры – символ ее значимости. Способы демонстрации этого различны: «два в одном», дополнительные фигурки на туловище основного изображения, «загадочные картинки». Главная фигура, очевидно, была наделена особыми, гипертрофированными свойствами и концентрировала вокруг себя семантическое поле, связан-

ное взаимным сочетанием других фигур. Решение внутреннего «конфликта», т. е. действия, за счет выделения одной более крупной фигуры – еще одна характерная особенность первобытного искусства. И тогда келермесская пантера – это не просто пантера, а самая главная пантера, «суперпантера»... Так же, как и ульский грифон. Выделение одного доминирующего персонажа, окруженного подчиненными ему изображениями «инаковых» животных, как нельзя лучше отражает то, что было связано с идеологией кочевников – культ силы, противопоставление сильного и слабого, постоянно наблюдаемое в окружающей живой природе; и в целом – выражение героического пафоса степного образа жизни¹⁵.

При этом очевидно, что в данном случае мы достаточно искусственно разделяем понятия формы и содержания: именно синкретизм был основной определяющей стороной этого искусства, где одно предопределяло другое, и наоборот. Иначе это будет не понято и не достигнет желаемого результата.

Каковы были в действительности породившие эти образы мифы, мы, конечно, не знаем. Однако вряд ли они были достаточно многочисленны и разнообразны. Скорее наоборот: судя по изображениям, когда одни композиционные приемы переходят с одного предмета на другой или сочетаются в одном и том же изображении, речь идет о каких-то различных формах проявления одного мифологического цикла и связанных с этим ритуальных действиях, имевших в «скифской» древности широкое распространение. Одним из главных персонажей этого цикла, судя по постоянству и отработанной иконографии его изображения, был грифон. Поэтому, по-видимому, не случайно, как знак особого внимания появляется в первых записанных источниках легендарное и красивое название народа у подножия Рипейских гор – «Стерегищие золото грифы».

Нуклеарное скифское искусство оказало сильное влияние на искусство соседних областей, особенно на искусство савроматов, в котором мы видим уже несколько трансформированные, но вполне «узнаваемые» образы и композиции [Смирнов, 1976; Королькова, 2006]. В Причерноморье они были в основном «перекрыты» сюжетами античного искусства. В культурах Саяно-Алтая сохранялись несколько дольше. Это объясняет, почему здесь с такой легкостью были восприняты новые ахеменидские мотивы, формально совпадающие с предыдущими: вереницы идущих хищников, разномасштабные фигуры в сценах терзания. Однако на самых ранних изображениях видно сохранение прежних традиций. Так, знаменитая сцена шествия крупных кошачьих хищников – тигров, топчущих ногами копытных животных, на колоде из Башадара представляет еще, по сути дела, композицию с дополнительными изображениями. На деревянной бляхе из Берели фигурка хищника непропорционально мала по отношению к фигуре терзаемого им оленя: фигурка хищника просто как бы «приложена» к фигуре оленя. Хотя внутреннее значение подобных композиций могло быть уже переосмыслено.

Библиография

- Акишев К. А. Новые художественные бронзовые изделия сакского времени // Прошлое Казахстана по археологическим источникам. Алма-Ата, 1976.
- Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М., 1974.
- Васильев Ст. А. Ананьинский звериный стиль. Истоки, основные компоненты и развитие // Археологические вести/ИИМК РАН. Вып. 11. СПб., 2004.
- Волков В. В. Оленные камни Монголии. М., 2002.
- Вязьмитина М. И. Ранние памятники скифского звериного стиля // СА. 1963. № 8.
- Грач А. Д. Древние кочевники в центре Азии. М., 1980а.
- Грач А. Д. Резные композиции в искусстве Тувы скифского времени // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев. Кызыл, 1980б.

¹⁵ Показательно, что во всем искусстве звериного стиля, во всяком случае в Азиатской части степи, нет ни одного изображения овцы или другого домашнего животного (помимо коня, занимавшего особую семантическую нишу), представлявших, как известно, основу экономической жизни кочевников. Тем самым содержание этого искусства целиком переводится в мифологическую сферу, но построенную по образу сакрализованной, а не повседневной (профанной) культуры.

Грязнов М. П. Памятники майэмирского этапа ранних кочевников на Алтае // КСИИМК. 1947. Вып. XVIII.

Грязнов М. П. Аржан. Царский курган раннескифского времени. Л., 1980.

Евразия в скифскую эпоху. Радиоуглеродная и археологическая хронология. СПб., 2005.

Завитухина М. П. Древнее искусство на Енисее. Скифское время (публикация одной коллекции). М., 1983.

Збруева Е. В. История населения Прикамья в ананьинскую эпоху. М., 1952. (МИА; №30).

Зуев В. Ю. Изучение жаботинских гравировок и проблема развития звериного стиля в Европейской Скифии на рубеже VII–VI вв. до н. э. // Петербургский археологический вестник. Вып. 6. СПб., 1993.

Ильинская В. А. Некоторые мотивы раннего скифского звериного стиля // СА. 1965. №1.

Ильинская В. А., Тереножкин А. И. Скифия VII–IV вв. до н. э. Киев, 1983.

Итина М. А., Яблонский Л. Т. Саки Нижней Сыр-Дарьи (по материалам могильника Южный Тагискен). М., 1997.

Килуновская М. Е., Семенов В. А. Оленные камни Тувы (Новые находки, типология и вопросы культурной принадлежности). Ч. 1 // Археологические вести. Вып. 5. СПб., 1998.

Кисель В. А. Священная секира скифов. Об одной находке из Келермеса. СПб., 1997.

Ковалев А. А. Древнейшие датированные памятники скифо-сибирского звериного стиля (тип Наньшаньгэнь) // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. СПб., 1998.

Королькова Е. Ф. Теоретические проблемы искусствознания и звериный стиль скифской эпохи. СПб., 1996.

Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.). СПб., 2006.

Кубарев В. Д. Образ кабана в петроглифах Алтая // Археология Южной Сибири. Новосибирск, 2003.

Курочкин Г. Н., Субботин А. В. Боевые чеканы (клевы) с головой хищной птицы между бойком и втулкой в Азиатской и Европейской частях скифского мира (к проблеме происхождения и распространения) // Античная цивилизация и варварский мир. Ч. II. Новочеркасск, 1992.

Кызласов Л. Р. Древняя Тува (от палеолита до IX в.). М., 1979.

Максимова А. Г., Ермолаева А. С., Марьяшев А. Н. Наскальные изображения Тамгалы. Алма-Ата, 1985.

Маннай-оол М. Х. Тува в скифское время (уюкская культура). М., 1970.

Марсадалов Л. С. Реконструкция «оленного» камня из кургана Аржан // Время и культура в археолого-этнографических исследованиях древних и современных обществ Западной Сибири и сопредельных территорий: проблемы интерпретации и реконструкции. Томск, 2008.

Мелюкова А. И. К вопросу о взаимосвязи скифского и фракийского искусства // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976.

Мурзин В. Ю. Скифская архаика Северного Причерноморья. Киев, 1984.

Переводчикова Е. В. Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М., 1994.

Погребова М. Н., Раевский Д. С. К культурно-исторической интерпретации памятников звериного стиля из Жаботинского кургана № 2 // Евразийские древности. 100 лет Б. Н. Гракову: архивные материалы, публикации, статьи. М., 1999.

Полидович Ю. Б. Крестовидная бляха из архаического некрополя Ольвии в контексте скифского «звериного стиля» // Боспорский феномен. Искусство на периферии античного мира. СПб., 2009.

Полторацкая В. Н. Памятники эпохи ранних кочевников в Туве (по раскопкам С. А. Теплоухова) // АСГЭ. Вып. 8. Л., 1966.

Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. М., 1985.

Рукавишников И. В. Многофигурные изображения Саяно-Алтая VII–III вв. до н. э.: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2006.

Савинов Д. Г. Возможности синхронизации письменных и археологических дат в изучении культур Южной Сибири скифо-сарматского времени // Проблемы хронологии и периодизации археологических памятников Южной Сибири. Барнаул, 1991.

Савинов Д. Г. «Идея» ряда в древних и средневековых памятниках Южной Сибири // Четвертые исторические чтения памяти М. П. Грязнова. Омск, 1997.

Савинов Д. Г. Карасукская традиция и «аржано-майэмирский» стиль // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. СПб., 1998.

Самбу И. У. Могильник скифского времени в Енисейском каньоне // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев. Кызыл, 1980.

Смирнов К. Ф. Савромато-скифский звериный стиль // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976.

Советова О. С. Изобразительные «стандарты» – эпические «метафоры» // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции. СПб., 2004.

Тереножкин А. И. Предскифский период на Днепровском Правобережье. Киев, 1961.

Трифонов Ю. И. Тагарские курганы на юге Минусинской котловины // АО 1973 года. М., 1974.

Троицкая Т. Н. К вопросу о зверином стиле в Новосибирском Приобье // Изв. лаборатории археологических исследований. Вып. 2. Кемерово, 1970.

Фурсикова Е. Г. Симметрия в искусстве скифо-сибирского звериного стиля: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2002.

Хлобыстина М. Д. Многофигурные композиции в зверином стиле из Восточной Сибири // Бронзовый и железный век Сибири. Новосибирск, 1974.

Членова Н. Л. Следы копыт «скифских» коней // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий. Барнаул, 1999.

Чугунов К. В., Наглер А., Парцингер Г. Аржан-2: материалы эпохи бронзы // Окуневский сборник 2. Культура и ее окружение. СПб., 2006.

Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля // Тр. ГИМ. Вып. 5. М., 1940.

Яковенко Э. В. Курган на Темир-Горе // СА. 1972. №3.

Яковенко Э. В. Предметы звериного стиля в раннескифских памятниках Крыма // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976.

О. С. Советова

Кемеровский государственный университет

К СЕМАНТИКЕ ДВУПОЛЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»

Среди разнообразных антропоморфных персонажей, получивших отражение в наскальном искусстве, своей необычностью выделяются изображения двуполых, у которых обозначены как женские, так и мужские половые признаки – женская грудь и мужской половой орган (рис. 1, 1–10). При всей схематичности они достаточно узнаваемы: женская грудь, как правило, обозначена двумя точками или небольшими выемками, мужские же признаки переданы либо в виде линии, означающей фаллос, либо еще более натуралистично в области паха эту линию дополняют с двух сторон две точки, обозначающие тестикулы. До настоящего времени исследователи не обращали на подобных персонажей особого внимания, иногда лишь констатируя факт их наличия на том или ином памятнике, хотя фигуры двуполых встречаются в репертуаре наскального искусства весьма обширного региона. Особенно много таких персонажей мне известно среди рисунков Хакасии и Минусинской котловины [Blednova et al., 1995, pl. 53, 39; Ковалева, 2011, табл. 97; Кызласов, Леонтьев, 1980, табл. 31, 1; Миклашевич, 2008, рис. 2, 2] и др. (рис. 1, 1, 5–9). В качестве аналогий можно привести петроглифы Киргизии [Мартынов и др., 1992, рис. 39]), Пакистана [Zwischen Gandhara..., 1985, photo 44], Италии [Sansoni et al., 2006, fig. 10] и т. д. (рис. 1, 2, 10). Это только один, наиболее распространенный вариант передачи двуполости у антропоморфных персонажей. Встречаются и иные варианты. Так, например, В. Е. Медведев двуполыми считает некоторые изображения Сакачи-Аляна, которые, по его мнению, сочетают в себе образ мужчины (фаллос) и женщины (голова, вульва) [2001, рис. 13, 1, 14, 1–3; см. также: Окладников, Запорожская, 1969, с. 102, табл. 174] (рис. 1, 3, 11).

Мотив андрогинии (двуполости) встречается во многих культурах мира и имеет биологические и философские аспекты. Сам факт существования двуполых индивидов с чертами обоих полов (при аномалии развития) широко известен. Отношение к ним в разных культурах было различным, что и отразилось в мифах, легендах, сказаниях, а также в изобразительном искусстве.

Если говорить в целом о двуполых персонажах в искусстве народов мира, то следует отметить определенную «живучесть» этого образа. Двуполые известны еще в палеолитической [Окладников, 1967, с. 74–80] и неолитической скульптуре [Медведев, 2000; 2001, с. 77, 78, 88], а также в антропоморфной пластике древних земледельцев Евразии [Антонова, 1977] и доживают у многих народов до этнографического времени. Достаточно полно изучена антропоморфная пластика древних земледельцев Евразии. По мнению специалистов, двуполые статуэтки (гермафродиты, андрогины) в этом регионе известны по крайней мере с докерамического неолита. Но если для эпохи неолита такие изображения единичны, то со временем их число значительно увеличивается. В настоящее время двуполые статуэтки известны по материалам памятников энеолита и бронзового века Европы, Центральной Азии и Ближнего Востока – гумельницкие, трипольские, иранские, анауские и др., – где они составляют хоть и небольшие, но серии [Антонова, 1977, с. 77; Риндюк, 1999, с. 35–38; табл. 1, 24–31]. «Женоподобные» мужчины встречаются в мелкой пластике Северного Казахстана эпохи бронзы – атбасарская фигурка сидящего мужчины с рельефно выделенным фаллосом, у которого показаны и женские груди [Ченченкова, 2000, с. 198, рис. 1, а, б] (рис. 1, 13). В куль-

товой пластике Кавказа также имеются аналогичные по своей сути персонажи, которых один из их исследователей В. И. Марковин называет «гермафродитами» [1986, с. 96–98; рис. 3, 8; 5, 21; 10, 3, 4; 12, 3; 14, 5 и др.] (рис. 1, 15). В Сибири известна двуполовая фигурка, выполненная из гальки (Черновая XI), также демонстрирующая мужское божество, наделенное жен-

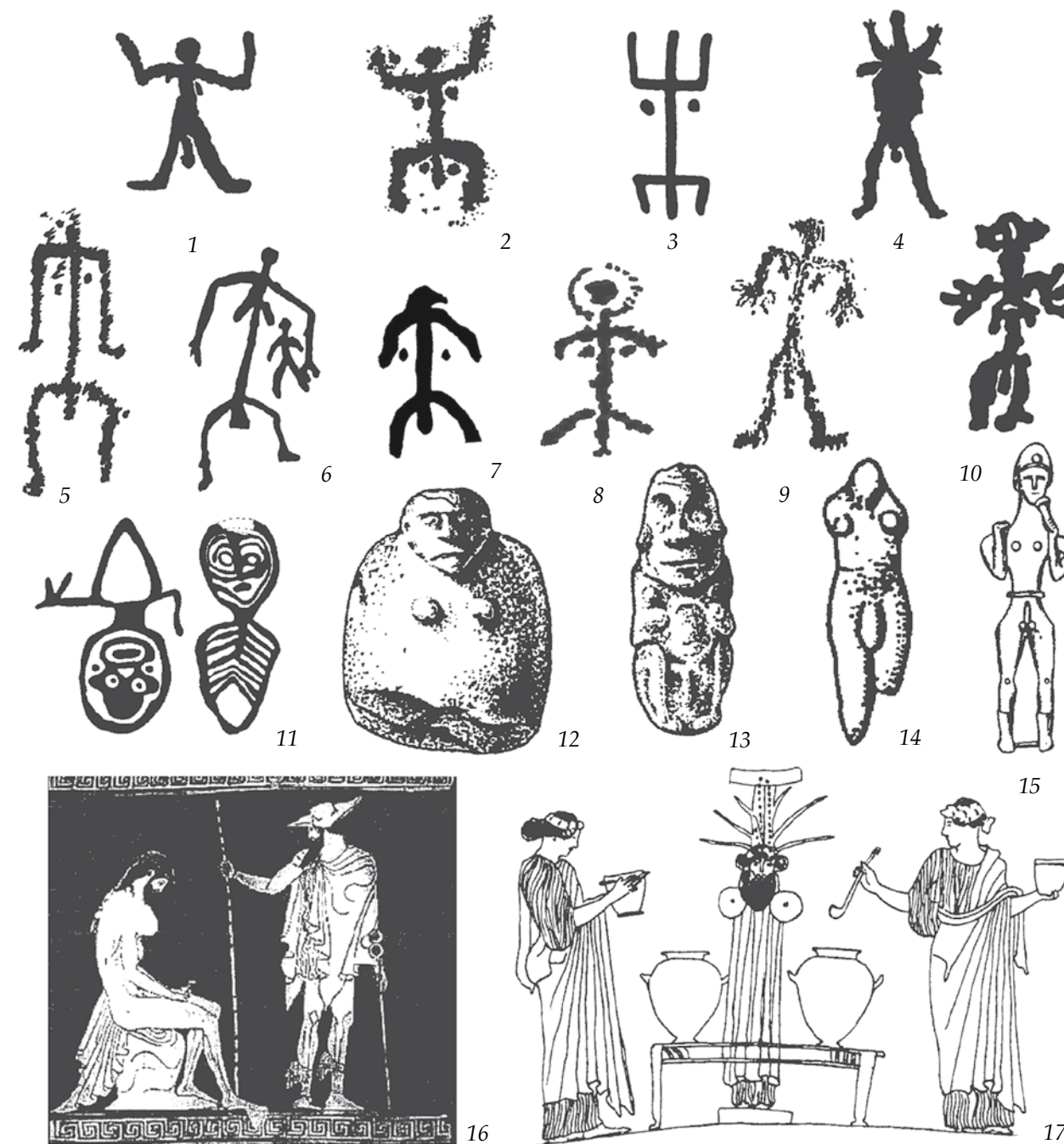


Рис. 1. Двуполые. Наскальные изображения (1–11), мелкая пластика (12–15), вазопись (16, 17): 1, 9 – Бычиха (Минусинская котловина); 2 – Валкамоника (Италия) [по: Sansoni et al., 2006]; 3 – Забайкалье [по: Окладников, Запорожская, 1969]; 4 – Калбак-Таш (Алтай) [по: Kubarev, Jakobson, 1996]; 5 – Нижняя Тейя (Хакасия) [по: Миклашевич, 2008]; 6 – Оглахты (Хакасия) [по: Кызласов, Леонтьев, 1980]; 7 – Барсучий Лог (Хакасия) [по: Ковалева, 2011]; 8 – Усть-Туба III (Минусинская котловина) [по: Blednova et al., 1995]; 10 – Саймалы-Таш (Киргизия) [по: Мартынов и др., 1992]; 11 – Сакачи-Алян (Приамурье) [по: Медведев, 2001]; 12 – Черновая XI (Хакасия) [по: Леонтьев, 2001]; 13 – Атбасар (Северный Казахстан) [по: Ченченкова, 2000]; 14 – Кафер Хююк (Сиро-Палестина) [по: Риндюк, 1999]; 15 – Казбеги (Грузия) [по: Марковин, 1986]; 16 – Зевс (роспись на ликосе) [по: Селиванова, 2004]; 17 – Дионис (роспись на стамносе. Британский музей) [по: Финогенова, 1988].

скими признаками [Леонтьев, 2001, с. 120, 121; рис. 10] (рис. 1, 12). С. Н. Леонтьев отмечает, что образ «женоподобного» мужчины известен в монументальном искусстве Северо-Западного Китая эпох энеолита и ранней бронзы, в Центральной Азии он «доживает» до средневековья [2001, рис. 11]. Среди средневековых памятников Центрального Казахстана известно изваяние из кыпчакского «святилища» (Шетский район Карагандинской обл.), у которого помимо фаллоса с тестикулами имеются каплевидные груди [Ермоленко, 2004, рис. 15, 32(3)].

Как было отмечено, образ «двуполого», «иноного», «не такого» нашел отражение в мифах и ритуалах многих народов. Определенная тяга к андрогинизму выражается по-разному: в ином, противоположном восприятии своей половой принадлежности, в присвоении одежды другого пола, в символическом следовании поведению другого пола, а иногда даже анатомически [Альбедиль, 1999, с. 27]. В мифопоэтических традициях достаточно часто встречаются двуполые боги, герои, мифические предки, перволюди [Токарев, 1987, с. 358, 359]. Инсценировки с «переменой пола» – переодеванием, ролевыми действиями и т.п., нередко становились составной частью народных праздников и шаманских мистерий. В научной литературе описаны самые разные случаи, связанные с переменой пола, гермафродитизмом и прочим, объясняющие появление и существование «женоподобных» мужчин и «мужеподобных» женщин. Можно выделить несколько направлений в трактовках подобных образов.

Связь двуполых с культом плодородия. По способу передачи двуполости в древнеземледельческой пластике можно выделить несколько разновидностей подобных фигурок. Одна из них связана с преумножением «женского» – т.е. умноженными грудями при наличии фаллоса. У таких статуэток груди изображались не только спереди, но и по бокам, и сзади (умноженные груди могли изображаться наклепками и пятнами краски) [Антонова, 1977, с. 63]. К этой же серии относятся скульптурки анауской культуры Южной Туркмении, убедийской Южной Месопотамии и др., а также ряда европейских памятников. Характерны они и для более позднего времени. Это, например, месопотамская богиня хлебов, счета, клинописи, покровительница счастливых родов Нидаба (Нисаба), имевшая множество сосков и ушей, а также греческая Артемида Эфесская, чье многогрудое изображение, подчеркивающее созидательные и всеподдерживающие силы богини, почиталось в знаменитом храме Эфеса [Риндюк, 1999, с. 38]¹.

Другую серию двуполых древнеземледельческих статуэток представляют фигурки, у которых доминирующим является мужской признак. У них непропорционально маленькие груди (по сравнению с женской серией статуэток) и преувеличенно большой фаллос (иногда могут быть изображены также перевязь и пояс) (рис. 1, 14). Иногда такие фигурки называют «мужскими» [Риндюк, 1999, с. 38]. Следует отметить, что во многих мифологиях божеества плодородия двуполы.

Двуполые – «перволюди». В мифах народов мира, а также в западной мистике андрогинностью («сверхполом») нередко наделяются божеества, а также перволюди. В греческой мифологии существовал сюжет о самозарождении жизни в космическом яйце, рождающем андрогинного дракона. В орфических текстах рассказывается, что вначале был Хаос, из которого произошло все. По образу огромного яйца он некогда породил и вынес из себя наружу некий двойной вид – Андрогина, сросшегося благодаря смещению противоположностей. Андрогин есть начало всего, именно он создал небо и землю, а из последних порождений уже родилось и произошло все путем взаимного участия друг в друге [Лосев, 1996, с. 717].

Известен диалог Платона «Пир», воспроизводящий другой орфический миф о предках людей с двумя лицами, четырьмя руками, четырьмя ногами, имевших три рода: мужчины, женщины и андрогины, обладавшие признаками обоих полов. Зевс наказал этих перволюдей за гордость, разрубив каждого вдоль, повернув лица и половые органы в сторону разреза. И вот теперь люди ищут утраченную половинку, и когда эти половинки находят

¹ Вместе с тем известно, что у некоторых народов Средней Азии, как у ираноязычных, так и тюркоязычных, известен противоположный образ – *албасты*. Все тело *албасты* покрыто грудями, которые она дает сосать украденному человеческому младенцу, отчего тот заболевает и умирает (при этом ее иногда называют «Матерью детей»). Внешность *албасты* различна: то она – страшное семи-десятигрудое существо, то – красивая молодая девушка, то старуха, изредка – мужчина [Литвинский, 1981, с. 101].

каждая свою, возникает эрос – любовь. Но дети рождаются только от разнополых половинок (потомков андрогиннов) [Токарев, 1987, с. 358].

Индоевропейская мифология предоставляет нам имена «перволюдей», из которых был сделан космос. Так, имя скандинавского перволюдей переводится как «разный», «тот и другой», а также может быть переведено как «двуполый». Германский перволюдей – Туисто, «Двойной» («двуполый»). Двуполым является и японский перволюдей [Дьяконов, 1990, с. 232, прим. 159]. В ведийской и брахмаистской Индии Адити – божественная корова-бык, мать и отец богов; а Праджапати («господин потомства») – создатель всего из самого себя. Египетский бог Ра, совокупившийся сам собой («упало семя в мой собственный рот»), породил других богов, людей и весь мир [Токарев, 1987, с. 359]. Описывая религию одного из народов Гиндукуша калашей, К. Йеттмар упоминает бога Балумаина – наиболее интересное божество калашского пантеона, который также является двуполым. По мнению Йеттмара, это произошло «потому, что он вобрал в себя элементы разных божеств, которых вытеснил, – по крайней мере одного мужского бога и одного женского» [1986, с. 376].

Мифы и легенды о двуполых – гермафродитах. В греческой мифологии известна история о сыне Гермеса и Афродиты, который волею богов был слит с влюбленной в него Салмакидой в одно двуполое существо, – Гермафродите (называемом также Афродитом) [Замаровский, 1994, с. 101; Лосев, 1987, с. 133, 292]. Гермафродит был юношей необычайной красоты. Во время странствий по родной Карии его увидела нимфа Салмакида и загорелась любовью к нему. Когда Гермафродит купался в источнике, в котором жила Салмакида, она прильнула к нему и попросила богов навеки соединить их. Боги выполнили ее желание и, по преданию, каждого, кто пил из этого источника, постигала судьба Гермафродита – если не буквально, то хотя бы в том смысле, что он становился болезненно женственным [Замаровский, 1994, с. 101]. В. Замаровский приводит объяснения Витрувия (I в. до н.э.), почему каждый, кто пил из этого источника, становился *женственным*. Суть истории такова: когда греки основали на месте нынешнего Бодрума (Галикарнас в древности) колонию, один из колонистов открыл лавку недалеко от этого источника, знаменитого своей прозрачной и вкусной водой. Разнообразие товаров в лавке привлекало варваров, которые таким образом привыкали к цивилизованному образу жизни, отвращаясь от своих грубых и жестоких нравов. Потому-то под феминизацией (женственностью) мужчин (по Витрувию) следует понимать смягчение нравов и цивилизацию, и виноват в этом не источник, а богатый выбор товаров в греческой лавке [Замаровский, 1994, с. 308].

Диодор Сицилийский писал, что некоторые считают Гермафродита богом, который время от времени появляется среди людей, рождаясь с телом, в котором смешаны мужское и женское естества (т.е. обладает и мужскими, и женскими половыми органами). Другие же утверждали, что по своей природе таковые существа являются чудовищами, которые изредка появляются на свет, предвещая либо зло, либо добро [Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. IV. 6].

Существовала и фригийская легенда о том, что гора (мать-земля) родила двуполое существо – Агдистиса (Агдитиса). В греческом варианте: семя спящего Зевса падает на Землю, в результате чего рождается двуполое существо [Павсаний. Описание Эллады. VII. 17. 9-12]. Агдистис – любимец Великой Богини-матери².

У индийцев один из аспектов культа Шивы связан с представлением о нем как о двуполом существе – Ардханаришваре, с правой – мужской и левой – женской половинами (Матсья-пур. 260, 1-10 и др.). Созидающие аспекты образа Шивы воплощены в его основном символе – линге-фаллосе. Изображения линги в виде каменной колонны, покоящейся на йони – женском символе, распространены по всей Индии и являются главным объектом культа Шивы [Гринцер, 1988, с. 643].

Смена пола. В античной литературе описаны случаи смены пола, особенно много историй о Тиресии – сыне Эвера и нимфы Харикло [Гендерная история..., 2009, с. 259-262].

² У греков андрогинные представления возникли предположительно не без влияния Востока. Изображения Гермафродита особенно почитались в домах в IV в. до н.э. В аттической Алопекке находилось святилище Гермафродита [Словарь античности, 1989, с. 132].

История сводится главным образом к тому, что некогда Тиресий увидел спаривавшихся змей, ударил их и превратился из мужчины в женщину. В другой раз он вновь подстерег этих же самых змей, когда они спаривались, и к нему вернулся прежний облик [Аполлодор. Мифологическая библиотека. III. 6. 7]. Описана также история перемены пола дочерью царя лапифов Элата Кениды. После того как Посейдон вступил с ней в половую связь, за что пообещал выполнить любое ее желание, она попросила превратить ее в неуязвимого мужчину. Эту просьбу Посейдон выполнил, после чего она стала зваться Кенеом [Флегонт из Тралл. Удивительные истории. Фр. 5 (2, 3)]. Изменен был пол и у дочери Галатеи, жившей на Крите, которую звали мужским именем Левкипп. Ее мать молила Лето изменить пол девушки, и та превратила ее в юношу. За это жители Феста стали приносить жертвы Лето Фитии, которая позволила вырасти мужскому члену у девушки, а праздник по этому поводу называли Разоблачением (Экдися), так как Левкипп сбросил пеплос. В Фесте существовал обычай ложиться женщинам перед бракосочетанием рядом со статуей Левкиппа [Антонин Либерал. XVIII]. В греко-римских сюжетах о перемене пола, как правило, именно женщины становятся мужчинами, редко – мужчины женщинами. Существовало немало историй о таких превращениях. Рассказывали про девушку из Антиохии, у которой прорезались мужские половые органы и она превратилась в мужчину, про андрогина из Эпидавра и др. [Флегонт из Тралл. Удивительные истории. Фр. 6 (1, 4), 8].

Также в иконографии многих народов черты двуполости можно встретить у ряда божеств. Таковы, например, бородатая Афродита и Афродита с мужскими половыми органами [Токарев, 1987, с. 359], а также Дионис [Финогенова, 1988, рис. V, 1, 2] и даже сам Зевс, изображенные с женской грудью [Селиванова, 2004, ил. на с. 47] (рис. 1, 16, 17). Известно, что своих детей, в частности, сына Диониса Зевс родил самостоятельно. По этому поводу Л.Л. Селиванова приводит рассуждения ритора Аристиды Смирнского о том, что поскольку Диониса Зевс родил как мать, явив тем самым женский принцип, то и сын родился во всем похожий на отца, т.е. *женоподобным*, «муже-женским», «полу-женщиной» [2004, с. 43].

Считается, что в период эллинизма, с усилением влияния Востока, мотив гермафродитизма получает широкое распространение.

Обрядовая травестия («перевернутый мир»). Двуполые – жрецы, шаманы. Некоторые исследователи видят в нецивилизованных народах носителей традиций жреческих общин древнего Востока, бившихся над решением загадки пола и находивших ее разрешение в бисексуальности, а на Ближнем Востоке бисексуальность вообще относилась к характерным чертам жреца [Йеттмар, 1986, с. 148, 376].

Известно также, что у причерноморских скифов существовала могущественная жреческая группа энареев, описанная в «Истории» Геродота. Согласно Геродоту, у скифов жрецами культа Афродиты Небесной были энареи, сведения о которых предоставляют также Гиппократ и Аристотель. Энареи – женоподобные мужчины (кастраты, гермафродиты) – жрецы богини любви и войны Иштар, с культом которой скифы познакомились во время вторжения в Сирию. На обратном пути из Египта часть скифов разорила в Аскалоне храм Афродиты Урании (Астраты), за что богиня поразила их самих и потомков во всех поколениях некоей «женской болезнью» [Геродот. История. I, 105]³.

У Геродота рассказ полон неясностей, недомолвок, противоречий. Так и осталось непонятным, что же это за «женская болезнь» – суть всей истории с энареями. Сам он объясняет появление женоподобных энареев наказанием оскорбленной скифами аскалонской Афродиты Урании [Геродот. История. I, 105].

И другие древние авторы предпринимали попытки объяснить причину андрогинизма энареев. Гиппократ отмечал, что скифы причину андрогинизма приписывали *божеству*, таких людей поэтому чтили, поклонялись им, «боясь всякий за себя». Вместе с тем, он рационалистически объясняет появление энареев постоянной верховой ездой скифов, а поскольку на конях разъезжали в основном богачи, то бедные люди менее страдали этой

³ С. А. Токарев замечает, что для многих народов характерен религиозный гетеризм – принесение в жертву божеству девственности в вавилонском культе Иштар, кастрация и самокастрация – в сирийском культе Атгиса и других подобных культах, вплоть до русского скопчества [1990, с. 594].

болезнью. «... Вследствие верховой езды наездников схватывают боли суставов, так как ноги их, конечно, всегда свешиваются с коней. Затем те, которые сильно болеют, то открывают обе вены позади ушей, и когда кровь истечет, то вследствие слабости охватываются сном и засыпают. Затем одни пробуждаются здоровыми, а другие нет. И мне кажется, что от такого лечения пропадает способность рождения, ибо имеются около ушей вены такого рода, что если кто их надрежет, то подвергшиеся сечению становятся бесплодными». Оказавшись бессильными в половом отношении, скифы надевали женское платье, открыто признавая свое бессилие, усваивали женские привычки и вместе с женщинами занимались их работами [Гиппократ. О воздухе, водах и местностях. 22].

Более осторожен в вопросе об энареях Аристотель: не обладая ясной информацией о них, он просто констатировал: «... этот недуг у скифских царей отличается признаками пола – как нечто женское у мужского пола» [Яйленко, 1995, с. 243]. М. И. Артамонов отрицал рационалистическое объяснение Гиппократа и отмечал, что «болезнь», совершенно аналогичная скифской, встречается у племен, вовсе не знакомых с верховой ездой. Правда, в некоторых случаях (у индейцев пуэбло) происхождение этой болезни также связывается с верховой ездой, но не как с причиной, а лишь как со средством, с помощью которого добиваются импотентности мужчин, избранных для исполнения определенной роли в обрядах, в которых они выступают в виде женщин. Им приводятся сведения относительно превращения мужчин в женщин для чукоч, у которых существовали так называемые коекчучи, носившие женское платье, выполняющие женскую работу и чуряющиеся мужчин. Такие коекчучи считались наиболее сильными шаманами. Отсюда М. И. Артамонов делает вывод о том, что объяснение появления энареев следует искать не в патологических особенностях и противоестественных пороках, а в смене матриархальных порядков патриархальными, которая в области культа неизбежно должна была вызвать различные способы приспособления нового строя к традиционным формам. В этой связи наличие элементов женской одежды в уборе шаманов и существование запретов для них, аналогичных с обычными для женщин, приобретает значение, родственное институту энареев, коекчучей, шопанов и других «превращенных» из мужчин в женщин для того, чтобы выполнять в культе ту роль, которая раньше, в период матриархата, принадлежала исключительно женщинам. Таким образом, по А. И. Артамонову, у скифов уподобление женщинам свидетельствует о наличии еще не изжитых представлений матриархального периода [1961, с. 86, 87]. И другие современные исследователи усматривали в этих женоподобных гадателях шаманов и объясняли появление института энареев закономерностями исторического развития [Троицкая, 1987; Шауб, 2008, с. 24, 25]. Т. Н. Троицкая отмечает, что исследователи неоднократно пытались дать толкование данному явлению, но действительно научное объяснение стало возможным лишь в результате этнографического изучения народов Сибири и Северной Америки XIX–XX вв. Она приводит сведения А. Н. Максимова о существовании обычая ритуального превращения пола (травестизм) у шаманов ряда северных народов (у камчадалов, курилов, чукчей, коряков и эскимосов)⁴. Такие мужчины не только носили женскую одежду, но и занимались женским трудом, меняли психологию, интересы. Они вступали в брак с мужчинами, но могли иметь любовниц и детей [Троицкая, 1987, с. 60]. Как правило, этнографы видят в травестизме шаманов пережитки матриархата, того времени, когда основные религиозные функции выполнялись женщинами [Токарев, 1965; Басилов, 1982].

* * *

Исследователи предполагают, что проявления травестизма имели место не только у скифов [Мачинский, 1978], но и у среднеазиатского населения [Рассудова, 1979], и даже у населения, обитавшего в эту эпоху в зоне распространения большебереченской культуры (Быстровский могильник, Новосибирская обл.). На основе анализа материала из Быстровского могильника Т. Н. Троицкая делает вывод о том, что одной из характерных особенностей религиозного культа у представителей скифо-сибирского мира является ритуальное превращение пола у отдельных категорий жречества [1987, с. 61, 62].

⁴ Т. Н. Троицкая отмечает, что сам Максимов считает травестизм не универсальным, а ограниченным явлением, которое не прослеживается, например, у урало-алтайских групп населения [1987, с. 60].

По мнению Р. В. Кинжалова, и мужская, и женская травести в обрядах имеют различные исходные причины: они могут быть культовыми, и, как показали современные исследования, психологическими (проблема кроссдрессеров) [1990, с. 61]. В качестве примера можно указать, что по свадебному обряду древних греков у новобрачных было принято надевать одежду противоположного пола. На о. Кос существовал обряд, когда мужчины при бракосочетании должны были быть одеты в женскую одежду. Обычай, по Плутарху, восходит к временам Геракла [Плутарх. Греческие вопросы, 58, 304 Д-Е]. Этот герой, высадившийся на о. Кос, вступил в драку с местными жителями и, изнемогши, бежал к какой-то фракиянке, переодевшись в женское платье. Потому и на свадьбе своей был одет в пестрое женское платье. По этой причине жрец (Геракла) совершает обряд на месте, где происходило сражение, а жених должен обряжаться в женское платье. Р. В. Кинжалов полагает, что здесь прослеживается явственная связь с культом богини матери (отсюда и миф о некой фракиянке) [1990, с. 60]. Подобную идею высказывает и Н. В. Брагинская в примечаниях в переводе Плутарха, проводя связи между травестией Геракла у Омфалы и у безымянной фракиянки, между женским обликом жреца Геракла и скопчеством жрецов азиатской Богини-Матери [Плутарх. Греческие вопросы, 1990, с. 515, прим. 5].

У Плутарха описано также празднование Гюбристика, во время которого мужчины и женщины надевали одежды другого пола, а аргивянки, вышедшие за бывших перизков, подвязывали себе искусственную бороду. Р. В. Кинжалов причину такой составляющей брачного обряда туманно объясняет «опасностями первой брачной ночи» [1990, с. 61], что совершенно не разъясняет истинную причину обычая. Полагаю, что этот обычай следует объяснять иначе, следуя Плутарху. Последний писал, что победу аргосских женщин во главе с Телесиллой над спартанцами иногда «... относят к новолунию месяца ныне четвертого, а в старину носившего в Аргосе название Гермея. В этот день там еще и теперь справляют праздник под названием Гибристика, когда женщины одеваются в мужское платье, а мужчины в женское. А чтобы возместить малочисленность мужчин, аргосцы выдали овдовевших женщин не за рабов, как говорит Геродот, а за наиболее почтенных перизков, которым были предоставлены гражданские права. Однако и такое супружество *аргивянки считали ниже своего достоинства* и поставили за правило, чтобы вышедшие за бывших перизков женщины подвязывали себе искусственную бороду, восходя на брачное ложе» [Плутарх. О доблести женской. 4, 245 Ф], таким образом демонстрируя свое превосходство над ними. Французский исследователь П. Видаль-Накэ этот пример сопоставляет со спартанским обычаем, описанным Плутархом, когда девушку в момент свадьбы передавали специальной женщине, коротко обрезающей ей волосы, переодевающей и переобувающей в мужскую одежду и обувь и укладывающей ее в темноте на соломенный тюфяк [Плутарх. Ликург. 15.5]. По мнению П. Видаль-Накэ, в этом отражается своеобразная инициация – *переход от детства во взрослую жизнь*, поскольку, согласно Геродоту [I. 82], взрослые аргосцы должны были быть чисто выбритыми, а взрослые спартанцы – отпускать длинные волосы (т. е. речь идет как бы о двойной инверсии) [Видаль-Накэ, 2001, с. 145].

Аполлодором описан случай с Ахиллесом, которому Калхант предсказал, что Трое нельзя будет взять без его участия. Тогда Фетида, знавшая наперед, что если Ахиллес примет участие в войне, то непременно погибнет, одела его в женскую одежду и привезла под видом девушки к Ликомеду [Аполлодор. Мифологическая библиотека. III. 14. 8]. Истории с переодеваниями иногда носили и весьма незамысловатый характер. Так было в истории Левкиппа и Дафны, описанный Павсанием, когда юноша, добываясь взаимности у избегавшей всякого знакомства с мужчинами девушки, переоделся в женское платье, а когда хитрость раскрылась, был убит [Павсаний. Описание Эллады. VIII. 20. 3-4].

На празднике Осхофорий процессия, направлявшаяся из Афин в святилище Афины Скирас на Фалере, возглавлялась *мальчиками, переодетыми в девочек*. Плутарх объяснял этот травестизм тем, что среди «девушек», увезенных Тесеем на Крит, на самом деле было двое мальчиков, переодетых в девушек [Тесей. 23].

По мнению П. Видаль-Накэ, Афина Скирас фундаментальным образом связана с костюмом травести. Он указывает, что в аристофановских «Женщинах в народном собрании»

именно во время Скир Праксагора и ее подруги решают переодеться в мужчин и надеть накладные бороды. Кроме того, Плутарх рассказывает, как афиняне завладели Саламином (иначе Скирас) с помощью женщины-травести, в память чего совершалась ежегодная церемония на мысу Скирадион [Видаль-Накэ, 2001, с. 146]. По П. Видаль-Накэ, Осхофории основывались на серии антитез, самая очевидная из которых – противопоставление мужественности и женственности. Она проявлялась в том числе в процессии, но также противопоставляла процессию, в которую входили переодетые в девочек мальчики, состязанию в беге эфэбов (состязание в беге по преимуществу относилось к сфере мужественности). Хорошо известно, что переодевание в женщину для греческих, как и для других архаических обществ, было способом драматизировать доступ юноши к мужественности и брачному возрасту. Классический пример в греческой мифологии – пребывание Ахилла на Скиросе: он был переодет в девушку, но не смог устоять, увидев оружие [Видаль-Накэ, 2001, с. 148].

Можно привести обширную литературу, отражающую характеристику архаического миропорядка, одной из особенностей которого является так называемый карнавальная смех – разрядка путем создания мира «навыорот»: ребята становятся родителями, рабы – господами, женщины – мужчинами и т. п. [Стеблин-Каменский, 1978; Бахтин, 1990; Фрейденберг, 1997]. Необходимость карнавальных «разрядок» объясняется постоянной эмоциональной напряженностью социума ввиду жесточайшей регламентированности повседневной жизни архаического человека. Характер карнавальной разрядки имели афинский трехдневный праздник Тесмофорий, римские Сатурналии⁵, процессии вавилонской богини Иштар урукской и мн. др. [Дьяконов, 1990, с. 94, 160; прим. 21]. По И. Ю. Шаубу, ритуальные превращения в женщину, существовавшие у скифов, этрусков, греков и у других народов, позволяют предполагать, что идеи, связанные с данным феноменом, были обусловлены не только сходством религиозных представлений, лежащих в основе культа верховного божества (или божеств), но и определенной стадией развития тех обществ, в которых прослеживается существование подобных идей [2007, с. 27].

Андрогинизм амазонок и культ Великой богини. Как известно, в греческой мифологии описано племя женщин-воительниц, происходящих от Ареса и Гармонии, обитавшее на реке Фермодонт у города Фемискира (Малая Азия) или в районе предгорий Кавказа и Меотиды (Азовское море) [Тахо-Годи, 1987, с. 63–65]. Предания об амазонках представлены в фольклорной традиции многих народов, в географической, исторической и художественной литературе [Фиалко, 2005, с. 242–247]. Известны их «мужененавистничество», воинственность, традиции, связанные с особым образом жизни, вступлением в брак, и т. д. И в то же время остается множество загадок вокруг этого необычного племени. Их воинственность накладывала определенный отпечаток и на их внешний облик: молодость, отсутствие правой груди, паноплия, искусное умение держаться в седле и прочее. Но несколько противоречива у древних авторов информация относительно одежды амазонок. По Геродоту, эти воинственные девы носили мужскую одежду [IV, 37], хотя в произведениях искусства они изображались одетыми как в мужской «персидский» костюм (кафтан и узкие штаны с лампасами) – в вазовой живописи, так и в полупрозрачные одеяния греческого типа – в произведениях античного искусства [Вахтина, 2005, с. 381; Фиалко, 2005, с. 246]⁶.

По мнению ряда исследователей, легенды об амазонках связаны с областями, где существовал культ Великой богини (и прежде всего с Малой Азией) [см., например: Вахтина,

⁵ О. М. Фрейденберг отмечала, что в силу тотемистического мировосприятия, ставящего знак равенства между природой и человеком, обществом и отдельным членом, в дни Сатурналий каждый человек переживает ту же драму перемены ролей, что и бог-царь. Это дает впоследствии знаменитую картину временного господства слуг и прислуживания господ; каждый переходит на роль раба и узника, обмениваясь с ним именем и одеждой, т. е. своей сущностью. День Сатурналий, или день Нового года, есть день всеобщего обновления [Фрейденберг, 1997, с. 83].

⁶ Палефат же в разделе «Об амазонках» подвергает сомнению сам факт существования подобного женского племени. Он пишет: «...это были не воинственные женщины, а мужчины-варвары, которые носили хитоны до пят, как фракиянки, а на головах – митры, а бороды сбрасывали, как и теперь патариаты, живущие у Ксанфа. Поэтому враги и звали их бабами. Вообще же амазоны были племенем доблестным в сражениях. А чтобы где-нибудь существовало женское войско, невероятно, и сейчас нигде такого нет» [Палефат. О невероятном. XXXIII].

2005]. И. Ю. Шауб заметил, что этот малоазиатский культ, восходящий еще к традициям неолитического Чатал-Хююка, не мог не произвести на греков сильного впечатления своими многочисленными большими храмами с тысячами иеродул обоюбого пола и жрецами, которые, как мегабизы и галлы, то были евнухами, одетыми в женское платье, то вооруженными женщинами, исполнявшими военные танцы. По мнению исследователя, «конная рать амазонок» теснейшим образом связана с конем (малоазиатское представление о женском божестве на коне), а хеттское конное божество Пирва, к которому могут восходить некоторые элементы предания об амазонках, выступало то в мужской, то в женской ипостаси (подобно хурритской Ишгар-Шавушке). Отсюда автор выводит еще одну особенность амазонок – андрогинизм, характернейшую черту ближневосточных культов плодородия [Шауб, 2007, с. 108–110].

Явления «двуполости» как знамения. У многих первобытных народов рождение необычных детей – близнецов, уродов, детей с необычными признаками – воспринималось как результат вмешательства сверхъестественных существ (богов, демонов) и вызывало опасения [Клейн, 2004, с. 260].

Нередко проявления «двуполости» древние авторы трактовали как знамения будущих несчастий. У Геродота есть место, где указывается о педасийцах, живших севернее Галикарнаса. «У этих педасийцев, по рассказам, случается иногда нечто диковинное: всякий раз, как жителям города или их соседям угрожает в скором времени какая-нибудь беда, то у тамошней жрицы Афины вырастает длинная борода» [Геродот. VIII. 104]. Флегонт из Тралл описал случай о том, как у тринадцатилетней девушки, проживавшей в Антиохии, прорезались мужские половые органы и она превратилась в мужчину. Спустя некоторое время ее (его?) привезли к цезарю Клавдию в Рим. «Вследствие зловещего знамения он приказал соорудить алтарь Юпитеру Отвратителю бед на Капитолийском холме» [Флегонт из Тралл. Удивительные истории. Фр. 6].

Итак, подводя итог вышесказанному, следует отметить, что в философии и мифологии разных народов, в теоретических системах (Юнг) можно найти разное толкование феномена двуполости. Существует обширная литература, трактующая этот феномен как психосексуальное явление⁷. С. А. Токаревым приведена сводка мнений некоторых наиболее авторитетных авторов (главным образом этнографов) по поводу андрогинии. Он отмечает, что первым ученым, обратившим внимание на это явление, был фон Ромер, который считал «андрогинную» идею характерной для всех религиозно-мифологических систем мира. Голландский миссионер Й. Винтхейс, изучавший верования племен Австралии и Океании, полагал, что мышление всех отсталых народов насквозь пропитано сексуализмом, поэтому и мифология их начинается с образов неких существ, сотворивших мир путем самооплодотворения. Этнограф-африканист Г. Баумон, напротив, находил, что двуполые существа характерны для мифологии народов со старой высокой культурой и для народов, находившихся как бы на окраине цивилизованного мира и испытавших его влияние. Он считал, что в основе этих образов лежит обрядовая практика «перемены пола» (травестизм), которая имеет целью *повысить магическую потенцию человека*. Он полагал также, что андрогинии могли возникнуть из прямого наблюдения за редкими, но реальными фактами гермафродитизма. Некоторые исследователи предполагают также связь с австралийским обычаем субинцизии – обрядовым уподоблением мужчины андрогину. По мнению же самого С. А. Токарева, мифологическая идея двуполости (и бесполости) имеет довольно ясное происхождение. Здесь налицо типичное для всякого мифа «объяснение от противного»: люди делятся на женщин и мужчин потому, что прежде-де они не были разделены, или половых различий не было. Несомненно связь с обрядовой и культовой практикой травестизма – ритуальной переменой пола, а также с обычаем религиозной кастрации и самокастрации [Токарев, 1987, с. 359].

По мнению М. Ф. Альбедиль, глубинный смысл мифов, связанных с двуполыми существами, заключается в том, что нередко андрогин в мифах – воплощение идеи божественной

⁷ В рамках данной статьи мы его не рассматриваем. Обратим лишь внимание на ряд существующих положений о том, что человек изначально был асексуальным и однополым, что человек с признаками андрогинии обладает большим совершенством, чем однополый, что андрогиния свидетельствует о возврате к порядку, вечной гармонии, рае и т.п. [Лев-Старович, 1991, с. 177].

целостности, и соединение полов в одном существе – частный случай универсального для архаических культур одновременного присутствия всех божественных качеств, которые необходимы для вечного обновления жизни. Вот почему они были важны не только для узкого круга участников, но и для общества в целом [Альбедиль, 1999, с. 27].

Таким образом, можно констатировать, что мифология, литература и историческая традиция предоставляют в наше распоряжение огромное количество историй о гермафродитах, андрогинах, трансвеститах, энареях, скопцах и др., которым нередко приписывались божественное происхождение, божественные болезни, необычные деяния и прочее. Эти истории имели многочисленные вариации, порой были овеяны тайной и различными страхами, а поскольку в природе двуполые существа изредка появляются на свет, их считали то чудовищами, предвещавшими зло, то предвестниками добрых событий.

Археологические и этнографические материалы свидетельствуют о частом использовании фигурок гермафродитов в культовой практике, что было связано, очевидно, с идеями плодородия в широком понимании этого слова. В. И. Марковин, изучавший кавказскую культовую пластику, высказал мнение, что фигуры, в которых сочетаются отдельные признаки обоих полов, могли при необходимости выполнять разные культовые «роли» [1986, с. 115]. По всей видимости, «разные культовые роли» могли отводиться и двуполым персонажам наскальных сцен, создававшихся, очевидно, по случаю проведения определенных ритуальных мероприятий. Однозначная трактовка таких композиций вряд ли возможна ввиду неоднозначности самого «двуполого», что подтверждают приведенные в статье материалы. О живучести же представлений, связанных с «двуполостью», свидетельствует тот факт, что травестия, маскарад, перемена половых ролей еще до настоящего времени присутствуют в сезонных праздниках многих народов.

Библиография

- Альбедиль М. Ф. Женское и мужское начала в мифах: «их съеденье, сочетанье, и роковое их сиянье...» // Астарта. Культурологические исследования из истории Древнего мира и средних веков: проблемы женственности. Вып. 1. СПб., 1999.
- Антониш Либерал. Метаморфозы / Пер. В. Н. Ярхо // ВДИ. 1997. № 3–4.
- Антонова Е. В. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. М., 1977.
- Аполлодор. Мифологическая библиотека / Пер. В. Г. Боруховича. М., 1993.
- Аристофан. Комедии. М., 1983.
- Артамонов М. И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. Вып. 2. Л., 1961.
- Басилов В. Н. Ташмат-Бола // Глазами этнографа. М., 1982.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Вахтина М. Ю. Греческое искусство и искусство Европейской Скифии в VII–IV вв. до н.э. // Греки и варвары Северного Причерноморья в скифскую эпоху. СПб., 2005.
- Видаль-Накэ П. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире. М., 2001.
- Геродот. История в девяти книгах / Пер. и прим. Г. А. Стратановского. Л., 1972.
- Гендерная история Древней Греции. Хрестоматия / Сост. Л. Л. Селиванова. Кн. II. М., 2009.
- Гиппократ. Избранные книги / Пер. с греч. В. И. Руднева. М., 1994.
- Гринцер П. А. Шива // Мифы народов мира. Т. II. М., 1988.
- Диодор Сицилийский. Греческая мифология (Историческая библиотека) / Пер. О. П. Цыбенко. М., 1998.
- Дьяконов М. И. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.
- Ермоленко Л. Н. Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения). Новосибирск, 2004.
- Замаровский В. Боги и герои античных сказаний: Словарь. М., 1994.
- Йеттмар К. Религии Гиндукуша. М., 1986.
- Кинжалов Р. В. К реконструкции древнегреческого свадебного обряда // Астарта. Женщина в структурах власти архаических и традиционных обществ. Вып. 2. СПб., 1990.
- Клейн Л. С. Воскрешение Перуна: к реконструкции восточнославянского язычества. СПб., 2004.
- Ковалева О. В. Наскальные рисунки эпохи поздней бронзы Минусинской котловины. Новосибирск, 2011.
- Кызласов Л. Р., Леонтьев Н. В. Народные рисунки хакасов. М., 1980.
- Лев-Старович З. Секс в культурах мира. М., 1991.

Леонтьев С. Н. Памятник окуневской культуры курган Черновая XI // Археология, этнография и антропология Евразии. 2001. № 4 (8).

Литвинский Б. А. Семантика древних верований и обрядов памирцев (1) // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье. М., 1981.

Лосев А. Ф. Афродита // Мифы народов мира. Т. I. М., 1987.

Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996.

Марковин В. И. Культурная пластика Кавказа // Новое в археологии Северного Кавказа. М., 1986.

Мартынов А. И., Марьяшев А. Н., Абетеков А. К. Наскальные изображения Саймалы-Таша. Алма-Ата, 1992.

Мачинский Д. А. Пектораль из Толстой могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978.

Медведев В. Е. Новые сюжеты в искусстве нижнеамурского неолита и связанные с ними представления древних // Археология, этнография и антропология Евразии. 2000. № 3.

Медведев В. Е. Проблема истоков некоторых скульптурных и наскальных образов в первобытном искусстве юга Дальнего Востока и находки, относящиеся к осиповской культуре на Амуре // Археология, этнография и антропология Евразии. 2001. № 4 (8).

Миклашевич Е. А. Документирование памятников наскального искусства в Хакасии и на юге Красноярского края в 2008 году // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XIV. Новосибирск, 2008.

Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967.

Окладников А. П., Запорожская В. Д. Петроглифы Забайкалья. Л., 1969.

Павсаний. Описание Эллады. В 2-х т. / Пер. С. П. Кондратьева. М., 1994.

Палефат. О невероятном // ВДИ. 1988. № 4.

Плутарх. Греческие вопросы / Пер. Н. В. Брагинской. Л., 1990.

Плутарх. О доблести женской // Застольные беседы. Л., 1990.

Плутарх. Ликург / Пер. С. П. Маркиша // Сравнительные жизнеописания. В 3-х т. Т. 1. М., 1961.

Плутарх. Тесей / Пер. С. П. Маркиша // Сравнительные жизнеописания. В 3-х т. Т. 1. М., 1961.

Риндюк Н. В. Основные группы антропоморфной пластики древних земледельцев Евразии // АСГЭ. Вып. 34. СПб., 1999.

Селиванова Л. Л. Владыка Олимпа. Формирование олимпийского пантеона // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. XIV. М.; Магнитогорск, 2004.

Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. Л., 1978.

Тахо-Годи А. А. Амазонки // Мифы народов мира. Т. I. М., 1987.

Токарев С. А. Религия в истории народов мира. М., 1965.

Токарев С. А. Двуполые существа // Мифы народов мира. Т. I. М., 1987.

Токарев С. А. Ранние формы религии. М., 1990.

Троицкая Т. Н. Явление травестиизма в скифо-сибирском мире // Скифо-сибирский мир. Новосибирск, 1987.

Фиалко Е. Е. Скифские амазонки по письменным и археологическим источникам // Боспорский феномен. СПб., 2005.

Финогенова С. И. Миф о Дионисе (по вазовым рисункам VI-V вв. до н.э.) // Жизнь мифа в античности. Вып. XVIII. Ч. 1. М., 1988.

Флемонт из Тралл // Гендерная история Древней Греции. Хрестоматия / Сост. Л. Л. Селиванова. Кн. II. М., 2009.

Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Ченченкова О. П. Западносибирская скульптура: вещь, знак, символ // Мировоззрение. Археология. Ритуал. Культура. СПб., 2000.

Шaub И. Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII-IV вв. до н.э.). СПб., 2007.

Шaub И. Ю. Италия – Скифия: культурно-исторические параллели. М.; СПб., 2008.

Яйленко В. П. Женщины, Афродита и жрица Спартокидов в новых боспорских надписях // Женщина в античном мире. М., 1995.

Blednova N., Francfort H.-P., Legtchilo N., Martin L., Sacchi D., Sher J. A., Smirnov D., Soleilhavoup F., Vidal P. Sibérie du Sud 2: Tepsej I-III, Ust-Tuba I-VI (Russie, Khakassie) // Repertoire des Petroglyphes d'Asie Centrale. Fasc. № 2. Paris, 1995.

Kubarev V. D., Jakobson E. Sibérie du sud 3: Kalbak-Tash I (Republique de l'Altai) // Repertoire des Petroglyphes d'Asie Centrale. Fasc. № 3. Paris, 1996.

Sanoni U., Gavaldo S., Capardoni M. Zurla and Verdi: Two new rock art zones in Valcamonica (Italy) // INORA. 2006. № 46.

Zwischen Gandhara und den Seidenstrassen – Felsbilder am Karakorum Highway. Mainz am Rhein, 1985.

А. Н. Мухарева, О. С. Советова

Кемеровский государственный университет

О НЕКОТОРЫХ СЮЖЕТАХ ПЕТРОГЛИФОВ ГОРЫ БОЛЬШОЙ УЛАЗ НА СРЕДНЕМ ЕНИСЕЕ

Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»

Один из крупнейших комплексов наскального искусства Среднего Енисея – Большой Улаз – расположен на правом берегу Красноярского водохранилища, напротив районного центра Новоселово. Петроглифы этого уникального местонахождения встречаются на нескольких вершинах огромного скального массива, рассеченного многочисленными логами.

Несмотря на то что первые сведения о писанице появились во второй половине XIX столетия, впервые копирование петроглифов памятника было предпринято лишь в 1982 г. Н. В. Леонтьевым. К сожалению, долгое время полученные в результате этой работы материалы не были введены в научный оборот. В 2004 г. в ходе нового обследования местонахождения Н. В. Леонтьевым, Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухаревой были найдены некоторые неизвестные ранее группы петроглифов и осуществлено их выборочное документирование [Леонтьев и др., 2005]. В это же время памятник обследовался сотрудниками лаборатории археологии Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева, которые провели работы по топосъемке и копированию петроглифов южной оконечности массива, условно обозначенной ими как писаницы Улазы I, II [Заика и др., 2005].

В 2009 г. авторами статьи было продолжено документирование петроглифов самого крупного скопления этого комплекса, расположенного на южных и юго-западных береговых склонах горы Большой Улаз. В ходе работ проведено тщательное обследование наскальных рисунков и их выборочное документирование. Петроглифы этого скопления находятся на трех ярусах выходов девонского песчаника на всем протяжении скальных обнажений. Всего насчитывается около сотни плоскостей с изображениями, абсолютное большинство которых относится к эпохе раннего средневековья. Среди петроглифов Большого Улаза имеются изображения и других эпох, но в основном они были выявлены на соседних участках со скальными выходами [Леонтьев и др., 2005].

Рисунки выполнены в технике выбивки, характеризующейся в данном случае неглубокими частыми выбоинами. Основные образы – олени, бараны, козлы, верблюды, лошади. Много фигур людей, изображенных верхом на лошадях или верблюдах, а также пешими. Почти все фигуры сравнительно небольшого размера, представлены в динамичных позах. В качестве основных повторяющихся сюжетов выделяются сцены охоты и перекочевков.

Среди этого однородного по стилю и набору основных персонажей пласта, датированного предварительно в пределах первой половины I тыс. н. э., выделяется несколько композиций, хорошо известных по памятникам наскального искусства обширного ареала, но являющихся уникальными не только на этом памятнике, но и в данном регионе в целом. Прежде всего это процессия из всадников и пеших, сопровождающих крытую повозку, динамичные сцены борьбы лошадей, а также изображение своеобразной конструкции (юрты?).

1. Композиция, включающая крытую повозку, запряженную быком (?), в сопровождении процессии с участием пеших и конных персонажей (рис. 1). Представленный в центральной части композиции двухколесный экипаж прямоугольной формы изображен в профиль, на

высоких колесах без спиц. Внутри него показана фигура пассажира со своеобразной прической на голове или в высоком головном уборе. Идентичными прическами или головными уборами отличаются еще два персонажа, сопровождающие повозку, – один из всадников и пеший, ведущий за собой впряженного в повозку быка. Голову другой пешей фигуры, изображенной рядом с повозкой, украшает иная прическа, напоминающая, скорее, кошечку. В руках этого пешего человека – предмет округлой формы (бубен?). Позади по-

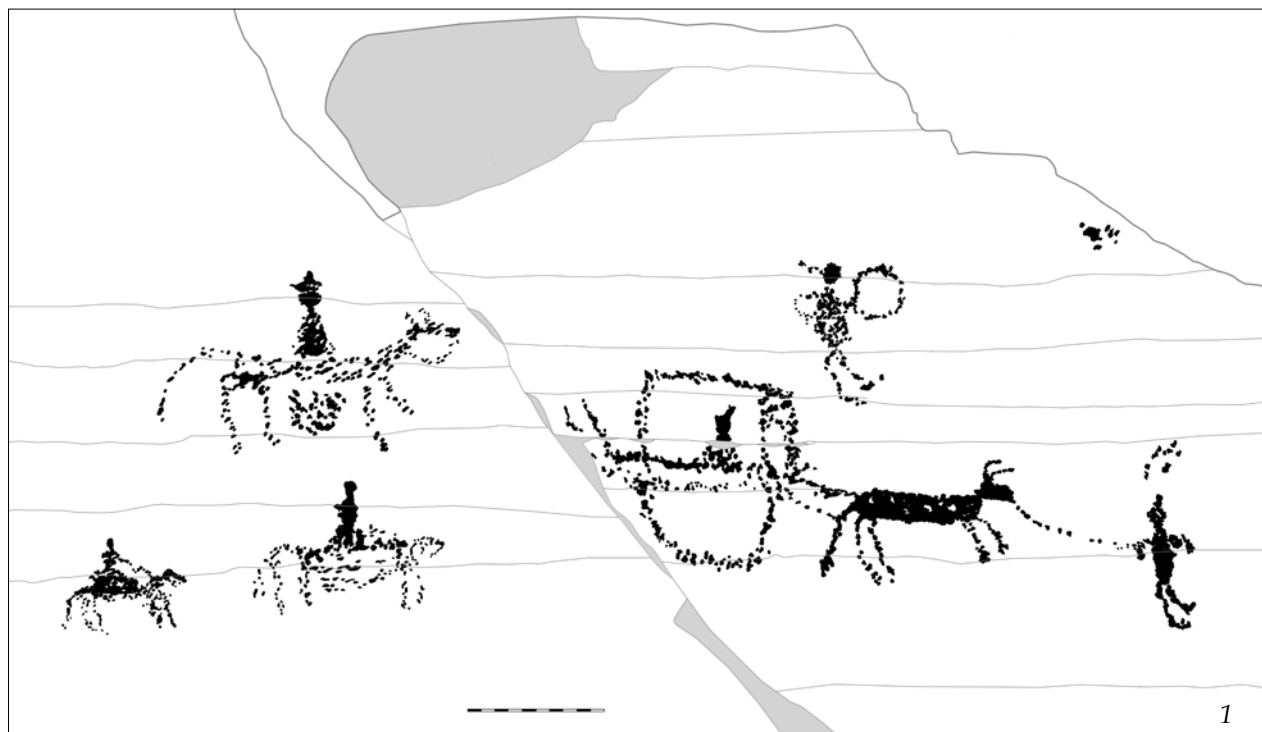


Рис. 1. Изображение повозки в петроглифах Большого Улаза:
1 – прорисовка; 2 – фото фрагмента композиции.

возки изображены три всадника, один из которых отличается более крупными размерами и своеобразным головным убором, напоминающим шляпу. Ниже живота его лошади передана свисающая попона (?), четко прослеживается линия поводьев. Вся процессия направляется вправо.

Ближайшие аналогии улазинской сцене известны по петроглифам сопредельных территорий: так, композиции с быками, которые тащат повозки (рис. 2), называемые З.С. Самашевым «шатровыми телегами», зафиксированы на местонахождениях Сауыскандык в Казахстане [Самашев, 2006, с. 134; ил. на с. 124]; Сары-Сатак на Алтае [Окладников и др., 1982, табл. 102, 7], а также встречены в Гоби-Алтае в Монголии [Санжмятав, 1997, рис. 16].

Сюжетно близки указанным выше сценам изображения крытых повозок в петроглифах Сулекской писаницы (рис. 3, 1, 2), отличающиеся, однако, тем, что в них запряжены другие животные – верблюды. Впряженные в повозку верблюды (рис. 3, 3–5) представлены также на плите тагарского кургана близ улуса Бельтиры [Кызласов, Леонтьев, 1980, табл. 46, 1], на памятниках Табангутское Обо в Забайкалье [Окладников, Запорожская, 1970, табл. 44, 1] и Баян-Журек в Казахстане [Байпаков, Марьяшев, 2008, рис. 55].

Широко известна и композиция с парадными экипажами, запряженными лошадьми, по монгольским петроглифам из ущелья Яманы-ус на горе Ханын хад [Дорж, Новгородова, 1975, табл. VI, 6, 7]. При этом неоднократно отмечалось, что петроглифы Яманы-ус имеют сходство с кортежами на ханьских погребальных рельефах [Дорж, Новгородова, 1975, с. 44; Савинов, 1995, с. 9]. Э.А. Новгородова прослеживает сходство в типе повозок, форме дуг, поддерживающих балдахин, и особенно в технике и трактовке перспективы, хотя петрог-

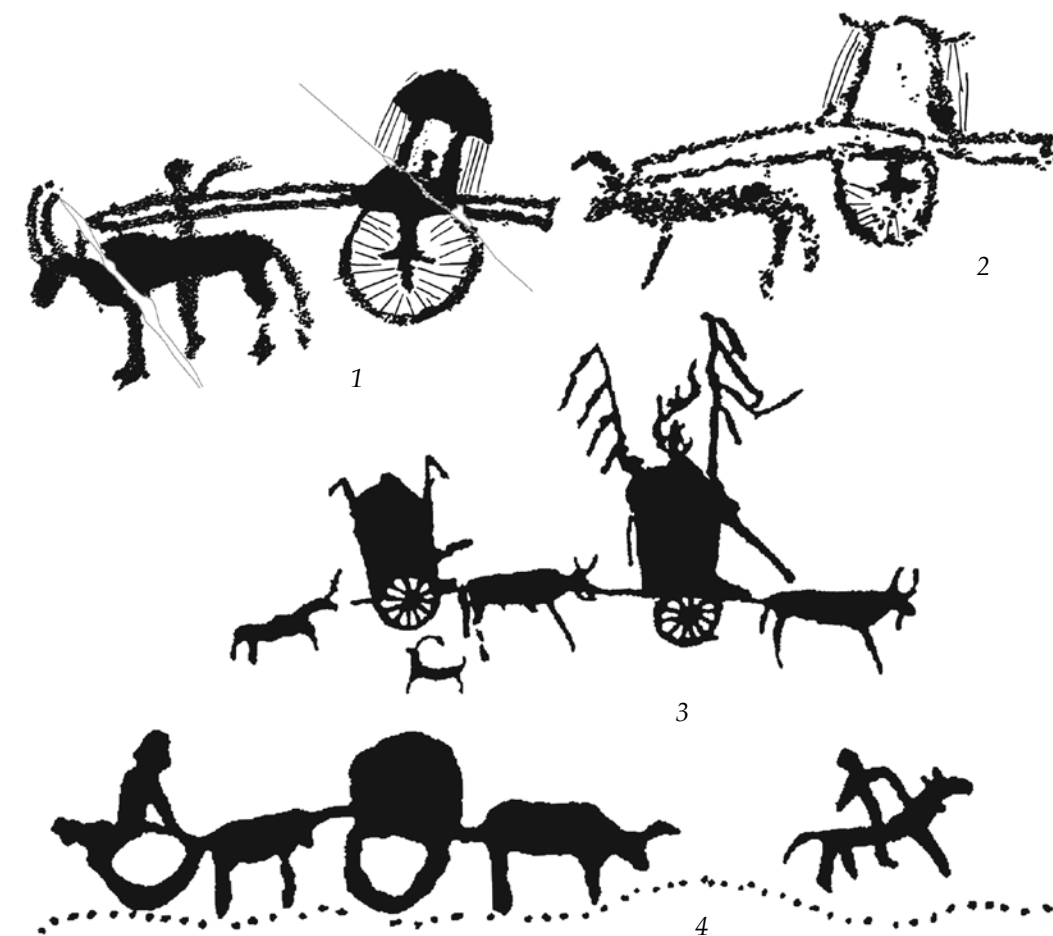


Рис. 2. Изображения повозок, запряженных быками:
1, 2 – Сауыскандык, Казахстан [прорисовка по фото: Самашев, 2006]; 3 – Гоби-Алтай, Монголия [по: Санжмятав, 1997]; 4 – Сары-Сатак, Горный Алтай [по: Окладников и др., 1982].

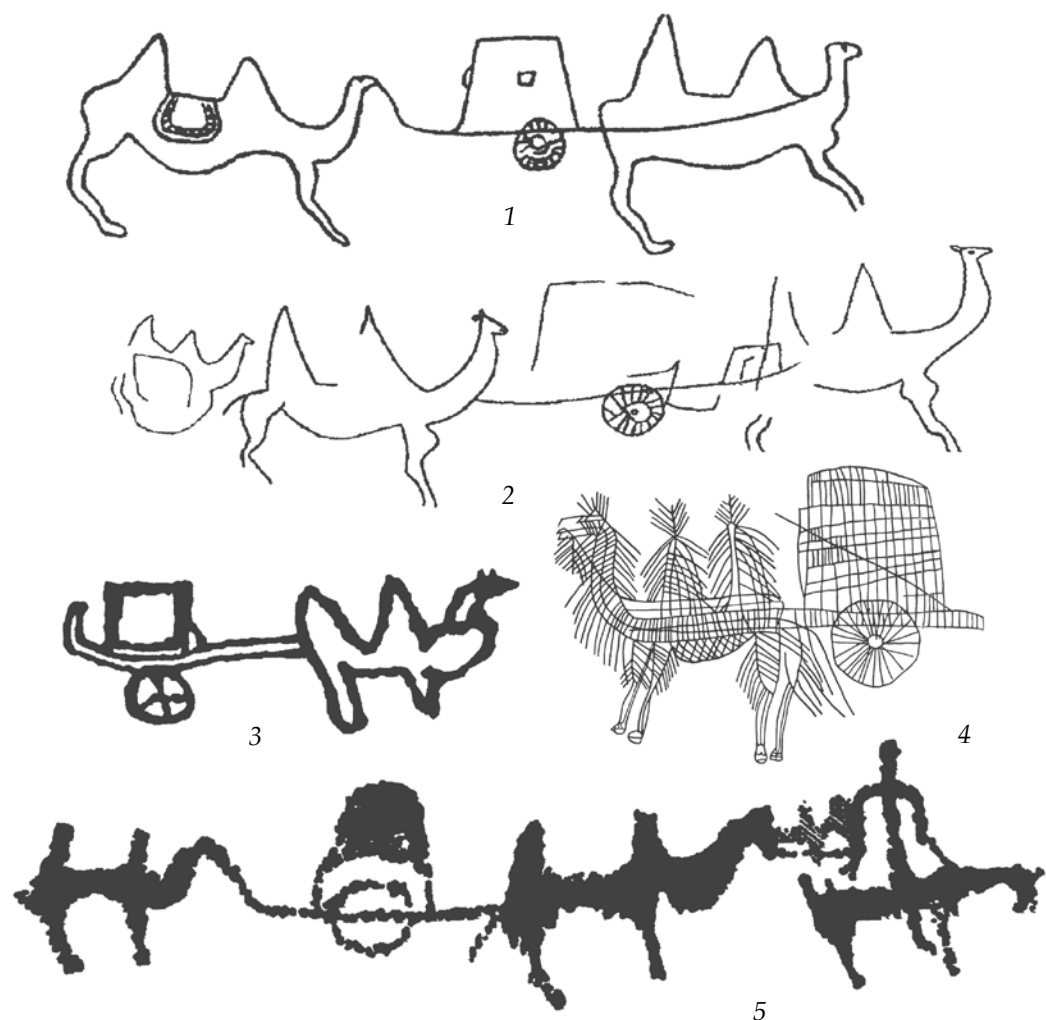


Рис. 3. Изображения повозок, запряженных верблюдами:

1, 2 – Сулекская писаница, Хакасия [по: В. Ф. Капелько, копии из личного архива Н. В. Леонтьева], 3 – Табангутское Обо, Забайкалье [по: Окладников, Запорожская, 1970]; 4 – плита тагарского кургана близ улуса Бельтиры [по: Кызласов, Леонтьев, 1980]; 5 – Баян-Журек, Казахстан [по: Байпаков, Марьяшев, 2008].

лифы и отличаются большей простотой и меньшей канонизированностью (рис. 4). Все это позволяет датировать рисунки из ущелья Яманы-ус рубежом н. э. [Дорж, Новгородова, 1975, с. 44; Новгородова, 1984, с. 111].

Неоднократно встречаются в литературе и свидетельства связей, существовавших на рубеже н. э. между населением Китая и Среднего Енисея [Кызласов, 1960, с. 28, 48–50, 63, 64, 134, 135; Вайнштейн, Крюков, 1976; Вадецкая, 1984; Савинов, 1995]. Э. Б. Вадецкая выделяла хуннский компонент в таштыкской культуре, в том числе и на основании находок в таштыкских склепах остатков зонтов, фигурок людей и коней, являвшихся, по ее мнению, составляющими элементами моделей повозок, «клавшихся погребенным, по типу китайских» [1986, с. 139]. Для датировки улазинской процессии по аналогии с изображениями, известными на ханьских погребальных рельефах и в наскальном искусстве, в настоящее время нет достаточных аргументов, хотя определенно данная композиция по времени создания синхронна многим другим рисункам Большого Улаза (первая половина I тыс. н. э.).

2. Еще один яркий сюжет в петроглифах Большого Улаза – *борьба лошадей*, когда кони изображены вставшими на дыбы, пытающимися лягнуть друг друга (рис. 5; 6, 1). В таких сценах, полных реализма и экспрессии, фигуры лошадей выполнены с большим изяществом. Данный сюжет зафиксирован на скалах Большого Улаза дважды [Леонтьев и др., 2005, рис. XIV], однако на других памятниках наскального искусства Среднего Енисея неизвестен.

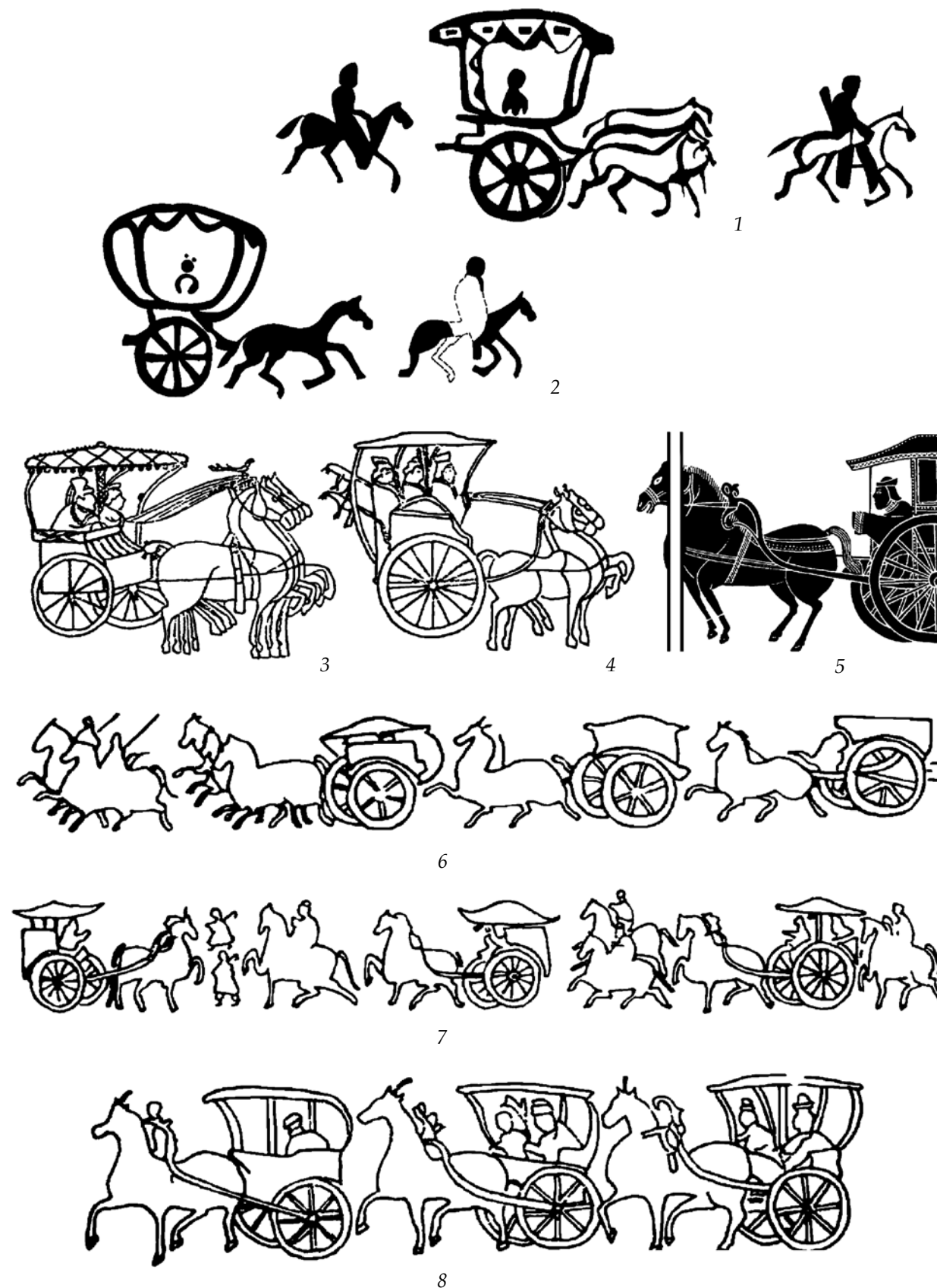


Рис. 4. Изображения повозок, запряженных лошадьми:

1, 2 – петроглифы Яманы-ус, Монголия [по: Дорж, Новгородова, 1975]; 3–8 – каменные барельефы из Китая [3, 4, 6–8 – по: Кожанов, 1984; 5 – по: История..., 1999].

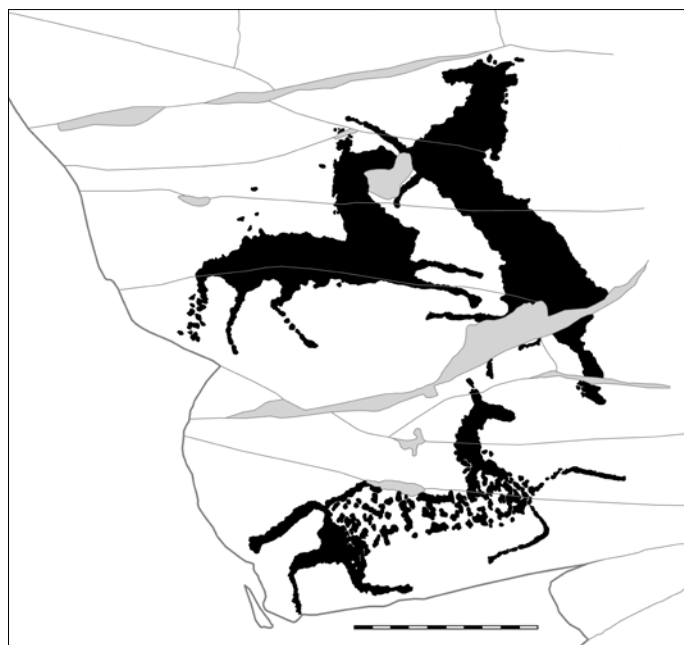
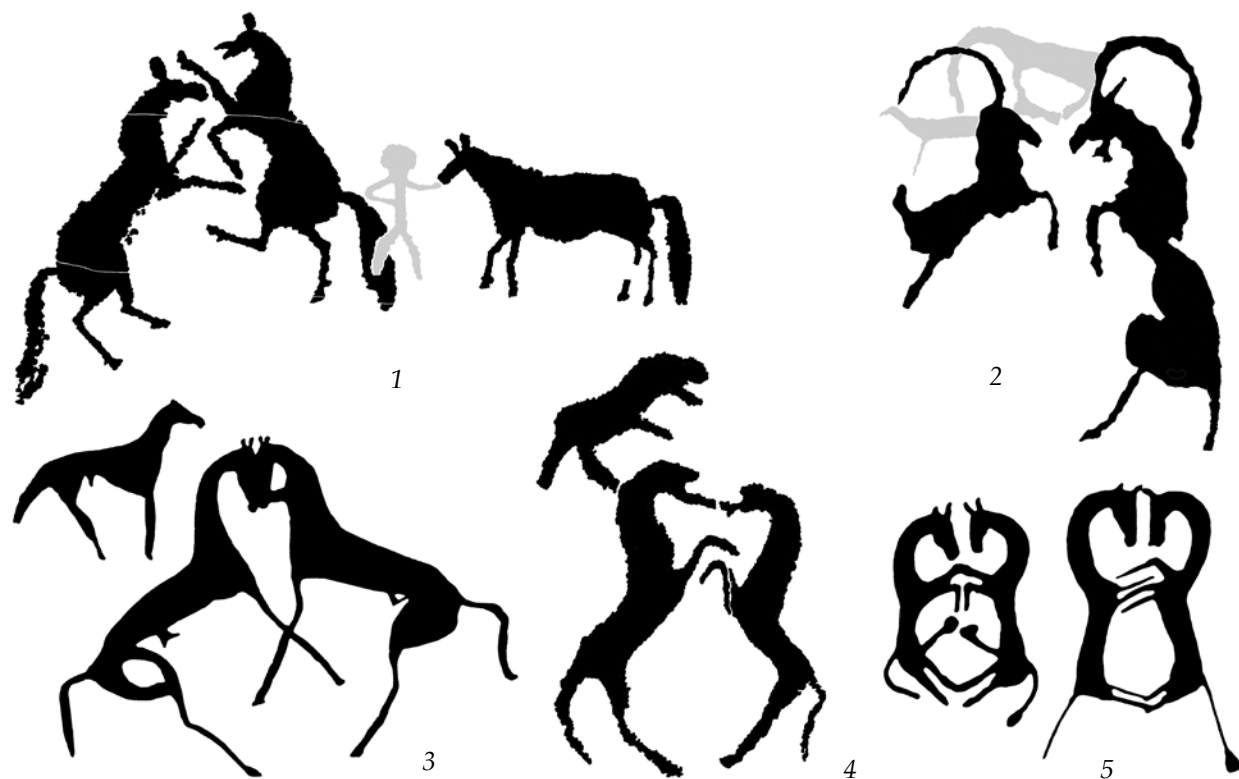


Рис. 5. Сцена борьбы коней в петроглифах Большого Улаза.

Рис. 6. Сцены борьбы животных:
1 - Большой Улаз, Средний Енисей [по: Леонтьев и др., 2005];
2 - Кызыл-Мажалык, Тува (из фондов музея КемГУ);
3 - Сармишсай, Узбекистан [по: Кабиров, 1976];
4 - Теректы-Аулие, Казахстан [по: Samashev et al., 2000];
5 - Восточный Тянь-Шань, Китай [по: The rock arts of China, 1993].



Из ближайших аналогий следует упомянуть пару козлов, представленных на писанице Кызыл-Мажалык в Туве¹ (рис. 6, 2). Кроме того, мотив попарно борющихся коней, изображенных именно в такой позе (рис. 6, 3, 4), известен в наскальном искусстве Казахстана (Теректы Аулие) [Samashev et al., 2000, fig. 2] и Узбекистана (Сармишсай) [Кабиров, 1976, расм. 3, 1-3; Rozwadowski, 1997, s. 213, рис. 2], хотя датировка этих рисунков не совсем ясна. Дерущиеся кони Большого Улаза, как и многие другие изображения памятника, выполненные в схожей манере и технике, датируются эпохой раннего средневековья [Леонтьев и др., 2005, с. 124, 132]. Аналогичная сцена, представленная в петроглифах Теректы Аулие, по мнению З. С. Самашева, выполнена в «стиле, близком к «сейминско-гурбинскому» [Samashev et al.,

¹ Копия выполнена в экспедиции под руководством Я. А. Шера в 1990 г. и хранится в фондах музея «Археология, этнография и экология Сибири» Кемеровского государственного университета.

2000, р. 6]. Эпохой бронзы датирована и еще одна сцена борьбы лошадей (рис. 6, 5) из Восточного Тянь-Шаня [Francfort, 1991, fig. 26]. Подобный же мотив в наскальном искусстве Сармишсай исследователи связывают с индоиранской традицией и относят к раннему железному веку [Rozwadowski, 1997, s. 213]. Следует отметить тот факт, что практически во всех рассмотренных сценах рядом с противоборствующими животными присутствует третий персонаж, что, возможно, связано с семантикой подобных композиций.

Как известно, тема противоборства животных – одна из наиболее популярных в изобразительном искусстве. Интересные варианты интерпретаций этого сюжета предложены М. П. Грязновым [1961, с. 15, 16], А. М. Беленицким [1978, с. 36], Е. Е. Кузьминой [2002, с. 74–80] и другими исследователями. В данном случае изображения дерущихся лошадей на памятнике Большого Улаза являются, пожалуй, самыми поздними из аналогичных сцен.

3. Среди петроглифов Большого Улаза также обращает на себя внимание изображение некоей конструкции (рис. 7), которая, скорее всего, представляет жилое сооружение, возможно, *юрту*. К сожалению, плоскость с этим изображением расположена таким образом, что освещается солнцем лишь считанные часы, в которые и проявляются нанесенные на

Рис. 7. Изображение юрты (?) в петроглифах Большого Улаза.

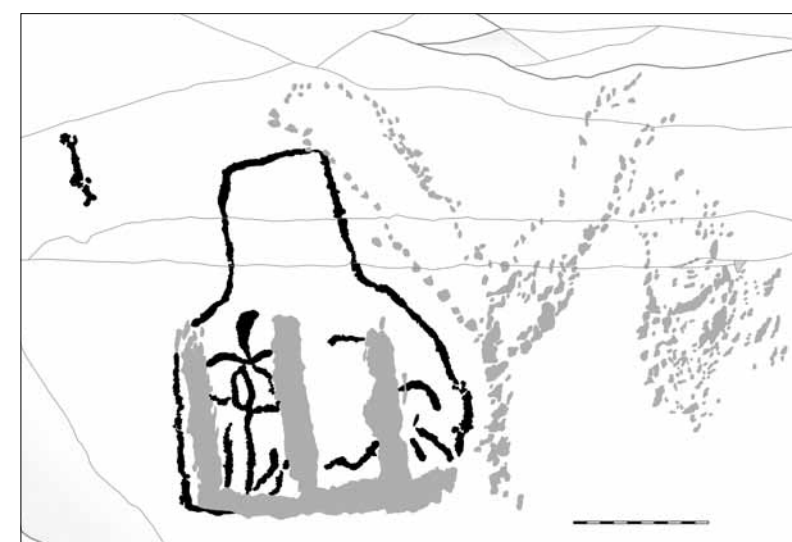
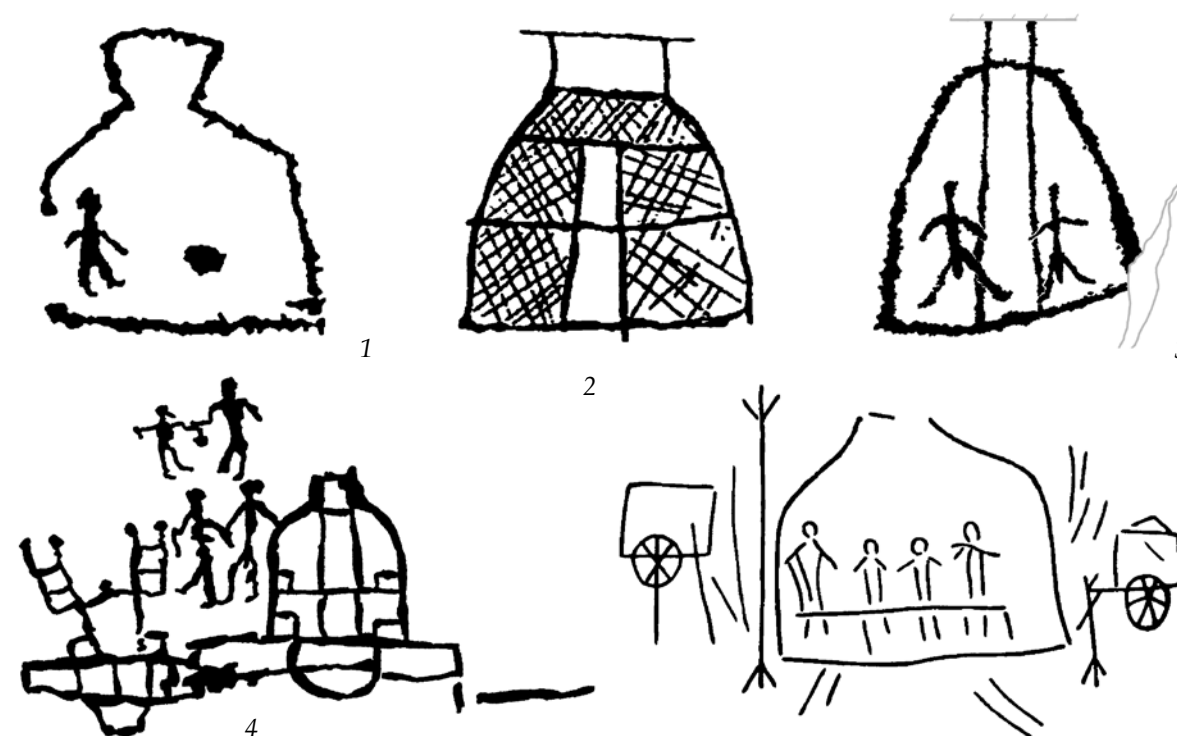


Рис. 8. Изображения юрт:
1 - Оглахты, Средний Енисей [по: Sher et al., 1994];
2 - Яншан, Китай [по: Деревянко и др., 2008];
3 - Сауыскандык, Казахстан [прорисовка по фото: Самашев, 2006];
4 - Баянлиг хад, Монголия [по: Деревянко и др., 2008];
5 - Манхай, Забайкалье [по: Хороших, 1951].



нее фигуры. Возможно поэтому по изображению в более позднее время выбита буква «Ш», частично повредившая его (нам представляется, что рисунок просто был незаметен современному «художнику»). Таким образом, изображение «юрты» оказалось испорченным современной выбивкой, но, тем не менее, просматривается ее контур (в виде «кринки») и, возможно, находящиеся внутри обитатели.

Ближайшая аналогия данному изображению известна среди петроглифов Оглахты-I (рис. 8, 1), где в похожей конструкции показаны фигурка человека и пятно выбивки (очаг?) [Sher et al., 1994, fig. 121.1, 121.2]. Изображения подобных жилищ с дымоходом и с обитателями внутри известны в Казахстане (рис. 8, 3) на местонахождениях Алыбай и Сауыскандык [Самашев, 2006, ил. на с. 106, 126]. «Юрты» аналогичной конструкции, но без обитателей (рис. 8, 2), изображены на скалах Яншана в Китае [Деревянко и др., 2008, табл. 61], Баян-Журека в Казахстане [Байпаков, Марьяшев, 2008, ил. 61]. Близки по конструктивным особенностям и юрты из Баянлиг хада в Монголии (рис. 8, 4) – с высокими стенками и крутым высоким куполом [Деревянко и др., 2008, с. 21, рис. 5], а также из Манхая (Забайкалье) [Хороших, 1951], где они показаны не одиночными, а в композициях (рис. 8, 5). Анализу изображений жилищ в наскальном искусстве посвящена серия интересных статей М. А. Дэвлет [1992; 2006]. Однако другие известные по публикациям изображения «юрт» [Дэвлет, 2006, рис. 10] несколько отличаются от описанных выше.

Таким образом, даже предварительная оценка рассмотренных композиций Большого Улаза, в дополнение к опубликованным ранее [Леонтьев и др., 2005], еще раз указывает на неординарность этого памятника в ряду других местонахождений бассейна Среднего Енисея. Его изучение, несомненно, позволит пролить свет на многие важные вопросы, связанные с мировоззрением людей эпохи раннего средневековья, а также, вероятно, даст возможность проследить перемещения и контакты носителей особых изобразительных традиций этого периода.

Библиография

- Байпаков К. М., Марьяшев А. Н. Петроглифы Баян-Журека. Алматы, 2008.
- Беленицкий А. М. Конь в культах и идеологических представлениях народов Средней Азии и Евразийских степей в древности и раннем средневековье // КСИА. 1978. Вып. 154.
- Вадецкая Э. Б. Об участии хуннов в сложении таштыкской культуры // Этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий. Омск, 1984.
- Вадецкая Э. Б. Археологические памятники в степях среднего Енисея. Л., 1986.
- Вайнштейн С. И., Крюков М. В. Дворец Ли Лина и конец одной легенды // СЭ. 1976. № 3.
- Грязнов М. П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // АСГЭ. Вып. 3. Л., 1961.
- Деревянко А. П., Петрин В. Т., Цэвээндорж Д., Мыльников В. П. Святилище с наскальными рисунками Баянлиг хад в Монголии. Новосибирск, 2008.
- Дорж Д., Новгородова Э. А. Петроглифы Монголии. Улан-Батор, 1975.
- Дэвлет М. А. О жилищах эпохи бронзы по материалам петроглифов // Вторые исторические чтения памяти М. П. Грязнова. Ч. I. Омск, 1992.
- Дэвлет М. А. Древние жилища народов Северной и Центральной Азии (по материалам петроглифов) // Миропонимание древних и традиционных обществ Евразии. Памяти В. Н. Чернецова. М., 2006.
- Заика А. Л., Дроздов Н. И., Макулов В. И. Новоселовские писаницы (итоги археологических исследований 2004 г.) // Археология Южной Сибири: идеи, методы, открытия. Красноярск, 2005.
- История Древнего Востока / Ред. В. И. Кузищин. М., 1999.
- Кабилов Дж. Петроглифы Сармичская. Ташкент, 1976 (на узб. яз.).
- Кожанов С. Т. Колесный транспорт эпохи Хань // Новое в археологии Китая. Исследования и проблемы. Новосибирск, 1984.
- Кузьмина Е. Е. Сюжет противоборства двух животных в искусстве азиатских степей // Мифология и искусство скифов и бактрийцев: (Культурологические очерки). М., 2002.
- Кызласов Л. Р. Таштыкская эпоха в истории Хакасско-Минусинской котловины. М., 1960.
- Кызласов Л. Р., Леонтьев Н. В. Народные рисунки хакасов. М., 1980.
- Леонтьев Н. В., Миклашевич Е. А., Мухарева А. Н. Памятник наскального искусства Улазы на севере Минусинской котловины // Археология Южной Сибири. Вып. 23. Кемерово, 2005.

- Новгородова Э. А. Мир петроглифов Монголии. М., 1984.
- Окладников А. П., Запорожская В. Д. Петроглифы Забайкалья. Ч. 2. Л., 1970.
- Окладников А. П., Окладникова Е. А., Запорожская В. Д. Петроглифы урочища Сары-Сатак (долина р. Елангаш). Новосибирск, 1982.
- Савинов Д. Г. О происхождении таштыкского стиля // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995.
- Самашев З. Петроглифы Казахстана. Алматы, 2006.
- Санжмятав Т. Нуудэлчдийн туух соёлыг хадны зургаар судлах нь // Тов Азийн нуудэлчдийн соел иргэншлийн зарим асуудал. Улаанбаатар хот, 1997 (на монг. яз.).
- Francfort H.-P. Note on some bronze age petroglyphs of Upper Indus and Central Asia // Pakistan Archaeology. 1991. № 26.
- The rock arts of China. 1993 (на кит. яз.).
- Rozwadowski A. Sztuka naskalna i Indoirańczycy: interpretacja etniczna petroglifów doliny Sarmiśaj // Sztuka naskalna Uzbekistanu. Poznan, 1997.
- Samashev Z., Kurmankulov Z., Zhetybaev Z. The petroglyphs of Terekty Aulie, Central Kazakstan // INORA. 2000. № 25.
- Sher J. A., Blednova N., Legchilo N., Smirnov D. Sibirie du sud 1: Oglakhty I-III (Russie, Khakassie) // Répertoire des Petroglyphes D'Asie Centrale. Fasc. № 1. Paris, 1994.

С. В. Панкова

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ОШКОЛЬСКАЯ ПИСАНИЦА В ХАКАСИИ

Ошкольская писаница – исключительный памятник наскального творчества на севере Минусинских степей. На живописной оконечности скальной гряды у каменного останца, похожего на руины замка, на вертикальных гранях девонского песчаника расположены резные композиции таштыцкого времени. С проходящей внизу дороги, определенно существовавшей и в древности, хорошо виден этот возвышающийся над ней «бастион» (рис. 1). А с покатой площадки у верхней из плоскостей с гравировками открывается широкая панорама окружающих пространств – степной долины, леса, горных гряд, озер. Даже удивительно, что более ранние обитатели этих мест не воспользовались прекрасными скальными плоскостями и не оставили на них изображений.

Ошкольские сцены с резными фигурами оказались в числе первых научно скопированных и изданных таштыцких гравировок – они были исследованы еще в 1887 г. финской экспедицией Й.-Р. Аспелина, а две из них опубликованы Я. Аппельгреном-Кивало [Appelgren-Kivalo, 1931, Abb. 302, 308]. Занимавшиеся в первую очередь исследованием рунических надписей, участники экспедиции тщательно копировали и все находимые изображения¹. Как и другие прорисовки из этого издания, они очень точно отражают оригиналы, хотя наиболее тонкие и неясные гравировки остались незафиксированными.

Памятник известен под разными названиями. В публикации Я. Аппельгрена-Кивало упоминается «писаница на горе Арга», по названию хребта, на котором она расположена. А. В. Адрианов, побывавший здесь в 1909 г., назвал ее Ошкольской – «так как отсюда отчетливо видно улус Б. Ошкольский, стоящий близ большого озера того же имени» [1910, с. 43]². Позднее это название использует Э. А. Севастьянова [1980]. Один из эстампажей А. В. Адрианова был издан Я. А. Шером с подписью «Подкаменная писаница» [1980, рис. 13], это же название использовал Ю. С. Худяков [1990, с. 108]. Писаницей у улуса Подкамень называет памятник И. Л. Кызласов, опубликовавший три фигуры воинов [1990, с. 183]. Название «Талкин ключ» – по имени ближайшего поселка – дали гравировкам Д. А. Кириллова и М. Л. Подольский [2006].

Улус Подкамень находится в 10 км от писаницы, а в непосредственной близости от него расположен могильник, на плитах которого также имеются таштыцкие гравировки; поэтому во избежание путаницы писаницу лучше называть как-то иначе. В настоящей публикации использовано название, данное А. В. Адриановым, – Ошкольская писаница, одно из

¹ Именно с основной целью экспедиции была связана готовность ее участников к копированию гравировок и соответствующее техническое оснащение. Во время первых двух экспедиций 1887–1888 гг. все памятники были зарисованы в карандаше, а в 1889 г. на многих из них проводилось фотографирование. Кроме того, в течение всех трех путешествий с большого числа изображений, расположенных на ровных плоскостях, снимались оттиски на влажной промокательной бумаге с помощью щетки. Эти фотографии и эстампажи позволили Я. Аппельгрено-Кивало при подготовке издания корректировать как исходные карандашные зарисовки, так и снятые с них тушевые рисунки, а при их отсутствии даже сделать по ним дополнительные иллюстрации для издания [Appelgren-Kivalo, 1931].

² А. В. Адрианов снял восемь эстампажей (с плоскостей 1–3 и двух неизвестных нам изображений) и сделал фотографию с гравировок первого яруса писаницы. На большой плоскости верхнего яруса (4-й по нашей нумерации) «эстампажа ... снять не пришлось, но фотографию я сделал, а некоторые фигуры зарисовал» [Адрианов, 1910, с. 43]. Эстампажи хранятся в Музее антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН (далее МАЭ). Они были опознаны среди других и сфотографированы в фондах МАЭ Е. А. Миклашевич, которой я искренне благодарна за знакомство с этими материалами.



Рис. 1. Общий вид Ошкольской писаницы.

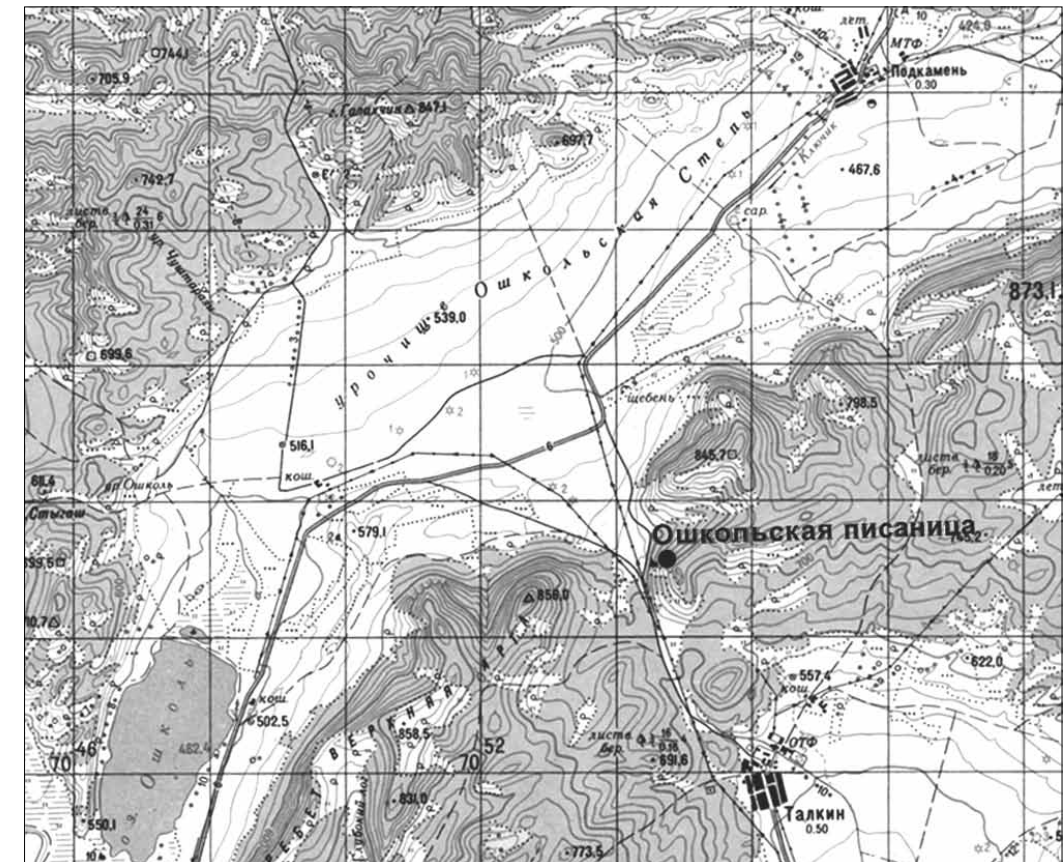


Рис. 2. Местоположение Ошкольской писаницы.

наиболее ранних, отражающее местоположение памятника, удобное в произнесении и написании. В 2002 г. здесь работал петроглифический отряд Тувинской экспедиции Государственного Эрмитажа под руководством автора³ [Панкова, Архипов, 2003; 2004].

³ Приношу свою искреннюю благодарность А. И. Готлибу, В. С. Зубкову и А. И. Поселянину, работавшим тогда же на Черном озере и всячески способствовавшим нашим исследованиям ошкольских гравировок. Благодарю также Е. А. Миклашевич, поделившуюся своими фотографиями памятника.

Ошкольская писаница находится на юге Орджоникидзевского района Республики Хакасия, практически на границе с Ширинским районом. Она расположена в 3,5 км от пос. Талкин (Талкин Ключ) и в 5,5 км к востоку от оз. Ошколь, на одной из гряд хребта Арга (рис. 2). Скальные плоскости с гравировками расположены над проселочной дорогой, ведущей из поселка к дороге Кирова – Подкамень и выходящей здесь из леса в Ошкольскую степь.

Северные склоны гряды покрыты редким смешанным лесом и высокой травой; юго-восточный и южный склоны сухие, практически без растительности. Везде есть скальные выходы, но изображения на них не обнаружены. Во многом, по-видимому, это объясняется состоянием скальных выходов с неровной крошащейся поверхностью, не пригодной для нанесения гравировок. Не осмотренными остались только верхние ярусы обнажений на северной стороне гряды, однако подступы к ним затруднены. На «подходящих» плоскостях у южного склона имеются только современные записи, в основном не позднее 1970-х годов. Здесь же у подножия гряды были устроены каменоломни, от которых остались прямоугольные вырубывы – следы выборки камня.

Выходы девонского песчаника расположены ярусно один над другим на удлиненном скальном «языке», протянувшемся с северо-востока на юго-запад. Гравировки размещаются на его юго-западной оконечности – на трех плоскостях нижнего яруса и одной сверху. Между ними, а также выше по гряде много небольших по площади обнажений, но древних рисунков на них нет. Между тем, помимо публикуемых гравировок известны и другие происходящие отсюда изображения, не обнаруженные во время осмотра памятника в 2002–2003 гг. (рис. 3, 4).

Два из них представлены среди ошкольских эстампажей А.В. Адрианова из собрания МАЭ. На первом изображены три фигуры копытных (маралух?), друг за другом бегущих вправо; на втором – неопределенное копытное с длинными ногами, длинной шеей и пучками расходящихся сверху «лучей» (рис. 3, 3, 4).

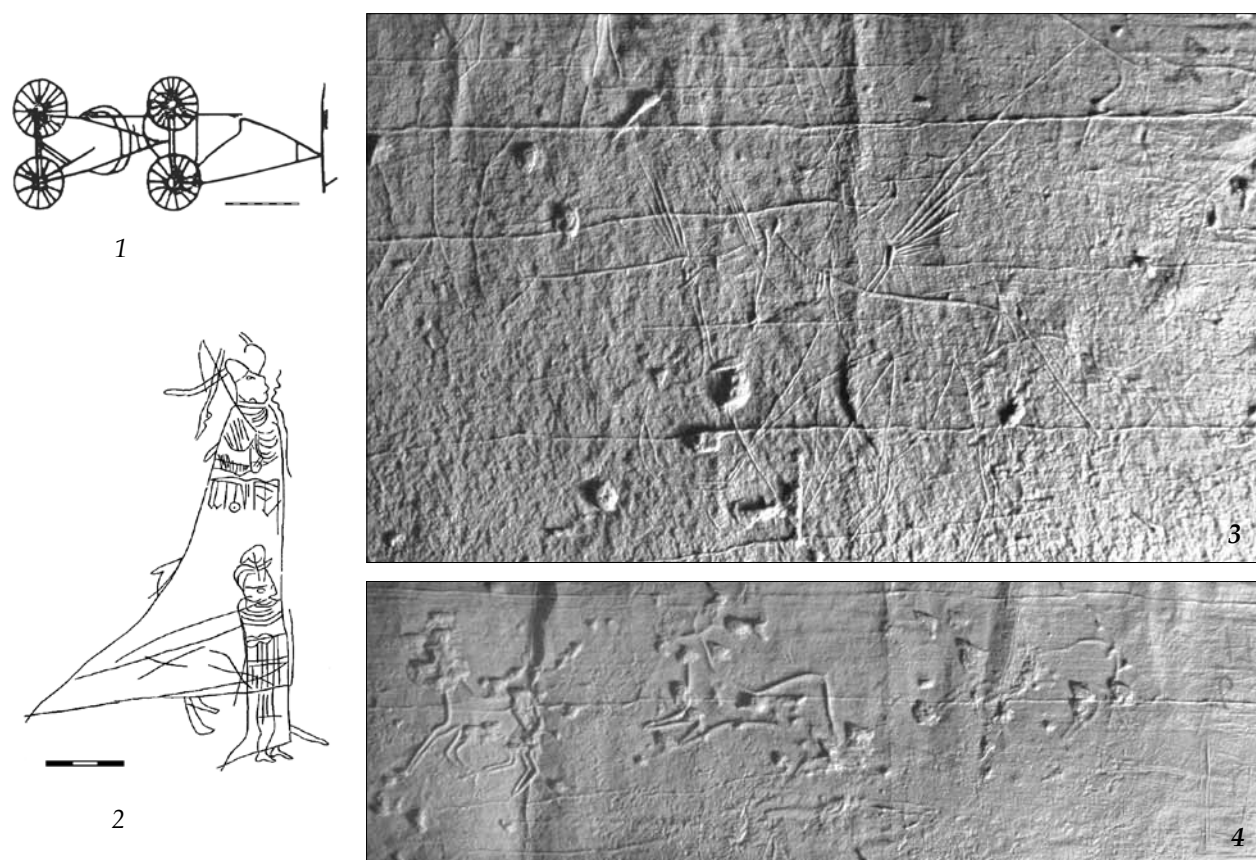


Рис. 3. Ошкольская писаница. Гравировки, не обнаруженные автором в 2002–2003 гг.: 1 – повозка; 2 – человеческие фигуры; 3, 4 – эстампажи А. В. Адрианова 1909 г. МАЭ РАН.

Кроме того, вблизи Ошкольской писаницы, по данным Э. А. Севастьяновой [1980], была обнаружена резная многофигурная сцена, включавшая крупное изображение четырехколесной повозки (рис. 3, 1). По словам автора публикации, оно выполнено тонкой гравировкой и расположено среди фигур всадников с луками, бегущих маралов и типично таштыкских воинов-лучников. «Рядом со всеми этими изображениями выгравировано грибовидное дерево, наиболее часто встречающееся среди таштыкских петроглифов. По всей вероятности, изображение повозки входит в единую композицию, связанную с конкретным сюжетом из жизни таштыкских племен». Э. А. Севастьянова отметила признаки, отличающие эту предположительно таштыкскую повозку от более ранних: большое количество спиц в колесах и выделенные ступицы. На раме повозки стоит «кибитка типа юрты» [1980, с. 105].

Во время наших работ на Ошкольской писанице в 2002–2003 гг. сцена с колесницей, несмотря на предпринятые поиски, так и не была обнаружена. По-видимому, примерный облик окружающей ее композиции представлен в зале «Древнее искусство Сибири» Хакасского национального краеведческого музея им. Л. Р. Кызласова. По периметру зала расположен коллаж из прорисовок нескольких композиций без указания места их происхождения, выполненный В. Ф. Капелько (рис. 4). В коллаже присутствуют повозка и фигуры

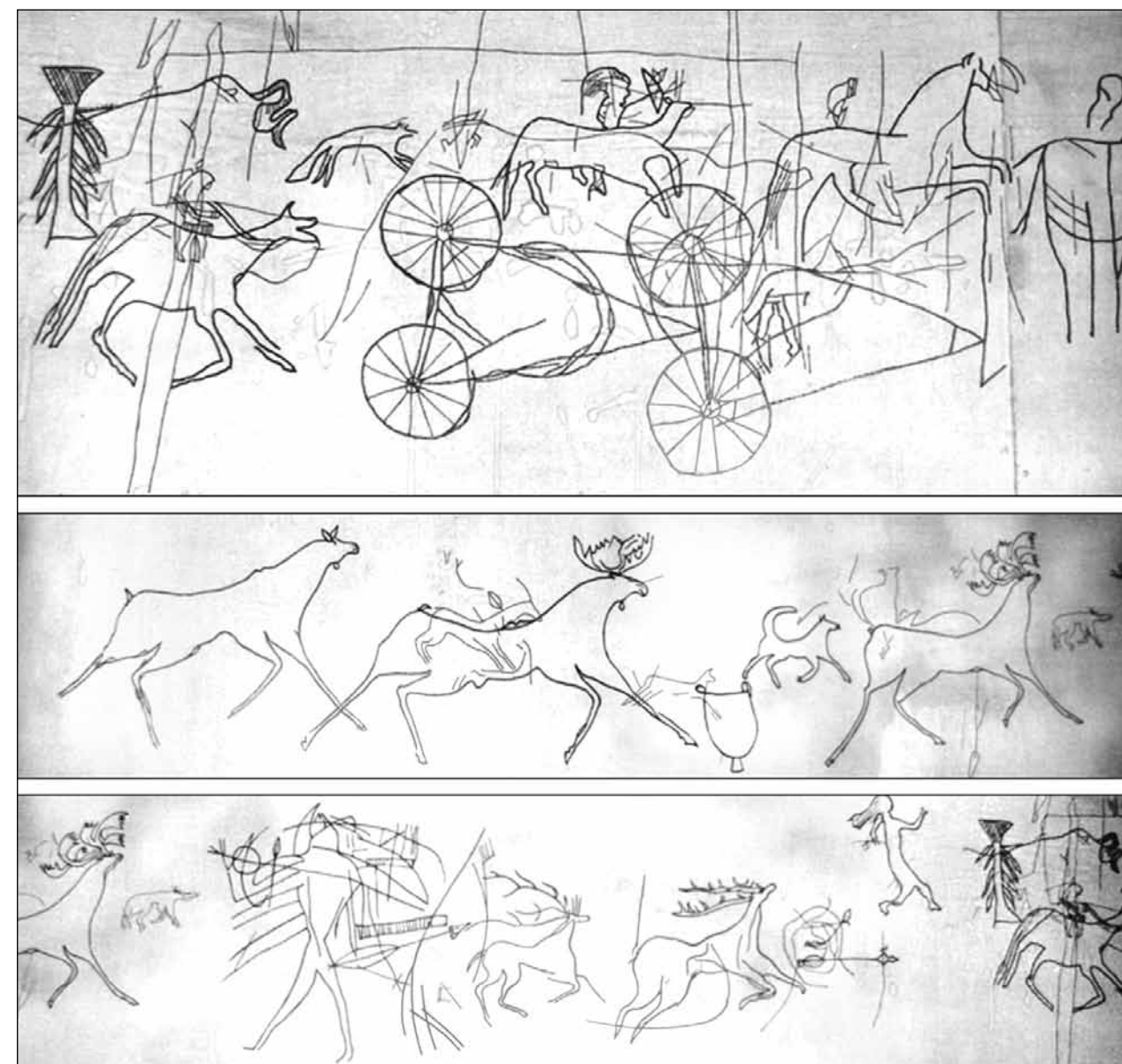


Рис. 4. Фрагменты коллажа с прорисовкой гравировок художника В. Ф. Капелько (Хакасский национальный краеведческий музей им. Л. Р. Кызласова).

животных, на ошкольскую принадлежность которых указывает манера их исполнения: фигуры лосей на среднем фрагменте отличаются маленькими головами с закругленными мордами и высоко расположенными коленными суставами, подобно ряду фигур публикуемых гравировок (см. далее).

Таштыкская принадлежность ошкольской повозки, до недавнего времени уникальной, вполне вероятна, учитывая изображение колеса, выявленное среди фрагментов деревянных плакеток из таштыкского склепа 1 на Тепсе (фонды Государственного Эрмитажа). С ошкольской повозкой его сближает большое число спиц и выделенные ступицы.

Еще одна гравировка из района Ошкольской писаницы была скопирована В. Ф. Капелько и известна мне благодаря прорисовке, сохраненной Н. В. Леонтьевым⁴ (рис. 3, 2). На ней – две длиннополые фигуры (большая и маленькая), отличающиеся проработанными деталями костюма: головными уборами с «дугами», складками одежды у горловины и на груди, поясом с подвесками (?). Остается надежда, что все эти не обнаруженные нами гравировки не исчезли, разрушившись при выборке камня или других обстоятельствах, и еще будут найдены.

Сохранность изображений, скопированных в 2002 г., различна. Все четыре плоскости легкодоступны, а гравировки расположены на уровне человеческого роста – от 0,5 до 2 м от современной поверхности. Копирование изображений проводилось на пленку для ламинирования гелевыми чернилами. Фотографирование композиций было эффективно только при их небольших размерах или по фрагментам, так как большинство гравировок, прорезанных тончайшими линиями, теряются при масштабной съемке. Подрисовка изображений для лучшего их «проявления» не практиковалась – она не только нарушает памятник, но и не достигает цели, с которой наносится. Скорее наоборот, подрисовка мешает правильному восприятию гравировок, так как все равно не может в точности повторить древние рисунки, подчас слишком тонкие и чуть заметные⁵.

Ярус 1

Плоскость 1 расположена вертикально с небольшим отрицательным уклоном (-5°) на самой оконечности скальной гряды и обращена на запад с небольшим отклонением к югу. Ее размеры – 1,2×0,9 м (рис. 5-9; цв. вклейка). Перед ней имеется небольшая площадка (менее 1 м), а далее крутой склон, покрытый осыпями. Основная часть грани и гравировки сохранились достаточно хорошо, возможно, из-за отрицательного уклона, создавшего естественную защиту от дождевых и талых вод. Кроме того, с севера плоскость защищена скальным выступом, предохраняющим ее от выветривания. Центральная часть плоскости ровная и гладкая, хотя и обладает древними изломами, в один из которых, как в нишу, вписана фигура лошади (рис. 9). На плоскости расположены 34 фигуры (рис. 8): лошади, козули, бык и неопределимые животные, стреляющие лучники, фигурки-«сапожки» – схематичные изображения людей в длиннополых одеждах, а также несколько непонятных, загадочных фигур. Снизу от основной группы изображений тонкими линиями вырезан перевернутый сосуд на поддоне с веревочным орнаментом.

Все изображения плоскости 1 прорезаны достаточно глубоко. Поверхность между ними сглажена и даже производит впечатление намеренно выровненной, как бы зашлифованной. Глубоко прорезанные фигуры, как будто не составляющие друг с другом связной композиции, создают ощущение общей подновленности изображений, хотя когда она могла быть произведена, сказать трудно. По-видимому, это произошло достаточно давно, так как линии не выглядят свежими. На крупах трех лошадей изображены знаки, вероятно, тамги. В отличие от основных контуров фигур они не подновлялись или подновлялись не столь тщательно.

Помимо таштыкских изображений, ниже них, вырезаны две заштрихованные фигуры в форме «сапога» и человеческая головка с длинными «растрепанными» волосами.

⁴ Эта прорисовка в 1980-е годы была передана В. Ф. Капелько в собрание копий ошкольских рисунков Минусинского музея. Об этих копиях мне стало известно уже во время написания статьи, поэтому они здесь не представлены.

⁵ Видимая на отдельных фотографиях подрисовка синим карандашом была сделана незадолго до 2002 г.: судя по фотографиям С. В. Александрова, побывавшего на памятнике в 1999 г., тогда ее еще не было.



Рис. 5. Рисунки плоскости 1 по Я. Аппельгрёну-Кивало [Appelgren-Kivalo, 1931, Abb. 302].



Рис. 6. Фрагмент эстампажа, снятого с плоскости 1 А. В. Адриановым.



Рис. 7. Плоскость 1, ярус 1. Фотография центральной части.

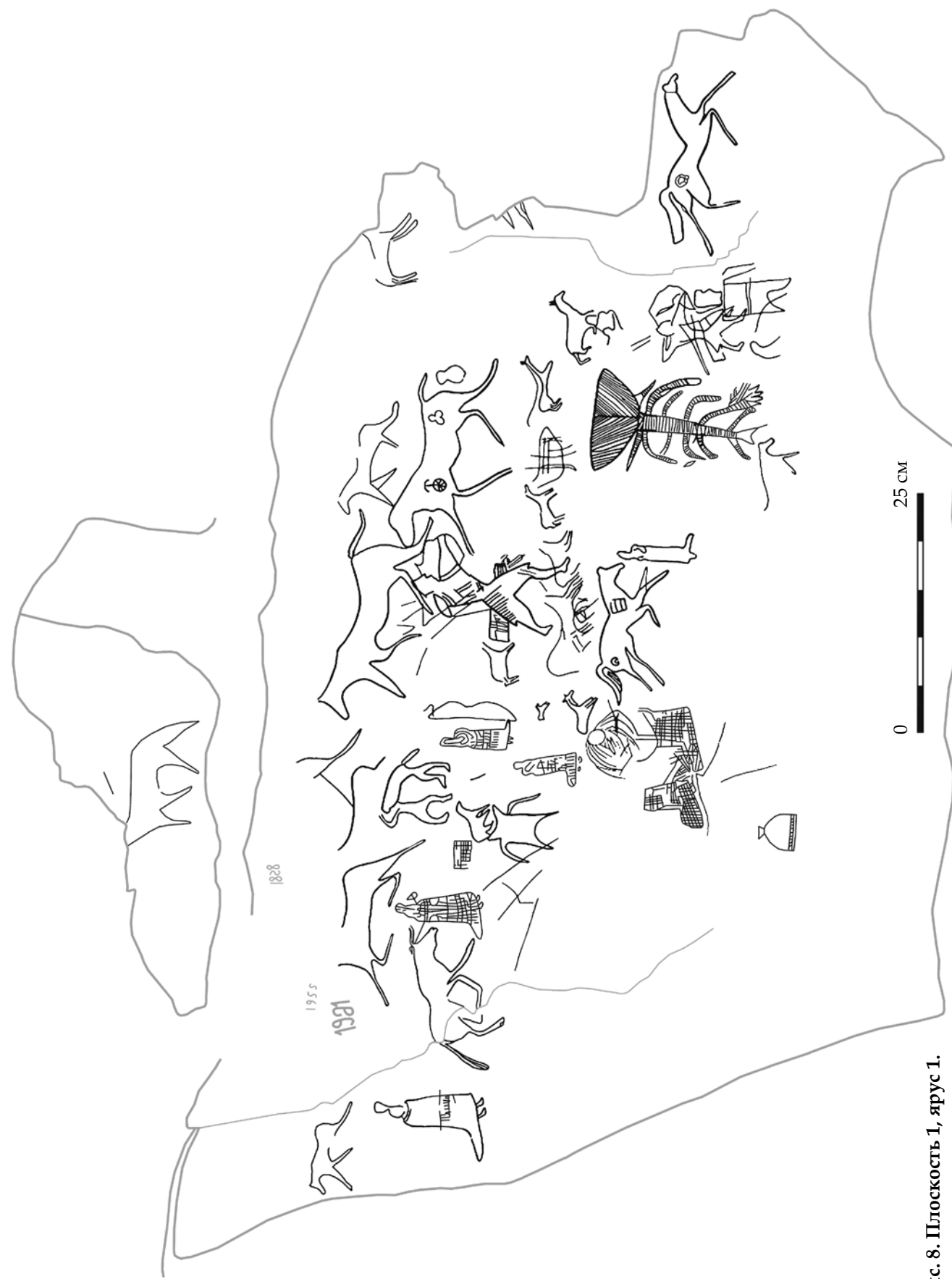


Рис. 8. Плоскость 1, ярус 1.



Рис. 9. Плоскость 1, ярус 1, фрагмент.



Рис. 10. Плоскость 2, ярус 1, фрагменты.

Они явно исполнены позднее таштыкских рисунков, так как отличаются от них тонкостью и резкостью линий, иной манерой исполнения. Заштрихованные фигуры в форме «сапога» – явное подражание таштыкским длиннополым фигурам: по первому впечатлению последние действительно напоминают «сапожки», а схематично изображенные складки одежды образуют своего рода сетку. Поздние подражательные фигуры отражают полное непонимание копируемого образа. На прорисовках Й.-Р. Аспелина этих изображений нет (рис. 5), но они видны на эстампажах, снятых А.В. Адриановым в 1909 г. Возможно, они могли появиться в этом промежутке времени – на рубеже веков, либо намеренно не копировались Й.-Р. Аспелином, либо сделать это просто не удалось.

Плоскость 2 (прорисовка 1) смежная и практически перпендикулярна плоскости 1. Она имеет положительный уклон в 20° и обращена к югу. Общие размеры – 0,9 × 1 м, рисунки расположены на высоте 0,6 м от современной поверхности. Участок плоскости слева от изображений покрыт лишайниками, частично скрывающими гравировки. Снизу и справа от рисунков поверхность песчаника сколота, так что копыта обеих и голова правой лошади повреждены (рис. 10). Над композицией видны процарапанные буквы русскоязычной надписи, не задевшей таштыкские изображения. В отличие от плоскости 1 плоскость 2 менее защищена от атмосферных воздействий, чем и объясняется ее худшее состояние.

Представленная композиция состоит из фигуры всадника, коня без седока и двух косуль позади них. Первый конь изображен в галопе, у всадника видны контуры приталенной одежды и, возможно, полы кафтана, а также согнутая в локте рука и окончание ноги ниже живота лошади. Голова всадника неразличима. Конь без седока бежит рысью, у него на голове плюмаж или подвязанная челка. На уровне тела лошади – неясное изображение в виде лопасти с заостренным внизу концом, на которой показана двойная извилистая линия, напоминающая изображение змеи. Над конем вырезано множество расходящихся в стороны тонких линий, смысл которых неясен (более поздние?). Хвосты обеих лошадей проработаны несколькими продольными линиями. Расположенные позади всадников косули практически идентичны одна другой, хотя последняя прорезана более глубоко.

Поверх первой (правой) косули вырезана крупная фигура человека. Его голова стерта, хотя поверхность камня здесь не нарушена. Ноги ниже колен, напротив, пострадали от скола. Судя по позе с согнутой правой рукой и склоненным вперед туловищем, изображен стреляющий лучник. Фрагмент тончайшей гравировки – видимо, круп и задняя нога коня – читается между основными фигурами лошадей.

Плоскость 3 расположена на том же ярусе скальных выходов, что и плоскости 1 и 2, в 20 м к юго-востоку, с южной стороны скальной гряды. Горизонтально удлиненная плоскость размерами 1,8 × 0,3 м обращена к юго-западу и имеет положительный уклон в 20–25°, высота от современной поверхности 0,9–1 м. Небольшая площадка перед плоскостью переходит в пологий, покрытый осыпями склон. Плоскость находится под козырьком и помещена как бы в нишу.

Гравировки расположены в нижней части плоскости, по всей ее длине (прорисовка 2). В левой, ближайшей к телу горы части, они едва видны, к тому же нарушены современными надписями и отслоившейся поверхностью камня. В правой части, напротив, изображения менее стерты и видны достаточно хорошо. Почти у самого края плоскости справа глубокой выбивкой изображен знак в виде круга, перечеркнутого вертикальной линией, относящийся, скорее всего, к этнографическому времени. В центре плоскости вверху прорезаны какие-то знаки, а рядом с ними – выбитое редкими ударами полукольцо. Между гравировками левой и правой частей плоскости, посередине, поверхность камня нарушена.

Среди гравировок левой стороны крупнее других изображена лошадь со всадником. Голова лошади утрачена из-за скола, но под шеей виден ремень повода. Окончания передних ног имеют клиновидные очертания, задние ноги проработаны иначе. Всадник показан схематично, тонкими еле видимыми линиями. Различима, однако, приталенная куртка и раскинутые в стороны руки. Всадник держит флаг – древко с длинным полотнищем, разделенным на три продольные части, пересеченные косыми поперечными линиями. Слева от лошади – подобное фрагментарное изображение флага (?), нарушенное сколом. Позади лошади, у левого края плоскости – тонкие гравировки в виде решетки и древовидных отростков, нарушенные современной надписью. Под ними – обращенная влево схематичная фигура животного с узкой длинной головой и острым ухом. Ноги животного показаны в виде клиньев, хвост отсутствует или сливается с очертаниями одной из задних ног. Справа от описанных фигур, на небольшом сохранившемся участке плоскости – две неполные фигуры животных и фрагмент еще одного «флага» (?). Поверхность песчаника над описанными гравировками нарушена.

В правой части плоскости изображены всадники; хвост первой лошади перекрывает грудь второй. У первой лошади косой сеткой передана заплетенная (?) грива, такой же сеткой показано, по-видимому, седло (рис. 11, 1). Судя по положению рук, оба всадника натягивают тетиву луков, которые, однако, не видны на гравировке. У обоих похожие остроносые лица, но разные прически. У пояса первого всадника, возможно, расположен прямоугольный колчан, однако нет уверенности, что он был связан с первоначальным рисунком (слишком велик и вырезан тоньше). Вторым всадником перекрыт изображением пешего лучника с крупным наклонно подвешенным колчаном, стреляющего в сторону, противоположную бегу лошадей. В отличие от первых двух фигур он передан более схематично, и можно бы думать, что позднее; однако очертания головы лучника – заостренные макушка



Рис. 11. Плоскость 3, ярус 1, фрагменты.

и затылок – подобны тем же особенностям изображения голов всадников, как будто указывая на их одновременное исполнение.

Перед правым всадником, частично пересекаясь с ним, – идущее влево животное с узкой вытянутой вперед головой и длинными черточками-ушами; стилистически оно по-

добно животному в нижней левой части плоскости и одиночной фигуре над плоскостью 1 (рис. 8). Линии его спины и живота совпадают с горизонтальными трещинами на поверхности камня, использованными художником. Расположение гравировок животного и всадника относительно друг друга не позволяет судить о последовательности их нанесения: левая передняя нога животного явно перекрывает голову лошади, но его правая нога сама перекрывает лошадиной гривой, а грудь – вытянутой рукой лучника (рис. 11, 1). Эту противоречивую ситуацию можно объяснить только частичным подновлением фигур.

Поверх крупа описанного животного вырезана фигура длиннополого персонажа, его голову и грудь пересекают наклонные черты. Неясно, составляют эти линии часть изображения или нарушают его.

Внизу под всадниками показаны фигурки косуль, бегущих в противоположную сторону. Контуры их тел прорезаны очень глубоко, а рога, хвост (?) и другие дополняющие их тонкие гравировки едва видны (рис. 11, 2). По-видимому, и здесь имело место частичное подновление изображений. Многочисленные фрагментарные рисунки, не составляющие целых изображений, позволяют предположить, что первоначально на плоскости было больше фигур, которые естественно или намеренно оказались стертymi, либо они являлись эскизами к другим, не состоявшимся гравировкам.

Некоторые фигуры нарушены крупной глубокой выбивкой. Она нанесена на месте головы длиннополого персонажа, поверх головы первой лошади, под копытами лошадей или рядом с изображениями косуль. Единичные крупные выбоины имеются поверх фигур всадников.

Ярус 2

Плоскость 4 находится на западной стороне мощного скального останца, расположенного выше обнажений первого яруса. Подъем от плоскости 3 приводит на расположенную перед плоскостью 4 покатую площадку, с севера ограниченную обрывом. Состояние плоскости плохое: значительная часть поверхностной корки – около половины площади – отслоилась. Особенно пострадала правая ее часть, открытая всем ветрам. Судя по фрагментарным рисункам у края скола, и эти утраченные участки могли быть раньше покрыты гравировками. Сохранившиеся изображения сильно выветрены. К 2002 г. наиболее четкие и глубокие из них были подрисованы синим, а в центре плоскости виднелось темное пятно – след от эстампажного копирования.

Максимальные размеры плоскости с изображениями – 2,3 × 1,35 м. Нижние сохранившиеся рисунки расположены на высоте 0,5 м от современной поверхности – почти незадернованном скальном выходе. Основная плоскость вертикальная, с положительным уклоном около 10°, обращена на ЗЮЗ. С севера ее продолжает узкая вертикальная грань (1,3 × 0,2 м, обращена к югу, отклонена от вертикали на +30°), на которой также имеются остатки выветренных гравировок.

Изображения плоскости 4 условно разделены на семь участков (скоплений фигур), отделенных друг от друга свободным пространством или значительным по площади сколом поверхности (**прорисовка 3**). Трудно сказать, составляли ли фигуры внутри каждого скопления обособленную смысловую композицию.

Значительное число изображений находится в левой верхней части плоскости (*участок 1*). Поверх таштыкских гравировок процарапано более позднее крупное изображение человеческой фигуры в остроконечной шапке и надпись «1/IX.1955». Рядом изображена высокая вертикальная «лестница» с поперечными перекладинами – линии ее гравировки визуально подобны таштыкским рисункам, но принадлежность «лестницы» к их числу сомнительна.

Таштыкские гравировки представлены следующими изображениями. В самом веру помещены фигуры всадника, стреляющего из лука, и пешего лучника, целящегося в противоположном направлении. Крупный конь изображен с поднятой маленькой «клювастой» головой. У всадника в руках лук, а в грудь (и спину?) ему впиалась стрела. У пешего лучника на поясе колчан и изогнутый футляр для лука со спущенной тетивой; он стреляет из лука М-образной формы. Прически воинов похожи, насколько позволяют судить схематичные гравировки.

Ниже изображена человеческая фигурка в свободной поколенной одежде, с длинными, заплетенными в косу (?) волосами, в головном уборе (или деталью прически) треугольной формы плоской стороной вверх. Перед фигурой – изображение животного (быка?), а ниже – неопределенного копытного со стрелой. Позади этих фигур, между ними и человеком читаются две вертикальные полосы с отходящими от них поперечными линиями. Справа перед бычком, а также у левого края плоскости показаны маленькие схематичные фигурки длиннополых персонажей. Фигуру слева перекрывают такие же многочисленные линии, как и фигуру у правого края плоскости 3 (прорисовка 2), ее голова скрыта. Ниже описанных изображений вырезаны фигуры копытного неопределенного вида, двух пеших лучников и оленя (?) между ними. У лучника слева отсутствует изображение головы, хотя поверхность камня здесь не нарушена. У лучника с распущенными волосами, изображенного справа, наклонно вдоль бедра размещен колчан; небольшой М-образный лук в его руке как будто «исправлен» на крупный лук той же формы. Правой рукой лучник держит стрелу с густым оперением и окончанием для фиксации на тетиве – то ли приготовленную для стрельбы, то ли вонзившуюся в голову (рис. 12). Косая штриховка или сетка в оформлении «курток» воинов могла означать наличие средств защиты [Кызласов И. Л., 1990].

Ниже описанных фигур сохранились два неполных изображения копытных неопределенного вида; рядом с последней фигурой значительный кусок скальной поверхности отслоился.

Второе скопление гравировок – *участок II* – расположено правее описанных изображений; оно обрывается справа и сверху из-за отслоения поверхностной корки. Среди его гравировок – фигуры бегущего медведя (?) и двух крупных оленей – марала, голова которого утрачена, и маралухи (рис. 13, 1). В круп и бедро марала впились две стрелы. Такая же стрела с оперением расположена у его живота, но относится, скорее, к другому, утраченному изображению. Сверху над оленями – фрагмент длиннополой фигурки: «хвост» одеяния и выступающие ножки. Две другие длиннополые фигуры (целая и фрагментарная) расположены позади марала. Одна из них (рис. 13, 2) – детальное изображение с подробной передачей костюма персонажа [Панкова, 2002, рис. 1].

Специфично оформление наголовья: на темени – высокое навершие, на затылке – пара крутых дуг (неясного назначения), скула и щека закрыты широкой закругленной лопастью, спускающейся к подбородку. Длинное свободное одеяние имеет сзади характерную удлиненную полу, руки не показаны (спрятаны под одеждой?). Дугообразные линии на груди и шее человека означают, видимо, вырез верхней одежды и складки ее драпировки. По центру фигуры – пара округлых выступов на двух параллельных линиях (пояс?), а под ними – вертикальные линии с фигурными окончаниями, видимо, подвески. Ниже подвесок по подолу показаны горизонтальные бордюры, верхний из которых косо заштрихован. Слева за фигурой волочится шлейф одеяния, из-под которого выступают маленькие ножки. По одному боку длиннополого персонажа со стороны его движения намечена как будто кайма с косой штриховкой. С той же стороны у левого плеча можно предполагать изображение диагонально расположенного предмета – такого же, какие известны по другим гравировкам подобного рода⁶. Слева от описанной фигуры угадывается изображение еще одного такого же персонажа: оно вырезано тонкими линиями, а его верхняя часть не читается. Хорошо виден горизонтальный косо заштрихованный бордюр на подоле, а также расположенные над ним подвески (?) с фигурными окончаниями. Влево, аналогично соседней фигуре, отходит шлейф одеяния.

Ниже описанных гравировок размещены четыре почти идентичные фигуры воинов. У лучника слева голова пересекается со шлейфом расположенного сверху длиннополого персонажа, но можно предполагать у него прическу в виде распущенных волос⁷. У лучника посередине отсутствует изображение головы, хотя поверхность камня не нарушена. У этого воина хорошо виден прямоугольный колчан на дальнем от нас левом боку, а также

⁶ Назначение этих предметов неизвестно. В них предполагают опахала, священные жезлы, цветы, музыкальные инструменты, но все эти версии в равной мере гипотетичны.

⁷ Обе фигуры подновлены, так что последовательность их нанесения не выявляется.

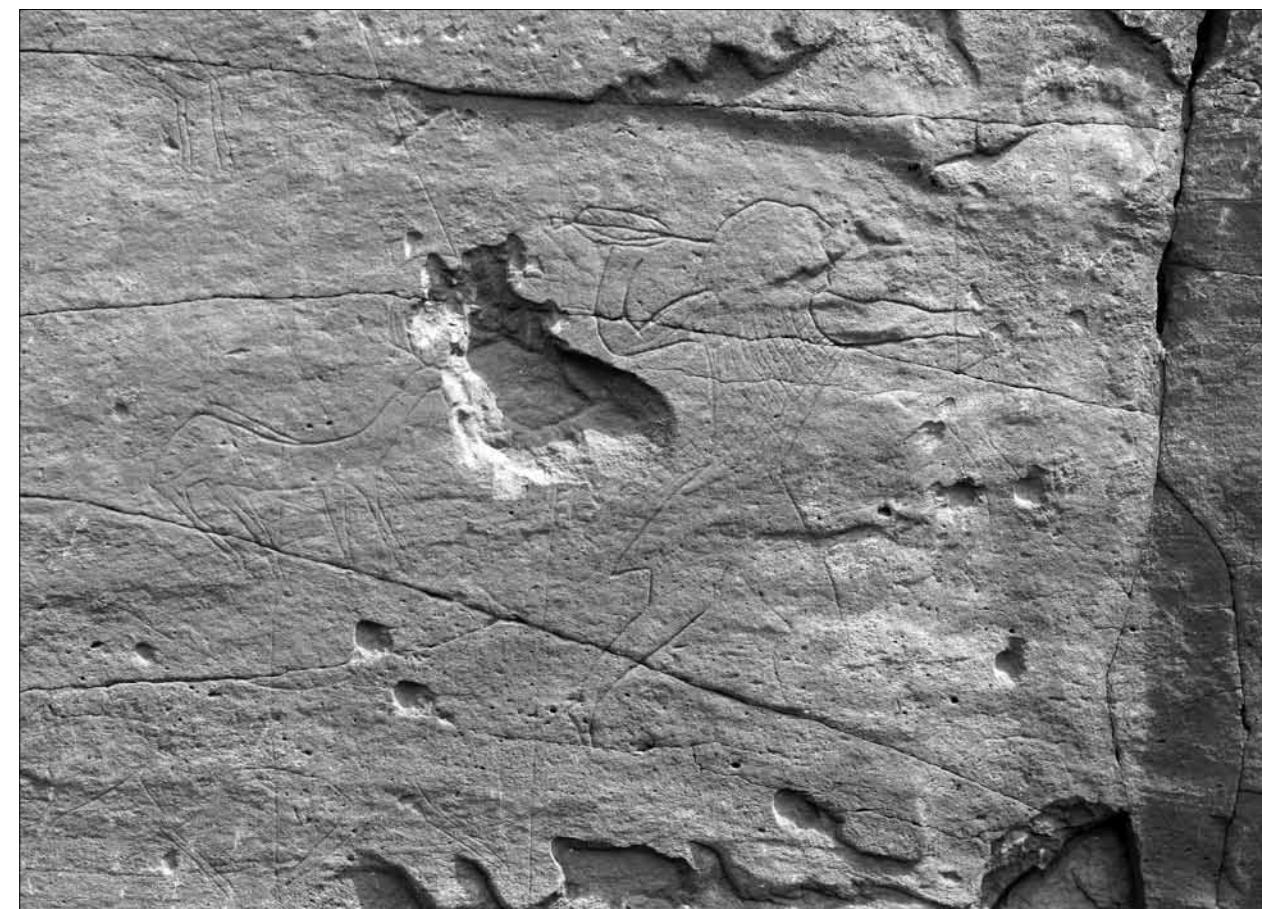


Рис. 12. Плоскость 4, ярус 2. Участок I, фрагмент.

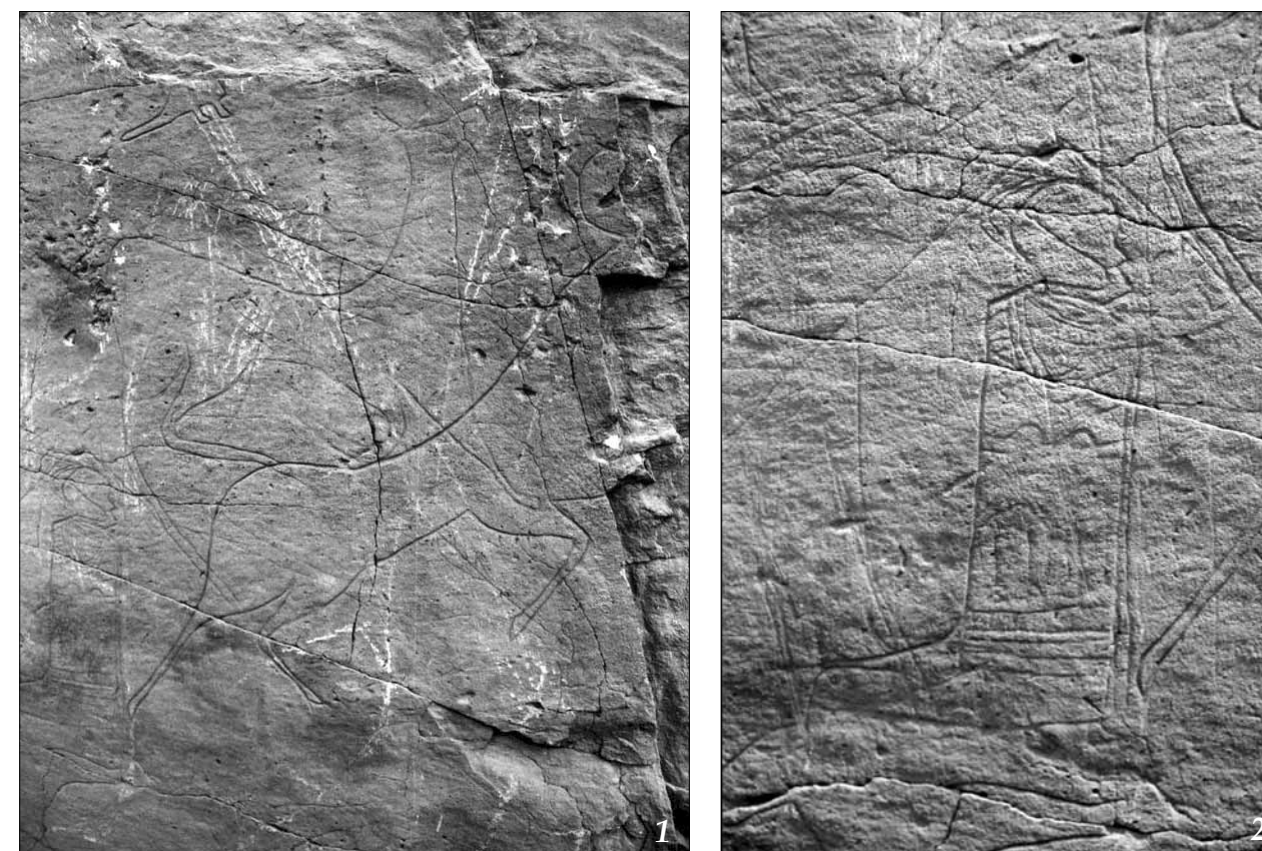


Рис. 13. Плоскость 4, ярус 2. Участок II, фрагменты.

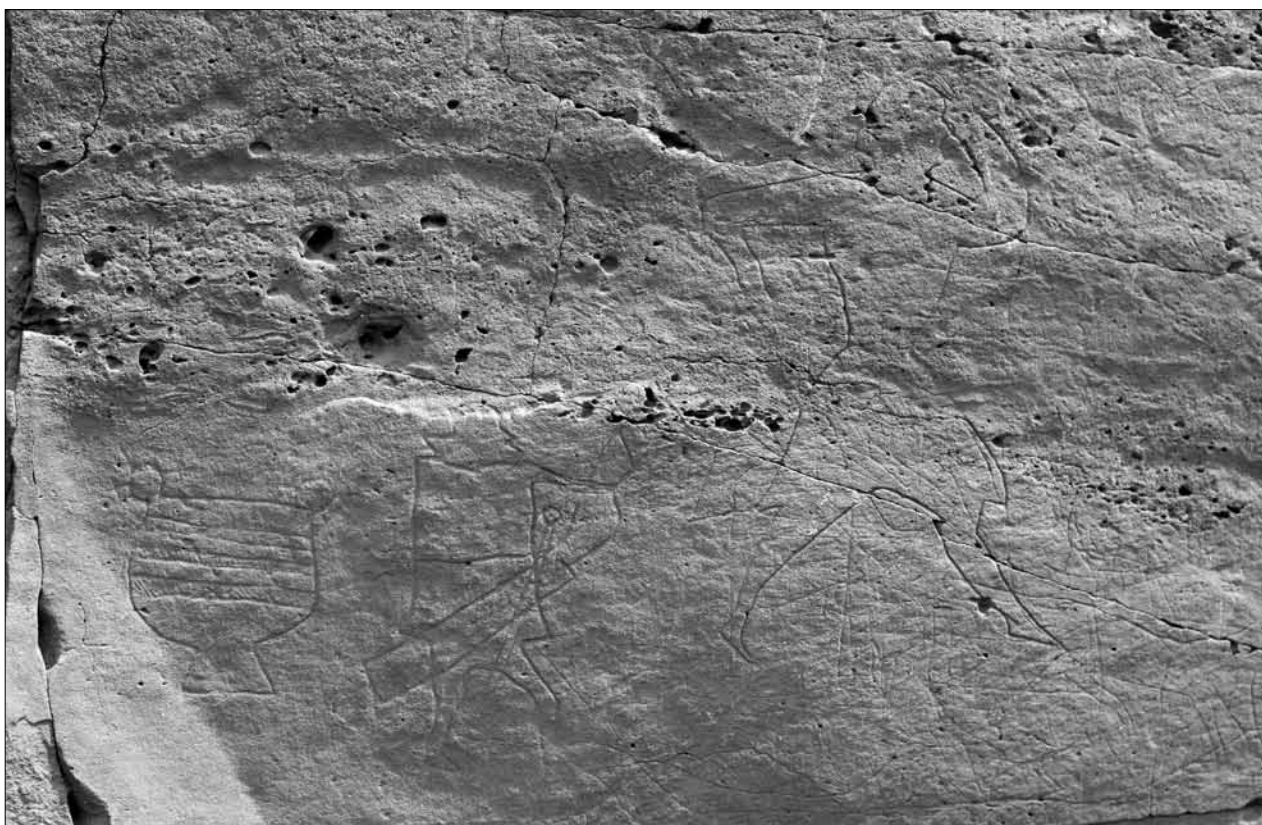


Рис. 14. Плоскость 4, ярус 2. Участок III, фрагмент.

косая штриховка на груди (возможно, защитное облачение). Верхняя часть третьей фигуры утрачена. Последняя фигура такого рода отличается от лучников только положением рук. В своей нижней части она пересекается с гравировками следующего скопления изображений.

Участок III. В верхней части этой группы гравировок расположена фигура воина с М-образным луком, наклонно подвешенным колчаном и мечом с навершием округлых очертаний (рис. 14). На воине широкая короткая одежда без характерной «таштыкской» талии, возможно, со стоячим воротом или назащитником шлема [Кызласов И. Л., 1990, с. 189]. По сторонам от воина изображены два котловидных сосуда, украшенные горизонтальными поясками с косо штриховкой. У котла слева на круглых вертикальных ручках показано несколько отростков. Второй котел вырезан очень тонкими линиями и пересекается с рогами изображенного внизу оленя. Ниже описанных гравировок помещена фигура воина с четким профилем, по очертаниям и размерам близкая другим крупным фигурам этой же плоскости. Руки воина с необычно проработанными пальцами подняты перед грудью. Правее воина – группа бегущих оленей со схематичными веточками-рогами, включая фрагментарно сохранившиеся фигуры. Некоторые из оленей поражены стрелами с детально показанным оперением, у одного на плече знак в виде креста.

С фигурами оленей пересекается тонко прорезанное изображение длиннополого персонажа с четко проработанным лицом, «дугами» на затылке и шлейфом одеяния⁸. Руки не показаны, на уровне пояса – широкий косо заштрихованный бордюр. Аналогичная, но более крупная и насыщенная деталями фигура показана внизу композиции. Она нарушена глубоко прорезанными линиями, искажающими первое впечатление от ее контуров. Однако все элементы этого изображения читаются без труда: дуги на затылке с завитком у их основания; дуговидные линии на груди – складки одежды или драпировка. На уровне груди или пояса – четыре симметрично расположенные спирали, обращенные попарно вверх и

⁸ Длиннополая фигура проступает из-под фигур оленей, как если бы была нанесена раньше них. Однако вероятная поздняя подработка фигур оленей не позволяет соответствующий вывод.

вниз, а ниже – витые вертикальные подвески с окончаниями в виде петель. Под ними проходит двойной горизонтальный заштрихованный бордюр, ниже которого – частые вертикальные линии с заключенными между ними зигзагами. По краю одеяния, противоположному шлейфу, идет вертикальная косо заштрихованная кайма. Справа и слева от плеч длиннополого персонажа – неопределенной формы «лопасти» [Панкова, 2002, рис. 2]. Правее описанной фигуры, у самого скола камня – фрагмент подобного изображения: верхняя часть головы длиннополого персонажа.

Левее представлены две крупные наложенные одна на другую фигуры, по-видимому, маралухи и лошади (?). Слева от них, в нижней части плоскости – сильно нарушенные из-за обвалившейся каменной корки еще две фигуры копытных. Фигура слева, вероятно, обозначает лося, судя по подшейному клоку или окончанию морды. Фигура справа, видимо, – изображение лошади.

Остальные скопления гравировок (*участки IV–VI*) расположены в правой части плоскости на небольшом фрагменте сохранившейся поверхности. Они отделены друг от друга участком камня с рыхлой «дырчатой» структурой, вероятно, и определившей отсутствие здесь изображений.

Среди гравировок *участка IV* наиболее глубоко и отчетливо прорезано изображение неопределенного предмета на основании-ножке, сильно нарушенное сколом. Основание покрыто тонкой косо штриховкой. Вплотную к фигуре справа примыкает изображение неопределенного животного с разинутой пастью, треугольными ушками и вонзившейся в спину стрелой. Позади животного справа – изображение, видимо, дерева. Его ствол и корни частично перекрыты задней ногой неопределенного копытного, бегущего вправо. Ниже его передних ног – тонко прорезанное изображение котла на поддоне с парой ручек и горизонтальными поясками орнамента. Ниже котла – бегущая лошадь под седлом, показанным в виде простой почковидной подушки. Фигура отличается тремя знаками-тамгами на плече: один представляет пару полукруглых дуг, второй – разомкнутую посередине двойную окружность, третий – вертикальную решетку⁹. Как и у многих других ошкельских лошадей, у этой фигуры нет «султана», но при этом намечена линия повода. Справа от описанных фигур – еле видные изображения, похожие на фрагментарные фигуры животных.

Гравировки *участка V* расположены у скола сверху и включают три-четыре неполные фигуры: копытного без головы со стрелой в спине, лошади, отдельные изображения «ног». У края скола помещено неясное изображение в виде вертикальной решетки.

Фрагментарные фигуры копытных у правого нижнего края плоскости образуют *участок VI*. Гравировки *участка VII* расположены на боковой, развернутой под углом части плоскости 4. Вверху сохранились две-три неполные и неопределимые фигуры животных, видимо, со стрелой в теле одного из них. В нижней части отчетливо видно глубоко прорезанное изображение спины и задней части животного со знаком-крестом на крупе. Выше него – ясно читаемая стрела с оперением, а также малопонятные линии (возможно, ноги и круп еще одного животного).

* * *

На плоскостях 1 и 4 наряду с ясными глубокими рисунками имеются тонкие и еле видные – в основном фрагментарные фигуры животных. Самые тонкие изображения «проявлялись» в процессе наблюдения лишь ненадолго, в зависимости от теней, и быстро ускользали, зафиксировать их не всегда удавалось. Во время работы на памятнике сложилось впечатление о былой «многослойности» гравировок этих плоскостей, «верхние» изображения которых видны очень четко (благодаря, в том числе, и подновлениям), а предыдущие – едва-едва. В процессе копирования возникло предположение, что гравировки «нижних» слоев намеренно затирались с целью очищения поверхности для нанесения новых изображений: на это указывают необычная сглаженность, «заполированность» некоторых участков и выступающие из-под рисунков фрагментарные «следы» изображений – в основном ноги

⁹ Два из этих знаков – «двойная дуга» и «решетка» – подобны тамгам одной из лошадей с плоскости 1 (рис. 7, 8). В то же время, возможно, случайно, что мысленное совмещение этих «двойных дуг» и «решетки» дает изображение, близкое тамге на крупе другой лошади плоскости 1, у ее правого края (рис. 9).

животных. Проверить это предположение можно какими-то специальными, трасологическими методами, однако такой возможности у нас пока не было. Стоит отметить также отсутствие голов у некоторых воинов, при том что поверхность камня в соответствующих местах не нарушена сколами или выбоинами. Были ли головы стертые намеренно или случайно – достоверно сказать пока трудно.

* * *

Детальная проработка изображений, их обилие и разнообразие заставляют обращать внимание на манеру исполнения рисунков, особенности индивидуального стиля мастеров-резчиков. На разных плоскостях писаницы видны повторяющиеся характерные фигуры и детали. Подобно тому, как на деревянных плакетках выявляются черты, свидетельствующие об исполнении разных миниатюр одним и тем же мастером, можно попытаться проследить такие показательные моменты и в наскальных гравировках. В первую очередь они касаются изображений животных.

На плоскостях 1–3 (рис. 8; прорисовки 1, 2) изображены маленькие характерные фигурки косуль, явно выполненные рукой одного резчика. На плоскостях 1 и 3 выделяются фигуры неопределенных животных с поставленными «циркулем» клиновидными ногами и вытянутой вперед головой, также, вероятно, вырезанные одним мастером. Эти фигуры настолько не похожи на «типично таштыкские» изображения, что поначалу заставляли сомневаться в их таштыкской принадлежности.

На плоскостях 1 и 3 «типичные» таштыкские лошадки отличаются высоко расположенными коленными суставами передних или задних ног. Та же особенность присутствует у лошади вверху плоскости 4 (рис. 8; прорисовки 2, 3). Подобные ноги с высоко расположенными коленями видим у необычных лошадей с плоскости 1 – с провисшими животами, без султанчиков и даже ушей, с клиновидными, округло-«вялыми» или «циркульными» ногами, явно отличающихся от характерных таштыкских фигур. Первая особенность – «высокие колени» – сближает их с бесспорно таштыкскими фигурами коней; последняя – клиновидные «циркульные» ноги, напротив – с неясными животными с вытянутой вперед головой. Значит, несмотря на отличия, эти необычные копытные и лошадки «таштыкского облика» вполне могли быть вырезаны одним мастером. В виде «странных» лошадей он мог изобразить, например, ожеребившихся кобыл (отсюда и особенности их конституции). Или в создании гравировки участвовал мастер с «подмастерьем», повторявшим отдельные черты манеры мастера?

Абрис головы без ушей, как у одной из «странных» лошадей с 1-й плоскости, отличает и пару фигур копытных с плоскости 4 (участки III и IV). У двух других фигур копытных с этих же плоскостей видим одинаковые головы с острыми ушками.

Две конские фигуры с плоскостей 1 («в нише») и 4 (самая верхняя) отличаются, помимо высоких суставов ног, похожими клововидными мордами. Угловатые крупы «странных» лошадей с плоскости 1 аналогичны крупам двух копытных с плоскости 4 (участок I). Отдельные фигуры с тех же плоскостей объединяет и циркульная постановка ног.

Приведенные примеры хотя и не охватывают всего многообразия ошккольских гравировок, все же позволяют думать, что, по крайней мере, часть рисунков со всех плоскостей памятника была выполнена одной рукой, а значит гравировки на разные грани наносились относительно одновременно. Среди них присутствуют как «совершенные» изображения, обычно принимаемые за «типично» таштыкские, так и менее искусные, обладающие, однако, общими с ними деталями. «Странные» фигуры лошадей с провисшими животами, а вслед за ними еще более далекие от таштыкского «стандарта» фигуры с «циркульными» ногами и вытянутой головой расширяют наше представление о вариантах изображений в таштыкском стиле, в петроглифах значительно более «вольных», чем на деревянных плакетках.

На всех четырех плоскостях крупными размерами и сходными очертаниями выделяются фигуры пеших воинов. На плоскостях 1 и 4 такие фигуры особенно близки друг другу, на двух остальных они более схематичны. «Крупные воины» с плоскостей 2 и 3 могли быть вырезаны поверх или вписаны между уже имеющимися изображениями. На многофигур-

ных композициях плоскостей 1 и 4 с «хаотическим» размещением гравировок и явными признаками подновлений судить о порядке нанесения фигур сложно. Можно предполагать, однако, что и здесь крупные фигуры воинов вырезались как-то *отдельно* от других гравировок: чуть позднее, или иным мастером, или на ином этапе создания писаницы. Правда, отличие этих фигур могло маркировать и другую группу населения. В отличие от миниатюр на плакетках, где по саадным наборам и прическам явно выделяются три группы воинов [Панкова, 2011], в наскальных изображениях такая дифференциация почти не читается. «Крупные» ошккольские воины могут быть одним из ее редких проявлений.

* * *

Отдельные сюжеты ошккольских гравировок перекликаются с сюжетами тепсейских и ташебинских миниатюр. На плоскости 3, относительно небольшой по числу фигур, показаны всадники, скачущие один за другим; в нижнем регистре плоскости в противоположном направлении вереницей движутся косули. Идущие один за другим всадники, равно как и вереницы копытных, вырезаны на тепсейских и ташебинских деревянных планках [Комплекс..., 1979, рис. 59, 4; 60, 2, 7; 61, 2, 4; Подольский, 1998, рис. I, 2a, 3b]. На ошккольской плоскости 2 изображены всадник и за ним конь без седока, возможно, ведомый всадником. Аналогичные мотивы – всадники, ведущие в поводу коней, представлены на тепсейской планке 4 и одном из ташебинских фрагментов [Комплекс..., 1979, рис. 61, 2: 1–4; Подольский, 1998, рис. I, 1a]. Вереницы бегущих копытных выделяются и на крупных ошккольских плоскостях с большим количеством фигур, расположение которых выглядит хаотическим. Многие из них поражены стрелами аналогично копытным на планках [Комплекс..., 1979, рис. 60, 5, 7; 61, 4: 1–3].

Кроме двух названных, вполне общих, хотя и характерных таштыкских сюжетов, есть и более частные совпадения. Таковы, например, изображения воинов со стрелами в руках, как будто вынимаемыми из ран. Они показаны как на ошккольской плоскости 4, так и на миниатюрах из склепов [Комплекс..., 1979, рис. 59, 4; 60, 4: 1, 6: 1; 61, 3: 10, 11; Подольский, 1998, рис. I, 1a, 2a]. Частое повторение этого сюжета на плакетках показывает его важность, а значит и отмеченное совпадение вряд ли случайно.

На плоскости 1 писаницы изображена крупная загадочная фигура, названная Э. А. Севастьяновой «грибовидным деревом». Подобное «дерево» присутствует и в прорисовке, сделанной В. Ф. Капелько с неизвестной нам ошккольской композиции (рис. 4), а древовидная фигура иного, более реалистичного (для дерева) облика – на плоскости 4 (участок IV). Древовидные фигуры фрагментарно сохранились на тепсейской планке 5 и одном ташебинском фрагменте [Комплекс..., 1979, рис. 61, 1: 9; Подольский, 1998, рис. I, 5b]. Различные варианты «деревьев» известны в наскальных гравировках и на астрагалах из таштыкских памятников; подобные фигуры можно видеть на глиняном сосуде из склепа Уйбатского чаатаса и стенке тепсейского гробика [Кызласов Л. Р., 1960, рис. 53, 18, 19; 54, 6; 55, 1, 2; Вадецкая, 2000, рис. 2, 3]. Значительное число изображений «деревьев» в таштыкских памятниках свидетельствует об их особой роли в представлениях таштыкцев; однако в композициях с подобными фигурами какие-либо действия с ними не связаны и смысл этих изображений неясен. Число и разнообразие такого рода фигур в таштыкских памятниках требует их специального исследования.

Фигура животного на ошккольской плоскости 4 (участок II), более всего похожего на медведя, заставляет вспомнить медведей с тепсейских миниатюр и из наскальных композиций таштыкского времени, в большинстве случаев обладающих «особыми качествами» [Комплекс..., 1979, рис. 59, 1: 6, 3: 1; 61, 4: 4; Михайлов, 1995, с. 19; Панкова, 2004, с. 58, рис. 2].

Фигуры в виде вертикальных линий с поперечными отростками на ошккольской плоскости 4 (участок I справа) вполне могли быть изображением бороны – орудия, многократно представленного в сценах с быками тепсейских и ташебинских миниатюр [Комплекс..., 1979, рис. 59, 2: 2; 61, 2: 7; Подольский, 1998, рис. I, 3a].

Описанное совпадение ряда фигур и композиций на гравировках Ошккольской писаницы и миниатюрах из склепов позволяет предполагать, что в основе тех и других лежали

одни сюжеты, связанные с традиционными представлениями, фольклорными произведениями «таштыкцев» или какой-то иной важной для них информацией. Общая особенность миниатюр и петроглифов – отсутствие видимого взаимодействия персонажей [Подольский, 1998, с. 203].

В то же время на ошккольских гравировках присутствуют характерные изображения, неизвестные среди рисунков на миниатюрах из склепов. Это котловидные сосуды и фигуры так называемых длиннополых персонажей. Сосуды на поддонах представлены на плоскостях 1 и 4: участки III (рис. 14) и IV. Может быть, и крупная, многократно прорезанная фигура «на ножке» с плоскости 4 (участок IV слева) также обозначала котел.

Трудно сказать, передавали котлы большой ошккольской плоскости металлические или глиняные экземпляры. Таштыкские керамические котлы, в том числе с отростками на ручках, часто орнаментированы веревочным валиком аналогично декору ошккольских сосудов. Железные котлы из таштыкских склепов не имеют орнаментов [Худяков, 1985, рис. 3; Вадецкая, 1995, рис. 5], однако они есть на миниатюрных бронзовых котелках-подвесках [Тетерин и др., 2010, рис. 3, 22, 23, 26–32]. Наиболее информативным для суждения о материале и «роли» котлов в композициях мог бы стать контекст изображений. Однако, если во многих сценах доташтыкского времени котловидные сосуды представлены «в действии» – в процессе приготовления пищи или напитка либо в контексте изображения ритуального праздника, то в таштыкских гравировках – ошккольских и других – такое действие ни разу не показано.

Длиннополые персонажи представлены на Ошколе 14 фигурами: и схематичными с обобщенными контурами, и крупными детальными изображениями (рис. 7, 8, 13, 2; **прорисовка 3**). Относительно первых А. В. Адрианов писал: «Среди фигур повторяются предметы, имеющие форму сапога, украшенного орнаментом...» [1910, с. 43]. Два детальны изображения опубликованы и описаны отдельно [Панкова, 2002, рис. 1, 2], там же приведены мнения об их интерпретации. Сегодня к ним стоит добавить версию П. П. Азбелева, предполагающего в долгополых персонажах «особую социальную группу таштыкского общества» [2008, с. 463].

По мнению Н. И. Рыбакова, опубликовавшего неизвестные ранее изображения подобных фигур из бассейна Июсов, они не связаны с таштыкским периодом и относятся к значительно более позднему времени. В определении их даты исследователь предлагает варианты от середины VII в. до позднего средневековья [Рыбаков, 2005, с. 298, 303; 2007, с. 82]. Действительно, трудно обозначить какие-либо хронологические реперы для этих изображений. Для определения места длиннополых фигур среди наскальных гравировок Хакасии необходимо рассмотреть их соотношение с окружающими таштыкскими рисунками, стилистическое своеобразие и реалии. В настоящей статье нет возможности остановиться на этих вопросах подробно, можно лишь сослаться на результаты анализа более 30 подобных фигур с разных памятников северо-запада Хакасии.

Во-первых, изображения длиннополых фигур явно тяготеют к таштыкским гравировкам: те и другие часто расположены на одних плоскостях. При отсутствии подновлений они смотрятся идентично; в неподновленной малозаметной сцене на одной из плит могильника Подкамень таштыкская фигура животного явно перекрывает изображения длиннополых персонажей.

Во-вторых, разворот тела большинства «долгополых» (профиль-фас-профиль) и проработка профиля лица роднит их с другими, характерными фигурами в таштыкском стиле. Отсутствие же динамизма в передаче длиннополых персонажей по сравнению с таштыкскими охотниками и воинами – это не противоречие таштыкскому стилю, а, скорее, способ выражения другой идеи.

Реалии долгополых не позволяют пока как-либо датировать эти фигуры. Разве что витые подвески, аналогичные таштыкским цепочкам, и их окончания (В-образные пряжки, по П. П. Азбелеву) могут указывать на таштыкский возраст долгополых фигур, однако, достоверность этих сопоставлений пока под вопросом.

Суждение Н. И. Рыбакова о более поздней дате этих персонажей по сравнению с таштыкскими гравировками основано на убеждении в их манихейской принадлежности, которая, однако, не имеет достаточных оснований. В остальном – археологически – нет данных, свидетельствующих о позднем возрасте длиннополых фигур. Все сказанное выше, по мнению автора, позволяет относить эти изображения к числу гравировок таштыкского времени.

Резные рисунки Ошккольской писаницы относятся к периоду таштыкских склепов – V – начало VII в. н. э. Более узкое датирование сейчас вряд ли достижимо: ни представленные реалии, ни художественные особенности ошккольских гравировок не дают пока такой возможности.

Таким образом, сюжеты ошккольских гравировок, перекликающиеся с сюжетами деревянных миниатюр, свидетельствуют о важности отраженных в них представлений и сведений. Гравировки на компактно размещенных плоскостях объединены манерой исполнения и могли быть нанесены в пределах небольшого промежутка времени. Описанные композиции определенно обладали особой значимостью в глазах «таштыкцев». А живописный облик ошккольского «утеса» и открывающийся оттуда эффектный вид как нельзя более способствовали такому восприятию.

Библиография

- Адрианов А. В. Отчет по исследованию писаниц Минусинского края // Изв. Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношении. Вып. 10. СПб., 1910.
- Азбелев П. П. Первые кыргызы на Енисее // Вестник СПбГУ. Серия 12. Вып. 4. СПб., 2008.
- Вадецкая Э. Б. Таштыкский могильник Соколовский разъезд // Южная Сибирь в древности. СПб., 1995. (Археологические изыскания; Вып. 24).
- Вадецкая Э. Б. Антропоморфное изображение на стенке ящика-гробика (по материалам раскопок таштыкского склепа 2 под горой Тепсей) // Пятые исторические чтения памяти М. П. Грязнова. Омск, 2000.
- Кириллова Д. А., Подольский М. Л. Све Кызыл-хая на севере Хакасии // Окуневский сборник 2. Культура и ее окружение. СПб., 2006.
- Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. Новосибирск, 1979.
- Кызласов Л. Р. Таштыкская эпоха в истории Хакасско-Минусинской котловины (I в. до н. э. – V в. н. э.). М., 1960.
- Кызласов И. Л. Таштыкские рыцари // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990.
- Михайлов Ю. И. Семантика образов и композиций в таштыкской изобразительной традиции (опыт анализа тепсейских плакеток) // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995.
- Панкова С. В. К интерпретации загадочных фигур из Хакасии // История и культура Востока Азии. Т. 2. Новосибирск, 2002.
- Панкова С. В. Таштыкские гравировки на Тепсее // Археология и этнография Алтая. Вып. 2. Горно-Алтайск, 2004.
- Панкова С. В. Воины таштыкских миниатюр: возможности атрибуции // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. Кемерово, 2011. (Тр. САИПИ; Вып. VII).
- Панкова С. В., Архипов В. Н. Работы петроглифического отряда Тувинской экспедиции // Отчетная археологическая сессия за 2002 год. СПб., 2003.
- Панкова С. В., Архипов В. Н. Новые памятники наскального искусства из Южной Сибири // Археологические экспедиции за 2003 год. СПб., 2004.
- Подольский М. Л. Композиционная специфика таштыкской гравюры на дереве // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. СПб., 1998.
- Рыбаков Н. И. К вопросу существования северной ветви манихейства на Енисее. Элементы символики // Социогенез в Северной Азии. Ч. 1. Иркутск, 2005.
- Рыбаков Н. И. Феномен иконографического свойства: причина и следствие заблуждений... (вопросы северного манихейства) // Теория и практика археологических исследований. Вып. 3. Барнаул, 2007.
- Севастьянова Э. А. Петроглифы горы Тунчух // Вопросы археологии Хакасии. Абакан, 1980.

Тетерин Ю. А., Митько О. А., Журавлева Е. А. Бронзовые миниатюрные подвески-сосуды Южной Сибири // Вестник НГУ. Серия: история, филология. Т. 9. Вып. 7: археология и этнография. Новосибирск, 2010.

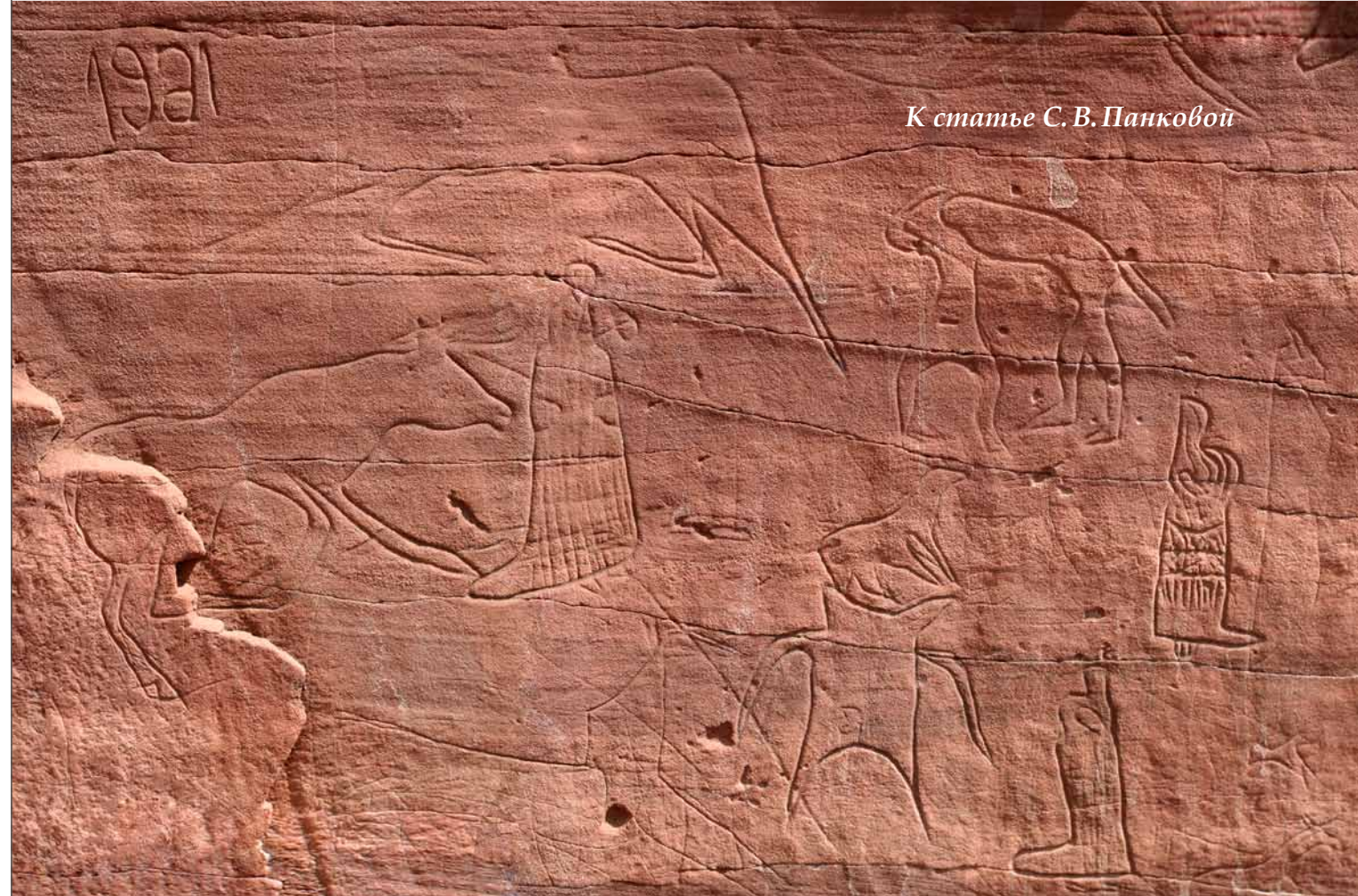
Худяков Ю. С. Новые данные по археологии Когунекской долины // Археологические исследования в районах новостроек Сибири. Новосибирск, 1985.

Худяков Ю. С. Образ воина в таштыкском изобразительном искусстве // Семантика древних образов. Новосибирск, 1990.

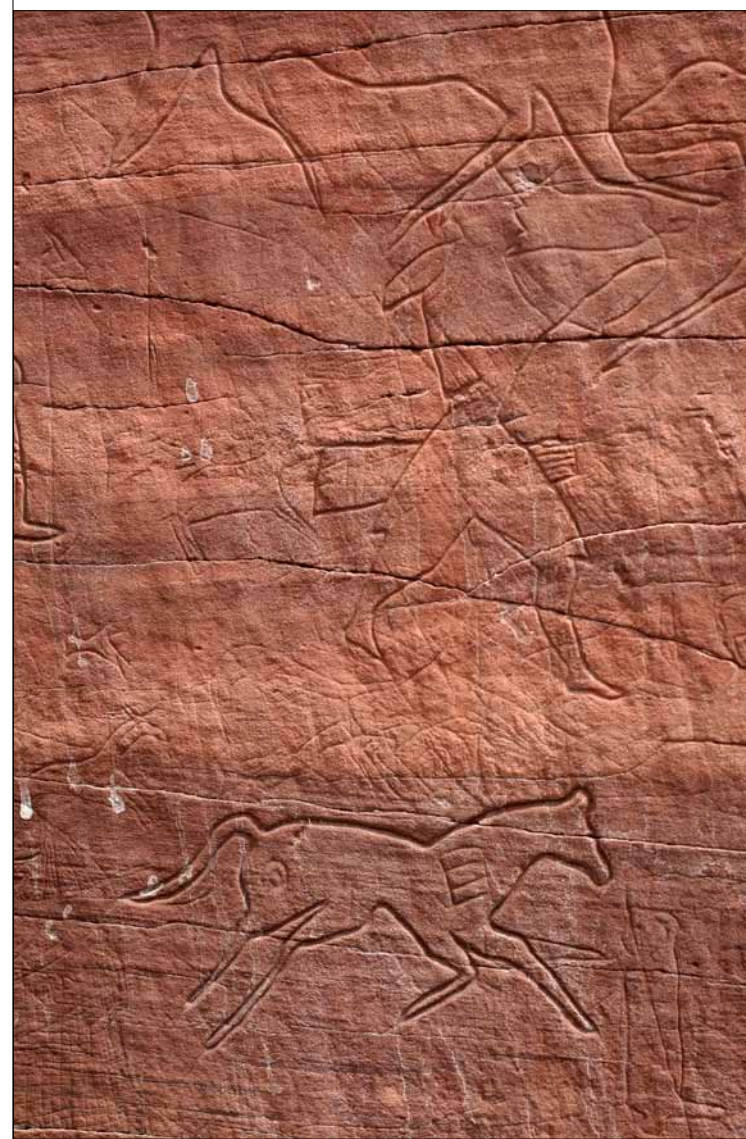
Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

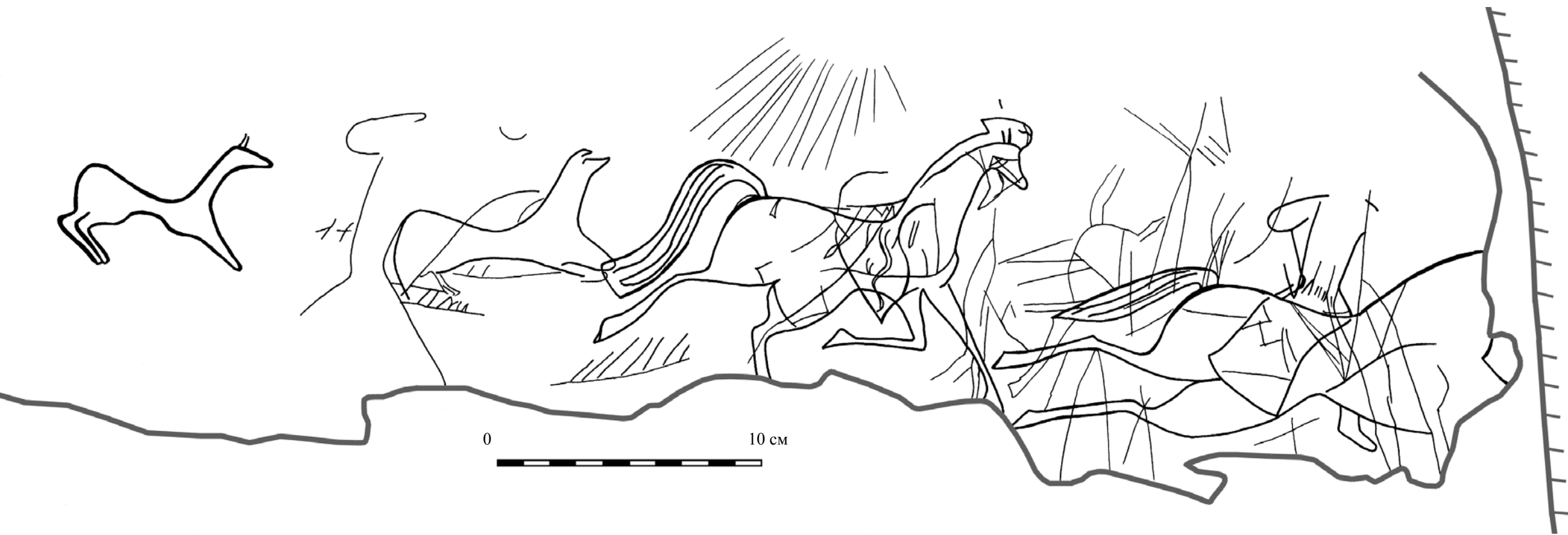
Appelgren-Kivalo H. Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildmaterial von J. R. Aspelin's Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887-1889. Helsingfors, 1931.

К статье С. В. Панковой

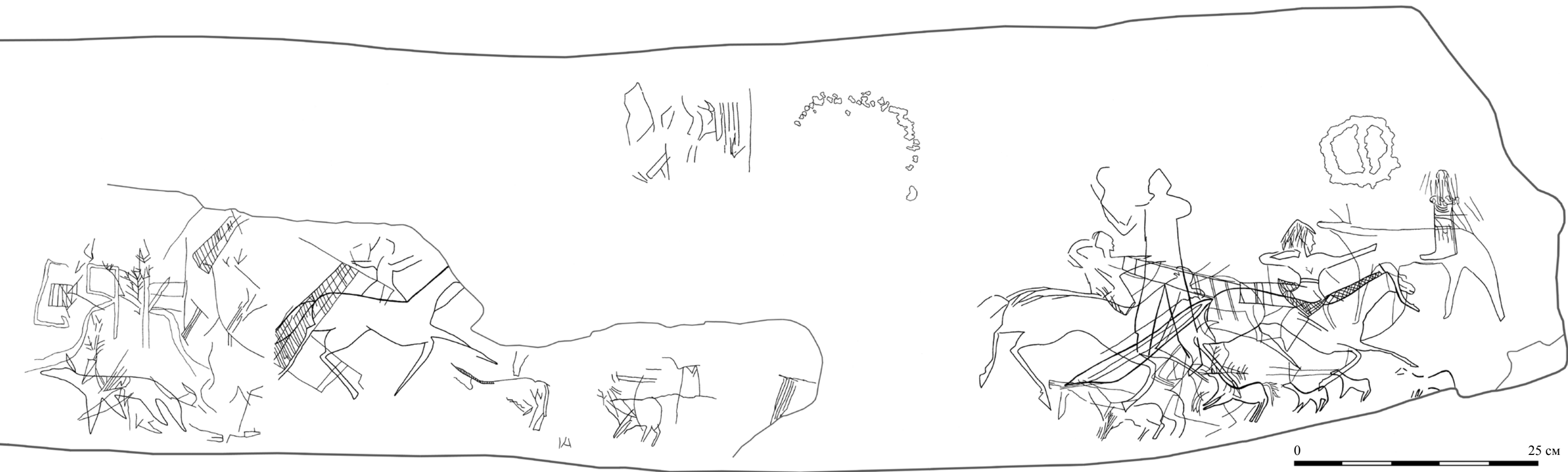


Ошкольская писаница. Плоскость 1, ярус 1, фрагменты.

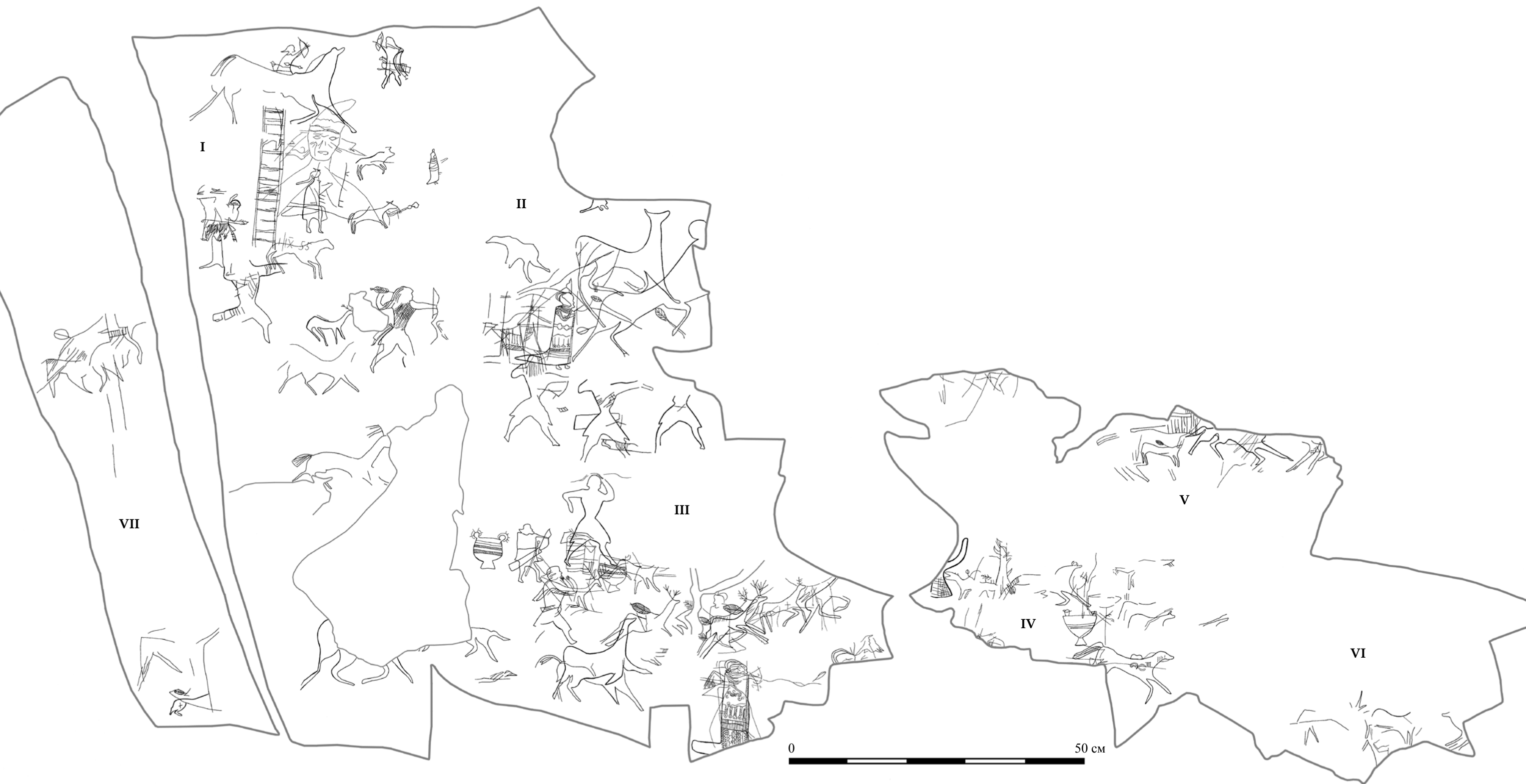




Прорисовка 1. Ошкольская писаница. Плоскость 2, ярус 1.



Прорисовка 2. Ошкольская писаница. Плоскость 3, ярус 1.



Прорисовка 3. Ошкольская писаница. Плоскость 4, ярус 2.



2. Изваяние из Каркаралинского историко-краеведческого музея.



Л. Н. Ермоленко
Кемеровский государственный университет
Ж. К. Курманкулов
Институт археологии им. А. Х. Маргулана, Алматы

БОРОДКА В ИКОНОГРАФИИ ДРЕВНЕТЮРКСКИХ ИЗВАЯНИЙ

Известно, что скульптура средневековых кочевников, рассредоточенная в пределах горно-степной зоны Евразии (иначе – Великого пояса степей), не является однородной ни в культурном, ни в хронологическом отношении. Например, самобытностью отличаются изваяния западного региона степей Азии. Здесь не только имеются почти не встречающиеся на других территориях изваяния кыпчакской группы, но локальные особенности присущи также древнетюркской скульптуре VI/VII–VIII/IX вв. По всей видимости, своеобразие древнетюркских изваяний обусловлено как самостоятельностью исторического развития региона в составе обособившегося Западнотюркского, а затем Тюркешского каганатов, так и влиянием культуры соседнего Согда. В отличие от восточнотюркских, на западнотюркских изваяниях редко воспроизводились головные уборы, зато чаще изображались длинные косы-пряди, халаты с треугольными лацканами, кубки и чаши [Шер, 1966, с. 43; Чариков, 1979, рис. 4]. Некоторые реалии (кинжальное оружие с кольцевым навершием рукояти) и изобразительные приемы (слитный барельеф стилизованных бровей и носа в сочетании с крупными глазами) находят аналогии в согдийском искусстве [Ермоленко, 2004, с. 43]. Своеобразны изваяния людей, облаченных в накидки, одеяния с широкими рукавами, в «трехрогих» головных уборах. Существует мнение, что подобные женские изваяния в Притяньшанье создавались в период Тюркешского каганата [Табалдиев, Худяков, 1999, с. 64]. В процессе изучения западнотюркских изваяний выявляются и другие специфические реалии, например посох [Байтанаев, 2004; Ермоленко и др., 2005].

Настоящая статья посвящена еще одному признаку, свойственному главным образом древнетюркским изваяниям западного региона. Речь идет о бородке под нижней губой – в виде вертикальной полоски, клочка треугольной формы и пр. – как правило, сочетающейся с усами. Этот иконографический элемент представляется существенным. В реальной жизни такая бородка придавала внешности ее обладателя изысканность и требовала особого ухода. Борода на древнетюркских изваяниях детализировалась редко, так же, как во внешности тюркских персонажей в других видах искусства. Например, в живописи Афрасиаба люди, определяемые как тюрки, носят лишь маленькие усы. Гравировки на стеле Мунгут Хясаа в Монголии, очевидно, запечатлели облик представителей разных возрастов – молодых людей с усами и пожилого человека с усами и бородой. Как мы предположили ранее, более низкий социальный статус последнего подчеркнут размерами его фигуры и отсутствием оружия [Ермоленко и др., 2005, с. 80, рис. 4, 1, 2]. По-видимому, монументальная скульптура древних тюрков и перечисленные изобразительные памятники отразили общественный идеал молодости, засвидетельствованный известным высказыванием Суйшу¹.

В свое время А. А. Чариков на основе западнотюркской скульптуры выделил прием слитного ваения усов, рта и бородки и произвел его корреляцию со способами изображения деталей лица [1986, с. 89 и сл.]. Однако бородка не всегда образует слитный рельеф с усами и ртом. Кроме того, данный признак следует проанализировать в связи с другими

¹ Ср. о хунну в «Шицзи» также сказано: «Молодых и крепких уважают; устаревших и слабых мало почитают» [Бичурин, 1950, с. 40].

1. Древнетюркские оградки с изваянием в долине р. Акши (могильник Акши-1).

атрибутами, а также с учетом изобразительных аналогий, тем более что количество известных науке древнетюркских изваяний, в том числе и с бородкой, значительно выросло.

Летом 2009 г. в Центральном Казахстане нами были изучены два древнетюркских изваяния с бородкой, одно из которых зафиксировано *in situ*, другое – в музейном собрании. Оба они изготовлены из крупнозернистого гранита.

Первое изваяние находится в долине Акши (Актогайский район Карагандинской обл., в 30,5 км к ЮЮВ от пос. Актогай) в составе комплекса из двух древнетюркских оградок². Оградки расположены рядом по линии ССЗ-ЮЮВ. Изваяние стоит с восточной стороны южной оградки лицом на восток. Оно представляет собой поясное изображение мужчины с сосудом и оружием (рис. 1, 13, цв. вклейка: 1). Размеры вкопанного изваяния 172 × 40 × 19 см. Все детали, за исключением углубленного рта, выполнены барельефом. Верх непропорционально большой головы скруглен. Брови изображены слитно с носом, у которого переданы крылья. Глаза миндалевидные. Очертания слабо изогнутых длинных усов напоминают лук. Ниже рта воспроизведена вертикальная каплевидная бородка. В правой, неестественно изогнутой руке показан поднесенный к груди сосуд. Кисть руки и нижняя часть сосуда не прорисованы. Судя по форме видимой части, сосуд мог быть либо чашей, либо (что вероятнее) расширяющимся к венчику кубком, ножка которого зажата в кулаке. Пальцами четырехпалой левой руки, согнутой к поясу, изваянный персонаж касается оружия. Слегка изогнутый короткий клинок (нож в ножнах?) схематично изображен посередине поясной части фигуры. Он расположен наклонно, как будто привешен к поясу.

Второе изваяние установлено в ограде Каркаралинского историко-краеведческого музея³. Оно привезено с территории бывшего совхоза им. Джамбула (ныне – Кайнарбулакский сельский округ). Подобно изваянию из долины Акши, оно тоже является поясным изображением мужчины с сосудом и оружием (рис. 1, 12, цв. вклейка: 2). Размеры вкопанного изваяния 95 × 27–35 × 16–23 см. Голова непропорционально крупная, абрис ее верха в фас прямоугольный. На макушке и на лбу имеются повреждения. Лицо трактовано условно: брови и рот не изображены, глаза переданы углублениями (остальные детали лица и всего изваяния воспроизведены барельефом). Реалистично обрисованы нижние очертания носа – крылья и кончик. Почти горизонтальные усы, довольно широкие и длинные, асимметричны. Под ними изображена узкая вертикальная бородка. По бокам головы показаны уши, в которые вдеты серьги с подвесками. В более отчетливом барельефе правого уха различима шаровидная подвеска. На груди высечены треугольные лацканы, хотя линия борта халата не обозначена. В согнутой правой руке находится кубок, поддерживаемый за ножку. Кисть правой руки намечена схематично, а левой не детализирована. Полусогнутая левая рука опирается на рукоять (?) косо расположенного и изогнутого клинкового оружия. Рукоять имеет округлое окончание; возможно, это контур кольцевого навершия. Судя по двум полукруглым скобам, изображено оружие, висящее на (отсутствующем) поясе.

Вместе с двумя вновь открытыми в ареале древнетюркской скульптуры нами учтено 47 изваяний с бородкой⁴ (рис. 1). Из них на долю западного региона приходится 34. В основном такие изваяния сосредоточены в Центральном Казахстане⁵ (16-17 экз.), а также в Семиречье и на соседних территориях⁶ (10 экз.).

² В обобщающей статье А. Х. Маргулана, вошедшей в изданные после смерти ученого «Сочинения», имеется фотография этого изваяния с указанием места нахождения – урочище Тюлькышпат [2003, рис. 80].

³ Выражаем благодарность директору Каркаралинского историко-краеведческого музея Мейрхан Касымжанулы за содействие.

⁴ Фотография еще одного изваяния с бородкой воспроизведена на обложке книги, посвященной вопросам археологии Семиречья [Chang et al., 2002]. По сведениям Ф. П. Григорьева, изваяние находится в музее-заповеднике Бурана.

⁵ Южная часть Сары-Арки [Шер, 1966, табл. XIV, 56; Маргулан, 2003, рис. 24; 72; 88, 5, 6; 89; 90, 3, 4; 92, 2; 105, 2; Ермоленко, 2004, рис. 30, 53, 54; 32, 57; 38] и два публикуемых в данной статье изваяния. Возможно, из Центрального Казахстана (Баянаула) происходит изваяние из Омского краеведческого музея [Чариков, 1987б, рис. 1, 1]. Среди доставленных из Баянаульской степи в Омский музей изваяний, согласно данным А. Х. Маргулана, есть изваяние с идентичным сосудом [2003, рис. 129, 3].

⁶ Шер, 1966, табл. III, 15; V, 22; X, 46; XI, 47, 49; Чариков, 1984, рис. 1; Досымбаева, 2006, рис. 9а; Мокрынин, Гаврюшенко, 1975, рис. 37, 39; Сенигова, 1970, рис. 4, 1.

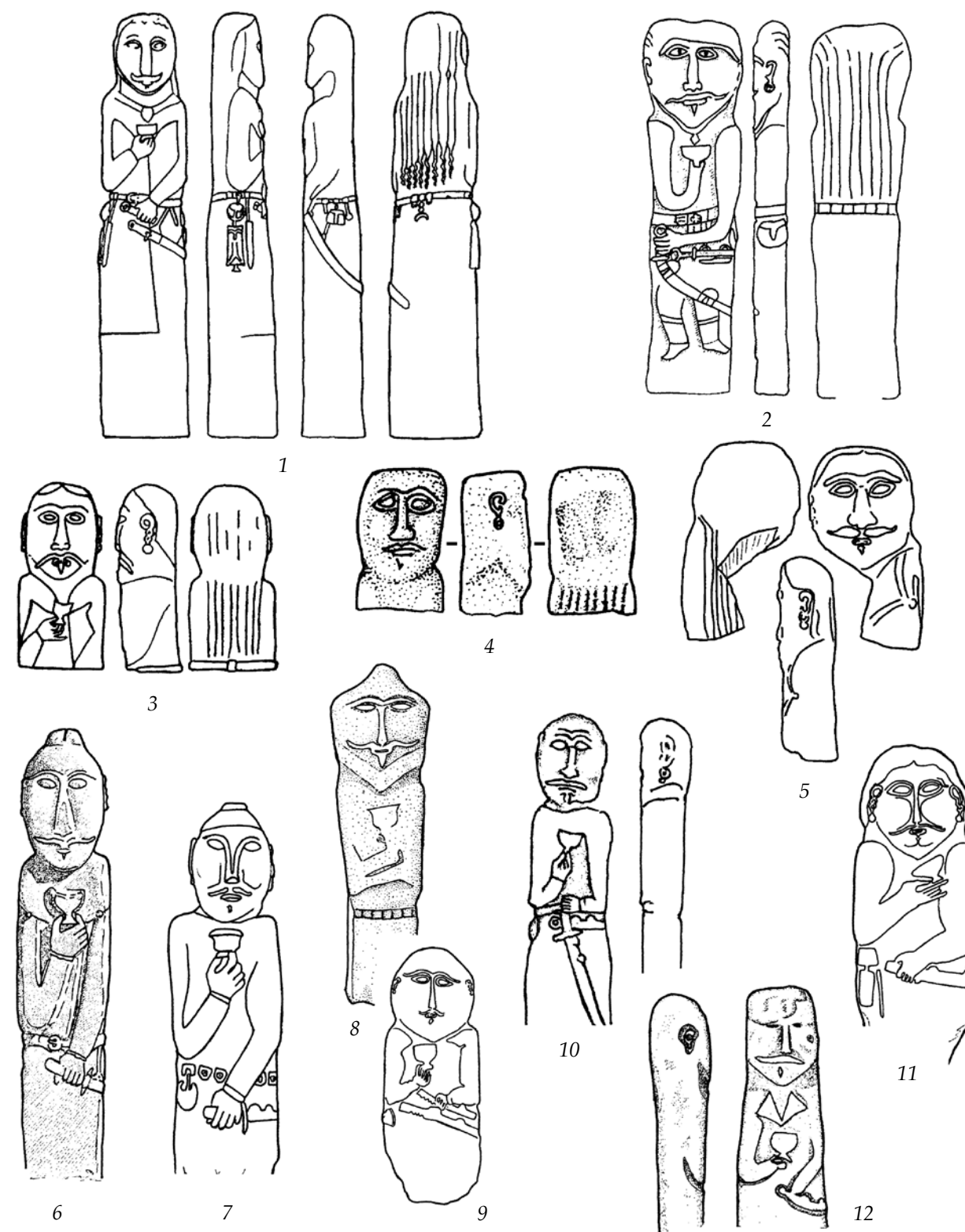


Рис. 1. Древнетюркские изваяния с бородкой:

1 – совх. Мичуринский, Зайсанский р-н, Верхнее Прииртышье [по: Арсланова, Чариков, 1974]; 2 – с. Балтаколь, Шаульдерский р-н Чимкентской обл. [по: Чариков, 1984]; 3 – Семипалатинский музей [по: Чариков, 1980; ср.: р. Кендерлык, Семипалатинская обл. по: Шер, 1966]; 4 – Оренбургская обл. [по: Чариков, 1987а]; 5 – Каргалы, Восточный Казахстан [по: Шер, 1966]; 6 – р. Хам-Дыт, Овюрский р-н, Тува [по: Кызласов, 1969]; 7 – долина р. Улаатай, Овюрский р-н, Тува [по: Грач, 1961]; 8 – р. Хендерге, Улуг-Хемский р-н, Тува [по: Кызласов, 1979]; 9 – с. Корумды, Иссык-Куль [по: Шер, 1966]; 10 – низовья р. Тамды, р. Жетькыз, Жезказганский музей [по: Маргулан, 2003]; 11 – с. Корумды, Иссык-Куль [по: Шер, 1966]; 12 – совх. им. Джамбула (ныне – Кайнарбулакский сельск. округ), Каркаралинский музей.

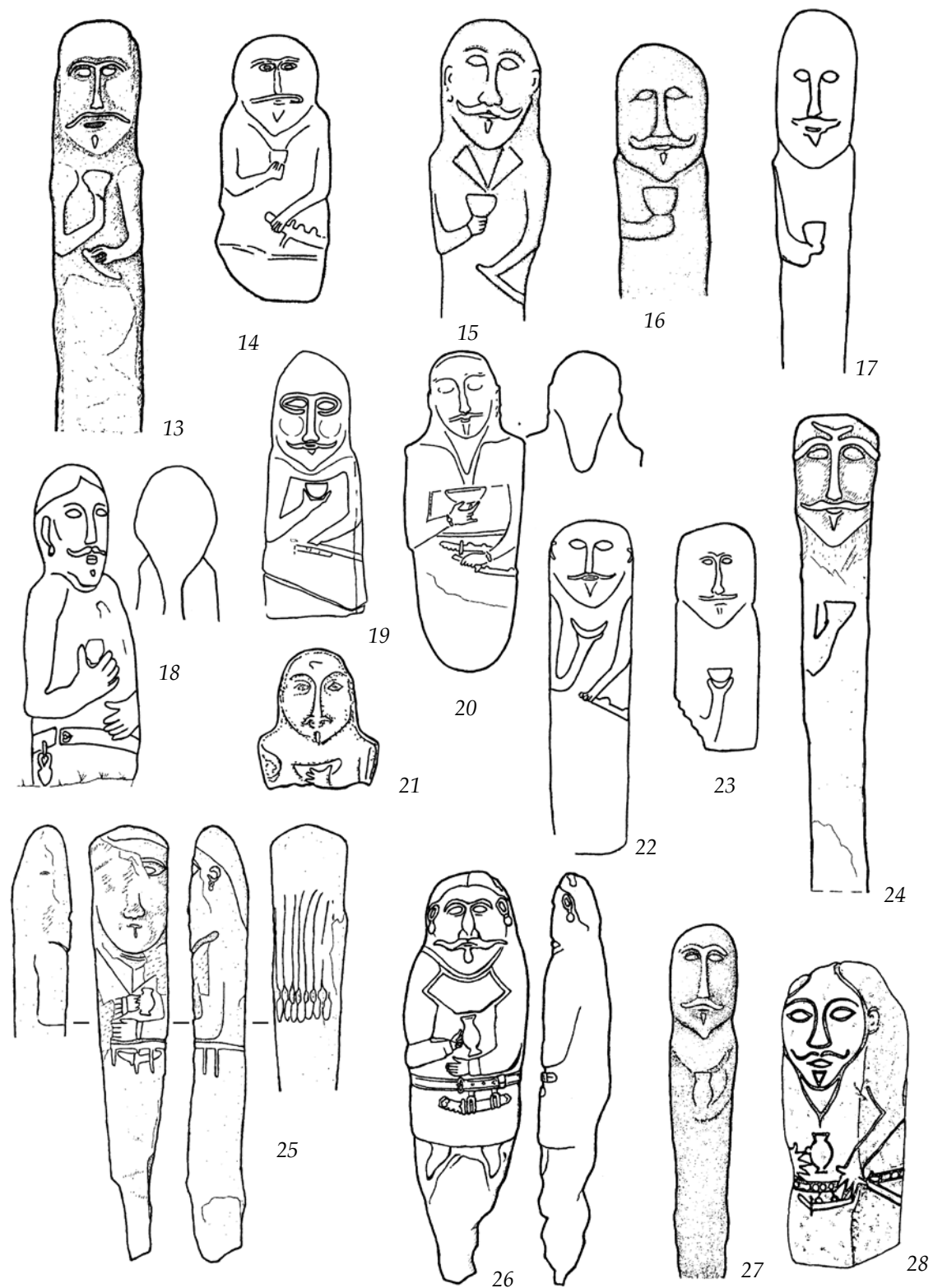


Рис. 1. Древнетюркские изваяния с бородкой (продолжение):

13 – мог. Акши-1, Актогайский р-н; 14 – Кегеты, Чуйская долина [по: Шер, 1966]; 15 – долина р. Каршигалы [по: Маргулан, 2003]; 16 – горы Кызылтау, ур. Койшоқы [по: Маргулан, 2003]; 17 – ур. Тарасу [по: Маргулан, 2003]; 18 – долина р. Боора-Шай, к востоку от пос. Ак-Кежиг, Овюрский р-н, Тува [по: Грач, 1961]; 19 – Мухор-Тархата, Кош-Агачский р-н, Алтай [по: Кубарев, 1984]; 20 – Кегеты, Чуйская долина [по: Шер, 1966]; 21 – долина р. Тон [по: Мокрынин, Гаврюшенко, 1975]; 22 – Омский музей [по: Чариков, 1987]; 23 – Центральный Казахстан [по: Шер, 1966]; 24 – мог. Ушкатты-2, Актогайский р-н [по: Ермоленко, 2004]; 25 – р. Сатыбай, горы Кызыл-Арай, Актогайский р-н, Алтай [по: Ермоленко, 2004]; 26 – Жайсан-14, долина р. Чу, Алтай [по: Досымбаева, 2006]; 27 – ур. Сарыулен, южная сторона гор Кызыл-Арай [по: Маргулан, 2003]; 28 – р. Ак-Чааты, ур. Чиланныг, Тува [по: Кызласов, 1969].

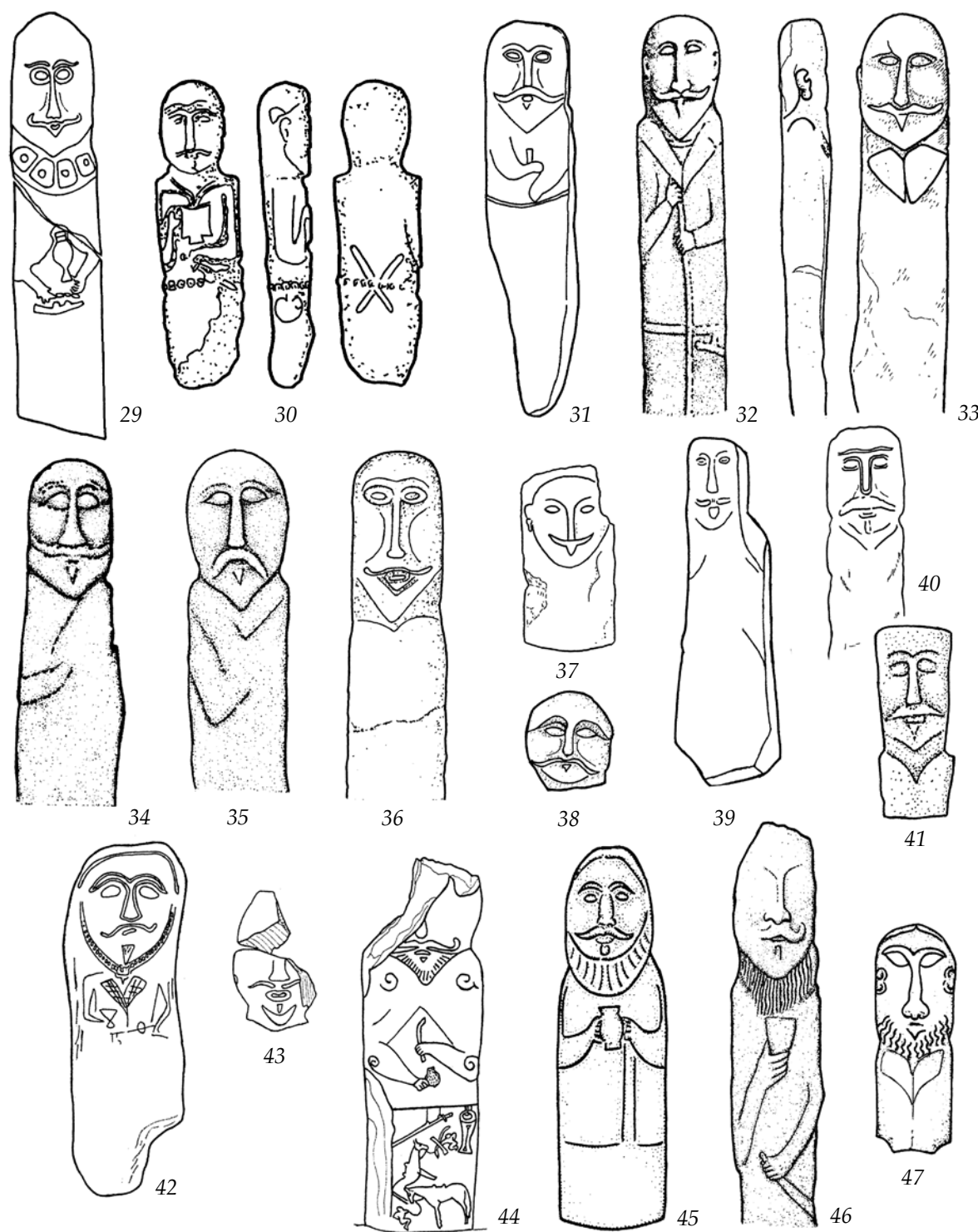


Рис. 1. Древнетюркские изваяния с бородкой (окончание):

29 – Кеме-Кечу, Кош-Агачский р-н, Алтай [по: Кубарев, 1984]; 30 – р. Туура-Суу [по: Мокрынин, Гаврюшенко, 1975]; 31 – Кулада, Онгудайский р-н, Алтай [по: Кубарев, 1984]; 32 – ур. Караагаш [по: Маргулан, 2003]; 33 – мог. Ушкатты-2, Актогайский р-н [по: Ермоленко, 2004]; 34 – ур. Саржал [по: Маргулан, 2003]; 35 – ур. Тарасу [по: Маргулан, 2003]; 36 – ур. Ушкатты, Актогайский р-н [по: Ермоленко, 2004]; 37 – с. Арыг-Бажи, Тува [по: Евтюхова, 1952]; 38 – Кустанайский музей [по: Ермоленко, 2004]; 39 – долина р. Улаатай, Овюрский р-н, Тува [по: Грач, 1961]; 40 – мог. Ульке-2, Западный Казахстан [по: Шер, 1966]; 41 – Актюбинская обл. [по: Чариков, 1987а]; 42 – р. Малый Кемин, южные склоны Заилийского Алатау [по: Шер, 1966]; 43 – Согонолу, Кош-Агачский р-н, Алтай [по: Кубарев, 1984]; 44 – Хар Ямаатын-гол, Баян-Ульгийский аймак, Монголия [по: Баяр, 1998]; 45 – уезд Чжаосу, долина р. Или, Восточный Туркестан [по: Худяков, 1998]; 46 – ур. Сарыулен, южная сторона гор Кызыл-Арай [по: Маргулан, 2003]; 47 – Семиречье [по: Сенигова, 1970].

По несколько изваяний обнаружено в Западном Казахстане и Приуралье⁷ (3 экз.), в Восточном Казахстане⁸ (3 экз.), одно – в Северном Казахстане⁹. Остальные 13 происходят из восточного региона. Четыре изваяния найдены на Горном Алтае¹⁰ (за исключением одного – на юге), семь выявлены в Центральной и Южной Туве¹¹, одно – на крайнем западе Монголии¹² и еще одно в Восточном Туркестане¹³.

Бородка изображалась на изваяниях, относящихся по признаку полноты воссоздания человеческой фигуры к поясным (полуфигурным), полнофигурным, погрудным¹⁴. В иконографии всех полу- и полнофигурных изваяний с бородкой (за исключением одного экземпляра) имеется такой атрибут, как сосуд. Полу- и полнофигурные изваяния изображают мужчину с сосудом в одной руке, с оружием или без. На изваянии из Восточного Туркестана представлен индивид с сосудом в обеих руках, поднятых к груди (рис. 1, 45). Такое положение рук встречается, хотя и нечасто, в иконографии древнетюркских изваяний [Ермоленко, 2002]. В нижней части передней грани изваяния из Западной Монголии высечена многофигурная композиция (рис. 1, 44). В ней участвуют два колена-преклоненных человека, каждый из которых держит повод стоящей перед ним лошади. Что касается оружия, то оно показано на полнофигурных и большей части (2/3) поясных изваяний. Оружие может быть представлено длинным или коротким клинком, а также их комплектом. На четырех западнотюркских изваяниях рукояти оружия имеют кольцевое навершие (рис. 1, 1, 2, 10, 30). Пояс изображен не на всех изваяниях с оружием и очень редко воспроизведен на изваяниях без оружия. Кроме оружия на некоторых изваяниях детализировались предметы, носимые на поясе. Пояс безоружного изваяния из Тувы снабжен подвеской (рис. 1, 18). Если оружие и другие подвесные атрибуты изображались сами по себе, без пояса, то последний мог быть нарисован краской так же, как и ремешки для подвешивания [Ермоленко, 2003, с. 238].

Поскольку сосуд – общий признак для всех изваяний с бородкой (исключая, разумеется, погрудные, а также одно поясное изваяние с посохом), рассмотрим разновидности изображаемых сосудов. Наиболее распространенный тип сосудов – *кубок на ножке*, представленный разнообразными вариантами. Из 33 изваяний с сосудами кубок изображен на 17. На 11 изваяниях персонажи держат кубок так, что видна его ножка¹⁵ (рис. 1, 1–3, 6–12, 42). Такие изваяния происходят из Восточного, Центрального, Южного Казахстана, Прииссыккуля и Тувы. Как кубки нами определены сосуды, резервуар которых напоминает соответствующий отдел кубка, тогда как ножка скрыта в руке держащего его человека (рис. 1, 13–17, 46). Подобные изваяния найдены в Центральном Казахстане и Чуйской долине. Чаши, как правило, с округлым дном (рис. 1, 19–23) высечены на шести изваяниях. На одном из них кисть руки не детализирована и нижние очертания сосуда не просматриваются (рис. 1, 24). Все же создается впечатление, что это круглодонная чаша, которую человек поместил на ладонь и обхватил пальцами. Такой способ держания чаши запечатлен на трех из шести изваяний, выявленных в Центральном Казахстане, Чуйской долине, Прииссыккуле и на Алтае. Сосуды типа кувшина-кружки на поддоне изображены на шести изваяниях, которые обнаружены в Центральном Казахстане, Семиречье, Туве, Западной Монголии и Восточном Туркестане (рис. 1, 25–28, 44, 45). Возможно, сосуд изваяния из Восточного Туркестана (рис. 1, 45) не был кружкой, т. е. не имел (кольцевидной) ручки на тулове. Особенные сосуды отмечены на двух изваяниях. Одно из них (рис. 1, 29), из Горного Алтая, отличается также тем, что сосуд находится в левой руке. Этот кубок с

⁷ Шер, 1966, табл. XX, 89; Чариков, 1987а, рис. 2, 1, 3.

⁸ Шер, 1966, табл. III, 14; Чариков, 1980, рис. 1, 1; Арсланова, Чариков, 1974, рис. 2, 8.

⁹ Ермоленко, 2004, рис. 1, 3.

¹⁰ Кубарев, 1984, табл. VII, 46; XXVI, 158; XXXV, 205; XL, 226.

¹¹ Грач, 1961, табл. II, 43, 44, 50; Кызласов, 1969, рис. 2, 2; 3, 1; Кызласов, 1979, рис. 90, 2; Евтюхова, 1952, рис. 17, 1.

¹² Баяр, 1998, рис. 1.

¹³ Худяков, 1998, рис. 1, 5.

¹⁴ Из 47 изваяний 8 в разной степени фрагментированы. Из 39 целых изваяний полнофигурных – 2, поясных – 30, погрудных – 7.

¹⁵ Сосуд изваяния из Овюра (рис. 1, 7), если судить не по весьма схематичному рисунку, а по фотографии – кубок с отогнутым наружу венчиком и на тонкой ножке [Грач, 1961, рис. 79].

горловиной, удлиненным туловом и конической ножкой-поддоном формой напоминает якутский чорон [Кубарев, 1984, с. 36, рис. 6, 4 (правая сторона)]. Сосуд другого изваяния, найденного в Прииссыккуле, – цилиндрическая (с вогнутыми стенками) кружка на поддоне (рис. 1, 30), имеющая аналогии в торевице VII – начала VIII в. [Marschak, 1986, S. 427]. Оригинальный атрибут данного изваяния – два предмета наподобие (барабанных?) палок, крест-накрест заткнутых сзади за пояс. Форму сосуда еще двух изваяний (рис. 1, 18, 31) сложно установить. В иконографии одного изваяния с бородкой из Центрального Казахстана сосуд отсутствует, но имеется редкий атрибут – (длинный) посох в сочетании с оружием (рис. 1, 32). Что касается известных нам погрудных изваяний с бородкой (рис. 1, 33, 34–37, 39, 40), то почти все они происходят из Центрального Казахстана, одно такое изваяние найдено в Западном Казахстане и два в Туве. На торсе некоторых изваяний, отнесенных нами к погрудным, возможно, прослеживаются контуры руки (рис. 1, 34, 35, 37).

Персонажи с бородкой обычно запечатлены без головного убора, кроме трех изваяний из Тувы (рис. 1, 6–8) и, возможно, еще двух изваяний – из Прииссыккуля (рис. 1, 30) и Центрального Казахстана¹⁶ (рис. 1, 10). Между тем, на 14 изваяниях воспроизведена прическа или ее детали. Прическа в виде кос-прядей (семь, в одном случае восемь) изображена на спинах пяти изваяний. Невозможно установить количество кос на разбитом изваянии из Восточного Казахстана (рис. 1, 5). При наличии кос волосы надо лбом могут быть разделены на пробор посередине, или (судя по дугообразным очертаниям) зачесаны назад. Иногда граница волос на лбу не передана; верх головы таких изваяний имеет прямоугольный абрис (рис. 1, 2, 4). Во всех случаях волосы зачесаны за уши. Прическа иного типа – собранные в пучок на спине волосы – показана на спинах двух изваяний. Одно из них найдено в Чуйской долине, другое – в Южной Туве (рис. 1, 18, 20). Форма пучка в каждом случае разная; волосы на лбу разделены на пробор или зачесаны назад. На шести изваяниях (Семиречье, Заилийский Алатау, Прииссыккуле, Тува, Восточный Туркестан) разделенные на пробор и зачесанные за уши волосы показаны только на передней, либо на передней и боковых сторонах головы (рис. 1, 11, 26, 28, 42, 45, 47). Абрис верха головы тех изваяний с бородкой, у которых не детализированы ни прическа, ни головной убор, скругленный либо прямоугольный.

Из украшений почти на 1/3 изваяний с бородкой изображены серьги, в основном с шаровидными или кольцевидными подвесками; иногда подвески состояли из нескольких звеньев. Немногочисленны скульптуры с шейными украшениями-подвесками (2 экз.); гладкими гривнами (2 экз.), браслетами с утолщением посередине (2 экз.) и, возможно, гладкими (4 экз.). Элементы одежды чаще всего представлены треугольными лацканами (10 экз.), в двух случаях с бубенчиками. Треугольные отвороты изображены даже на одном погрудном изваянии из Центрального Казахстана (рис. 1, 33). V-образный вырез на груди (5 экз.), вероятно, очерчивал верхний край отворотов, которые наносились краской. V-образная рельефная полоса на груди, образующая одно целое с рукавами (2 экз.), могла передавать верхний и нижний контуры отворотов. Сами же отвороты прорисовывались [Ермоленко, 2003, с. 238]. На одном алтайском изваянии имеется оригинальный ячеистый «воротник» (рис. 1, 29).

Бородка рассматриваемого типа изображена сама по себе (без усов) только на одном изваянии (рис. 1, 25). В остальных случаях она *сочетается с усами*, а иногда еще и с бородой – короткой или окладистой (рис. 1, 11(?), 20, 28(?), 42–47). Не исключено, что удлиненная форма подбородка некоторых изваяний может указывать на наличие бороды, рисунок которой наносился краской.

В иконографии изваяний, принадлежащих к другим изобразительным традициям средневековой кочевнической скульптуры, бородка в сочетании с усами или с усами и бородой (обособленно от последней) не встречается. Своеобразное соединение усов, бородки и бороды отмечено на отдельных тувинских изваяниях уйгурской эпохи¹⁷ (744–840), в том числе на статуе «Чингисхан»¹⁸ [Евтюхова, 1952, рис. 20, 33]. Бородка здесь изображена поверх узкой бороды, начинающейся от нижней губы и закрывающей подбородок (рис. 4, 1). На одном

¹⁶ Непонятно, что означал V-образный «отросток», образующий одно целое с рельефом бровей и носа на изваянии из Центрального Казахстана (рис. 1, 24).

¹⁷ Как известно, они изображают мужчин без оружия, держащих обеими руками сосуд на уровне живота.

¹⁸ Ср. изваяние из Хакасии [Евтюхова, 1952, рис. 42].

изваянии воспроизведена небольшая борода, образующая одно целое с клочком волос под нижней губой¹⁹ [Евтюхова, 1952, рис. 32, 2] (рис. 4, 2).

Анализ территориально и хронологически близкого изобразительного материала позволил выявить ряд аналогий изучаемому феномену. Единственная известная нам аналогия из памятников, создателями которых, по-видимому, также были древние тюрки, – изображение тяжелооруженного тюркского воина в петроглифах долины р. Чаган на юге Горного Алтая²⁰ [Черемисин, 2004, рис. 14, 17]. В гравированных рисунках, тщательно скопированных Д. В. Черемисиным, различимы мельчайшие детали, в том числе бородка. Исследователь так описывает поединок на копьях двух усатых и длинноволосых всадников: «Тяжеловооруженный, в коническом шлеме и защитном панцирном кафтане, воин направил копье в живот противника, а последний – в голову коня соперника» [Черемисин, 2004, с. 44]. У воина в коническом шлеме показан клочок волос под нижней губой (рис. 2, 1). Сквозь бармицу видна короткая борода, которая начинается ниже уха и обрамляет нижнюю часть лица. Подобная борода в сочетании с бородкой под нижней губой изображена на изваяниях из Заилийского Алатау и Западной Монголии (рис. 1, 42, 44).

Манера ношения усов и узкой вертикальной бородки свойственна вооруженным или воинствующим персонажам монголоидного облика в стенных росписях Пенджикента, датирующихся первыми четырьмя десятилетиями VIII в.²¹ Бородка видна на лице мужчины с фрагмента росписи тронного зала, а также погибшего воина, лежащего под ногами коня (роспись помещения XXI/1) [Беленицкий, 1973, ил. 36 и 24]. В ухе павшего воина различима серьга с 8-образной подвеской. В батальной сцене, запечатленной в росписи южной стены парадного зала VI/1, бородка есть у тяжелооруженного воина с копьем, противостоящего лучнику, лицо которого разрушено [Беленицкий, 1973, с. 19] (рис. 2, 2). На северной стене зала бородка показана на лицах вооруженных людей – участников пира (рис. 2, 3), в том числе и правителя²². У пирующих под балдахином мужчин на поясе изображено оружие с кольцевым навершием рукояти, в руках – чаши, в ушах – серьги [Беленицкий, 1973, с. 21]. Платье персонажа с жезлом, сидящего под балдахином, отделано сплошной полосой, идущей по вороту, плечам и верхней части рукавов. Возможно, такая отделка передана на одном из алтайских изваяний с чашей (рис. 2, 19).

К сожалению, представить сколько-нибудь полную картину распространения бородки в росписях Пенджикента не представляется возможным из-за того, что лица многих изображенных здесь людей повреждены. По мнению Н. П. Лобачевой, изучавшей среднеазиатский костюм по средневековым стенным росписям, пирующие под балдахином люди – тюрки [1979, с. 24]. Они отличаются от согдийцев монголоидной внешностью, длинными волосами, формой усов и наличием бородки. Автор обращает внимание на несходство одежды предполагаемых «пенджикентских тюрков» и «самаркандских», запечатленных в несколько более ранних росписях Афрасиаба (VII в.). Она объясняет это тем, что в одежде знати Согда к началу VIII в. происходит нивелировка этнических (согдийских и тюркских) особенностей [Лобачева, 1979, с. 24, 25, 28]. Действительно, пирующий мужчина с фрагмента росписи VII в., обнаруженной в Пенджикенте (объект I) в середине 1970-х годов, одет в халат с двусторонними отворотами [Беленицкий и др., 1976, рис. 3]. Однако требует толкования тот факт, что отождествляемые с тюрками персонажи росписей Афрасиаба изображены без бородки, а «пенджикентские тюрки» в росписях VIII в. – с бородкой²³. Это различие могло

¹⁹ Подобного рода борода запечатлена на древнетюркском изваянии из долины Цаган Бургас [Ожередов и др., 2008, рис. 5].

²⁰ Благодарим Е. А. Миклашевич, указавшую на эту аналогию.

²¹ Исследователи отмечают, что росписи Пенджикента, в основном, относятся к V–VI и первой половине VIII в. [Беленицкий и др., 1976, с. 219, 220].

²² Кроме бородки в виде клочка на подбородке, по мнению Н. П. Лобачевой, тюрки носили также бородку в виде двух тонких недлинных прядей, свисающих под подбородком [1979, с. 24, рис. 5]. Борода согдийцев, напротив, была длинной, клинообразной, как у правителя в сцене пира из росписи помещения VI/1 [Лобачева, 1979, рис. 1]. Однако на рисунках в разных работах А. М. Беленицкого правитель в сцене пира предстает то с бородой, то без нее. Например, нижняя часть лица правителя, начиная от ушей, обрамлена свисающим под подбородком украшением наподобие нитки крупных бусин [Беленицкий, 1973, с. 21; ср.: *Mittelasiens Kunst...*, 1980, S. 82]. В указанных работах А. М. Беленицкого прорисовки персонажей данной сцены отличаются и некоторыми др. деталями.

²³ На лице мужчины с фрагмента пенджикентской росписи VII в., который одет по тюркскому образцу, видны лишь тонкие усы.

быть обусловлено как временем появления у тюрков «моды» носить бородку, так и тем, что эта «мода» не была общетюркской. Допустимо предположить, что в пенджикентских росписях VIII в. запечатлены представители тюркской знати, ибо во времена их создания войска тюркшей неоднократно вступали на территорию Согда, особенно воюя на стороне согдийцев против арабов [Кляшторный, Савинов, 2005, с. 103, 105]. Однако мы не можем с уверенностью распространить эту атрибуцию на древнетюркские изваяния с бородкой (по крайней мере, на все), учитывая их широкую датировку и ареал. Тем более что такие реалии изваяний, как прическа с косами и халат с лацканами находят соответствия в согдийских росписях VII, а не VIII в. А. М. Досымбаевой установлена этнокультурная принадлежность святилища Жайсан, в котором найдено изваяние с бородкой и в одеянии с лацканами (рис. 1, 26). По мнению исследовательницы, изваяние выполнено «в традиционном тюркском стиле», а культово-мемориальные комплексы святилища сооружены карлуками и огузами в VIII–IX вв. [Досымбаева, 2006, с. 33, 97, 156].

Другие аналогии обсуждаемому способу ношения усов с бородкой обнаруживаются в памятниках культового искусства из Восточного Туркестана и Северного Китая. Примером может служить скульптура локапалы из Дуньхуана (гроты Могао, пещера 322), относящаяся к танской эпохе (618–907) [Art treasures..., 1981, fig. 37]. Страж мира облачен в доспехи, на лице у него усы и каплевидная бородка (рис. 3, 1). В описании скульптуры отмечается: «...он (локапала. – *соавт.*) имеет характерные черты расовых меньшинств, оккупировавших западный регион» и искусных в войне [Art treasures..., 1981, p. 242]. По всей видимости, речь идет о «северных варварах» и, вполне возможно, о тюрках, тем более что изображение стража мира в образе уйгурского правителя известно на оттиснутой миниатюре из Турфанского оазиса²⁴ (рис. 3, 2). Этот памятник X в. хранится в Национальном музее Нью-Дели [Haussig, 1992, Abb. 304]. Локапала имеет усы и бородку, на голове его корона, надетая на шапку. По поводу последней Хауссиг замечает: «Такая шапка известна по китайским портретам первых монгольских правителей» [Haussig, 1992, S. 179].

Наподобие локапал представлены стражи на двери из гробницы эпохи Ляо (916–1125), раскопанной к северу от Чифена [Kessler, 1993, fig. 74]. Изображенные на внутренней стороне двустворчатой двери стражи ассоциируются с двумя легендарными генералами, охранявшими сон танского императора Тай-цзуна от демонов. Страж с левой створки имеет усы и бородку (рис. 3, 3), а с правой – усы и (редкую?) короткую бороду. В буддийском искусстве Турфанского оазиса усы и бородка обнаруживаются не только в иконографии локапал, но даже бодхисатв и самого Будды. Примером могут быть сцены пранидхи²⁵ в стенной росписи

²⁴ В Турфанском оазисе прическа, состоящая из усов и бородки, была известна также во времена государства Гаочан (498–640), о чем свидетельствуют найденные в могильнике Астана деревянные статуэтки мужчин [Лубо-Лесниченко, 1984, рис. 33].

²⁵ Принесение обета Будде [Дьяконова, 1984, с. 100].

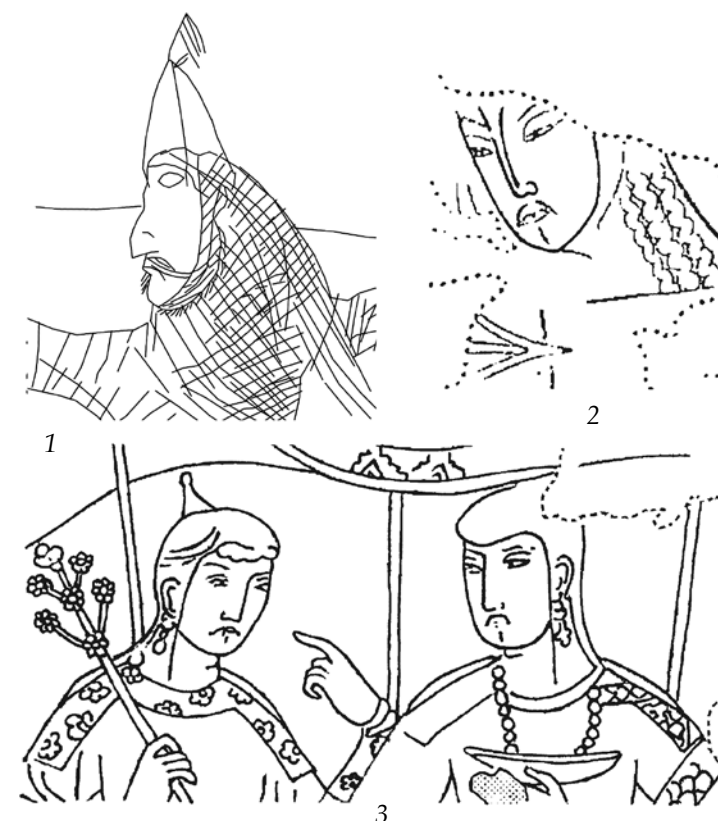


Рис. 2. Изображение персонажей с бородкой в петроглифах и настенной живописи:

1 – долина р. Чаган, древнетюркская эпоха [по: Черемисин, 2004]; 2, 3 – Пенджикент, парадный зал VI/1, VIII в. [по: Беленицкий, 1973].



Рис. 3. Изображение персонажей с бородкой в буддийском искусстве:

1 - гроты Могао, пещера 322, Дуньхуан, эпоха Тан [по: Art treasures..., 1981]; 2 - Турфанский оазис, X в. [по: Haussig, 1992]; 3 - Baiyandeng, к северу от Чифена, династия Ляо [по: Kessler, 1993]; 4 - Безеклик, храм №9, IX в. [по: Le Coq, 1979].

храма №9 в Безеклике [Le Coq, 1979, Taf. 22, 28] (рис. 3, 4). Так, в сцене №6 Будда и бодхисатвы (за исключением двух крайних фигур сверху) имеют тонкие, изящно завитые усики и вертикальную бородку под нижней губой в виде точки, от которой отходит вниз волнистая линия²⁶. Любопытна иконография гневного персонажа с нимбом и в доспехе, изображенного в верхней части сцены, слева. Помимо усов и бородки под нижней губой, от края его подбородка отходит небольшая двуязыкая борода. Сочетание усов и бородки с двуязыкой бородой мы видим на лицах уйгурских князей-донаторов в целле храма №9 [Le Coq, 1979, Taf. 30a] (рис. 4, 5). Знатные особы движутся друг за другом, причем впереди идет, судя по густой бороде, самый старший из них. Оформление третичного волосяного покрова на лице соответственно возрасту демонстрирует внешность манихейских избранных (*electi*) в росписи среднего зала в группе руин "К" из Кочо [Le Coq, 1979, Taf. 1]. На фрагменте росписи сохранились изображения мужчин, расположенных в четыре ряда, в белых одеяниях. Лица персонажей верхнего ряда почти всюду разрушены. У мужчин следующего снизу ряда имеются только усы. На лицах избранных, находящихся рядом ниже, прорисованы усы, бородка под нижней губой и небольшая борода, лица мужчин самого нижнего ряда отличаются морщинами и более густой бородой. Впрочем, Лекок считал, что приверженцы манихейской веры, стоящие в нижнем ряду, были представителями иного антропологического типа, чем расположенные выше. Между тем в двухъярусной живописной композиции из храма №6 Безеклика, запечатлевшей следующих друг за другом знатных уйгурских донаторов, чередуются персонажи с усами, бородкой и короткой бородой – растущей под подбородком или окаймляющей нижнюю часть лица [Franz, 1987, Abb. 52] (рис. 4, 3, 4). Среди изображенных здесь уйгурских князей встречаются донаторы с усами и бородкой. В турфанском искусстве известны также изображения уйгуров с усами и бородой (без бородки), только с усами и без растительности на лице [Maillard, 1973, fig. 136a, b; 164e].

В китайском искусстве танской эпохи мужские персонажи высокого ранга – император и его слуги, сановники, другие знатные особы – носят усы характерной формы (обычно отвислые), клочок волос под нижней губой и клинообразную бороду, иногда трехчастную [Kleiner et al., 2001, fig. 7, 16; Малая история..., 1979, ил. 41; Малявин, 2001, с. 395]. Судя по портрету танского императора Тай-цзуна, кочевническое влияние сказалось в его внешности (например, торчащие в стороны, почти горизонтальные длинные усы) и одежде [Малявин, 2001, с. 83].

В последующие века в азиатских степях и соседних областях «мода» на ношение усов и бородки с бородой не исчезает. Об этом свидетельствуют портреты императоров Юань –

²⁶ Соответствия этой детали иконографии турфанских будд и бодхисатв есть в написанных на шелке образах буддийских божеств, таких как Авалокитешвара, изображение которого, датирующееся X в., найдено в Дуньхуане [Grenet, Guangda, 1996, fig. 5], или Амида со свитка XIII в. периода Камакура [Kleiner et al., 2001, fig. 8, 15]. Аналогичным образом стилизованы усики и бородка на маске японского театра бугаку (XII в., период Нара). Н. С. Николаева отмечает, что маски бугаку, равно как и гёдо, «по своим пластическим качествам ... были близки ... статуям бодхисатв» [Малая история ..., 1979, с. 240, 241].



Рис. 4. Изображение персонажей с бородкой и бородой:

1 - р. Хемчик, близ Бижиктиг-Хая, у пос. Кызыл-Мажалык, Тува, VIII-IX вв. [по: Кызласов, 1969]; 2 - р. Хемчик, ур. Эрги-Барлык, Тува, VIII-IX вв. [по: Кызласов, 1969]; 3, 4 - Безеклик, храм №6, Турфан [по: Franz, 1987]; 5 - Безеклик, храм №9, IX в. [по: Le Coq, 1979]; 6 - гравюра XV в. [по: Малявин, 2001]; 7 - миниатюра тимуридской школы [по: Fedorow-Dawydow, 1972].

Угэдэя, Улзийт Тэмур [Цултэм, 1982, с. 44], Хубилая с гравюры XV в. [Малявин, 2001, с. 88] (рис. 4, 6), посмертное изображение сёгуна Минамото Ёритомо, созданное в XII в. [Конрад, 1980, ил. 64], облик гвардейцев китайского императора с картины XVI в. [Малявин, 2001, с. 128], а также изображения воина Тимура [Fedorow-Dawydow, 1972, Abb. 118] (рис. 4, 7), мавераннахрского правителя Улугбека, эпических и литературных героев (Рустема и Афрасиаба) и пр. в среднеазиатской миниатюре XV-XVII вв.²⁷ [Пугаченкова, Галеркина, 1979, с. 19, 67 и сл.]. Судя по перечисленным изображениям, бородка под нижней губой была деталью внешности знатных особ, их окружения и воителей. Возможно, с бородкой связывались представления, сходные с бытующими до сих пор у монголов и казахов. По сведениям Д. Баяра, любезно сообщенным в письме, монголы называют клочок волос, оставленный под нижней губой, *ооч сахал* и считают его благородным, благим признаком. Казахи именуют такую бородку *ата сакал*, видя в ней знак взросления и мудрости.

Таким образом, в ареале древнетюркской скульптуры выделяются три основные области сосредоточения изваяний с (усами и) бородкой: южная часть Сары-Арки, Семиречье, юг Саяно-Алтая. Немногим более 3/4 всех известных изваяний с бородкой – западнотюркские. Хронологически и территориально близкие изобразительные аналогии происходят из соседней с землями западных тюрков области – Согда. Точнее, персонажи с бородкой запечатлены в стеновых росписях Пенджикента первой половины VIII в.; некоторые исследователи соотносят их с тюрками. Происхождение этой «моды» неясно, но, вероятно, в древнетюркскую эпоху ее практиковали в Степи представители отдельных общностей. В более поздней кочевнической скульптуре подобная манера ношения усов и бородки не отображена. Зато она фиксируется в культовой буддийской иконографии, в основном, периода расцвета уйгурского государства в Турфане (X-XI вв.). Что касается обычая дополнять бородку бородой, засвидетельствованного немногочисленными древнетюркскими изваяния-

²⁷ Тогда как юноши изображались в среднеазиатской миниатюре без растительности на лице.

ми, то, судя по материалам других изобразительных традиций, он имел более широкое распространение. Едва ли исторически борода имела только эстетическое значение. Ценностное ее восприятие сохранилось в традиционной культуре некоторых современных степных народов.

Библиография

- Арсланова Ф. Х., Чариков А. А. Каменные изваяния Верхнего Прииртышья // СА. 1974. № 3.
- Байтанаев Б. А. Каменное изваяние из Ушбулака // Изв. Национальной академии наук Республики Казахстан. Серия обществ. наук. Алматы, 2004. № 1.
- Баяр Д. Каменное изваяние с Хар Ямаатын-гола // Археологийн судлал. Studia archaeologica institute historiae Academiae scientiarum Mongoli. Т. XVIII. Fasc. 11. Улаанбаатар, 1998.
- Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента. Живопись. Скульптура. М., 1973.
- Беленицкий А. М., Маршак Б. И., Распопова В. И., Исаков А. И. Раскопки древнего Пенджикента в 1976 г. // Археологические работы в Таджикистане. Вып. XVI. Душанбе, 1976.
- Бичурин Н. Я. (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Т. I. М.; Л., 1950.
- Грач А. Д. Древнетюркские изваяния Тувы (по материалам исследований 1953–1960 гг.). М., 1961.
- Досымбаева А. Западный Тюркский каганат. Культурное наследие казахских степей. Алматы, 2006.
- Дьяконова Н. В. Осада Кушинагары // Восточный Туркестан и Средняя Азия. История. Культура. Связи. М., 1984.
- Евтюхова Л. А. Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии // МИА. 1952. № 24.
- Ермоленко Л. Н. Древнетюркские изваяния с сосудом в обеих руках // Первобытная археология. Человек и искусство. Новосибирск, 2002.
- Ермоленко Л. Н. Могли ли раскрашиваться древнетюркские изваяния? // Степи Евразии в древности и средневековье. Кн. II. СПб., 2003.
- Ермоленко Л. Н. Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения). Новосибирск, 2004.
- Ермоленко Л. Н., Курманкулов Ж. К., Баяр Д. Изображения древних тюрков с посохом // Археология Южной Сибири. Вып. 23. Кемерово, 2005.
- Кляшторный С. Г., Савинов Д. Г. Степные империи древней Евразии. СПб., 2005.
- Конрад Н. И. Очерки истории культуры средневековой Японии. VII–XVI века. М., 1980.
- Кубарев В. Д. Древнетюркские изваяния Алтая. Новосибирск, 1984.
- Кызласов Л. Р. История Тувы в средние века. М., 1969.
- Кызласов Л. Р. Древняя Тува (от палеолита до IX в.). М., 1979.
- Лобачева Н. П. Среднеазиатский костюм раннесредневековой эпохи (по данным стенописей) // Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки. М., 1979.
- Лубо-Лесниченко Е. И. Могильник Астана // Восточный Туркестан и Средняя Азия. История. Культура. Связи. М., 1984.
- Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока / Н. А. Виноградова, Н. С. Николаева. М., 1979.
- Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2001.
- Маргулан А. Х. Каменные изваяния Улытау // Сочинения. Т. 4. Алматы, 2003.
- Мокрынин В. П., Гаврюшенко П. П. Древнетюркские памятники долины реки Тон // Археологические памятники Прииссыккуля. Фрунзе, 1975.
- Ожередов Ю. И., Мунхбаяр Ч., Ожередова А. Ю. Тюркское изваяние в долине Цаган Бур-гас // Седьмые исторические чтения памяти М. П. Грязнова. Омск, 2008.
- Пугаченкова Г., Галеркина О. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах (из советских и зарубежных собраний). М., 1979.
- Сенигова Т. Н. Новые находки в Семиречье // По следам древних культур Казахстана. Алма-Ата, 1970.
- Табалдиев К. Ш., Худяков Ю. С. Древнетюркский памятник Беш-Таш-Короо // Памятники древних тюрков в Южной Сибири и Центральной Азии. Новосибирск, 1999.
- Худяков Ю. С. Древнетюркские изваяния из Восточного Туркестана // Древние культуры Центральной Азии и Санкт-Петербург. СПб., 1998.
- Цултэм Н.-О. Искусство Монголии. М., 1982.
- Чариков А. А. О локальных особенностях каменных изваяний Прииртышья // СА. 1979. № 2.
- Чариков А. А. Каменные скульптуры средневековых кочевников Прииртышья // Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма-Ата, 1980.
- Чариков А. А. Балтакольская скульптура // Западная Сибирь в эпоху средневековья. Томск, 1984.

- Чариков А. А. Изобразительные особенности каменных изваяний Казахстана // СА. 1986. № 1.
- Чариков А. А. Две одновременные группы каменных статуй Приуралья // Проблемы средневековой археологии Урала и Поволжья. Уфа, 1987а.
- Чариков А. А. Некоторые статуи Казахстана и Омского Прииртышья // Проблемы происхождения и этнической истории тюркских народов Сибири. Томск, 1987б.
- Черемисин Д. В. Результаты новейших исследований петроглифов древнетюркской эпохи на юго-востоке российского Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. 2004. № 1 (17).
- Шер Я. А. Каменные изваяния Семиречья. М.; Л., 1966.
- Art treasures of Dunhuang. Compiled by Dunhuang Institute for Cultural Relics. Honkong, 1981.
- Chang C., Tourtellotte P., Baipakov K. M., Grigoriev F. P. The Evolution of Steppe Communities from the Bronze Age through Medieval Periods in Southeastern Kazakhstan (Zhetysay) (The Kazakh-American Talgar Project 1994–2001). Sweet Briar; Almaty, 2002.
- Franz H. G. Kunst und Kultur entlang der Seidenstrasse. Graz, 1987.
- Grenet F., Guangda Z. The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries // Bulletin of the Asia Institute. Studies in Honor of Vladimir A. Livshits. New Series. Vol. 10. 1996.
- Haussig H. W. Archäologie und Kunst der Seidenstraße. Darmstadt, 1992.
- Kessler A. T. Empires Beyond the Great Wall. The Heritage of Genghis Khan. Los Angeles, 1993.
- Kleiner F. S., Mamiya C. J., Tansey R. G. Gardiner's Art through the Ages. Eleven edition. Vol. I. Fort Worth, 2001.
- Le Coq A. v. Chotscho. Facsimile-wiedergaben der wichtigeren Funde der ersten Königlich Preussischen Expedition nach Turfan in Ost-Turkistan. Graz, 1979. Mittelasien Kunst der Sogden / Text: A. M. Belenizki, Fotos: D. W. Belous. Leipzig, 1980.
- Maillard M. Essai sur la vie materielle dans l'oasis de Tourfan pendant le haut moyen age // Ars asiatiques. T. XXIX. 1973.
- Marschak B. I. Silberschätze des Orients. Metallkunst des 3–13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität. Leipzig, 1986.
- Fedorow-Dawydow G. A. Die Goldene Horde und ihre Vorgänger. Leipzig, 1972.

Е. С. Сухорукова

Государственный музей Востока, Москва

ДРЕВНЕБЕРИНГОМОРСКОЕ ИСКУССТВО: ФОРМА, ЛИНИЯ, ЦВЕТ

Древнеэскимосская традиция художественной резьбы по кости – одно из значительных явлений в мировой истории первобытного традиционного искусства, но до недавнего времени мало известное даже в археологической среде. Древние арктические охотники на морского зверя в изобилии располагали таким прочным и податливым в обработке материалом, как моржовый клык. Его активное использование для изготовления самых различных предметов характерно и естественно для всей древнеэскимосской культуры, распространившейся от устья Колымы до восточного побережья Гренландии. Также естественно, что моржовый клык с его эффектной фактурой и пластичностью являлся популярным поделочным материалом в эскимосском художественном творчестве на всем протяжении его существования, но определенные исторические моменты отмечены особым расцветом искусства резьбы по кости. В истории азиатских эскимосов «золотой век» косторезного искусства связан с развитием художественной традиции древнеберингоморской неолитической зверобойной культуры, существовавшей в I тыс. н.э. на побережье Чукотского полуострова и островах северной части Берингова моря.

* * *

Древнеберингоморское искусство имеет уже почти вековую историю изучения, но до сих пор остается мало исследованным. Наиболее древние из дошедших до нас образцов декорированы в рамках традиции, не только явно сформировавшейся, но и находящейся, видимо, на пике своего расцвета. Уровень их исполнения, как художественный, так и технический, свидетельствует о накоплении опыта не одним поколением резчиков. Вся обширная база известного в настоящее время изобразительного материала позволяет судить о дальнейшем многовековом существовании этой традиции вплоть до полного ее угасания.

Древнеберингоморская изобразительная традиция, проявляя свойственную первобытному традиционному искусству синкретичность, выражающуюся во взаимосвязанности эстетической, ритуальной и утилитарной функций, предполагала художественное оформление изделий различного назначения. Религиозные, мифологические представления древних морских зверобоев нашли зримое воплощение как в фигуративных, так и в абстрактных композициях декора. Древнеберингоморский изобразительный материал весьма разнообразен, что даже послужило основанием для тезиса о его «авторском, личностном» характере [Бронштейн, 2000, с. 150; Bronshtein, Dneprovsky, 2008, с. 130]. Индивидуальное начало, безусловно, присутствует в любом традиционном народном творчестве, которое не подразумевает буквального копирования неких образцов. Но это начало неосознанное, выражающее исключительно степень одаренности конкретного мастера, который как человек традиционного общества следует прежде всего общепринятым правилам и законам. Возможное многообразие вариаций всегда имеет некую регламентированную традицией основу, и древнеберингоморское искусство в этом смысле не исключение. Древнеберингоморская художественная традиция представляла собой стройную систему принципов декорирования, логику которой нам еще только предстоит понять. И даже самые необычные, с нашей точки зрения, вариации не выходят за рамки предписанных традицией норм: используются определенные наборы композиционных штампов, художественных приемов и выразительных средств. Свойства основного сырья – моржового клыка – позволяли применять различные технологические приемы для реализации декоративного замысла¹.

¹ Примечательно, что аналогичные приемы использовались и при обработке другого, менее популярного в древнеберингоморском косторезном искусстве материала – оленьего рога, имеющего принципиально иную фактуру.

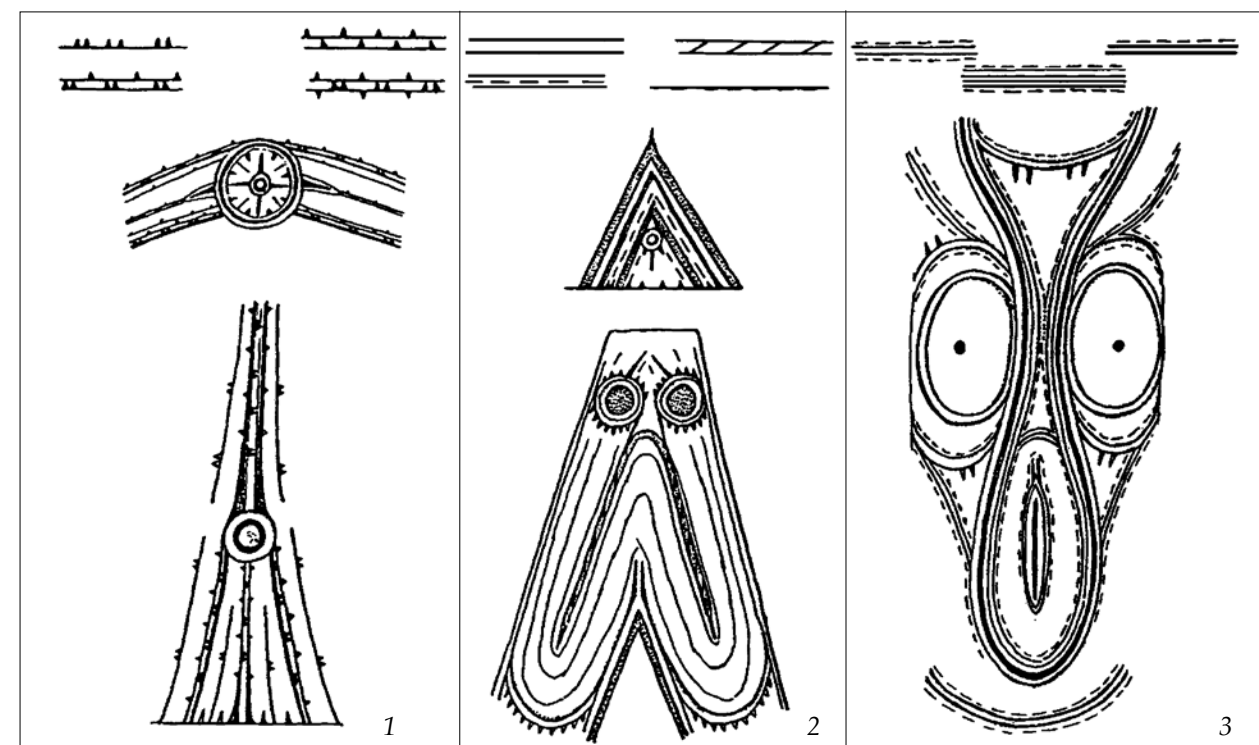


Рис. 1. Типы древнеберингоморской орнаментальной гравировки:

1 – ДБК-I; 2 – ДБК-II; 3 – ДБК-III [по: Arutjunov, Bronštein, 1993]. Рисунок Н. С. Сурвилло.

Декор большинства изделий основан на сочетании пластического и графического оформления поверхности. Способы пластической обработки разнообразны: в зависимости от конструкции предмета и особенностей композиции изделие могло быть решено как круглая скульптура, проработано рельефом, иметь вид силуэтного изображения. Графическое оформление представляло собой гравированную геометрическую орнаментацию, нередко дополненную круглыми сверленными отверстиями и глубокими линейными прорезами. Ряд данных, о которых пойдет речь ниже, убеждает, что спектр выразительных средств древнеберингоморского искусства включал также цветовой компонент. Соотношение и характер трех составляющих – формы, линии и цвета на протяжении известного нам времени существования древнеберингоморского искусства менялись, выражая суть стилистических изменений.

Внимание специалистов долгое время было сосредоточено преимущественно на графической составляющей декора, а именно на орнаментальной гравировке [Бронштейн, 2007, с. 31–35]. В основе древнеберингоморского орнамента лежат своеобразные композиции из линий различной конфигурации, дополненные небольшими, порой микроскопическими, геометрическими элементами. Обнаруживая принципиальное единство для всей обширной территории распространения древнеберингоморской культуры, орнаментация в то же время имеет стадийные варианты. Каждый вариант отличается определенным характером линейных композиций и спецификой простейших составляющих. Выделяют три основных типа древнеберингоморского орнамента, соответствующие трем художественным традициям – раннего (ДБК-I), среднего (ДБК-II) и позднего (ДБК-III) древнеберингоморья (рис. 1).

Интерес специалистов прежде всего к орнаментации в древнеберингоморском искусстве обусловлен не только тем, что виртуозные гравированные композиции, безусловно, являются наиболее эффектной и обращающей на себя внимание его особенностью. Орнамент – чрезвычайно важная знаковая система в традиционном бесписьменном обществе – один из определяющих критериев культурной принадлежности древнеэскимосских археологических комплексов.

Орнаментальные особенности лежат в основе выводов о характере эволюции не только изобразительной традиции, но и древнеберингоморской культуры в целом, которая остается спорной проблемой. Суть вопроса заключается в том, выражает ли смена орнаментальных

стилей процесс развития единой изобразительной традиции либо детали орнамента являются идентификационными знаками определенных этнокультурных общностей и соответственно различия в орнаменте объясняются существованием родственных, но локальных художественных традиций [Бронштейн, 2007, с. 33–36]².

Природу орнаментальных отличий можно понять, лишь определив позицию орнамента в системе изобразительной традиции. Исследование древнеберингоморского материала с этой точки зрения показывает, что некоторые детали орнамента возможно объяснить чисто технологическими или эстетическими причинами. Это ни в малейшей степени не умаляет их значения как идентификационных признаков художественной традиции, но вносит существенные поправки в понимание сущности процессов, обуславливающих эволюцию изобразительного, и в том числе орнаментального, искусства.

Существующая на настоящий момент классификация орнамента достаточно убедительна, но рассматривает орнамент как абстрагированную знаковую систему. Безусловно, орнаментальные композиции имели свой собственный, обобщающий семантический смысл, который нам, вероятно, никогда не удастся полностью постичь. Одновременно гравировка в древнеберингоморском искусстве была частью комплексного, скульптурно-графического оформления изделий. И дело не только в изысканной согласованности древнеберингоморского орнамента с формой, которая не раз отмечалась в литературе. Декор конкретного предмета имел свою собственную семантику, и гравировка являлась одним из изобразительных средств ее выражения.

В известный нам период существования древнеберингоморского искусства наблюдается «постепенный упадок, декаданс и вырождение искусства орнамента» [Арутюнов, Сергеев, 1975, с. 178]. Формально-стилистический анализ древнеберингоморских изделий с различной орнаментацией с точки зрения соотношения пластики и гравировки позволяет проследить сопутствующее этому процессу изменение роли графики как составляющей комплексного декора, демонстрирующее не просто вырождение орнамента как искусства, а вырождение его как знаковой системы. Специфика выделяемых орнаментальных традиций, таким образом, заключается не только в собственно типе орнамента и наборе его элементов, а и в степени его семантической значимости.

Характеристики пластического своеобразия древнеэскимосских косторезных изделий, как правило, носят обобщающий характер [Арутюнов, Сергеев, 1975, с. 172–184]. Единственная попытка классификации была предпринята М. М. Бронштейном. Сопоставляя декор деталей гарпуна – «крылатых предметов» и головок древка с различной орнаментацией, он пришел к заключению, что «скульптурный декор развивался от отвлеченных, абстрактных форм к достоверным антропоморфным образам, которые сменились стилизованными орнаментальными мотивами» [Бронштейн, 1988, с. 10]. И сам вывод, и выделение пластического компонента как абстрагированного предмета анализа представляются малоубедительными. Определения абстрактности, достоверности и стилизованности могут относиться к стилистической тенденции в целом, но никак не к разновидностям скульптурного оформления. Если рассматривать совокупность древнеберингоморских изделий, а не отдельно взятые категории предметов, можно заметить, что стилистика древнеберингоморских традиций далеко не всегда может быть охарактеризована однозначно – и абстрактные, с нашей точки зрения, и «достоверные» композиции в различном соотношении и выраженные различными художественными средствами, встречаются в декоре изделий разного времени.

Вспомогательными, но существенными составляющими финальной отделки предметов в древнеберингоморском искусстве являлись инкрустация и применение красителей, втиравшихся в линии гравировки. Сообщения о различного рода инкрустационных вставках в отверстиях, включенных в гравированные композиции, встречаются достаточно часто, но исключительно как упоминание факта при формальном описании изделий. В меньшей

² По мнению автора гипотезы М. М. Бронштейна, «различные в таксономическом отношении этнические общности» хронологически сменяли друг друга, но в какой-то отрезок времени сосуществовали. Основанием для такого предположения послужил факт достаточно частого содержания в инвентаре археологических комплексов изделий с различной орнаментацией, причем в определенных сочетаниях: ДБК-I и II, ДБК-II и III и др., который может объясняться и естественным бытованием вещей разной стилистики в переходные периоды.

степени, но имеются сведения и об употреблении красного и черного пигментов на основе охры и сажи [Meunier, 1992, p. 42, 43]. Известные специалистам, эти изобразительные приемы, тем не менее, не получили должной оценки. Причиной тому, видимо, отчасти явился фактор сохранности: время нивелировало цветовую гамму поверхности изделий и инкрустационных вставок и уничтожило, за исключением небольших фрагментов в редких образцах, следы краски в гравировке. Приведенные ниже данные позволяют восполнить этот пробел и скорректировать наши представления о внешнем облике древнеберингоморских изделий. Инкрустация и заполнение линий гравировки пигментами были, очевидно, достаточно распространенными приемами в косторезной традиции древнеберингоморья. Они дополняли декоративный эффект графического оформления изделий, а в некоторых случаях обуславливали его детали и технологические особенности. Систематизация обнаруженных фактов показывает, что характер цветового акцентирования декора менялся соответственно общему процессу эволюции художественной традиции, в которой форма, линия и цвет составляли единый комплекс художественных средств.

Выводы и наблюдения, приведенные ниже, основаны на изучении художественного материала Эквенского могильника – хрестоматийного и одного из крупнейших археологических памятников древнеберингоморского времени на Азиатском континенте³. Фактические данные о приемах цветового акцентирования основаны на исследовании части эквенских находок из коллекции фонда «Археология Чукотки» ГМВ. Масштабы Эквена и его хронологический диапазон, охватывающий все известные периоды древнеберингоморья, позволяют делать обобщающие заключения. В то же время ограничение материалами одного памятника не случайно. Древнеберингоморское искусство едино по своей сути, что особенно отчетливо проявляется в орнаментальном единстве. Тем не менее, учитывая изолированность древнеэскимосских поселений, значение для человека традиционного общества самоидентификации как члена конкретного коллектива, можно определенно предполагать существование достаточно выраженных локальных вариантов, один из которых, безусловно, представляет эквенский изобразительный материал. В исследованиях, как правило, рассматривается совокупность известных находок, в настоящее время уже весьма внушительная, локальные же проявления никак не изучены. Вычлнить общее, не представляя частного, довольно сложно.

Поясняющая сводная таблица (рис. 2) содержит типичные для разных этапов изделия⁴. В нее, помимо обычного деления древнеберингоморья на три этапа, включены два дополнительных столбца, представляющих, на мой взгляд, важные для понимания процесса эволюции древнеберингоморского искусства периоды. В верхней горизонтальной полосе выделены детали гарпуна – «крылатые предметы» и головки гарпунного древка, в двух других – изделия различных категорий соответственно их образному содержанию.

Специфика триады выразительных средств «форма, линия, цвет» – одно из звеньев системы изобразительных принципов, составляющих своеобразие художественной традиции. На настоящем этапе изучения эквенских находок логику этой системы можно наметить лишь очень схематично. Некоторые наблюдения, характеризующие древнеберингоморские традиции в отдельности, будут изложены ниже. Суть же имеющихся обобщающих выводов⁵, в развернутой форме уже опубликованных [Сухорукова, 2007], заключается в следующем.

Древнеберингоморскому искусству присуща избирательность объектов декорирования, которая подразумевала художественное оформление лишь определенных категорий предметов, причем в разные периоды этот набор дифференцировался. Наблюдаемое многообразие форм древнеберингоморского искусства отчасти может объясняться и этим фактом.

³ Исследования Эквенского могильника проводились в два этапа. Первая экспедиция, организованная Институтом этнографии АН СССР, работала в 1961–1974 гг., сначала под руководством М. Г. Левина, затем Д. А. Сергеева и С. А. Арутюнова [Арутюнов, Сергеев, 1975]. Находки первой экспедиции хранятся в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН. С 1987 по 1995 г. на памятнике работала Чукотская археологическая экспедиция Государственного музея Востока (далее – ГМВ). Находки второй экспедиции хранятся в Музейном центре «Наследие Чукотки» в г. Анадырь и в фонде «Археология Чукотки» ГМВ. Наиболее полная публикация находок второй экспедиции представлена в каталоге выставки ГМВ «Мир арктических зверобоев. Шаги в непознанное» [Бронштейн и др., 2007].

⁴ Все орнаментальные характеристики изделий из коллекции ГМВ основаны на определениях М. М. Бронштейна [Бронштейн и др., 2007, с. 61–89].

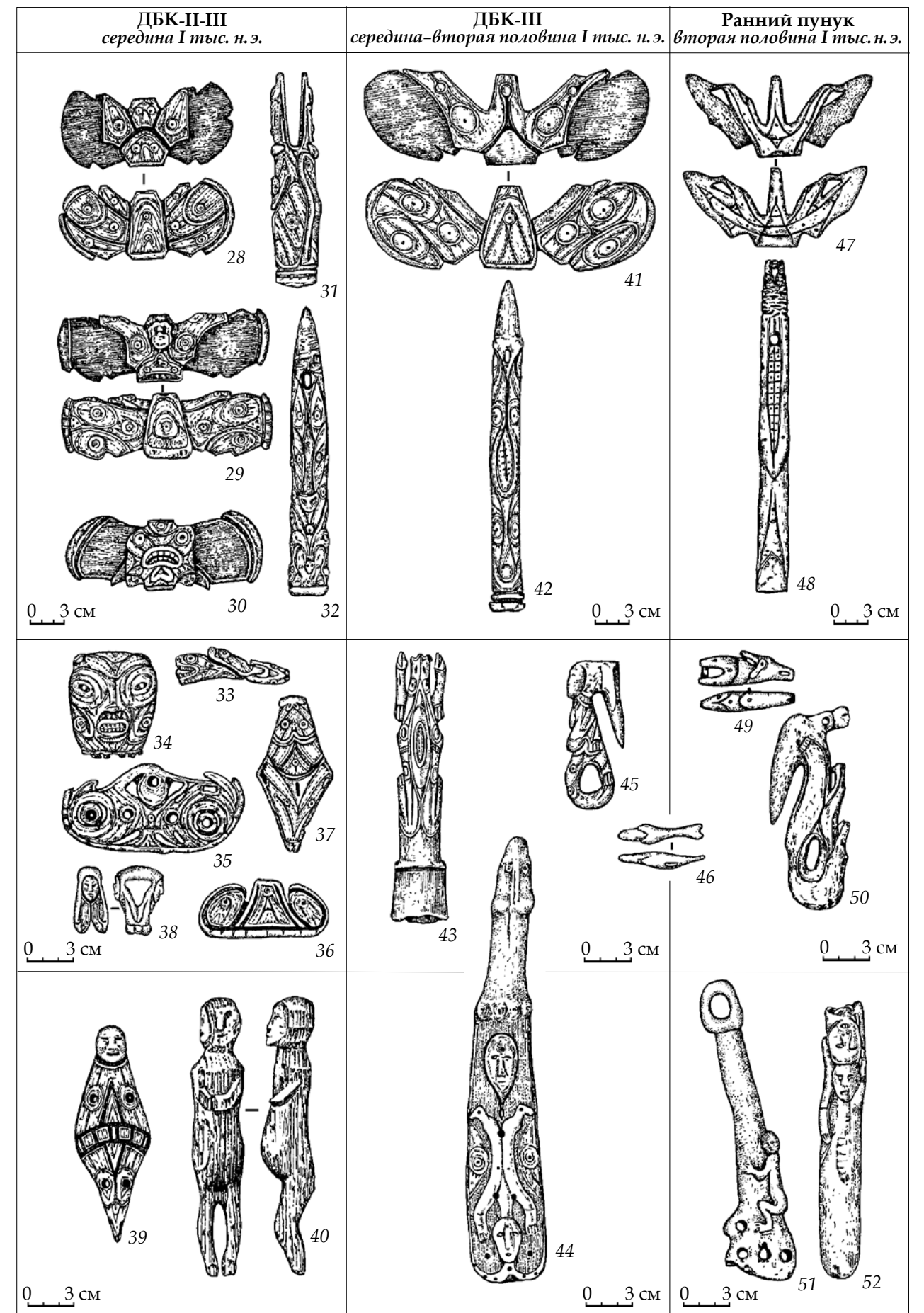
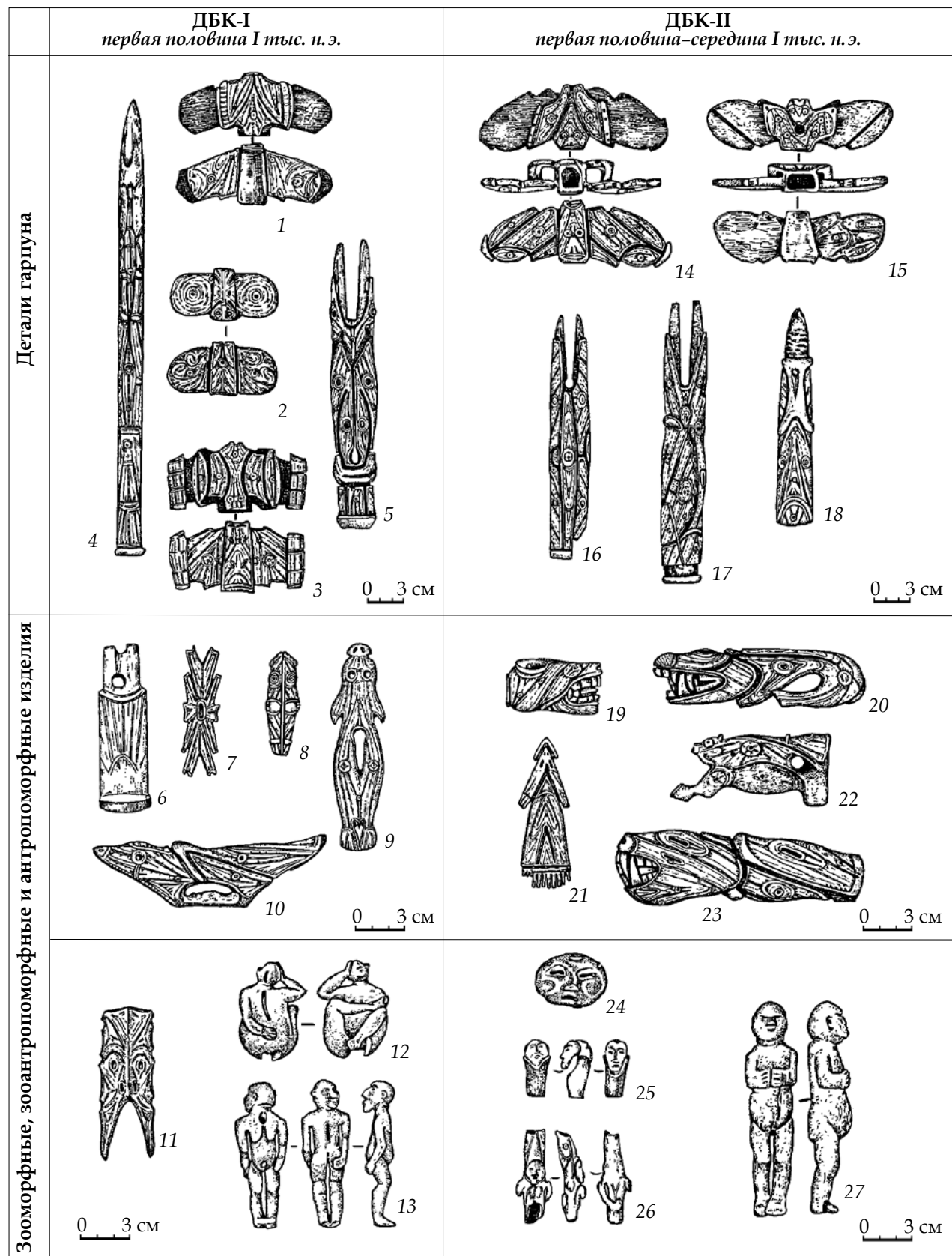


Рис. 2. Художественные изделия различных периодов древнеберингоморской культуры и времени раннего пунука:

1-51 - Эквенский могильник; 52 - Эквенское поселение (подъемный материал). 12, 40, 41, 43-45, 49, 50 [по: Арутюнов, Сергеев, 1975]; остальные - из коллекции ГМВ. Рисунок Н. С. Сурвилло.

Пантеон фигуративных изображений древнеберингоморского искусства включал как зооморфные, так и антропоморфные образы. На всех этапах древнеберингоморья преобладали зооморфные образы, но состав персонажей и их популярность варьировались. Изображались преимущественно крупные морские млекопитающие, а также синкретические существа, сочетающие черты различных животных. И изображения отдельных животных, и зооморфные композиции могли представлять целые фигуры, их части, обычно головы, а также отдельные, «назывные», детали.

Антропоморфные изображения, приведенные в таблице, даны из соображений полноты представления эквенского материала. Традиция антропоморфных изображений занимает в древнеберингоморском искусстве особое место и требует отдельного исследования, выходящего за рамки настоящей статьи. Видимо, существовали определенные правила передачи человеческих образов – в частности, предусматривалось их решение исключительно пластическими средствами. В Эквенском могильнике единственным исключением, не имеющим пока аналогий, является антропоморфное изображение на насаде гарпунного древка из погребения 314 (рис. 2, 11). Характер человеческих изображений на протяжении развития древнеберингоморского искусства менялся, как и характер антропозооморфных композиций. В ранних изделиях человеческие и звериные образы достаточно редко совмещались в декоре, но и в этом случае трактовались как автономные элементы [Сухорукова, 2007, с. 55–59]. Полиэконичные антропозооморфные композиции, убедительно интерпретированные в свое время С. А. Арутюновым и Д. А. Сергеевым [1975, с. 172–183] как символы перевоплощения человека и животного, в эквенском материале представлены более поздними образцами.

Для декора отдельных категорий изделий характерна выраженная каноничность, определяющая сюжетную и композиционную схему декора. Наиболее отчетливо это проявляется в оформлении деталей гарпуна – видимо, не только основного охотничьего оружия древнеберингоморских охотников, но и чрезвычайно важного ритуально-магического предмета. Эквенский материал позволяет выделить различные варианты этого оружия, характерные для разных периодов древнеберингоморья, имеющие как конструктивные, так и декоративные особенности [Сухорукова, 1998; 2007, с. 51–59]. Ареал канонов может быть достаточно широк, что, возможно, в некоторых случаях объясняет факт находок в географически удаленных пунктах практически идентичных изделий.

* * *

Расцвет орнаментальной традиции приходится на два первых этапа берингоморья, ДБК-I и ДБК-II, что проявляется в особой тщательности и детализированности, а также в принципах компоновки графического оформления изделий. Орнаментальные композиции вписываются в зоны различной конфигурации. Орнамент может включать детали фигуративных изображений, по преимуществу – окружности (как вариант – овалы), обозначающие глаза или семантически важные точки на теле животного. Но каждая орнаментальная композиция, изъятая из общего контекста, самодостаточна.

Для обеих художественных традиций характерно активное использование инкрустации. Упомянутые окружности, неперенные элементы большинства орнаментальных композиций ДБК-I и ДБК-II, нередко дополнены просверленными отверстиями. Факт их инкрустирования хорошо известен и не раз, как уже отмечалось, упоминался в литературе. Ряд образцов из коллекции ГМВ также содержит вставки-штырьки из различных материалов: моржового клыка, оленьего рога, дерева. Незаметные в нынешнем состоянии изделий, в древности они, очевидно, должны были выделяться на более светлом фоне кости. Видимо последующим инкрустированием объясняются и линейные прорезы, типичные для декора изделий обоих периодов. Необоснованные функционально, в некоторых случаях даже угрожающие прочности предмета, они вызывали недоумение у специалистов [Арутюнов, Сергеев, 1983, с. 223]. Учитывая их место в композиции в качестве обрамления и разграничения орнаментальных зон, а также конфигурацию пазов, нередко с небольшим расширением к основанию, предположение об инкрустации достаточно обосновано. Дополнительным подтверждением может служить экземпляр головки гарпунного древка с

⁵ Некоторые наблюдения, в частности, замечания о возможной каноничности декора ряда изделий, избирательности пантеона образов и др., прозвучали еще в монографии С. А. Арутюнова и Д. А. Сергеева [1975, с. 172–183], но не получили в свое время дальнейшего развития.

орнаментацией ДБК-I из коллекции ГМВ (погребение 250) с фрагментами дерева в таких прорезях. Не исключено, что в качестве вставок мог использоваться и китовый ус. Таким образом, даже учитывая факт одной инкрустации, мы можем говорить об определенной полихромии графического оформления древнеберингоморских изделий. «Живописный» эффект усиливался заполнением линий гравировки пигментами. Трудно утверждать, что этот прием был обязательным правилом – в некоторых случаях линии орнамента едва намечены, но он, безусловно, имел широкое распространение. В коллекции ГМВ имеются 19 убедительных образцов с различной степенью сохранности фрагментов пигмента в гравировке. Все они относятся к двум первым периодам берингоморья. Системность употребления пигментов определенного цвета в найденных образцах позволяет перейти от общего в обеих художественных традициях к частному.

Художественная традиция раннего берингоморья (ДБК-I) предполагала орнаментацию в виде композиций из тонких параллельных или сходящихся сплошных линий. «Костяк» композиции образовывали сдвоенные линии, дополненные расположенными в шахматном порядке рядами мельчайших треугольников (рис. 1, 1; цв. вклейка: 1, 1). В древности все детали орнамента, заполненные пигментом, хорошо читались и, видимо, имели не только символическое значение, но и были рассчитаны на определенный художественный эффект. В приведенной реконструкции цветового оформления изделий ДБК-I (цв. вклейка: 1, 2) гравировка акцентирована красным цветом, по аналогии с шестью обнаруженными в коллекции ГМВ образцами, содержащими красители.

Традиция ДБК-I в эквенском материале проявляет себя как наиболее избирательная в объектах декорирования. Подавляющее количество изделий – детали гарпуна. Остальные предметы единичны, и большая их часть представлена в таблице (рис. 2, 6–13).

Избирательность отличает и пластическую стилистику ДБК-I, носящую двойственный характер. Основу композиционной организации декора составляет членение поверхности на выраженные зоны, заполненные в свою очередь гравированным орнаментом. Имеющиеся исключения, как правило, представляют собой предметы, размеры или форма которых не допускают такой дробности. В большинстве случаев выделяемые зоны имеют очертания геометрических элементов различной конфигурации, а их сочетание выглядит как абстрактные композиции, повторяющие и подчеркивающие конструкцию предмета. Фигуративные изображения и детали присутствуют лишь в оформлении отдельных видов изделий. В эквенском материале они представлены тремя экземплярами явно ритуального назначения (рис. 2, 8–10), а также серией головок гарпунного древка. Последний факт особенно примечателен. Гарпунный набор ДБК-I из всех известных вариантов древнеберингоморского гарпуна отличается особой вариативностью (рис. 2, 1–5) – как технической, проявляющейся в одновременном использовании головок древка двух типов и разнообразием конструктивных модификаций «крылатых предметов», так и декоративной. На фоне общей стилистики и вариативности композиций декора выделяется лишь определенный тип головок. Все эквенские массивные головки с раздвоенным насадом оформлены единообразными зооморфными композициями из голов моржей с выделенными рельефом клыками (рис. 2, 5). Такое стилистическое акцентирование позволяет предположить семантическую обусловленность фигуративных изображений, состоящую в особом значении либо изображаемого персонажа, либо декорируемого предмета.

Художественная традиция среднего берингоморья (ДБК-II) использует фигуративные изображения в декоре самых разных изделий. Ее характерная черта – обилие зооморфных персонажей: как вполне узнаваемых животных, так и синкретических существ (рис. 1, 19–23).

«Криволинейный» орнамент ДБК-II отличается большей композиционной «живописностью»: обилием дуговидных, зигзагообразных, овальных элементов, а также сочетанием линий разной толщины (рис. 1, 2; цв. вклейка: 2, 1). Одна из его опознавательных особенностей – характер части линий: не тонких и четких, как в орнаменте ДБК-I, а «прерывистых», прочерченных с разным нажимом (цв. вклейка: 2, 2). Микроскопические треугольники, «индикатор» ДБК-I, в орнаментике ДБК-II отсутствуют. Основываясь на данных коллекции ГМВ, можно предполагать, что и принцип цветового оформления орнамента ДБК-II был иным. Из 13 образцов с сохранившейся окраской 8 содержат в гравировке красный и черный пигменты (цв. вклейка: 2, 2, 3). На реконструкции (цв. вклейка: 2, 4) воспроизведен принцип распределения цветов: более глубокие линии, обозначающие основные элементы

композиции, заполнены красным пигментом, а тонкие вспомогательные – черным. «Прерывистость» линий орнамента, едва заметная глазу, логична для обеспечения сцепления пигмента с поверхностью кости, таким образом, может объясняться чисто технологической необходимостью.

Как уже отмечалось выше, традиции ДБК-I и ДБК-II обнаруживают во многом сходные изобразительные принципы. В то же время эквенские находки не позволяют провести между ними определенную эволюционную линию. В Эквенском могильнике нет ни одного убедительного стратиграфического подтверждения⁶. Но главная причина – удивительная в обширном и разнообразном материале «изобразительная лакуна», выражающаяся в отсутствии экземпляров, стилистику которых можно было бы охарактеризовать как переходную.

Внезапным в материале Эквена является резкое расширение круга декорируемых изделий. Помимо представленных в таблице, традиция ДБК-II предполагала художественное оформление самых разнообразных предметов: рукоятей ножей-уляков, мотыг, миниатюрных резцов, ручек сосудов, деталей костюма и охотничьего снаряжения и т. д.

Так же неожиданна практически одномоментная смена символики в декоре головок гарпунного древка. Они содержат сходные с ДБК-I сложные зооморфные композиции, но в Эквенском могильнике не найдена ни одна головка ДБК-II с изображением голов моржей. Особенности декора эквенских деталей гарпуна ДБК-II позволяют предположить смещение семантических акцентов в общем ритуально-магическом значении этого оружия. Гарпунный набор среднего берингоморья включал массивные головки древка, преимущественно с раздвоенным насадом и конструктивно унифицированные «крылатые предметы» (рис. 2, 14, 16, 17). В декоре головок выделяется серия композиций, содержащих однотипные изображения головы гренландского кита (рис. 2, 17), но в целом он достаточно вариативен. В оформлении же «крылатых предметов» наблюдается выраженная каноничность, подразумевающая использование единообразных зооморфных композиций (рис. 2, 14).

Каноны декора «крылатых предметов», сложившиеся в среднем берингоморье, сохраняются и в дальнейшем, но корректируются в соответствии с конструктивными и символическими метаморфозами этой детали гарпуна. Представленные выше экземпляры «крылатых предметов» иллюстрируют последовательность этих изменений (рис. 2, 15, 28–30, 41, 47). Стилистика их оформления наглядно демонстрирует характер последующей эволюции древнеберингоморского искусства, приводящей в конечном итоге к радикальным изменениям. Эквенский изобразительный материал позволяет рассматривать развитие древнеберингоморской художественной традиции (начиная с этапа ДБК-II) как процесс последовательной трансформации.

Этап перехода к позднему берингоморью (ДБК-II-III), судя по всему, характеризуется серьезными изменениями в жизни древнеберингоморцев. В пантеоне образов особое значение приобретает некий антропозооморфный персонаж, неперемнная черта которого – оскаленная пасть (рис. 2, 34). Это же существо, помещенное в центральной части «крылатых предметов», становится доминирующим образом в их оформлении. В период ДБК-II-III возникает новый вариант гарпунного набора, включающий более массивный тип «крылатых предметов». Их конструктивная модификация заключалась прежде всего в утяжелении изделия путем отказа от сквозных отверстий, характерных для ранних вариантов (рис. 2, 14, 15). Таким образом центральная часть становилась монолитной и давала возможность более активного применения пластических средств, которая на первых порах практически не использовалась – в передаче нового образа применялись старые композиционные схемы, сохраняющие принцип членения на зоны (рис. 2, 28). Общая стилистическая тенденция привела к формированию новых монолитных полиэikonичных скульптурно-графических композиций (рис. 2, 29, 30).

Большинство изделий переходной стилистики имеют орнаментальную характеристику «ДБК-II-III». Такое определение основано на некоторых изменениях в составляющих орнамента: в частности, исчезновении так называемой прерывистой линии и появлении пунктира. Но главная суть отличий, видимо, заключается в другом. В период ДБК-II-III роль пластики и гравировки как изобразительных средств постепенно нивелируется. Гравировка используется не только для обозначения деталей, но и фигуративных образов в

⁶ Насколько мне известно, нет таких фактов и в материалах Уэленского могильника, ближайшего к Эквену и лишь немногим уступающего ему в масштабности [Арутюнов, Сергеев, 1969].

целом. Пластика в свою очередь не только конкретизирует изображение, но и активно используется в чисто декоративных целях: детали орнамента подчеркиваются рельефом.

Художественное оформление изделий теперь все чаще представляет собой единую скульптурно-графическую композицию, выражающую прежде всего идею предмета и подчиненную его форме, исчезает членение поверхности на орнаментальные зоны. Орнаментальная отделка изделий переходного периода в целом еще сохраняет прежние формы, линии гравировки все так же выделяются, судя по образцам из коллекции ГМВ, красным и черным пигментами. Постепенное снижение семантической функции орнамента сказывается на приемах инкрустирования. На фоне общей тенденции к монолитности композиций декора линейные прорезы, входящие в комплекс графических средств, постепенно становятся все тоньше и уже явно не предполагают вставок, а затем и вовсе исчезают. Реже используется и точечная инкрустация, размеры гнезд уменьшаются.

Художественная традиция позднего берингоморья (ДБК-III) отличается принципиально новой стилистикой. Орнаментальные композиции теряют свою самостоятельность, гравировка становится средством изображения фигуративных образов и композиций. Одновременно с обобщением гравированных композиций наблюдается тенденция к обособлению пластических и графических средств в оформлении предмета, и в стилистике ДБК-III прослеживаются две линии.

Скульптурные изображения, как правило, представляют собой узнаваемые, «достоверные» образы. Гравировка, присутствующая в их оформлении, играет роль дополнительного, детализирующего элемента (рис. 2, 43–45).

Графические композиции, напротив, отличаются крайней степенью стилизации (рис. 2, 41, 42). Графика ДБК-III – это, по сути, уже не орнамент, а орнаментализированные фигуративные изображения. Они построены на сочетании ритмично расположенных крупных кругов и овалов, вписанных в сложные криволинейные композиции, повторяющие традиционные схемы.

«Микродетализация» теряет свое значение, все элементы обозначаются широкими полосами параллельных, сплошных и пунктирных линий (рис. 1, 3). К сожалению, в коллекции ГМВ изобразительный материал позднего берингоморья представлен наименее полно и не содержит фактических подтверждений использования пигментов. Но, вероятно, этот типичный для ДБК-III изобразительный прием обусловлен последующей окраской – подчеркнутые цветом линии должны были производить впечатление целого и эффективней выглядеть на поверхности.

Не утратил актуальности и прием инкрустации, но в новом качестве. С обобщением и укрупнением графических композиций инкрустация становится в них все менее значимым элементом и нередко заменяется небольшими углублениями. Вместе с тем инкрустационные вставки, скомпонованные в простейшие орнаментальные схемы, все чаще используются в качестве самостоятельного декоративного элемента. Видимо, в связи с этим разнообразнее становятся их форма и материал – не только традиционные кость и дерево, но и камень, и даже железо.

Этап ДБК-III считается финальным в истории древнеберингоморского искусства. В то же время исследователи сходятся во мнении о генетическом родстве древнеберингоморья и **культуры раннего пунука**, бытовавшей наряду с культурой бирнирка на территории Чукотки в последующий за берингоморьем период. Эквенский изобразительный материал позволяет конкретизировать круг раннепунукских художественных изделий, в стилистике которых наблюдается как зарождение новых принципов декорирования, так и продолжение, вернее, завершение древнеберингоморской изобразительной традиции [Сухорукова, 2005; 2007, с. 58, 59].

Традиционные древнеберингоморские формы повторяются в ряде скульптурных раннепунукских изображений (рис. 2, 49, 50), а сведение до минимума роли гравировки в их декоре является логичным итогом отмеченной выше тенденции стилистики позднего берингоморья ко все большей лаконичности графической составляющей. Но наиболее ярко преемственность выражается в графических композициях из одинарных гравированных линий и точечных отверстий, выделенных на светлом фоне кости при помощи черного пигмента и миниатюрных вставок из китового уса, которые принято считать «раннепунукским типом орнамента» (рис. 2, 47, 48). Сопоставление их с древнеберингоморскими образцами

убеждает, что раннепунукская графика есть не что иное, как фигуративные композиции, аналогичные древнеберингоморским, но уже даже не стилизованные, а крайне схематичные – традиция раннего пунука завершает эволюцию древнеберингоморской орнаментальной традиции, полностью отказавшись от орнамента.

* * *

Традиция резьбы по кости – наиболее важная и эффектная, но, безусловно, не единственная составляющая древнеберингоморского искусства. Спектр используемых в художественном творчестве материалов конечно же был гораздо шире. В отдельном исследовании нуждается небольшая, но выразительная серия древнеберингоморских антропоморфных и зооморфных изделий из камня. Крайне ограничены, в силу фактора сохранности, сведения об изделиях из так называемых мягких органических материалов (китового уса, коры, дерева и т. п.) и соответственно наши возможности представить древнеберингоморскую изобразительную традицию во всей совокупности проявлений. Тем не менее отдельные находки позволяют реконструировать некоторые ее звенья. В частности, можно утверждать, что традиция орнаментальной отделки с использованием инкрустации и красителей распространялась и на декор деревянных изделий.

Различного назначения деревянные предметы, довольно ветхие и деформированные, но со следами красной краски на поверхности и инкрустированные вставками из зуба моржа, известны давно. Скопления аналогичных вставок, так называемых гвоздевидных предметов, типичны для древнеберингоморских погребальных комплексов. Уникальная по сохранности находка, в настоящее время единственная в мире, хранящаяся в Чукотском районном музее пос. Лаврентия [Днепровский, 2005, с. 134–142], – практически целое древко гарпуна с насаженным на него «крылатым предметом», оформленным в стилистике ДБК-II, – позволила представить декор деревянных древнеберингоморских изделий «воочию». На иллюстрации можно видеть реконструкцию гарпуна ДБК-II в сборе, выполненную по аналогии с этой находкой (цв. вклейка: 3). Деревянное древко окрашено в красно-бурый цвет и декорировано черным расписным орнаментом и светлыми костяными инкрустационными вставками. Не имея других аналогий, трудно утверждать определенно, но, возможно, совпадение его колористики с цветовым оформлением костяных изделий этого периода берингоморья не случайно.

Библиография

- Арутюнов С. А., Сергеев Д. А. Древние культуры азиатских эскимосов (Уэленский могильник). М., 1969.
- Арутюнов С. А., Сергеев Д. А. Проблемы этнической истории берингоморья (Эквенский могильник). М., 1975.
- Арутюнов С. А., Сергеев Д. А. Научные результаты работ на Эквенском древнеэскимосском могильнике (1970–1974 гг.) // На стыке Чукотки и Аляски. М., 1983.
- Бронштейн М. М. Скульптурный декор на древнеберингоморских (древнеэскимосских) изделиях из кости // ГМВ. Научные сообщения. Вып. XIX. М., 1988.
- Бронштейн М. М. Первобытное общество в зеркале древнеэскимосского искусства // ГМВ. Научные сообщения. Вып. XXIII. М., 2000.
- Бронштейн М. М. Эквен и Пайпельгак глазами этнологов // Мир арктических зверобоев. Шаги в непознанное: Каталог выставки. М.; Анадырь, 2007.
- Бронштейн М. М., Днепровский К. А., Сухорукова Е. С. Мир арктических зверобоев. Шаги в непознанное: Каталог выставки. М.; Анадырь, 2007.
- Днепровский К. А. Стандарты и модули древнеэскимосского гарпуна. Гарпунный комплекс из Чукотского районного музея пос. Лаврентия // Материальная культура Востока. Вып. 4. М., 2005.
- Сухорукова Е. С. «Крылатые предметы» Эквенского могильника: закономерности художественного оформления и конструктивного устройства // Этнографическое обозрение. 1998. № 5.
- Сухорукова Е. С. К вопросу о бирнирско-пунукской художественной традиции в древнеэскимосском искусстве на Чукотке // Материальная культура Востока. Вып. 4. М., 2005.
- Сухорукова Е. С. Художественные изделия из Эквенского могильника и проблема эволюции древнеберингоморского искусства // Мир арктических зверобоев. Шаги в непознанное: Каталог выставки. М.; Анадырь, 2007.
- Arutjunov S. A., Bronštejn M. M. Vorwort zum Katalog // Arktische Waljäger vor 3000 Jahren: Unbekannte sibirische Kunst. Mainz, 1993.
- Bronshstein M., Dneprovsky K. L'art préhistorique esquimau d'Ekven // Upside down. Les arctiques. Paris, 2008.
- Meunier Y. Le décor du harpoon esquimau // Etudes Canadiennes. 1992. № 32.

К статье
Е. С. Сухоруковой



1



2

1



1. Зооморфное изделие, ДБК-I (ГМВ, № 133 Др-IV):
1 – современный вид (фото Е. И. Желтова); 2 – реконструкция цветового оформления.
2. Зооморфное изделие, ДБК-II (ГМВ, № 111 Др-IV):
1 – современный вид (фото Е. И. Желтова);
2, 3 – детали гравировки с фрагментами пигментов (фото Е. Ю. Гири);
4 – реконструкция цветового оформления.
3. Древнеберингоморский гарпун в сборе, ДБК-II.
Костяные детали оригинальные (ГМВ, № 764, 765, 1002, 1003 Др-IV);
деревянное древко – реконструкция.



1



2



3



2

4

3



Фото части предметов собрания П. К. Фролова из района Змеиногорска, Алтайский край.
ГЭ, ОВ (НА ИИМК РАН, ФА. Q 747.26; Q 747.29).

Г. Г. Король

Институт археологии РАН, Москва

Л. В. Конькова

Российский государственный гуманитарный университет, Москва

КОЛЛЕКЦИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в. ИЗ ЭРМИТАЖА: СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТОРЕВТИКА МАЛЫХ ФОРМ С АЛТАЯ

Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»

Россия обладает огромным археологическим наследием в виде стационарных объектов и хранящихся в музеях коллекций предметов из исследованных памятников, случайных разрозненных находок и целенаправленно собиравшихся любителями древностей. Обращение к последним позволяет в значительной степени расширить и объем исследованных материалов, и получить дополнительную информацию с тем, чтобы поставить новые проблемы в современных научных разработках.

В музейных собраниях представлено значительное число археологических коллекций, сформированных в разное время. Часть из них включает яркие, но зачастую не имеющие привязки к конкретному памятнику, а порой и микрорегиону находки. Одна из серьезных проблем, связанных с сохранением и изучением археологического наследия, лежит в русле атрибуции и углубленного исследования этих недостаточно документированных по тем или иным причинам материалов. Значительная часть старых коллекций хранится в фондах Государственного Эрмитажа.

В течение многих лет авторы изучали средневековую торевтику малых форм последней четверти I – начала II тыс. степной Евразии и прилегающих территорий преимущественно по музейным коллекциям. Этот массив археологических находок представлен в основном художественно обработанными ремесленными украшениями из цветного металла, связанными с культурой всадников – жителей степей, предгорных и горных районов. Знакомство с почти 5 тыс. предметов из этих коллекций и сбор необходимой информации был проведен в конце 1980 – начале 1990-х годов в музеях бывшего СССР от Владивостока до Кишинева.

За последние 20 лет число коллекций, несомненно, увеличилось за счет раскопок, особенно в последние 10 лет. Возрос и интерес к всестороннему изучению изделий снаряжения всадника и его коня, судя по публикациям (см.: [Горбунова и др., 2009], где приведена и литература последних лет), включая изучение самого металла. Но задачи исторических построений, выводящих на уровень постановки вопросов об экономике кочевнических сообществ и государств раннего средневековья, их взаимоотношения с окружающими оседлыми цивилизациями, невозможно ни ставить, ни тем более решать на основе комплексного изучения лишь отдельных коллекций или даже ряда коллекций одного региона. Авторам не удалось в достаточной мере опубликовать сами материалы, на основе которых они ставили и пытались решать подобные исторические задачи, но выводы, к которым мы пришли в результате многолетнего комплексного исследования торевтики малых форм, уже известны [Конькова, Король, 1999; 2001; Король, Конькова, 2007а; Король, 2008]. Это стало возможно только благодаря представлению о всем доступном массиве материала из евразийских степей. Для значительного числа изделий был проведен спектральный анализ химического состава металла, полная информация о его результатах и выводы по крупным регионам востока степной Евразии содержатся в рукописной работе Л. В. Коньковой [1996б]. Этот материал доступен для исследователей, желающих его рассмотреть и, возможно, обосновать собственные выводы.

Авторы в своих работах по обозначенной тематике шли от общего к частному и на нынешнем этапе стремятся вводить в научный оборот результаты комплексного анализа отдельных коллекций разного происхождения, опираясь в то же время на наши представления обо всем массиве раннесредневековой торевтики малых форм степной Евразии и прилегающих территорий. В ходе совместных исследований был выработан исследовательский подход «декор – технология», когда за основу берется детальное рассмотрение орнамента и декора (декор как система украшения предмета включает в себя и орнамент – ритмически упорядоченное повторение элементов декора), которое дополняется изучением морфологии предметов, технологии изготовления, включая химический состав металла. Особый интерес для нас представлял наиболее тщательно изученный массив художественных изделий Саяно-Алтая IX–XI вв., включающий более 2 тыс. изделий. Для этого блока торевтики малых форм на основе исследования всех изделий и групп внутри нее был выделен набор устойчивых художественных и технологических признаков, отраженный в ряде работ [Конькова, Король, 2004а, б; Король, 2008].

На основе этих результатов появилась возможность более детального изучения сборных коллекций, которые ранее были недостаточно информативны, хотя и привлекались исследователями, так как они составляют значительную часть известного материала, например в Минусинской котловине (условное название, принятое в археологической литературе) на Среднем Енисее в предгорьях Саян. В других регионах Саяно-Алтая (Алтай, включая Кузнецкую котловину; Верхнее Прииртышье, включая Рудный Алтай; Тува) значителен материал из комплексов, полученных в результате археологических раскопок, но сборные коллекции также представляют интерес. Такой коллекцией является собрание П. К. Фролова из Алтайского края, одно из наиболее ранних, предметы которого сохранились в прекрасном состоянии благодаря тому, что оказались в фондах Государственного Эрмитажа.

Собрание П. К. Фролова, горного инженера, бывшего в 20–30-е годы XIX в. начальником округа Кольвано-Воскресенских заводов на Алтае¹, хранится в Отделе Востока Эрмитажа. Коллекция (музейные номера СК 642–767, 887, 888) включает в себя «бляхи сбруи танского времени» из района Змеиногорска, северо-западные предгорья Алтая (юг Алтайского края). Некоторые предметы («вырытые из курганов близ Алтайских гор»), опубликованные Г. И. Спасским, возможно, вошли в коллекцию П. К. Фролова [Спасский, 1818, табл. X, 6, 8, 10–13, 16]. Таблица рисунков ременных украшений (16 предметов) из коллекции с Алтая, хранящейся «в Петербургском Императорском Эрмитаже», приведена в книге В. В. Радлова, опубликованной впервые в 1884 г. на немецком языке в Лейпциге [1989, с. 366, 467, табл. 11]. Фотографии тех же самых предметов, но уже в большем количестве (36), можно видеть в публикации Н. Феттиха [Fettich, 1937, Taf. XXV], к сожалению, с ошибочной подписью об их происхождении из Минусинского края и хранении в Минусинском музее. Отпечатки двух фотографий, послуживших основой для таблицы Н. Феттиха, хранятся в фотоархиве ИИМК РАН. На их основе (с компьютерной обработкой) мы «воспроизвели» таблицу Н. Феттиха, сохранив ее оригинальные номера (**цв. вклейка**)².

Нами рассмотрены 79 предметов преимущественно конца I – начала II тыс. из собрания П. К. Фролова и один предмет, имеющий аналогию в этой коллекции и входящий в комплекс из Чудаковского кургана, видимо, близ «д. Екатериновская Змеиногорского уезда Томской губ., сборы 1914 г.» (СК 443). Из 80 исследованных предметов 77 проанализированы с точки зрения состава металла. Ременные украшения характеризуются тем, что представлены как отдельными предметами, так и группами из нескольких предметов. Последние могут быть как идентичными, так и разными по форме, но с одинаковым или сходным по композиционному замыслу декором, из чего можно предполагать их происхождение из одного набора и, возможно, из разрушенного или поврежденного кургана. Представлены

¹ В конце 30-х годов XVIII в. в районе Кольванского хребта северо-западных предгорий Алтая и на склонах Рудного Алтая были открыты богатейшие месторождения полиметаллических руд. В 1747 г. учрежден округ Кольвано-Воскресенских горных заводов, который затем переименован в Алтайский Горный округ, просуществовавший до 1908 г.

² Далее мы будем ссылаться на таблицу Н. Феттиха в основном без отсылки к вклейке.

различные типы декора: геометрический (группы 1–6), растительный (группы 1–12), зооморфный (группы 1–3). Подробный анализ иконографических особенностей всех предметов, выявленные аналогии в разных регионах степной Евразии и прилегающих территорий развернуто представлены в специальном исследовании [Король, 2008, с. 194–219].

Задача настоящей работы – опираясь на проведенное ранее подробное исследование основных параметров (форма, декор) предметов этой коллекции, представленных ременными украшениями из цветного металла, детально рассмотреть состав металла. Аналогии здесь будут даны обобщенно, без ссылок на источники.

Исследование включало изучение визуально-технологического и химического состава металла с помощью эмиссионного спектрального полуколичественного анализа с использованием серии специальных эталонов, проводившегося в лаборатории ИИМК РАН аналитиком В. А. Галибиным. Данные по составу металла приведены в **таблице** (А – паспортные данные предметов; Б – состав металла).

Ременные украшения из Алтайского края (район Змеиногорска) рубежа I–II тыс. н. э. (собрание П. К. Фролова, XIX в.):
А. Паспортные данные предметов (ОВ, ГЭ)

№ п/п	№ анализа	Предмет	№ коллекции
1	521-34	Игольница?	СК 443 (д. Екатериновская, сборы 1914 г.)
2	521-54	Накладка концевая	СК 642
3	522-9	Накладка концевая с острым концом	СК 643
4	522-10	Подвеска прямоугольная	СК 644
5	522-11	Подвеска прямоугольная	СК 645
6	522-12	Подвеска прямоугольная	СК 646
7	522-13	Подвеска прямоугольная, фрагмент	СК 647
8	522-14	Подвеска прямоугольная, 2 фрагмента	СК 648 а, б
9	522-15	Накладка концевая	СК 649
10	522-16	Подвеска прямоугольная	СК 650
11	522-17	Накладка концевая, фрагмент	СК 651
12	522-18	Накладка концевая	СК 652
13	522-19	Накладка концевая	СК 653
14	522-20	Накладка концевая с острым концом	СК 654
15	522-21	Накладка прямоугольная с двумя выемками	СК 655
16	522-22	Накладка прямоугольная с двумя выемками	СК 656
17	522-23	Подвеска прямоугольная	СК 657
18	522-24	Подвеска (?) прямоугольная, фрагмент	СК 659
19	522-25	Накладка концевая	СК 660
20	522-26	Накладка прямоугольная с двумя выступами	СК 661
21	522-27	Подвеска прямоугольная, фрагмент	СК 662
22	522-28	Накладка концевая U-образная	СК 663
23	522-29	Накладка прямоугольная с двумя выступами	СК 664
24	522-30	Накладка подквадратная с одной выемкой	СК 665
25	522-31	Накладка подквадратная с одной выемкой	СК 666
26	522-32	Накладка подквадратная с одной выемкой	СК 667
27	522-33	Накладка подквадратная с одной выемкой	СК 668
28	522-34	Накладка подквадратная с одной выемкой	СК 669
29	522-35	Накладка подквадратная с одной выемкой	СК 670

№ п/п	№ анализа	Предмет	№ коллекции
30	522-36	Накладка «сердцевидная»	СК 671
31	522-37	Накладка «сердцевидная»	СК 672
32	522-40	Накладка «сердцевидная»	СК 675
33	522-41	Накладка сердцевидная	СК 676
34	522-42	Накладка круглая	СК 677
35	522-43	Накладка круглая	СК 678
36	522-44	Накладка подпрямоугольная с выемкой	СК 679
37	522-45	Накладка-бубенец листовидная	СК 680
38	522-46	Накладка-бубенец листовидная	СК 681
39	522-47	Накладка фигурная, фрагмент	СК 682
40	522-48	Накладка фигурная, фрагмент	СК 683
41	522-49	Накладка фигурная, фрагмент	СК 684
42	522-50	Накладка округлая, фрагмент	СК 685
43	522-51	Подвеска фигурная	СК 686
44	522-52	Накладка подпрямоугольная ажурная	СК 687
45	522-53	Тройник округлый, поврежден	СК 689
46	522-54	Пряжка	СК 698
47	523-11	Накладка Т-образная, повреждена	СК 702
48	523-12	Накладка Т-образная	СК 703
49	523-13	Накладка Т-образная	СК 704
50	523-14	Накладка Т-образная	СК 705
51	523-15	Накладка Т-образная	СК 706
52	523-16	Накладка Т-образная	СК 707
53	523-17	Накладка Т-образная	СК 708
54	523-18	Накладка фигурная с прорезью	СК 710
55	523-19	Застежка ажурная, деталь, повреждена	СК 715
56	523-20	Накладка подтрапециевидная, фрагмент	СК 719
57	523-21	Игольница?	СК 721
58	523-22	Накладка-пальметта, повреждена?	СК 722
59	523-24	«Зажим», одна половинка	СК 730
60	523-25	«Зажим», обе половинки	СК 731
61	523-26	Тройник подтреугольный, поврежден	СК 732
62	523-28	Подвеска круглая	СК 747
63	523-29	Подвеска круглая	СК 748
64	523-30	Подвеска круглая	СК 749
65	523-31	Подвеска круглая	СК 750
66	523-32	Накладка круглая	СК 751
67	523-33	Накладка фигурная, фрагмент	СК 752
68	523-34	Умбон	СК 754
69	523-35	Умбон	СК 755
70	523-36	Накладка-пальметта	СК 756
71	523-37	«Подвеска» прямоугольная	СК 761
72	523-38	Накладка концевая	СК 762
73	523-39	Накладка концевая	СК 763

№ п/п	№ анализа	Предмет	№ коллекции
74	523-40	Накладка концевая	СК 764
75	523-41	Накладка концевая	СК 765
76	523-42	Накладка концевая	СК 766
77	523-43	Накладка концевая	СК 767

Б. Состав металла

№ п/п	№ анализа	Sn (олово)	Pb (свинец)	Zn (цинк)	Bi (висмут)	Ag (серебро)	Sb (сурьма)	As (мышьяк)	Fe (железо)	Ni (никель)	Co (кобальт)	Au (золото)
1	521-34	1,4	3,6	5,0	0,16	52,0	0,08	0,3	0,085	0,03	0,016	1,3
2	521-54	0,33	1,3	0,0	0,022	1,0	0,3	0,0	0,0	0,0	0,036	0,12
3	522-9	0,9	1,3	5,2	0,014	0,1	0,055	0,2	0,18	0,012	0,1	0,0
4	522-10	6,0	8,2	0,0	0,077	0,14	0,27	0,8	0,29	0,016	0,08	0,014
5	522-11	0,9	6,0	0,0	0,055	0,03	0,1	0,18	0,07	0,0	0,01	0,0
6	522-12	24,0	13,0	0,0	0,3	0,8	1,0	1,5	0,55	0,0	0,023	0,017
7	522-13	6,4	21,0	0,0	0,15	0,12	0,43	1,5	0,33	0,025	0,11	0,015
8	522-14	7,9	18,0	0,0	0,15	0,7	0,5	1,0	0,3	0,025	0,085	0,016
9	522-15	8,2	18,0	0,0	0,07	0,33	0,55	1,0	0,4	0,02	0,09	0,02
10	522-16	6,5	4,2	5,0	0,065	0,08	0,28	0,4	0,32	0,02	0,09	0,0
11	522-17	4,9	1,6	0,0	0,026	0,65	0,14	0,11	0,24	0,06	0,0	0,0
12	522-18	6,5	1,8	0,11	0,05	0,11	0,11	0,18	0,045	0,01	0,0	0,14
13	522-19	3,0	8,0	0,0	0,13	0,4	1,8	2,5	0,045	0,15	0,03	0,015
14	522-20	1,5	1,5	5,0	0,03	0,65	0,11	0,5	0,8	0,06	0,0	0,023
15	522-21	3,4	10,0	6,0	0,055	0,8	0,3	0,42	0,4	0,08	0,013	0,0
16	522-22	2,4	11,0	9,0	0,055	0,6	0,35	0,55	0,5	0,07	0,012	0,0
17	522-23	1,8	6,0	0,0	0,23	0,4	2,5	5,0	0,025	0,22	0,03	0,0
18	522-24	1,0	1,2	5,7	0,055	46,0	0,03	0,19	0,12	0,02	0,0	3,7
19	522-25	0,4	4,0	3,5	0,4	73,0	0,035	0,22	0,04	0,006	0,0	1,1
20	522-26	2,8	20,0	11,0	0,045	0,8	0,24	0,4	0,45	0,13	0,02	0,0
21	522-27	6,3	8,0	0,0	0,14	0,3	0,55	1,8	0,7	0,04	0,025	0,02
22	522-28	2,0	2,4	1,6	0,03	0,4	0,35	0,7	0,3	0,14	0,016	0,0
23	522-29	3,4	11,0	9,5	0,045	0,4	0,25	0,4	0,3	0,11	0,018	0,0
24	522-30	3,2	11,0	3,8	0,055	0,46	0,22	0,4	0,4	0,07	0,02	0,0
25	522-31	2,4	13,0	8,5	0,075	0,15	0,25	0,32	0,35	0,11	0,014	0,0
26	522-32	2,0	4,0	4,2	0,035	0,17	0,1	0,18	0,13	0,032	0,0	0,0
27	522-33	3,4	10,0	3,8	0,045	0,17	0,18	0,28	0,045	0,01	0,0	0,0
28	522-34	2,6	13,0	6,0	0,067	0,13	0,24	0,53	0,13	0,12	0,019	0,0
29	522-35	2,3	20,0	4,2	0,1	0,3	0,32	0,5	0,4	0,012	0,016	0,0
30	522-36	1,1	2,2	0,033	0,04	0,45	0,55	0,36	0,05	0,1	0,0	0,1
31	522-37	0,5	2,2	0,03	0,04	0,5	0,17	0,18	0,0	0,025	0,0	0,014
32	522-40	1,2	2,8	0,0	0,03	0,46	0,21	0,29	0,0	0,028	0,0	0,2
33	522-41	3,5	9,5	0,0	0,14	0,24	1,2	2,4	0,0	0,11	0,027	0,0
34	522-42	3,6	0,7	4,7	0,04	28,0	0,026	0,21	0,13	0,011	0,01	1,8
35	522-43	2,1	2,0	1,6	0,055	17,0	0,05	0,25	0,09	0,006	0,0	4,2

№ п/п	№ ана- лиза	Sn (оло- во)	Pb (сви- нец)	Zn (цинк)	Bi (вис- мут)	Ag (се- ребро)	Sb (сурь- ма)	As (мышь- як)	Fe (же- лезо)	Ni (ни- кель)	Co (ко- бальт)	Au (зо- лото)
36	522-44	2,6	8,0	3,5	0,05	0,19	0,28	0,6	0,3	0,11	0,011	0,0
37	522-45	6,4	1,5	0,0	0,05	0,09	0,8	1,4	0,0	0,11	0,022	0,0
38	522-46	0,85	0,65	0,0	0,02	0,29	0,36	0,43	0,0	0,1	0,0	0,03
39	522-47	4,0	4,0	7,6	0,06	58,0	0,05	0,28	0,06	0,014	0,006	2,0
40	522-48	3,0	1,6	16,0	0,05	16,0	0,03	0,15	0,08	0,022	0,016	3,9
41	522-49	4,4	2,6	4,5	0,035	73,0	0,035	0,16	0,05	0,005	0,0	1,0
42	522-50	6,0	1,4	0,15	0,04	0,09	0,16	0,2	0,07	0,006	0,0	0,022
43	522-51	2,8	0,6	10,0	0,011	0,07	0,033	0,45	0,11	0,05	0,1	0,0
44	522-52	9,7	13,0	0,09	0,045	0,09	0,055	0,0	0,0	0,12	0,0	0,0
45	522-53	4,8	0,12	18,0	0,008	0,15	0,0	0,0	0,08	0,03	0,05	0,0
46	522-54	2,7	0,4	0,0	0,018	0,17	0,75	1,8	0,05	0,025	0,0	0,05
47	523-11	3,3	0,6	9,0	0,017	0,022	0,03	0,21	0,09	0,05	0,05	0,0
48	523-12	6,5	0,9	0,0	0,023	0,06	0,18	0,5	0,1	0,07	0,008	0,05
49	523-13	2,5	1,3	0,07	0,026	0,15	0,7	0,55	0,02	0,05	0,01	0,026
50	523-14	4,0	2,8	4,4	0,04	0,08	0,26	0,4	0,36	0,085	0,02	0,0
51	523-15	2,3	2,4	0,13	0,05	0,35	0,75	0,4	0,13	0,06	0,0	0,03
52	523-16	7,0	1,8	0,026	0,04	0,11	0,14	0,22	0,07	0,05	0,012	0,024
53	523-17	3,7	11,0	9,0	0,06	0,3	0,13	0,26	0,3	0,06	0,011	0,0
54	523-18	2,5	0,6	5,5	0,022	28,0	0,025	0,16	0,13	0,03	0,017	3,4
55	523-19	2,8	3,2	4,2	0,1	48,0	0,28	0,46	0,18	0,075	0,02	1,3
56	523-20	4,6	3,9	0,42	0,04	12,0	0,24	0,55	0,55	0,017	0,009	0,9
57	523-21	0,36	1,2	8,0	0,045	64,0	0,04	0,3	0,11	0,02	0,0	1,8
58	523-22	2,0	0,8	1,4	0,045	62,0	0,03	0,16	0,09	0,006	0,0	2,0
59	523-24	1,3	3,5	6,0	0,18	68,0	0,03	0,2	0,08	0,03	0,014	1,4
60	523-25	1,0	2,0	2,0	0,13	70,0	0,02	0,13	0,1	0,08	0,0	1,4
61	523-26	1,3	3,0	1,3	0,13	53,0	0,03	0,14	0,22	0,01	0,0	2,9
62	523-28	3,9	1,2	1,2	0,044	1,0	0,16	0,32	1,2	0,065	0,024	0,03
63	523-29	4,2	1,5	1,2	0,025	0,2	0,09	0,18	0,6	0,05	0,016	0,04
64	523-30	6,5	0,9	0,24	0,024	0,22	0,055	0,19	0,6	0,05	0,016	0,03
65	523-31	3,7	1,0	0,75	0,03	0,4	0,09	0,18	0,55	0,055	0,012	0,04
66	523-32	3,3	4,0	2,0	0,1	64,0	0,055	0,12	0,03	0,0	0,0	1,1
67	523-33	4,9	4,0	2,5	0,09	65,0	0,08	0,18	0,09	0,0	0,0	1,4
68	523-34	3,6	2,7	4,5	0,12	59,0	0,045	0,15	0,07	0,032	0,007	0,8
69	523-35	2,5	2,4	4,7	0,18	71,0	0,04	0,18	0,06	0,02	0,008	1,1
70	523-36	2,5	1,3	0,4	0,045	51,0	0,035	0,15	0,09	0,005	0,0	2,1
71	523-37	3,4	8,0	6,5	0,043	0,08	0,025	0,35	0,25	0,08	0,016	0,0
72	523-38	0,28	0,45	15,0	0,02	0,35	0,067	0,35	0,14	0,036	0,014	0,05
73	523-39	0,02	1,3	12,0	0,047	0,12	0,21	0,4	0,09	0,03	0,011	0,03
74	523-40	0,8	1,9	12,0	0,14	61,0	0,025	0,15	0,08	0,05	0,009	0,5
75	523-41	0,4	1,3	6,5	0,1	71,0	0,022	0,14	0,07	0,02	0,009	0,6
76	523-42	0,8	1,8	14,0	0,15	76,0	0,025	0,16	0,09	0,018	0,009	0,4
77	523-43	0,8	1,8	10,0	0,18	75,0	0,02	0,16	0,08	0,012	0,006	0,8

Технология изготовления предметов подобного рода в основном стандартна и характерна для большинства изделий раннесредневековых культур степной Евразии и прилегающих территорий. Основная их часть изготовлена путем литья с использованием восковой модели в сочетании со вставным сердечником, за некоторыми исключениями. Последние имеют культурную или хронологическую основу отличия от большинства предметов, о чем будет сказано ниже в процессе анализа конкретного материала. Тиражирование литых изделий происходило за счет использования отлитого штампа-матрицы, оттиснутого в пластической массе. При такой технологии [подробнее см.: Конькова, Король, 2001, с. 95, 96] матрицей могла служить готовая накладка любого качества.

Особенность данной коллекции – преимущественное вторичное тиражирование уже сносенных вещей по их оттиску и попытка самостоятельно воспроизвести оригинальный декор с помощью знакомых и доступных средств. Подобного рода изделия представляют, на наш взгляд, третий и четвертый уровни качества по предложенной нами ранее модели уровней качества и производства средневековых ременных украшений из цветного металла на территории Саяно-Алтая. Напомним эту модель [Король, Конькова, 2007а, с. 27, 28].

Модель уровней качества и производства изделий

Предметы *первого* (высшего) уровня качества изделий – единичные, высококачественные во всех отношениях, чаще всего изготовлены из латуни. Следующий уровень качества (*второй*) представлен многими предметами тех же традиционных тюркских форм с аналогичными изделиям первого уровня и другими декоративными композициями. Предметы разных уровней с одинаковым декором внешне воспринимаются как идентичные, но все же изделия второго уровня качества имеют обычно другой состав металла и чуть менее высокое качество. Тиражирование этих изделий ведет к появлению многочисленных предметов *третьего* уровня качества (с его ухудшением на разных подуровнях). Дальнейшее тиражирование предметов более низкого качества приводит к постепенной деградации декоративного изображения: от незначительной до чрезвычайной нечеткости его рисунка, вплоть до неузнаваемости композиции или ее деталей.

Синтез художественных и технологических традиций из разных источников, творческая переработка ряда декоративных мотивов происходили, по-видимому, на втором уровне. Это высокохудожественные и качественные изделия, но все же отличающиеся от первого уровня.

На наш взгляд, производство всего исследованного массива торевтики малых форм не было однозначно связано с территорией Саяно-Алтая. Немногочисленные высококачественные вещи *первого* уровня качества заведомо являются «импортом». Изделия *второго* уровня представлены образцами ремесленного производства высокого качества и связаны, вероятно, с городским ремеслом. Их производство могло локализоваться в городах на торговых путях Центральной Азии, крупных торгово-ремесленных центрах, которые находились в фокусе интересов различных племен и народов раннего средневековья. Единичные художественные изделия этого уровня могли быть изготовлены непосредственно в ставках каганов профессионалами-ремесленниками из городских центров, но обеспечение массового производства тысяч предметов не являлось задачей таких мастеров, обслуживавших лично кагана и, возможно, его ближайшее окружение.

Третий уровень качества обеспечивал, вероятно, наиболее массовый спрос. Места производства могли быть представлены колониями мастеров-ремесленников, выходцев из городских центров, находящихся за пределами этих центров и приближенных к территориям непосредственного спроса на изготавливаемые изделия. Известны подобные колонии, основанные согдийцами, от Средней Азии до Китая.

Самый низкий уровень качества (*четвертый*) предположительно связан с ремонтом ременной гарнитуры конкретно на местах, с необходимостью пополнять недостающие детали комплектов сбруи, поясов. Мог использоваться наличный металл, переплавленный из сломанных или невостребованных предметов из цветного металла. Поэтому качество металла было разным: от хорошего до очень низкого, а качество декора почти всегда чрезвычайно низкое, так как на этом уровне происходило только очередное тиражирование предметов уже невысокого уровня качества; мастеров-художников среди литейщиков здесь, по-видимому, не было.

Знание предложенной модели уровней качества и производства раннесредневековых ременных украшений из Саяно-Алтая облегчит восприятие информации, полученной при исследовании рассматриваемой коллекции. Подробное освещение особенностей декора изучаемых предметов из собрания П. К. Фролова из Алтайского края и химического состава металла позволит пополнить доступную информационную базу для сравнительного анализа и выявления региональных особенностей. При анализе материала для структуризации изложения мы опираемся на группировку предметов коллекции по типам декора. Деление на группы внутри них используется условно (для упрощения изложения).

Декор геометрический

Группа 1. Прямолинейный и криволинейный декор. Группа включает в себя девять предметов. Это два маленьких умбона, СК 754, 755 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 25], с отверстием в центре, крестовидным прямолинейным орнаментом, образующим четыре сектора, и криволинейным – в виде крупной псевдозерни, по одной в каждом секторе (рис. 1, 1 – в скобках дано количество предметов; отметим, что декор на всех рассматриваемых предметах представлен преимущественно выпукло-уплощенными линиями, которые, как и некоторые углубленные линии, на рисунках переданы темным для того, чтобы выделить композицию в целом; углубленные линии или элементы, ажурность, отверстия в основном отмечены в тексте, для уточнения реального вида декора см. также фото на **цв. вклейке**). Аналогии нами не выявлены. Три одинаковые круглые накладки, СК 677, 678, 751 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 10], и четыре одинаковые круглые накладки с петлями для привешивания, СК 747–750 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 18; Радлов, 1989, табл. 11, 2], орнаментированы в одном ключе (рис. 1, 2): концентрический круг в центре и восемь дуг-арок по окружности, на круглых накладках – вписанные дуги.

Идентичные бляшки с таким орнаментом встречаются в погребениях кимаков середины IX – середины X в. в северо-западных предгорьях Алтая и Верхнем Прииртышье, среди случайных находок в Забайкалье. Композиционно аналогичный декор – на серебряной бляхе из памятника VII–VIII вв. древних тюрков Алтая. Как редкая находка круглая бляшка с идентичным декором известна из памятника X–XIII вв. в Ярославском Поволжье; с декором без вписанных дуг, но с намеком на них в виде скобочки – из памятника X в. в Среднем Поволжье. Близкие по декору круглые бляшки нередки в венгерских древностях X в., образец с иной иконографией в центре происходит из памятника второй половины X в. Верхнего Поднепровья.

Таким образом, эта простая композиция популярна в разных регионах степной Евразии и прилегающих территорий в одно и то же время, но пока не выявлена в центральной и восточной частях Саяно-Алтая.

Состав металла. Исследованы два умбона, три круглые накладки и четыре круглые накладки с петлями. Накладки имеют почти одинаковый декор. По составу металла в целом эти девять предметов характеризуются большой насыщенностью микропримесями. По составу сплава разделяются на две подгруппы.

В одну входят умбоны (СК 754, 755, анализы 523-34, 523-35) и круглые накладки (СК 677, 678, 751, анализы 522-42, 522-43, 523-32). Они изготовлены из сплава на основе серебра (59–71%) или с большим его содержанием (17 и 28%). Все предметы были позолочены, о чем свидетельствует содержание золота от 0,8 до 4,2%, визуально позолота также видна. Кроме того, в сплаве представлены олово (2,1–3,6%), свинец (0,7–4%), цинк (1,6–4,7%). Все предметы имеют относительно хорошую сохранность, но при этом очень стертый декор. Последнее позволяет говорить о возможности их изготовления по уже затертым и находившимся в длительном употреблении оригиналам.

Состав металла (повторимся – сплав на основе серебра или с большим его содержанием на основе меди со значительным количеством дополнительных компонентов – олово, свинец, цинк) можно интерпретировать как определенный тип руд или определенную технологию. По нашему предположению, мы имеем дело с определенной технологией: производством изделий на основе местных руд, насыщенных серебром, с добавлением латунного лома. Для получения лома могли использоваться и более ранние предметы торевтики малых форм, изготовленные из латуни, пришедшие в негодность. При этом некоторые из них

могли быть образцами для матриц или использоваться в качестве матриц. Общий анализ качества (литье, обработка, декор) предметов, имеющих подобный состав металла (так называемое грязное серебро), в рассматриваемой коллекции позволяет нам остановиться именно на этом предположении.

В другую подгруппу входят четыре подвески, изготовленные из сплава на основе меди. Два предмета – из многокомпонентной бронзы, два – латунные. В первом случае (СК 749, 750, анализы 523-30, 523-31) в составе – олово (3,7–6,5%), свинец (0,9–1,5%), цинк (0,24–0,75%), серебро (0,2–0,4%). Два латунных предмета (СК 747, 748, анализы 523-28, 523-29) имеют в составе цинк – 1,2% в обоих случаях, серебро – 0,2 и 1%, а также олово и свинец в пределах нескольких процентов.

В составе сплава не выявлено золото, что может быть связано с конкретным местом отбора пробы для анализа, но на поверхности следы позолоты хорошо видны. Вещи по своему составу – из двух партий отливки металла. Они имеют хорошее качество изготовления, но стертое изображение декора, что свидетельствует об использовании стертого оригинала.

Группа 2. «Сетка». Группа включает в себя две накладки (фрагментированы): фигурную с петлей для подвешивания, СК 686 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 29], и T-образную, СК 702

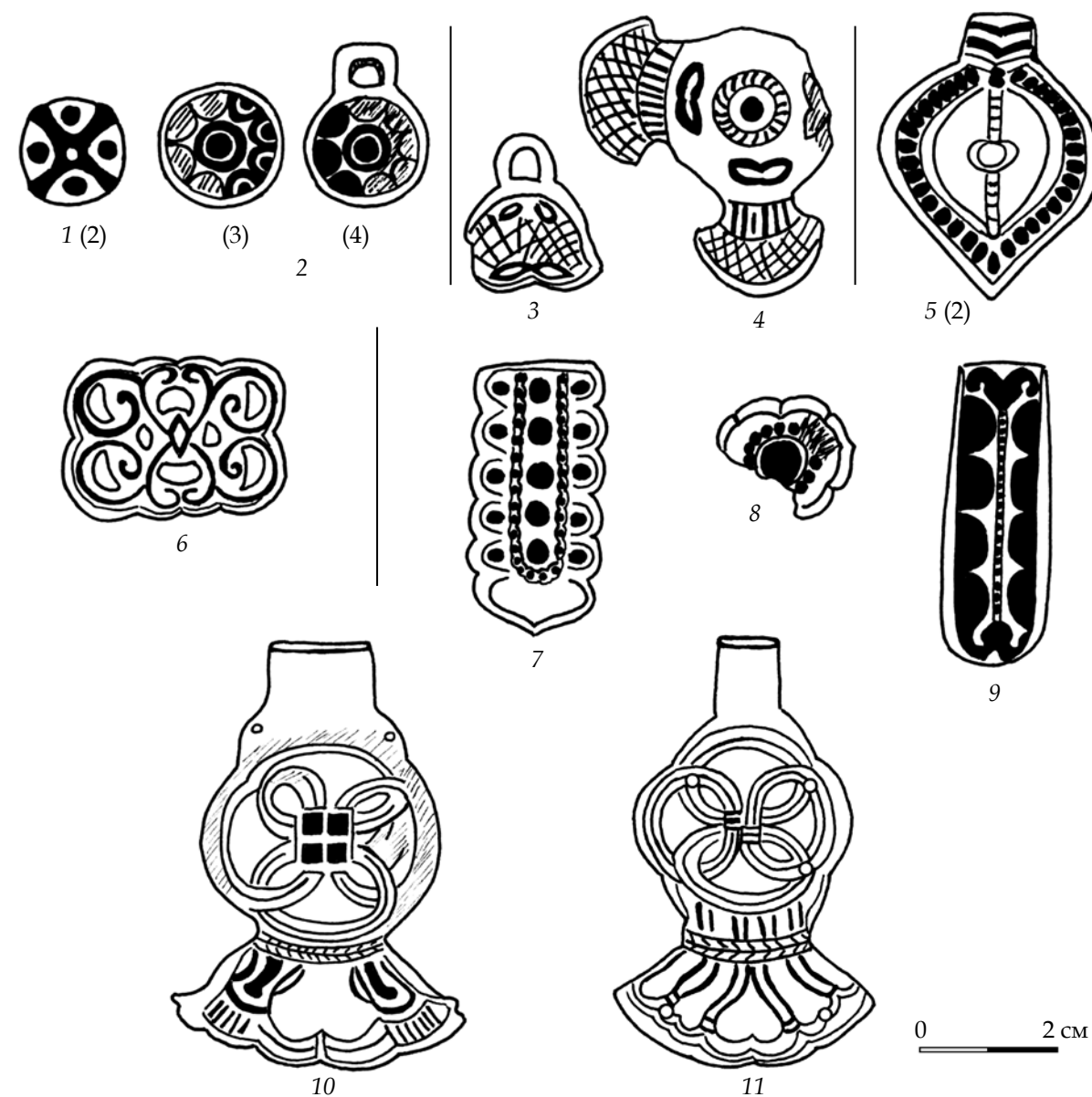


Рис. 1. Собрание П. К. Фролова из района Змеиногорска, Алтайский край (ГЭ, ОВ). Декор геометрический (группы 1–6).

(рис. 1, 3, 4). Их объединяют сходные элементы декора: «сетка» и стилизованные парные лепестки, на подвеске – с углублениями внутри лепестков. Точные аналогии этим предметам не выявлены.

Использование «сетки» в декоре известно на предметах конца I – начала II тыс. из Верхнего Прииртышья, северо-западных предгорий Алтая, Минусинской котловины (где в последующее время такой декор часто украшает железную ремennую гарнитуру). Стилизованные парные лепестки (иногда с углублениями внутри) – как самостоятельные элементы, так и в сочетании с кружками между ними – известны также из памятников Верхнего Прииртышья и северо-западных предгорий Алтая. В качестве основания трилистника парные лепестки, размещенные в горизонтальной плоскости, украшают бляшку из случайных находок в Минусинской котловине.

Таким образом «сетка» – довольно редкий мотив в искусстве Саяно-Алтая рассматриваемого времени, но все же известен во всех регионах, кроме Тувы. То же можно сказать и о стилизованных парных лепестках необычной иконографии.

Состав металла. Фигурная подвеска и Т-образная накладка (СК 686, 702, анализы 522-51, 523-11) изготовлены из близкого по геохимическим (довольно чистый металл) и металлургическим показателям металла. Это многокомпонентная (сложная) латунь: 10 и 9% цинка, 2,8 и 3,3% олова с небольшим содержанием свинца – 0,6%. Предметы выделяются объемом, а Т-образная накладка и высоким рельефом (что достигается при отливке по восковой модели с высоким рельефом) в центре, который делает его чрезмерно выпуклым. Для Т-образных накладок выпуклая центральная часть (но не чрезмерно рельефный декор на ней) – обычное явление, а для небольших подвесок – редкость. Некоторые поверхности предметов дополнительно декорированы врезной сеткой – как уже сказано, распространенный прием декорирования изделий из черного металла, но не цветного.

Отметим также особенность крепежной системы подвески-накладки (СК 686). Обычно (стандарт для большинства ремennых украшений Саяно-Алтая) на оборотной стороне накладок – от двух до четырех достаточно коротких штифтов, которые изготавливались из нарезанной проволоки и вставлялись в металл в процессе отливки. Иногда на оборотной стороне изделия сохраняются пластины, шайбы для фиксации накладки на ремennой основе. Изготовление подобной системы крепления требует отработанных навыков. При изучении оборотной стороны предметов с помощью бинокулярной лупы (пятикратное увеличение) отчетливо видны следы (маленькие литейные швы на поверхности металла, шайбовидные основания штифтов и другие микроследы) приспособлений, с помощью которых относительно тонкие штифты аккуратно вставлялись в расплавленный металл. В случае с предметом СК 686 – другая система крепления, вероятно, представляющая иную технологическую традицию: длинные штифты от краев изделия (по-видимому, припаяны) загнуты поперек него и таким образом они фиксировались на ремне. Этот признак свидетельствует, возможно, о более позднем времени изготовления предмета, чем большинство исследуемых здесь изделий.

По сочетанию особенностей технологии и декора можно сказать, что это нехарактерные предметы для основного массива ремennых украшений Саяно-Алтая. Они также выделяются и в рассматриваемой коллекции.

Группа 3. Сердцевидный декор. Группа включает в себя два типологически одинаковых предмета, СК 680, 681 (рис. 1, 5): небольшие листовидные бляхи с выпуклой полый центральной частью (с отверстием) для бубенца. Декор – в виде вертикального «валика» с насечками по центру и периметру (образует условно сердцевидную фигуру), шевронами на пластине в верхней части [Fettich, 1937, Taf. XXV, 24; Радлов, 1989, табл. 11, 8]. Идентичные предметы нами не выявлены.

Подобной формы бляхи с элементами рассмотренной композиции в разном сочетании происходят из памятников северо-западных предгорий Алтая. Бляхи-решмы сердцевидной формы с псевдозернью по периметру (а не «валиками» с насечками) распространены в большей степени и известны в разных регионах Саяно-Алтая.

Состав металла. Две типологически одинаковые листовидные накладки-бубенцы с незначительной разницей в размерах и форме центрального отверстия имеют разный сос-

тав. Один предмет (СК 681), опубликованный Н. Феттихом, изготовлен (анализ 522-46) из практически чистой меди (олово – 0,85%, свинец – 0,65%), содержание сурьмы и мышьяка значительно ниже (0,36 и 0,43%) показателей второго предмета. При этом в сплаве есть следы золота, которое местами сохранилось на поверхности, т. е. это медный позолоченный предмет качественного изготовления. Обратная сторона закрыта железной пластиной, сохранившейся частично, на фото (см. **цв. вклейку**) видны края оборотной пластины в нижней части предмета. Возможно, это оригинальный предмет.

Другой предмет (СК 680, анализ 522-45) изготовлен из оловянно-свинцовой бронзы (6,4% олова и 1,5% свинца). Геохимическая особенность сплава – высокие показатели сурьмы (0,8%) и мышьяка (1,4%). По качеству эта накладка более грубая, незавершенная при обработке: по внешнему краю идут остатки неснятого литейного шва. На обороте только крепежные штифты, пластины нет. Возможно, это копия с аналога, близкого по типу первому предмету. Данные состава металла и качество изготовления внешне близких предметов говорят об их разном происхождении.

Группа 4. «Рога барана». Группу представляет один предмет (СК 687) – ажурная подквадратная накладка (возможно, нашивная) с криволинейным орнаментом «рога барана» (рис. 1, 6). Аналогии не выявлены. Возможно, это хронологически более поздний предмет, чем остальные в рассматриваемой коллекции.

Состав металла. Ажурная накладка изготовлена (анализ 522-52) из свинцово-оловянной бронзы (13% свинца и 9,7% олова). Металл достаточно чистый с небольшим количеством микропримесей в составе. Плоская с обеих сторон накладка отлита, видимо, по восковой модели в односторонней форме.

Группа 5. Псевдозернь. В группу объединены три предмета, имеющие общий элемент декора – псевдозернь (рис. 1, 7-9). Концевая накладка, СК 652 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 4; Радлов, 1989, табл. 11, 1], и округлая (фрагментирована), СК 685 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 20], имеют фестончатые края, круглые выступы в качестве элементов декора и по общему облику, возможно, входили в один набор. Идентичные или очень близкие концевой накладке изделия известны из памятников середины X – середины XI в. северных и северо-западных предгорий Алтая, а также VII–XI вв. на Южном Урале. Идентичный округлой накладке предмет происходит из памятника IX–X вв. в Верхнем Прииртышье, аналогичный декор на накладках других форм – из этого же комплекса, а также других памятников региона VIII–X вв.

Третий предмет – концевая накладка, СК 660 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 28], украшена орнаментальной композицией, не очень обычной для саяно-алтайского региона. Точные аналогии не найдены. Сплошные арочные выступы как мотив орнаментальной композиции известны на ремennых украшениях из разных регионов Алтая и Верхнего Прииртышья (см. также круглые накладки-подвески из *группы 1*). На железных ремennых украшениях XIII–XIV вв. из Минусинской котловины подобная схема вертикального расположения композиции довольно распространена. Отметим, что близкие по замыслу рассматриваемому декору концевой накладке композиции (детали могут варьировать) популярны на ремennых украшениях Хазарского каганата (середина VIII – первая половина X в.) восточноевропейских степей и как влияние «позднехазарской школы» известны в древнерусских памятниках второй половины X в.

Таким образом, аналогии декоративным композициям и арочному мотиву этой группы концентрируются преимущественно на Алтае и в Верхнем Прииртышье (отсутствуют в рассматриваемое время в других регионах Саяно-Алтая). Представленная композиция с арочным мотивом – единственный экземпляр среди массива саяно-алтайских ремennых украшений, аналогии ему хорошо известны далеко к западу – на юге Восточной Европы и прилегающих территориях.

Состав металла. Исследованы три накладки с псевдозернью. Две из них (концевая и округлая) с близкими элементами декора по составу металла имеют сходные показатели, включая и микропримеси. Вероятно, изначально были позолочены: на поверхности округлой накладки сохранились следы позолоты. Металл – оловянно-свинцовая бронза (СК 652, 685, анализы 522-18, 522-50): олово – 6,5 и 6%, свинец – 1,8 и 1,4%. Геохимические характеристики металла средние. Отметим высокое качество изготовления хорошо сохра-

нившейся концевой накладке СК 652 (рис. 1, 7). Тонкому литью, видимо, по восковой модели соответствует изящный декор. Значительно углубленный фон подчеркивает выпуклость декоративных линий из псевдозерни. По всем технологическим показателям это оригинальный (первичный) предмет второго, а, возможно, и первого уровня качества.

От них отличается концевая накладка (СК 660) с не совсем обычным декором, имеющим близкие аналогии на западе евразийских степей. Она изготовлена из серебра (анализ 522-25) – 73%, дополнительные компоненты: 4% свинца, 3,5% цинка, 0,4% олова (латунный лом). Предмет был позолочен (1,1% золота): следы позолоты сохранились на поверхности, но, возможно, золото входило и в сплав. Геохимические показатели средние, особенность – большое количество висмута (0,4%). Накладка тисненная или штампованная, на обороте видны следы декора. По всем показателям (декор и технология) это чужеродный предмет не только в данной коллекции, но и во всем массиве ременных украшений Саяно-Алтая.

Группа 6. «Бесконечный узел». Группа представлена двумя типологически одинаковыми «зажимами для кистей» или игольниками: СК 730, одна половинка (рис. 1, 10); СК 731, две разделенные половинки (рис. 1, 11) – с декоративной композицией «бесконечный узел» из овальных петель. Размер и форма предметов имеют различия, как и детали орнамента: и в центральной части с основным декоративным мотивом, и в нижней части, украшенной подобием свисающих кистей, «перевязанных» в нижней трети, и в более узком переходе от одной части к другой. Первый образец – с очень стертым орнаментом.

Аналогичные предметы с такой орнаментальной композицией известны во всех регионах Саяно-Алтая, кроме Верхнего Прииртышья. Их можно отнести к блоку выделенных нами серийных изделий – не просто аналогичных, но зачастую идентичных по форме и декору. Именно предметы таких серий встречаются повсюду на территории Саяно-Алтая и даже за его пределами [подробней см.: Король, 2008].

Состав металла. Полые зажимы (из двух соединявшихся штифтами половинок, с отверстиями сверху и снизу) изготовлены (СК 730, 731, анализы 523-24, 523-25) из сходного по геохимическим примесям и металлургическим показателям металла: из серебра (68 и 70%) с добавлениями олова (1,3 и 1%), свинца (3,5 и 2%), цинка – 6 и 2%, т.е. добавлением латуни (лом). В сплаве отмечено также высокое содержание золота – 1,4% в обоих случаях. Предметы, будучи типологически одинаковыми, имеют отличия в пропорциях формы, особенностях декора и сделаны по разным матрицам. Один из них (половинка) более широких пропорций, СК 730 (рис. 1, 10), сделан по оригиналу, имевшему очень затертый орнамент, т.е. сильно изношенному или уже не раз тиражированному, изготовленному, возможно, по восковой модели. Этот предмет затем был оттиснут в пластической массе и отлит.

Второй предмет более вытянутых пропорций, СК 731, сохранился полностью. Он имеет плоскую форму и низкий рельеф и, вероятно, изготовлен по жесткой модели (камень, дерево): оригинал-матрица была, по-видимому, вырезана на твердом материале, что при отливке и дает низкий рельеф и жесткие (резкие) грани плоской декорированной поверхности. При этом на поверхности видны пять круглых отпечатков: три в центральной части предмета и два – в нижней (рис. 1, 11). В данном случае, возможно, это отпечатки штифтов, которыми соединялись обе половинки предмета (другой возможный вариант соединения половинок предмета см: [Король, Конькова, 2010, рис. 1, 10]).

Таким образом, два рассматриваемых предмета – типологически одинаковые (но не идентичные) по форме, с однотипным (но также не идентичным) декором – сделаны порозному, хотя имеют близкий состав металла. Возможно, изготовлены в одной мастерской, но при этом в качестве модели-матрицы были использованы предметы, изначально произведенные в разных технологических традициях.

Декор растительный

Группа 1. Трилистник. В группу включены две концевые накладки, СК 642, СК 651 (фрагментирована), с декором (рис. 2, 1), основной элемент которого – трилистник с двумя крупными листьями с углублениями внутри. На плохо сохранившейся целой накладке декор практически не виден, по фрагментированной можно определить композицию с центральным кружком в центре, псевдозернью вокруг него и валиками с насечками, сим-



Рис. 2. Собрание П.К. Фролова из района Змеиногорска, Алтайский край (ГЭ, ОВ). Декор растительный (группы 1–12).

метрично идущими от него. Любопытно, что целый такой предмет с хорошо сохранившимся декором есть на фото предметов коллекции [Fettich, 1937, Taf. XXV, 36]. Вероятно, это третья идентичная накладка, но мы ее не видели. Рисунок, возможно, этой же накладки приведен Г. И. Спасским [1818, табл. X, 12], но он не совсем точен, поэтому может быть, что это другой почти такой же предмет.

Очень близкая по декору (с добавлением поперечного валика или линии псевдозерни в центре) накладка такой же формы известна пока в единственном экземпляре – из памятника кимаков середины X в. в северо-западных предгорьях Алтая.

Состав металла. Исследованы обе концевые накладки: целая с плохо сохранившимся и фрагмент с хорошо сохранившимся орнаментом. Они изготовлены из разного металла. Первый предмет (СК 642, анализ 521-54) – из свинцовой бронзы (1,3% свинца) с добавлением серебра (1%), отмечено наличие золота (0,12%), что свидетельствует о его позолоте. Микропримеси низкие, кроме сурьмы (0,3%). Второй предмет (СК 651, анализ 522-17) изготовлен из оловянно-свинцовой бронзы (олово – 4,9%, свинец – 1,6%), серебро – 0,65%. По микропримесям металл средней насыщенности, 0,14% сурьмы значительно отличают его от первого экземпляра. Он имеет следы пребывания в огне, вероятно, происходит из погребения, совершенного по обряду кремации. У места слома – два круглых отверстия. Возможно, уже сломанный предмет пытались вновь использовать, и для крепления к ремню были сделаны дополнительные отверстия. Как и в случае с группой 3 (геометрический декор), включающей две листовидные накладки разного происхождения, мы наблюдаем, как внешне близкие по форме и предположительно декору изделия отличаются по составу металла и, возможно, имеют разное происхождение.

Группа 2. Трехлепестковая пальметта. В группе объединены ременные украшения с основным декоративным мотивом в виде трехлепестковой пальметты. Это три разных предмета: округлый тройник (рис. 2, 2) с плохо сохранившимся орнаментом (СК 689), сердцевидная накладка (СК 676) с пальметтой в центре и тремя круглыми выступами по краю (рис. 2, 3) и подтреугольный тройник (СК 732) с пальметтами на трех концах и сложной расщепленной пальметтой в центре (рис. 2, 4). Первый и третий – с частичными утратами (повреждениями).

Первый тройник [Fettich, 1937, Taf. XXV, 12] обычной формы, сохранившийся орнамент из пальметт в центральной части тоже очень прост, но тем не менее точные аналогии нами не выявлены. Наиболее близким по форме и декору (в основе – чуть более сложные пальметты) можно назвать тройник из разрушенного погребения VIII–X вв. в предгорьях Джунгарского Алатау (Казахстанское Семиречье). Другие находки подобных предметов все же отличаются от рассматриваемого то по одним (форма или размер), то по другим (декоративные мотивы или композиция) параметрам, хотя они хорошо известны на значительных территориях востока степной Евразии: от Верхнего Прииртышья до Приамурья.

Сердцевидная накладка, СК 676 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 21; Радлов, 1989, табл. 11, 6], имеет довольно популярный на саяно-алтайских средневековых ременных украшениях декор, но с двумя особенностями: центральный «лепесток» в виде дуги не слишком распространен (чаще внешняя линия «дуги» чуть вытянута, как настоящий лепесток или лист, образуя подтреугольную фигуру), отдельные круглые выступы как элемент композиции встречаются тоже редко. Абсолютно идентичные две серебряные накладки происходят из могильника IX–X вв. в Верхнем Прииртышье, очень близкий вариант также с тремя крупными «шариками», но с иным центральным лепестком – из могильника в степной зоне Обь-Иртышского междуречья (Алтайский край). Крупные «шарики» как элемент декора в сочетании с подобными трехлепестковыми пальметтами известны из могильников в Верхнем Прииртышье и Кузнецкой котловине. Любопытно отметить, что использование крупных «шариков», но не литых, а шляпок крепежных шпенок в качестве элемента декора на накладках без орнамента, отмечено по материалам, вероятно, конца I – начала II тыс. могильника в Забайкалье, который в целом относится к раннемонгольской археологической культуре (последняя четверть I – первая половина II тыс.).

Тройник (СК 732) подтреугольных очертаний декорирован необычной для рассматриваемого времени композицией: сложная пальметта в центре, особенность которой – исполнение ее широкими полосами; три конца украшены загнутыми трехлепестковыми пальметтами, в том числе в одном случае с дополнительным отогнутым книзу завитком, полосы рисунка тоже достаточно широкие. Фон углублен и позолочен, а декор выполнен очень рельефно. Вероятно, этот же предмет опубликован Спасским [1818, табл. X, 8], хотя рисунок некоторыми деталями отличается от нашего. Аналогии подобному декору нами не выявлены.

Отметим мотив трехлепестковой пальметты с одним дополнительным завитком, при этом выполненный относительно широкими полосами, на Т-образной накладке из сборов в Минусинской котловине. Она украшена пуансонным и врезным орнаментом, что, по нашим наблюдениям, является хронологически более поздним признаком. Рисунок изогнутой трехлепестковой пальметты на одном из концов рассматриваемого тройника (СК 732) практически одинаков с подобными пальметтами на серебряном кубке (династия Юань, конец XIII – XIV в.), найденном в Кузнецкой котловине [Смирнов, 1909, табл. ХCVIII, № 202].

Широкополосные пальметты разнообразных очертаний характерны для «персидского» орнамента на различных материалах, в том числе металле, сасанидского и исламского периодов, среднеазиатской торовитики VIII–IX вв. Широкополосный растительный декор на торовитике малых форм (в основном ременные украшения) известен и в Древней Руси, и среди венгерских древностей X в. Популярен он и в торовитике Золотой Орды XIII–XV вв. Сложная центральная пальметта на рассматриваемом тройнике может восприниматься и как схематичный вариант лотосовидных цветов, часто используемого мотива в декоре золотоордынского времени.

Таким образом, простой и популярный в раннесредневековом искусстве кочевников степной Евразии мотив трехлепестковой пальметты представлен в рассматриваемой коллекции вариантами, имеющими ближайшие аналогии: в первом случае – далеко к юго-западу (Казахстанское Семиречье) от северо-западных предгорий Алтая; во втором – в соседних регионах (Верхнем Прииртышье и Обь-Иртышском междуречье); в третьем – в Минусинской и Кузнецкой котловинах Саяно-Алтая более позднего времени, хотя мотив в таком исполнении широко известен в средние века на Среднем Востоке, в Средней Азии, Восточной и Центральной Европе.

Состав металла. Три разных предмета рассмотрим индивидуально. Округлый поврежденный тройник с плохо сохранившимся орнаментом (СК 689, анализ 522-53) изготовлен из сложной латуни: 18% цинка, 4,8% олова. В целом металл чистый, с небольшим содержанием микропримесей. На поверхности видны следы позолоты. Центральная часть очень выпуклая – результат высокого литья, дающего объемное изображение.

Сердцевидная накладка (СК 676, анализ 522-41) изготовлена из свинцово-оловянной бронзы (свинец – 9,5%, олово – 3,5%) с высоким содержанием мышьяка – 2,4% и сурьмы – 1,2%. Все остальные микропримеси представлены малыми величинами. Сделана некачественно: по краям видны натеки, литейные швы. Округлые выпуклые декоративные элементы по краю – возможно, результат отгиска по отремонтированному изделию. Необычность данного состава характеризуется большим количеством мышьяка и сурьмы на общем фоне небольшой концентрации остальных микроэлементов, что позволяет сравнить этот металл по геохимическим показателям с металлом одной из листовидных накладок бубенцов, СК 680, из группы 3 с геометрическим декором.

Подтреугольный тройник (СК 732, анализ 523-26) изготовлен из серебра (53%) с оловом (1,3%), свинцом (3%), цинком (1,3%) и большим содержанием золота (2,9%) – следы позолоты видны визуально. Микропримеси представлены средними величинами. Центральная часть, как и в первом тройнике, чрезвычайно выпуклая – результат высокого литья. По составу металла этот предмет с довольно необычным орнаментом близок первым пяти экземплярам в группе 1 с геометрическим декором (два умбона и три круглые накладки) и представляет блок изделий рассматриваемой коллекции, которые изготовлены из сплава на основе серебра с добавлением латуни (лом) и обычно значительным содержанием золота как в составе сплава, так и с обильной позолотой поверхности.

Группа 3. Накладка-пальметта. В группу включены два однотипных предмета [Fettich, 1937, Taf. XXV, 13; Радлов, 1989, табл. 11, 14] – фигурные накладки в виде пальметты, вырастающей из четырех «перлов», СК 722, 756, первая худшей сохранности: нижняя часть из «перлов», по-видимому, утрачена. Эти накладки (рис. 2, 5) можно отнести к упоминавшимся серийным изделиям (накладки-пальметты одинаковы по композиционному замыслу, но имеют иконографические отличия). Почти все подобные ременные украшения происходят из памятников северо-западных предгорий Алтая, один предмет – с Верхнего Прииртышья. В других регионах Саяно-Алтая они неизвестны. Зато аналогии им можно найти на западе – в европейской степной зоне [подробнее см.: Король, Конькова, 2004, с. 128–130].

Состав металла. Две однотипные пальметтовидные накладки разной сохранности (СК 722, 756, анализы 523-22, 523-36) изготовлены из близкого по геохимическим показателям металла, но несколько различающегося по легирующим компонентам: из серебра (62 и 51%), с добавлениями олова (2 и 2,5%), свинца (0,8 и 1,3%), цинка (1,4 и 0,4%), большим количеством золота (2 и 2,1%). Насыщенность микропримесями средняя. Качество изготовления низкое: подтреугольная фигура в средней части предмета лучшей сохранности (СК 756) должна быть сквозной, т. е. отверстие не отлито; орнамент в обоих случаях затертый, и контур самого предмета несимметричный. Этот металл близок типу металла подтреугольного тройника СК 732 (рис. 2, 4), рассмотренного выше, и пополняет группу (блок) предметов грубого по внешнему виду изготовления из сплава на основе серебра или со значительным его содержанием с добавлением латуни (лом), большим количеством золота в сплаве и обильной позолотой.

Группа 4. Фигурный (пальметта) конец накладки. Это четыре фигурные фрагментированные накладки, от которых сохранились только центральные округлые части с четырьмя прорезями, отлитыми с браком, поэтому вместо некоторых прорезей лишь углубления (рис. 2, 6). Фотография на таблице Н. Феттиха [Fettich, 1937, Taf. XXV, 19] передает предмет с одним выступающим концом в виде декоративной трехлепестковой пальметты. Аналогии показывают, что это были накладки, по-видимому, с четырьмя концами-пальметтами. Идентичные предметы нами не выявлены.

Наиболее близкой аналогией можно назвать крестовидные накладки из памятника северо-западных предгорий Алтая, хотя у них другие пропорции и пальметты-концы сложнее. Накладки с четырьмя концами в виде сложных пальметт известны из других памятников этого же микрорегиона и северных предгорий Алтая. Простые трехлепестковые пальметты нередко были завершением концов Т-образных накладок VII–X вв. из случайных сборов в Минусинской котловине, могильников Алтая, Новосибирского Приобья, где в это время проявляется тюркское влияние в материальной культуре; из памятников Семиречья древнетюркского времени; иногда верхней или нижней частью накладок других форм, известных по находкам с различных территорий проживания тюркских племен или влияния их культуры на востоке евразийских степей.

Состав металла. Фрагменты (центральные части) четырех одинаковых предметов изготовлены из близкого по геохимическим и металлургическим показателям металла. Один из них (СК 683, анализ 522-48) несколько отличается от остальных (СК 682, 684, 752, анализы 522-47, 522-49, 523-33). Три предмета изготовлены из серебра (58–73%), с оловом (4–4,9%), свинцом (2,6–4%), цинком (2,5–7,6%) и большим количеством золота (1–2%). Содержание микропримесей среднее, близкое предыдущей группе 3. Один предмет содержит лишь 16% серебра, при этом – 16% цинка и пониженные концентрации олова (3%) и свинца (1,6%); золото – 3,9%. Это сложный сплав на основе меди, который можно назвать сложной латунью (золотая латунь), но с высоким содержанием серебра, отражающий, на наш взгляд, определенную технологию, о чем сказано выше. По геохимическим показателям металл четырех предметов близкий. Таким образом, все они по составу металла образуют один блок с предыдущей группой 3.

Группа 5. «Пальметта без бутона». Представлен один предмет (СК 719) – фрагмент накладки с условно растительным (пальметта без бутона) врезным орнаментом вдоль края (рис. 2, 7). Врезной орнамент скупого графического рисунка в виде размещенных по горизонтали пальметт с бутоном обычно украшает лицевую сторону прямоугольных обойм (например, случайные находки из Минусинской котловины).

Состав металла. Фрагментированная плоская подтрапециевидная накладка (анализ 523-20) изготовлена из сплава серебра (12%), олова (4,6%), свинца (3,9%), содержащего 0,42% цинка и 0,9% золота, на основе меди – оловянно-свинцовая бронза с добавлением серебра. По геохимическим показателям количество микропримесей повышено по сравнению с предыдущей группой 4. Металл тем не менее примыкает к той же группе серебряных предметов, насыщенных микропримесями.

Группа 6. Пальметта с бутоном. В группу включены ременные украшения (10 экз.) с декоративными композициями, основной структурный элемент которых – пальметта с бутоном в виде трилистника (центральный лист вариативен) или пальметта со сложным бутоном, дериватом трилистника. Подвеска, СК 657 (рис. 2, 8), центром композиции имеет круглую геометрическую розетку с кружками псевдозерни, бордюр двух длинных сторон украшен также псевдозернью [Fettich, 1937, Taf. XXV, 6; Радлов, 1989, табл. 11, 7 – рисунок неточный]. Идентичный декор с центральным лепестком трилистника в виде бутона с маленькими лепестками над ним украшает предметы других форм (концевые, прямоугольные накладки) из памятников кимаков северных и северо-западных предгорий Алтая (здесь же и упрощенный вариант подобной композиции).

Щиток пряжки, СК 698 (рис. 2, 9), декорирован пальметтой со сложным бутоном, вырастающей из бутона с мелкими лепестками, размещенного между двумя скобками «листьями», рамка не орнаментирована. Практически идентичная композиция с мелкими отличиями в центральном бутоне – на щитке пряжки из случайных находок в Минусинской котловине. Очень близкие композиции с иным вариантом центрального бутона (в виде сплошного кружка и трех крупных лепестков вокруг него) представлены на двух пряжках: из сборов в Минусинской котловине и могильника в Кузнецкой котловине.

Следующие предметы (рис. 2, 10) группы представлены концевой накладкой (СК 649) и шестью (три фрагментированы) подвесками-накладками (СК 644–648, 662) с одинаковыми композициями из парных, зеркально отраженных, пальметт со сложным бутоном, обрамленных по периметру предмета (подвески) или с трех сторон (наконечник) псевдозернью [Fettich, 1937, Taf. XXV, 31, 32]. По-видимому, эти ременные украшения происходят из одного комплекса, возможно, погребения. Подвески (48 экз.!) с идентичным декором известны из могильника в северных предгорьях Алтая. Близкая композиция, но с центральным бутоном в виде ромба меньшего размера – на концевой накладке из могильника в Кузнецкой котловине. Упрощенный вариант с центральной круглой розеткой между пальметтами – на маленькой накладке-подвеске из могильника в Минусинской котловине.

Фигурная накладка с прорезью, СК 710, украшена двумя симметричными боковыми пальметтами со сложным бутоном (в центре бутона пальметты справа – круглое отверстие) и «гербовидной» фигурой в центре, верхняя часть которой напоминает сложный цветок (рис. 2, 11), край накладки у прямоугольного отверстия украшен псевдозернью [Fettich, 1937, Taf. XXV, 8; Радлов, 1989, табл. 11, 11 – рисунок декора условный].

Близкий по форме предмет известен из одиночного кургана в Барабинской степи (Новосибирская область) Обь-Иртышского междуречья на границе с Кулундинской степью (Алтайский край). Он украшал седельную или колчанную сумку, от нее сохранился кусок хорошо выделанной кожи, подбитой тканью, на которой – несколько рядов различных накладок; предположительно, остатки «парадного колчана X–XII вв.» [Соловьев А. И., 2003, с. 140, рис. 31]. Накладка с отверстием, вероятно, была частью застежки. Она декорирована растительными побегами по бокам и центральным сложным цветком (вариант многолепесткового лотоса). Последний условно мог быть прототипом «гербовидной» фигуры на рассматриваемой нами накладке, которая и по форме, и по декору представляется неким подражанием более изящным изделиям типа предмета из Барабинской степи.

Таким образом, представленные в этой группе предметы и композиции с разными вариантами мотива пальметты с бутоном характеризуются значительными различиями в концентрации аналогий. Первая подвеска имеет ближайшие аналогии только в этом же регионе (северо-западные предгорья Алтая) и в северных предгорьях. Пряжка – в Минусинской и Кузнецкой котловинах Саяно-Алтая. Концевая накладка и подвески – иденти-

чные аналогии в северных предгорьях Алтая, варианты – в Кузнецкой и Минусинской котловинах. Фигурная накладка с прорезью – единственную аналогию из Барабинской степи.

Состав металла. Исследованы 10 предметов, три из них фрагментированы. Прямоугольная накладка-подвеска (СК 657, анализ 522-23) изготовлена из свинцово-оловянной бронзы (свинец – 6%, олово – 1,8%). В сплаве присутствует значительное количество сурьмы (2,5%), мышьяка (5%), висмута (0,23%). Остальные микропримеси представлены небольшими концентрациями. Пряжка (СК 698, анализ 522-54) изготовлена из оловянной бронзы (2,7% олова) с повышенным содержанием сурьмы (0,75%) и мышьяка (1,8%). В отличие от предыдущего экземпляра свинец составляет лишь 0,4%. Сплав обоих предметов характеризуется повышенным фоном сурьмы и мышьяка (у первого – и висмута).

Концевая накладка (СК 649) и шесть прямоугольных накладок с петлей (СК 644–646 – целые, СК 647, 648, 662 – фрагментированы) имеют абсолютно идентичную декоративную композицию. Все предметы изготовлены из типологически близкого сплава, но с разными количественными показателями в значительном диапазоне. Преимущественно это свинцово-оловянная бронза (свинец – от 6 до 21%, олово – от 6 до 8,2%). При этом одна накладка-подвеска (СК 646, анализ 522-12) – из оловянно-свинцовой бронзы (24% олова, 13% свинца), в составе этого образца повышена концентрация сурьмы (1%) и мышьяка (1,5%), а также висмута (0,3%) и серебра (0,8%). Выделяется и другая накладка-подвеска (СК 645, анализ 522-11), которая имеет пониженное содержание олова (0,9%) и 6% свинца, все остальные концентрации понижены, отсутствуют следы золота, которые фиксируются в других образцах на уровне сотых долей процента.

В целом, для пяти предметов можно предположить единый источник металла. Два выделяющихся экземпляра происходят из других источников, не связанных между собой. Отметим, что все семь предметов с идентичной декоративной композицией изготовлены по стертым оригиналам. Декор сохранился хорошо, и поэтому отчетливо видно, что оригинал, использовавшийся в качестве матрицы или для ее изготовления, уже имел стертые элементы декора. Некачественно произведена и отливка: на одной подвеске (СК 644), опубликованной в таблице Н. Феттиха [Fettich, 1937, Taf. XXV, 32], петля не получилась и превратилась просто в выступ. Некоторые экземпляры имеют следы пребывания в огне.

Вероятно, все предметы происходят из одного набора, но изготовлены из разного металла, скорее всего из лома. Это может служить показателем невысокого уровня мастерства изготовителей или дефицита сырья. Подчеркнем, что в условиях высокого уровня ремесленного мастерства обычно получают однородный металл и качественные отливки. В данном случае мы этого не наблюдаем.

Фигурная накладка с прямоугольной прорезью (СК 710) изготовлена (анализ 523-18) из сплава серебра (28%) с цинком (5,5%), оловом (2,5%), небольшим количеством свинца (0,6%) на основе меди. В сплаве зафиксирована значительная доля золота (3,4%). Хорошо видна и внешняя позолота. Представляет стертую отливку невысокого качества со следами ремонта (круглое отверстие в центре декоративного мотива справа). Этот предмет входит в блок изделий из «грязного» серебра.

Группа 7. Полупальметта. Представлена небольшой концевой накладкой (СК 663) U-образной формы с фигурным краем чуть расширенной одной из коротких сторон [Fettich, 1937, Taf. XXV, 14]. Она орнаментирована (рис. 2, 12) двумя симметричными сложными (четырёхчастными) остролиственными полупальметтами, обращенными к центральной вертикальной линии «псевдозерни». Мотив сложной (многолепестковой) полупальметты не слишком распространен в декоре раннесредневековой тюркской малых форм Саяно-Алтая, а размещение в подобной композиции – завитки-листья обеих полупальметт обращены друг к другу и разделяющей их вертикальной оси симметрии (линия псевдозерни) – известно нам в единичных случаях.

Наиболее близкими вариантами можно назвать декор предметов из памятников северо-западных предгорий Алтая конца I – начала II тыс., при этом они все же имеют значительные отличия в построении композиции или деталях иконографии. Вариант полупальметт, обращенных друг к другу, по краям изделия (в центре размещен другой мотив) представлен на поясных накладках из могильника VII–VIII вв. в Туве. Чрезвычайно стилизованные полу-

пальметты окаймляют заостренную часть щитка золотой пряжки наборного пояса из могильника VIII – возможно, до середины IX в. на Алтае. В других примерах острые концы верхних листов соединяются, завершая окаймление предмета (могильник VIII – середины IX в. в Минусинской котловине); образуя центральную точку, из которой «вырастает» пальметта верхней части композиции (случайные находки IX–X вв. также из Минусинской котловины); являясь повторяющимся раппортом композиции – из кургана IX–X вв. в Туве.

В рассматриваемом композиционном размещении полупальметты чаще всего окаймляют края предмета и/или центральный мотив. Варианты подобных композиций известны в искусстве танского Китая (618–907), киданьской империи Ляо (916–1125) – декор металлических украшений наборного пояса танского облика из разрушенного погребения начала X в. Известны многочисленные примеры подобных композиций в раннесредневековом искусстве (на разных материалах) не только на востоке (Китай, Монголия) и Саяно-Алтае, но и в Восточном Туркестане, Средней Азии, на Ближнем Востоке, в Восточной Европе. Все они восходят, по-видимому, к средневековым (иранским, «персидским») образцам, где с сасанидского времени чрезвычайно развит набор всевозможных пальметт и полупальметт. Отметим также, что близкие аналогии форме сложной остролистной полупальметты можно увидеть в декоре венгерских предметов тюркской малых форм X в. Вероятно, раннесредневековое искусство Среднего Востока было общим истоком, влияние которого расходилось в разных направлениях на восток и запад в разной степени и воспринималось искусством других народов и государств.

Состав металла. Маленькая концевая накладка (СК 663) с редким для саяно-алтайской тюркской малых форм рубежа I–II тыс. орнаментом изготовлена (анализ 522-28) из сложной латуни (цинк – 1,6%, свинец – 2,4%, олово – 2%). Геохимические примеси представлены в среднем диапазоне, золото отсутствует. Зафиксированы следы доработки выпуклого декора резцом (чеканом), «псевдозернь» представляет значительно уплощенную линию, почти гладкую, едва выступающую над фоновой поверхностью. Возможно, эта вещь изготовлена по оттиску, недостаточно пропечатавшему оригинал, поэтому центральная часть изображения оказалась «стертой». В целом качественное изделие могло быть оригинальным, но с неудачно отлитым декором.

Группа 8. Сложный растительный узор. Группу представляет один предмет (СК 715) – фрагмент ажурной детали двусоставной застежки (рис. 2, 13). Обе детали застежки подобной конструкции часто имеют форму фигурки летящей птицы, шея одной цельнолитая, другой – с отверстием. Декор рассматриваемого экземпляра сочетает центральный элемент «пламенеющая жемчужина» с окаймляющим ее и заполняющим всю остальную поверхность растительным орнаментом – сложная композиция с незамкнутым вертикальным построением. Пламенеющая жемчужина [о мотиве подробно см.: Король, 2008, с. 169–173] служит вариантом центрального бутона такой композиции. Идентичный по декору предмет мы не выявили.

Близкие аналогии разделились на две группы. В одну входят ажурные детали застежек с центральной пламенеющей жемчужиной в декоративной композиции, но с упрощенным вариантом растительного обрамления: отдельные симметричные завитки идут от края предмета к центральному элементу. Все они происходят из случайных находок в Минусинской котловине. В другую – находки из памятников Кузнецкой котловины, северных предгорий Алтая и Верхнего Прииртышья. Их особенность – не слишком хорошее качество декора, поэтому центральный элемент не всегда понятен. Его растительное обрамление представляет сложную композицию, подобную композиции на рассматриваемом предмете (СК 715), но выполненную также некачественно. Можно предположить, что наиболее близкая предмету СК 715 композиция (худшего исполнения) – декор детали застежки с отверстием из памятника северных предгорий Алтая. Реплики ажурных украшений с чрезвычайно схематичной декоративной композицией, в которой все же «прочитывается» некий центральный элемент в обрамлении, начала II тыс. отмечены в памятниках Томского Приобья.

Состав металла. Ажурная деталь (фрагментирована) застежки (СК 715) с сильно стертым декором изготовлена (анализ 523-19) из сплава серебра (48%) с цинком (4,2%), свинцом

(3,2%), оловом (2,8%). Имеется значительное количество золота (1,3%), остальные концентрации в среднем диапазоне. Следы позолоты определимы визуально. Предмет представляет блок изделий из «грязного» серебра.

Группа 9. Многолепестковая круглая розетка. Группа включает в себя 13 накладок разных форм: две (СК 655, 656) прямоугольные с боковыми выемками (рис. 2, 14); две (СК 661, 664) прямоугольные с боковыми выступами (рис. 2, 15), которые по размеру соответствуют выемкам предыдущих накладок и на ремне, вероятно, размещались вместе [Fettich, 1937, Taf. XXV, 15, 16; Радлов, 1989, табл. 11, 5, 13]; шесть (СК 665–670) подквадратных (рис. 2, 16) с одной выемкой [Fettich, 1937, Taf. XXV, 17; Радлов, 1989, табл. 11, 16]; три (СК 671, 672, 675) условно сердцевидные (рис. 2, 17) [Спасский, 1818, табл. X, 6; Fettich, 1937, Taf. XXV, 23?]. Все они украшены чуть по-разному, но в одном стиле: основные мотивы декора – центральная многолепестковая розетка и отходящие от нее линии псевдозерни (на подквадратных накладках с выемкой эти линии выполнены в виде валиков с насечками). На прямоугольных с выемками и подквадратных накладках центральный мотив дополнен несложными растительными элементами, композиционное размещение которых соответствует форме предметов. Возможно, все 13 накладок составляют комплект и происходят из одного погребения.

Аналогии декору этих накладок находим среди материалов преимущественно с территории Алтая, а также из Минусинской котловины и Тувы. Так, композициям двух прямоугольных накладок с выемками (СК 655, 656) очень близок декор подпрямоугольной накладки из памятника середины X в. северо-западных предгорий Алтая. Точные аналогии простейшему декору прямоугольных накладок с боковыми выступами (СК 661, 664) нами не выявлены. По замыслу композиции им близки подквадратные накладки, входящие в состав эпонимного клада IX–X вв. из Минусинской котловины. Усложненный вариант можно видеть на таких же подквадратных накладках из Тувы (погребение X в.) и из степной зоны предгорий Алтая.

Подквадратные накладки с одной выемкой (СК 665–670) имеют идентичные (по форме и орнаменту) аналогии в материалах могильника IX–X вв. в Минусинской котловине. Условно сердцевидные накладки (СК 671, 672, 675) – идентичные по декору и близкие по форме (более вытянутые пропорции) в материалах памятника из северо-западных предгорий Алтая, упоминавшегося выше в связи с другими накладками групп 1 и 9. Все приводимые аналогии из этого памятника происходят из одного комплекса. Возможно, накладки групп 1 и 9 также составляли комплект, происходивший из одного комплекса.

Таким образом, представленные композиции с основным мотивом этой декоративной группы имеют аналогии (разной степени территориальной концентрации и близости декора) в северо-западных предгорьях и степной зоне Алтая, Минусинской котловине и Туве. Они отсутствуют в Кузнецкой котловине и Верхнем Прииртышье.

Состав металла. Из 13 накладок этой группы 10 (СК 655, 656; СК 661, 664; СК 665–670) представлены предметами разных форм (по несколько экземпляров каждой формы), но с одной системой декора. По составу металла все они изготовлены (анализы 522-21, 522-22, 522-26, 522-29–522-35) из сложной латуни с разным количеством цинка (3,8–11%). Кроме цинка в сплаве присутствуют свинец (4–20%), олово (2–3,4%). При этом во всех случаях свинец преобладает над оловом. Геохимические микропримеси насыщены и представлены в близких диапазонах, что свидетельствует о единстве происхождения металла. Характерно, что ни в одном образце не фиксируется золото, но визуально слабые следы позолоты прослежены на накладке СК 661 (рис. 2, 15).

Три одинаковых предмета СК 671, 672, 675 – условно сердцевидные накладки – изготовлены из однотипного сплава со сходной геохимической основой (средней насыщенности микропримесями). Два из них (СК 671, 675, анализы 522-36, 522-40) – из свинцово-оловянной бронзы (свинец – 2,2 и 2,8%, олово – 1,1 и 1,2%). Третий (СК 672, анализ 522-37) – из свинцовой бронзы (свинец – 2,2%, олово – 0,5%). Во всех трех предметах отмечены следы золота в составе металла и внешняя позолота. Их сплав, несмотря на небольшую разницу в содержании олова, очень близок и, вероятно, связан по происхождению.

Все предметы этой группы хорошего качества, возможно, изготовлены по восковой модели (сложный растительный орнамент с мелкими деталями на некоторых из них).

Группа 10. Цветочная розетка. В группу включены пять Т-образных накладок (СК 705; 704, 706 – идентичные; 703 и 707) небольших размеров и сердцевидная (СК 674) в качестве аналогии декору на одной из Т-образных блях. Они имеют разный декор, но в соответствии с единством формы накладок в целом (по деталям формы они также отличаются друг от друга) выпуклая центральная часть украшена разного вида лепестковыми цветочными розетками, при этом две одинаковые накладки – семилепестковыми розетками, а остальные – четырехлепестковыми. Накладка СК 705 (рис. 2, 18) имеет наиболее строгие геометрические очертания (у остальных края декоративно оформлены, что характерно для рубежа I–II тыс.), декор чрезвычайно схематичен (простая четырехлепестковая цветочная розетка в центре и три пальметты с двумя симметричными отростками-«листьями» над завитками вокруг нее; лопасти украшены противопоставленными центральным пальметтами другого вида), что свидетельствует о возможно более позднем происхождении по сравнению с остальными предметами, и кроме того – сильно стерт, вероятно, предмет использовался длительное время. Аналогии декору в целом нами не выявлены.

Две одинаковые накладки [Fettich, 1937, Taf. XXV, 3] украшены несложным декором (рис. 2, 19): центральная выпуклая часть – одиночной семилепестковой розеткой, центр которой обрамлен псевдозерню; лопасти – пальметтой с двумя симметричными отростками-«листьями» над завитками и точкой с тремя лепестками над ней в качестве центрального бутона, основание пальметты «перевязано», т.е. имеет своего рода перемычку из одной выпуклой полоски. Сохранность декора не очень хорошая. Практически идентичный предмет и два близкие ему (с отличиями иконографии, но, возможно, это издержки рисунков, а предметы происходят как раз из рассматриваемой коллекции П. К. Фролова) известны из коллекций XIX в. с Алтая [Король, 2008, табл. 26, 1–3]. Другие близкие по декоративной композиции в целом предметы нами не выявлены. Отдельные пальметты, но с другим центральным бутоном, украшают лопасти одинаковых Т-образных блях из случайных находок в Минусинской котловине, при этом их выпуклая часть декорирована совсем иначе, хотя и имеет в центре круг, обрамленный псевдозерню.

Сердцевидная накладка, СК 674 (рис. 2, 20), украшена пальметтой, близкой декору лопастей двух одинаковых Т-образных накладок, но и она имеет иконографические отличия. Возможно, эта накладка могла входить в один комплект с Т-образными. Сердцевидные бляшки с идентичным декором нами не выявлены, чуть более простые варианты известны из памятников северо-западных предгорий Алтая и Верхнего Прииртышья.

Отметим, что бутон в виде точки с тремя лепестками над ней в составе одиночной пальметты с двумя симметричными отростками-«лепестками» над завитками – не часто встречаемый вариант в декоре торевтики малых форм Саяно-Алтая. Более «цветочная» разновидность подобной пальметты (с бутоном вместо точки, крупными лепестками, перемычкой из двух полос в основании) украшает бронзовые бляхи из Первого буддийского храма городища Ак-Бешим VIII в. в Семиречье [Средняя Азия..., 1999, табл. 100, 2, 7, 8].

Накладка СК 707 [Спасский, 1818, табл. X, 13; Fettich, 1937, Taf. XXV, 2] украшена оригинальной декоративной композицией (рис. 2, 21). Отметим, что мотив на выпуклой части – центральная одиночная розетка с крупными лепестками с необычным их обрамлением множеством «лепесточков» (анalogии нами не выявлены) и круглым центром с крупной псевдозерню – очень гармоничен сам по себе, но, на наш взгляд, не сочетается со сложным растительным декором с мелкими деталями на лопастях. Создается впечатление, что декоративные композиции разных частей предмета соединены механически по имевшимся перед мастером отдельным образцам.

Схема односложного декора с замкнутым построением композиции на лопастях и мелкие детали: пальметты с центральным бутоном в виде точки и трех (на аналогиях – три и более) крошечных лепестков вокруг нее абсолютно идентичны орнаментальным композициям на серебряных изделиях из могильника в Верхнем Прииртышье [см.: Король, 2008, табл. 17, 3]. Другие примеры подобной композиции, главная необычная особенность которой – размещение внутри верхней замкнутой сердцевидной фигуры зеркально симметричных (слева

и справа) пальметт, нам не известны. Отметим все же предметы из случайных находок в Минусинской котловине, элементы орнамента которых имеют некоторое сходство с размещением либо нижней части рассматриваемой композиции и деталей в виде мелких пальметт с бутоном-точкой и крошечными лепестками вокруг нее, либо ее верхней части с указанной особенностью размещения пальметт.

Можно заключить, что отмеченная выше композиционная специфика декора лопастей бляхи СК 707 – размещение симметричных пальметт внутри верхней сердцевидной фигуры – не характерна для декора тюркских малых форм Саяно-Алтая, которая демонстрирует разнообразные варианты орнаментальных композиций.

Накладка СК 703 [Спаский, 1818, табл. X, 11; Fettich, 1937, Taf. XXV, 1; Радлов, 1989, табл. 11, 3] декорирована сочетанием двух сложных разновидностей четырехлепестковой цветочной розетки (рис. 2, 22). Цветочные розетки в центре блях подобной формы – пространственный прием, обусловленный самой формой предмета. Розетка на центральной выпуклой части рассматриваемой накладки имеет необычные лепестки (не вытянуто-овальные, как в других случаях, а округло-овальные). Идентичная по форме и деталям (вытянутый овал в центре, дополнительная линия по краю) лепестков цветочная четырехлепестковая розетка (с центральным кругом, обрамленным псевдозерну) выявлена на фрагменте центральной выпуклой части, по-видимому, такой же бляхи в коллекции М. В. Столярова 1934 г. из Средней Азии, предположительно с городища Афрасиаб под Самаркандом, IX–XII вв. [см.: Король, 2008, рис. 62].

Четырехлепестковые цветочные розетки с вытянуто-овальными листьями – широко распространенный мотив в декоре ременных украшений разных форм на территории Саяно-Алтая, известен по материалам киданьских гробниц эпохи Ляо, а также памятников Монголии первой половины II тыс. н.э., когда ременные украшения уже изготавливались из железа с использованием серебряной фольги или проволоки для декоративных целей. Наиболее близкие аналогии розеткам, украшающим лопасти накладки СК 703, включая центральную часть с кругом псевдозерни и небольшие выступы-«бутоны» между листьями, представлены комплектом из 10 маленьких прямоугольных фигурных бляшек, поверхность которых украшена такими же цветочными розетками, из упоминавшегосяклада в Минусинской котловине [см.: Король, 2008, с. 182, рис. 51, 5]; там же приведены все выявленные аналогии из Тувы, Алтая, Монголии, Восточного Туркестана и Средней Азии).

Таким образом, предметы с разными вариантами цветочных розеток этой группы в целом довольно уникальны. Аналогии первой накладке не выявлены. Вторая Т-образная накладка имеет ближайшие аналогии только на Алтае, а сердцевидная – только упрощенные варианты из северо-западных предгорий и Верхнего Прииртышья. Третья накладка – некоторые аналогии в Верхнем Прииртышье, но в целом система таких мелких деталей орнамента не характерна для искусства Саяно-Алтая. Ближайшая, по-видимому, аналогия четвертому предмету происходит из Средней Азии, хотя такая иконография мотива хорошо известна в декоре ременных украшений других форм Саяно-Алтая, Монголии, в искусстве Восточного Туркестана.

Состав металла. Исследованы пять Т-образных накладок (состав металла сердцевидной накладки не проанализирован). Первая, СК 705, изготовлена (анализ 523-14) из сложной латуни (4,4% цинка, 4% олова, 2,8% свинца). По геохимическим показателям она близка набору из 10 предметов предыдущей группы 9, отсутствуют и следы золота. Сделана по очень стертой модели, поэтому орнамент выглядит затертым, хотя предмет хорошей сохранности.

Две следующие одинаковые накладки, СК 704, 706, изготовлены (анализы 523-13 и 523-15) из однотипного в геохимическом отношении металла со средней насыщенностью микропримесями. Использовалась оловянно-свинцовая бронза с небольшим различием в содержании компонентов: олово – 2,5 и 2,3%, свинец – 1,3 и 2,4%. В сплаве отмечены следы золота, есть следы позолоты и на поверхности. Изделия связаны единым источником металла и сделаны по одной матрице, так как имеют один брак в верхней части (наплыв металла). Предметы изношены.

Четвертая накладка, СК 707, изготовлена (анализ 523-16) из оловянно-свинцовой бронзы (олово – 7%, свинец – 1,8%), геохимические концентрации элементов понижены по сравнению с предыдущими предметами, отмечена микропримесь золота. Изделие представляет собой накладку, сделанную по восковой модели с очень сложным и тонким декором (хотя, повторимся, в целом он не создает абсолютно гармоничной композиции), прекрасной сохранности. На наш взгляд, это первичный предмет второго, а, возможно, и первого уровня качества, по нашей модели уровней качества и производства ременных украшений Саяно-Алтая.

Пятая накладка, СК 703, изготовлена (анализ 523-12) из оловянной бронзы (олово – 6,5%). В сплаве отмечены свинец (0,9%), микропримесь золота, остальные геохимические показатели на среднем уровне. Это предмет тоже очень высокого качества, выполненный по восковой модели, хорошей сохранности. Рисунок орнамента не такой тонкий, как в предыдущем случае, но сделан профессионально и представляет абсолютно гармоничную композицию, что делает изделие законченным декоративно-художественным произведением. Как и предыдущая накладка, это первичный предмет второго, а, возможно, и первого уровня качества.

Группа 11. Вьющийся побег. В группу входят два однотипных удлинённых полых предмета из соединённых половинок. Изделия несколько отличаются по форме, деталям конструкции и декора. Основные декоративные мотивы – рельефные рассечённые валики и вьющийся побег. Предмет СК 443 [см.: Король, 2008, табл. 26, 4] – из «Чудаковского кургана, приобретенный в д. Екатерининской Змеиногорского уезда» (сборы 1914 г.) – ажурный, два вертикальных валика делят поверхность на орнаментальные зоны, заполненные растительным побегом, на котором размещаются пальметты с двумя отогнутыми книзу завитками, с обычным бутоном между ними, иногда с дополнительным листом над одним из завитков (замысел аналогичен одной из трехлепестковых пальметт на тройнике СК 732 из группы 2 – рис. 2, 4).

Пальметта с простым бутоном – один из основных мотивов растительного орнамента как такового, обычен он и в декоре тюркских малых форм саяно-алтайского региона конца I – начала II тыс. Как часть вьющегося побега этот мотив может украшать предметы соответствующей формы, позволяющей разместить такую композицию. Подобной формы предметы (игольницы, наконечники, рукоятки?) с другим декором или без него известны в погребениях огузов IX–X вв. из северо-западных предгорий Алтая, меньших размеров без декора – из древнетюркских памятников Семиречья.

Второй предмет (рис. 2, 23) собственно из собрания П. К. Фролова (СК 721) украшен дополнительными валиками сверху и снизу по окружности, вьющийся побег выполнен двойной линией, пальметты с двумя симметричными листьями над завитками и с бутоном в виде точки и мелких лепестков над ней. Такие пальметты – также обычный мотив орнамента. Как деталь вьющегося побега украшает концевые ременные наконечники из памятников Верхнего Прииртышья, Барабинской степи Обь-Иртышского междуречья; является основным мотивом разнообразных сложных растительных композиций комплекта из более 20 накладок разных форм из кургана в Верхнем Прииртышье [см.: Король, 2008, табл. 17, 3].

Состав металла. Два исследованных предмета (СК 443, 721) однотипны, но отличаются по форме, конструктивным деталям и декору. Сплав в обоих случаях (анализы 521-34, 523-21) близкий по типу – на основе серебра (52 и 64%) с дополнительными компонентами: олово (1,4 и 0,36%), свинец (3,6 и 1,2%), цинк (5 и 8%) и золото (1,3 и 1,8%). По геохимическим показателям сплав относится к типу средненасыщенных. Металл близок группе (блоку) «грязного» серебра с большим количеством дополнительных компонентов.

Группа 12. Виноградная лоза с гроздьями. В нее включен один предмет (рис. 2, 24) – СК 653 – концевая накладка с центральным вертикальным рассечённым «валиком», овалом-утолщением чуть выше центра (такой овал – особенность этой накладки, неизвестная в других случаях) и симметричными вьющимися побегами лозы с гроздьями винограда [Fettich, 1937, Taf. XXV, 5; Радлов, 1989, табл. 11, 10]. Гроздь характеризуется относительно четким изображением каждой ягоды, кроме двух в центре справа (на них передача ягод более схематична). Предметы, украшенные подобной орнаментальной композицией, условно

(поскольку при идентичной композиции большинство предметов имеют различия в деталях, т.е. внешне они не абсолютно идентичны) можно отнести к блоку упоминавшихся выше серийных изделий (все выявленные аналогии из Минусинской котловины, северо-западных предгорий Алтая, Семиречья, а также варианты мотива на бляхах-решмах см.: [Король, 2008, с. 208–211]).

Состав металла. Концевая накладка, СК 653, изготовлена (анализ 522-19) из свинцово-оловянной бронзы (свинец – 8%, олово – 3%), с высоким содержанием сурьмы (1,8%) и мышьяка (2,5%), присутствуют серебро (0,4%), микропримеси золота. Остальные геохимические показатели понижены. Предмет изготовлен из качественного металла, но его обработка не доведена до конца: не сняты остатки литейных швов. Кроме того, декоративная композиция включает разные по рисунку виноградные гроздья: одни с четкой прорисовкой ягод, другие – схематичные, похожие на шишки; нижние – сильно затерты. По-видимому, это отливка по частично стертому оригиналу, копировавшему другой оригинал, декор которого представлял образец постепенной стилизации гроздьев винограда или их сочетания с близким мотивом шишки. По происхождению металл близок группе предметов с высоким содержанием сурьмы и мышьяка.

Ранее нами специально исследовались несколько концевых накладок (удлиненные наконечники) с аналогичной декоративной композицией с незначительной разницей в оформлении гроздьев винограда и ягод. Помимо рассмотренной выше накладки (СК 653) были проанализированы еще пять предметов из случайных сборов в Минусинской котловине. Особенностью состава металла этой группы из шести предметов с идентичной композицией «виноградная лоза с гроздьями» оказалось отсутствие латуни в отличие от группы с другой композицией – «симметричные гроздья винограда» (подробнее о последней группе см.: [Конькова, Король, 2004б, с. 99; Король, Конькова, 2007б, с. 148–150]). Все шесть предметов изготовлены из оловянно-свинцовой бронзы. При сходной форме и одинаковой композиции, подчеркивающей подобную форму, отмечена разница в составе металла по рецептуре и отличия по геохимической характеристике, что свидетельствует о разном происхождении всех предметов и популярности декоративной композиции.

Экземпляр из рассматриваемой коллекции выделяется геохимическим составом (повышенное содержание сурьмы и мышьяка), о чем сказано выше. Это показатель использования специфической руды с высоким содержанием сурьмы и мышьяка. Присутствие серебра (0,4%) может характеризовать полиметаллическую руду или серебрение. Близок ему один предмет (Минусинский музей, № 5911, Юдино) – также с высокими показателями сурьмы и мышьяка (соответственно 2 и 0,6%). Одна накладка отличалась низкими показателями этих элементов. Остальные три изделия группы по происхождению металла характеризовались близкими рудами, вероятно, единой геохимической провинции.

Мы подробно остановились на этом, так как недавно была введена в научный оборот информация о составе металла двух подобных концевых накладок (идентичных, но разной сохранности) из памятника в Змеиногорском районе Алтайского края (Щепчиха 1, курган 4) [Горбунова и др., 2009, с. 59, рис. 41], т.е. из микрорегиона, откуда происходит и основная часть рассматриваемой нами коллекции. Они также изготовлены из оловянно-свинцовой бронзы. Полноценное сравнение результатов представленного нами материала, полученного, как говорилось выше, с применением эмиссионного спектрального полуколичественного анализа с использованием серии специальных эталонов, с анализом металла, проведенного с применением рентгенофлуоресцентного анализа, дающего ограниченную по количеству информации, затруднительно. Но все же можно отметить, что по геохимическим показателям (низкое содержание мышьяка и сурьмы) и легирующим компонентам (олово – около 1% для одного предмета и менее 1% – для другого; свинец соответственно – 2-3 и около 1%) накладки из Щепчихи изготовлены из совершенно другого металла, чем предмет (СК 653) из коллекции П. К. Фролова. Заметим, что иконографически по тщательности проработки ягод в гроздьях эти предметы условно (предмет СК 653 представляет смешанный вариант) можно считать входящими в одну орнаментальную группу.

По отмеченным технологическим показателям (как и по особенностям иконографии декора) оба предмета из Щепчихи, датированные второй половиной IX – началом X в., близ-

ки накладке из Минусинской котловины (Минусинский музей, № 5908, Б. Телек). Основные показатели ее состава: олово – 2,4%, свинец – 1%, сурьма – 0,02%, мышьяк – 0,13%. Они близки и по низкому содержанию серебра (Б. Телек – 0,09%, Щепчиха – меньше 0,3 и 0,4%). Но накладка из Минусинской котловины не позолочена, в отличие от двух накладок из Щепчихи (золотая амальгама на которых визуальное хорошо фиксируется), и в составе металла золота 0,005%.

Таким образом, на примере изделий торовитки малых форм с конкретной декоративной композицией, отличающейся в мелких иконографических деталях на разных предметах, можно говорить, что подобные данные сравнительного анализа изделий, происходящих из удаленных друг от друга регионов Саяно-Алтая, подтверждают предложенную ранее авторами модель надэтнического происхождения и распространения ремесленных украшений из цветного металла в период господства Кыргызского каганата и относительной политической стабильности на территории Саяно-Алтая.

Декор зооморфный

Группа 1. Хищные кошачьи. В группу включены четыре предмета (три исследованы по составу металла), декорированные мотивом определенно хищных кошачьих животных. Две прямоугольные накладки-подвески, СК 650, 761, с идентичными изображениями (рис. 3, 1) [Fettich, 1937, Taf. XXV, 34] плохого качества (детали декора просматриваются с трудом) и сохранности. На них представлен, возможно, тигр (никаких характерных черт льва – длинный хвост с кисточкой, грива – на рассматриваемой композиции нет) в позе движения или завершено (завершающегося) прыжка (передние лапы вытянуты вперед, одна задняя подогнута под брюхо и изображена четко, вторая, возможно, еще вытянута назад, хвост под ней? – задняя часть плохо различима). Голова устремлена вперед, виден глаз, закрытый рот, а на голове – нечто, заканчивающееся отчетливыми рогами барана (?), занимающими пространство между головой хищника и его корпусом. Идентичные композиции нами не выявлены.

Сцена терзания кошачьим хищником барана (в интересной трактовке «вида сверху») известна по материалам могильника IX в. из Минусинской котловины, здесь же были найдены деревянные скульптурки баранов, обитые золотой фольгой, рога их имеют точно такие «насечки» [Евтюхова, 1948, с. 58, 59, рис. 107], как на рассматриваемых нами образцах. Из этого же региона на востоке Саяно-Алтая происходят четыре одинаковые концевые накладки из случайных сборов [см.: Король, 2008, табл. 16, 2], на которых – крылатый хищник в подобной позе (корпус и ноги), но с тщательно проработанными деталями (крыло, хвост) и развернутой к спине головой, в пасти не очень четко, но просматривается голова оленя или лани. Более схематичный вариант этого сюжета с несколькими другими деталями (крыло, хвост даны иначе) можно разглядеть (тоже с трудом) на концевой накладке из могильника в Верхнем Прииртышье. Кошачий хищник в подобной позе (с повернутой головой, но уже явно без элементов «сцены терзания») представлен на концевой накладке из могильника IX в. в Семиречье; прямоугольной накладке с прорезью, найденной на раннесредневековом поселении в Куче, Восточный Туркестан.

Фрагмент накладки с изображением хищной, по-видимому, крылатой «кошки» (передняя часть не сохранилась), был найден в кургане VIII – середины IX в. в Минусинской котловине. Крылатый шагающий или крадущийся хищник, смотрящий вперед, украшает небольшую концевую накладку с Алтая [см.: Король, 2008, прил. 10, табл. XVI].

Маленькая подпрямоугольная накладка (СК 679) с чуть выступающей одной короткой стороной и выемкой с другой стороны [Fettich, 1937, Taf. XXV, 11] декорирована фигуркой, по-видимому, лежащего зверя с вывернутой задней частью (рис. 3, 2). Идентичные по декору предметы нами не выявлены. Возможно, в подобной позе с вывернутой задней частью (но, вполне может быть, что это поднятый кверху хвост; в этот же комплект входит бляшка с изображением стоящего кошачьего хищника с небольшой головой и поднятым кверху хвостом) изображены стоящие на передних лапах звери с острыми ушками и крупной головой на маленьких сердцевидных бляшках из кургана IX–X вв. в Верхнем Прииртышье. Поза животных «с переключенным телом» была хорошо известна в культуре ранних кочевников Южной Сибири, чаще встречались изображения копытных, которые

тракуются как жертвенные или мертвые животные, но есть и образы хищных кошачьих, барса или льва [Русакова, 2003].

На сердцевидной накладке, СК 673 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 26], не исследованной по составу металла, изображено животное (предположительно также хищная «кошка») в странной позе, то ли свернувшееся кольцом, то ли в ракурсе «вида сверху», помещенное в маленькое округлое пространство (рис. 3, 3). Хорошо различимые две ноги, «раскинутые» справа и слева (возможно слева нога подогнута, а «раскинут» хвост), напоминают «раскинутые» в разные стороны лапы зверя на накладке из могильника в Минусинской котловине, о котором шла речь выше (в связи с накладками-подвесками СК 650, 761). Нагромождение линий и объема (фигурка очень рельефна и выступает конусом над «фоновой» поверхностью бляшки на 6 мм) в области головы дает простор фантазии и, может быть, тоже представляет «сцену терзания».

Практически идентичные накладки (5 экз.) с чуть менее рельефным (выступает над поверхностью основы накладки на 4,5 мм) и более четким (но не более ясным от этого) изображением известны из упоминавшегося выше (в связи с накладкой СК 679) комплекса кургана из Верхнего Прииртышья. Свернувшееся животное, возможно, «кошка» (с повернутой назад головой, лежащей на туловище) на маленькой бляшке, но совсем в другой композиции, известно из упоминавшегося выше в связи с первыми двумя накладками комплекса

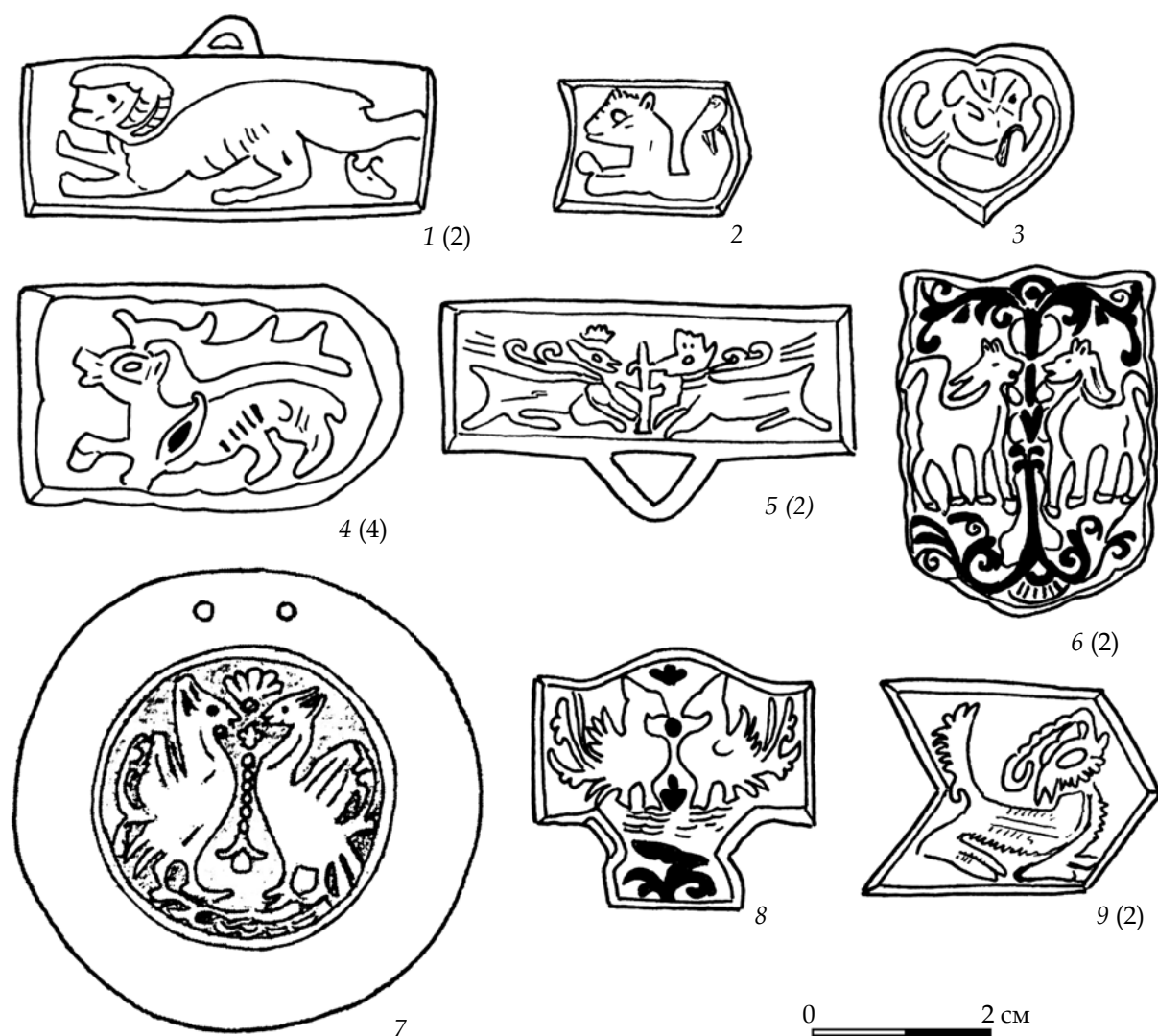


Рис. 3. Собрание П.К. Фролова из района Змеиногорска, Алтайский край (ГЭ, ОВ). Декор зооморфный (группы 1-3). 7 – диам. 7,5 см.

в Семиречье. Отметим, что примеры подобной трактовки животных (со «скрученным» туловищем или свернувшихся) на предметах из других регионов Саяно-Алтая нам не известны, за исключением лежащей лани с повернутой назад головой в композиции со стоящим рядом «петушком-фениксом» из кургана X в. в Туве.

Таким образом, некоторые аналогии маленьким накладкам, СК 679, 673, происходят лишь из одного комплекса в Верхнем Прииртышье. Аналогии композиции на прямоугольных накладках-подвесках не выявлены, подобная поза другого кошачьего хищника в композиции со «сценой терзания» известна на предметах из Минусинской котловины, схематичные варианты – из Верхнего Прииртышья.

Состав металла. Три исследованные предмета с изображением хищных кошачьих (из них два условно одинаковые) изготовлены (СК 650, 761, 679, анализы 522-16, 523-37, 522-44) из сложной латуни (цинк – 5; 6,5; 3,5%), с добавлением олова (6,5; 3,4; 2,6%) и свинца (4,2; 8; 8%) и имеют одинаковую геохимическую основу со средними показателями и отсутствием золота.

Два предмета (СК 650, 761) с одинаковым декором представляют собой отливки по однотипному клише с затертым изображением, но разного качества. Накладка-подвеска СК 650 (рис. 3, 1) с петлей сверху (над спиной животного) – массивный предмет с высоким рельефом, фиксируется литейный брак, края обрезаны неровно, обработка грубая, как и декоративное изображение. Накладка (СК 761) с петлей снизу, как и должно быть функционально для подобного предмета, если учитывается и нормальное восприятие изображения (не в перевернутом виде, хотя это довольно частое явление для ременных украшений), но она несквозная (см. **цв. вклейку**). Изображение более стертое.

Оба предмета – реплики «оригиналов», представляющие уровень, когда качество металла хорошее, а исполнение грубое. Заметим, что и «оригиналы», судя по качеству рисунка декоративного мотива, далеки от совершенства. Животное исполнено грубо, не все его части хорошо видны и понятны, а возможная сцена терзания, уводящая нас в мир искусства ранних кочевников (шире – иранского искусства) и вовсе не читается. Вероятно, мастер, исполнявший подобный рисунок, не имел достаточного навыка и копировал изображение, детали которого ему были непонятны или он не мог их воспроизвести нужным образом. Возможно, «оригиналы» представляли третий уровень качества, а рассмотренные накладки – более низкий четвертый, по нашей модели. Рисунок на накладке, СК 679, с другой композицией (рис. 3, 2) также чрезвычайно грубый, плохо читаемый (см. **цв. вклейку**), видны следы резца, которым подрабатывалась фигурка животного.

Наши наблюдения в процессе изучения торовтики малых форм Саяно-Алтая показывают, что латунные предметы обычно представлены локальными сериями – высокохудожественными, с внешне чуждыми местной культуре мотивами декора, которые ассоциируются с буддийской и другой символикой (например, виноградные гроздья). Производство подобных предметов мы связываем с районами Средней Азии, Ирана, Северной Индии, для которых характерно производство сложных латуней [см.: Конькова, Король, 2004б, с. 99; Король, Конькова, 2007б, с. 148-150]. Латунные изделия высокого качества во всех отношениях (в рассматриваемой коллекции оказался лишь один такой предмет, см. ниже, рис. 3, 6) могли иногда единичными экземплярами входить в восполняемые на низком уровне мастерства ременные наборы, в которых эти высококачественные изделия копировались на другом уровне в других условиях, но металл при этом получался хороший, так как, по-видимому, использовался качественный латунный лом. Часто при этом и так красивого цвета изделия дополнительно покрывались позолотой, скрывавшей недостатки литья или декора, если его пытались воспроизводить. Яркий пример такого восполнения ременного комплекта – набор с декоративной композицией «личины» из эпонимного Тюхтятского клада в Минусинской котловине [Конькова, Король, 2007а, б; Король, 2008, прилож. 8]. В собрании П.К. Фролова представлены именно такие предметы в целом невысокого качества из хорошего металла. Возможно, они были изготовлены из латунного лома.

Группа 2. Копытные. Группа включает в себя изделия с декором, изображающим копытных животных двух типологических подгрупп – «скачущие, идущие», «стоящие». Рассмот-

рены восемь предметов (семь из них исследованы по составу металла). К первой подгруппе можно отнести четыре полностью идентичных предмета (СК 764–767) – небольшие широкие концевые наконечники с изображением шагающего крылатого оленя с ветвистыми рогами, вытянутой вперед головой с большим овальным глазом, крыло передано контуром в виде овальной фигуры, заостренной у спины [Fettich, 1937, Taf. XXV, 9]. Особенность этих предметов (рис. 3, 4) – чрезмерно углубленный фон, что делает фигурку оленя горельефной, хотя она все же чуть ниже уровня бортика накладки. Абсолютно идентичная (в том числе и размерами) концевая накладка входит в сбруйный набор с аналогичным мотивом на предметах других форм из разрушенного погребения в степной зоне Алтая (Каменский район Алтайского края). На прямоугольных накладках этого набора – почти такое же изображение (с некоторыми нюансами), к которому добавлен растительный элемент (простая пальметта без бутона) перед мордой животного.

Образ оленя с ветвистыми рогами – реминисценция скифо-сибирского звериного стиля в средневековом искусстве. Других раннесредневековых вариантов мотива известно немного: представлены олени в иной позе и с отличиями в иконографических деталях по сравнению с рассматриваемыми образцами. Происходят они из северо-западных предгорий Алтая, Минусинской котловины (в том числе скачущий олень с грибовидными рогами и развевающимся шарфом), Тувы. Олени с ветвистыми и грибовидными рогами разных размеров известны в раннесредневековых росписях Восточного Туркестана (образцы последних, а также танских, киданьских и сасанидских изображений см.: [Gyllensvärd, 1958, fig. 71]).

Парные олени в геральдическом противопоставлении, стоящие у стилизованного дерева, – композиция двух прямоугольных блях-подвесок, СК 658 (рис. 3, 5) и 659 (половинка бляхи) [Fettich, 1937, Taf. XXV, 30]. Передние ноги животных упираются в основание дерева, задние изображены «шагающими», рога имеют форму короны (грибовидные маленького размера), круглый глаз, на шее – развевающийся шарф с завитками, направленными к голове. Грибовидные рога плохо проработаны, поэтому оленей можно принять за ланей.

Идентичные композиции (одна более стилизована) представлены на двух прямоугольных бляхах из Обь-Иртышского междуречья. Из Верхнего Прииртышья происходит серебряная концевая накладка с закругленным концом с идентичной композицией. Эта явная грубая реплика изделий более высокого качества входила в комплект пояса из могильника VIII–IX вв. [см.: Король, 2008, табл. 16, 8].

Мотив геральдического противопоставления копытных животных у «дерева жизни» имеет древнюю изобразительно-смысловую основу и распространен в культурах Средиземноморья, Ближнего и Среднего Востока, Китая, в том числе на торовитике малых форм племен сяньби, обитавших в Центральной и Восточной Азии в первой половине I тыс. н. э. На рассматриваемых нами алтайских изображениях как форма рогов, так и развевающийся шарф – элементы иранского происхождения. Последний прием широко известен в сасанидское время в Иране, в раннем средневековье распространен в Согде и Хорасане, встречается в росписях Восточного Туркестана, появляется в танское время на китайских тканях³.

Таким образом, композиция парных оленей у «дерева» украшает лишь предметы, найденные в северо-западных предгорьях Алтая и Верхнем Прииртышье. Заметим, что в Минусинской котловине и Туве известна композиция с противопоставленными лежащими большерогими козлами у проросшего цветочного «дерева» в окружении растительности [см.: Король, 2008, табл. 16, 7] на накладках очень близкой формы. Отметим находку бронзовых бляшек «с изображением двух противостоящих зверей» в северо-западных предгорьях Алтая [Могильников, 2002, с. 59].

Кони в геральдическом противопоставлении у «дерева» и обрамленные сверху и снизу растительными мотивами представлены на двух одинаковых предметах (рис. 3, 6) – фигур-

³ О единственной находке подвесной бляхи со скачущим оленем с развевающимся шарфом из Минусинской котловины упоминалось выше.

ных широких концевых накладках, СК 762, 763 [Спасский, 1818, табл. X, 10 – мелкие детали чуть отличаются, но, представляется, что это все же одни и те же предметы; Fettich, 1937, Taf. XXV, 35]. Элементы декора (пышная грива, поднятые уши, копыта, поднятые и изящно изогнутые хвосты, длинные ноги и поджарые тела; элементы растительных мотивов) тщательно проработаны, образцы представляют собой изделия ажурного литья.

Удивительно, но при всей важности коня в культуре средневековых кочевников, включая мифологию, эпос и обрядовую сторону жизни, в торовитике малых форм Саяно-Алтая отдельные изображения животных единичны, в отличие, например, от искусства юга Восточной Европы периода Хазарского каганата, где были популярны амулеты в виде фигурок лошадей. Помимо рассматриваемых здесь нам известны лишь две подобные фигурки, случайные находки из Минусинской котловины. Чуть больше, но тоже немного, изображений и фигурок всадников (с Алтая, из Верхнего Прииртышья и Минусинской котловины); на средневековых петроглифах Саяно-Алтая изображены преимущественно тоже всадники, но есть и отдельные фигуры коней.

Отметим, что мотив лошади (правда, крылатой) известен в раннесредневековом искусстве Среднего Востока и Китая, куда, по мнению исследователей, мотив попал из Персии (Ирана) незадолго до эпохи Тан, геральдически противопоставленные крылатые кони с растительными элементами у их ног украшают китайские ткани того времени. На рассматриваемых нами накладках отметим основание композиции – в виде расщепленной сложной пальметты. Замысел и расположение этого мотива в композиции (а также деталь – цветочный «бутон» пальметты с центральной точкой-овалом и многолепестковым полукругом вокруг него) идентичны подобному растительному мотиву, служащему основанием, на котором стоит каждая из двух уток с перекрещенными шеями, на накладке из кургана (около середины IX в.) в Минусинской котловине [Евтюхова, 1948, рис. 74]. Возможно, предметы близки по времени и относятся к одному кругу мастеров-производителей. Вероятно, кони в геральдическом противопоставлении у «дерева» в очень лаконичном схематичном виде украшают накладку из памятника XI–XII вв. в Кузнецкой котловине.

Таким образом, представленные в этой группе зооморфные мотивы имеют следующие аналогии. Олень с ветвистыми рогами – идентичный образ из степной зоны Алтая. Варианты мотива на других предметах и в иной иконографии известны и в ряде других регионов Саяно-Алтая (северо-западные предгорья Алтая, Минусинская котловина, Тува). Парные олени с грибовидными рогами в геральдическом противопоставлении у «дерева» – идентичные изображения происходят из Верхнего Прииртышья и Обь-Иртышского междуречья, а в Минусинской котловине и Туве популярен образ большерогого лежащего козла в подобной композиции. Мотив коней в геральдическом противопоставлении у «дерева» имеет лишь схематичную аналогию на предмете другой формы из Кузнецкой котловины.

Состав металла. Олень с ветвистыми рогами представлен на четырех концевых накладках. Они изготовлены (СК 764–767, анализы 523-40–523-43) из сплава на основе серебра (61–76%) с добавлением цинка (6,5–14%), олова (0,4–0,8%) и свинца (1,3–1,9%). Геохимические показатели характеризуются пониженными концентрациями, но во всех сплавах присутствует золото (0,4–0,8%), позолочена и поверхность предметов. По составу металла они представляют группу «грязного» серебра с добавлением латунного лома и обильной позолотой. Отметим особенности технологии – очень углубленный фон и поэтому фигурка оленя слишком рельефна (см. **цв. вклейку**), о чем говорилось выше, что не характерно для основного массива декорированных ременных украшений. Подобный эффект мог быть достигнут при использовании грубой матрицы (каменной, деревянной). Кроме того, на обороте видны следы инструмента, которым работали с матрицей. Изображение также грубоватое. Важные детали (ветвистые рога, крыло, глаз), уводящие нас в мир скифо-сибирского, и в первую очередь наскального, искусства, образцы которого и в средние века были перед глазами насельников Саяно-Алтая, проработаны, но остальное, в том числе пропорции туловища, передано схематично. Это, на наш взгляд, явный образец «местного» творчества во всех отношениях, включая и сплав металла.

Парные олени в геральдическом противопоставлении у «древа» – фрагмент накладки (СК 659) имеет парную накладку-подвеску (СК 658), металл которой не был проанализирован. Ее (рис. 3, 5) визуальный осмотр показал, что она изготовлена в технике тиснения из тонкого серебряного листа с позолотой и некоторой примесью меди (зеленоватый окисел). Проанализированный фрагмент (см. **цв. вклейку**) идентичной по декору также тонкой накладкой (СК 659, анализ 522-24) был отгиснут (штампован?) из сплава серебра (46%) с добавлением цинка (5,7%), свинца (1,2%) и олова (1%). В сплаве отмечено значительное количество золота (3,7%), поверхность также позолочена⁴. Это группа «грязного» серебра с добавлением латунного лома и большим содержанием золота. Вероятно, и накладка-подвеска, СК 658, имеет подобный состав.

Геохимические показатели всех пяти проанализированных предметов с изображением оленей в разных композициях совпадают и представлены невысокими значениями.

Кони в геральдическом противопоставлении у «древа» – два внешне одинаковых предмета (СК 762, 763) изготовлены (анализы 523-38 и 523-39) из латуни, но с разными концентрациями компонентов. Содержание цинка – на уровне 15 и 12%. Второй предмет представлен сложной латунью с добавлением свинца (1,3%). В обоих сплавах фиксируется микропримесь золота, поверхность позолочена. Геохимические показатели различаются, что свидетельствует о разных источниках металла: накладки либо изготовлены в разное время в одном ремесленном центре, либо сюжет был использован в другой мастерской.

Накладка СК 762 (рис. 3, 6) представляет собой, как уже упомянуто выше, одно из немногих в этой коллекции качественное по всем параметрам первичное изделие, относящееся, возможно, к первому уровню качества. Вторая накладка, СК 763, тоже качественная, но более массивная и с непроработанными деталями: меньше тонких декоративных элементов и ажурных прорезей (см. **цв. вклейку**). Это определено вторичная накладка, изготовленная по оттиску первой или идентичной ей.

Группа 3. Хищные «птицы». В группе объединены изделия с изображением хищных «птиц-фениксов» (2 экз.) и грифона (?) – две одинаковые накладки. Птицы-фениксы с фигурами вытянутых пропорций и относительно длинными шеями, поднятыми крыльями и хвостом представлены в геральдическом противопоставлении у символического цветущего «древа», между клювами птиц – четырехлепестковая небольшая цветочная розетка, стоят они на основании в виде соединенных в одну линию стилизованных пальметт. Детально проработанная композиция украшает, по-видимому, нашивную бляху (рис. 3, 7) с двумя отверстиями сверху «№ 162 коллекции Фролова из Эрмитажа» [Смирнов, 1909, табл. XXI, 4], мы этот предмет, к сожалению, не видели. Практически идентичная композиция, но более схематичная и с другими элементами «древа» – на маленькой Т-образной накладке, СК 708 [Fettich, 1937, Taf. XXV, 7], где птицы с фигурами укороченных пропорций и относительно короткими шеями занимают центральную часть и боковые лопасти, а нижняя лопасть украшена оригинальной пальметтой (рис. 3, 8). Основание, на котором стоят птицы, превратилось в две волнистые линии, между клювами птиц – кружок.

Мотив «птица-феникс» в раннесредневековом декоративно-прикладном искусстве Саяно-Алтая представлен в двух иконографических вариантах: «классической» хищной птицы с приподнятыми или распахнутыми крыльями, характерной для искусства Китая [см.: Gyllensvärd, 1958, fig. 57]; и в виде петушка (утки) со сложенными крыльями и поднятым пышным хвостом птиц семейства фазановых [Король, 2008, с. 216–218]. «Классическая» (китайская) иконография феникса попала в саяно-алтайский регион, видимо, через Восточный Туркестан, как и ряд других ярких декоративных мотивов. Этот вариант известен преимущественно в Минусинской котловине. Близкие изображения в основном IX–X вв., часто упрощенные или схематизированные, происходят с Алтая, из Кузнецкой котловины, Семиречья. Стилизованный вариант начала II тыс. из Томского Приобья определенно соотносится с иконографией феникса, известной по материалам киданей империи Ляо.

Второй вариант известен во всех регионах Саяно-Алтая, но преобладает все же на Алтае. Мотив птицы с пышным хвостом широко распространен на Среднем Востоке и в Средней

⁴ Отметим, что ранее ошибочно она была описана как литая бронзовая: [Король, 2008, с. 214].

Азии, встречается он и в Китае. На наш взгляд, варианты этого мотива в искусстве Саяно-Алтая связаны с культурными влияниями юго-западного направления (через Среднюю Азию).

Парные птицы, геральдически противопоставленные, представляют две устойчивые композиции: у центрального «древа» и без него. Первая связана в основном с «классической» иконографией феникса, вторая – преимущественно со вторым вариантом. Декор рассматриваемых предметов из собрания П. К. Фролова – пример первой композиции и иконографии.

Варианты мотива «птица-феникс» в декоративно-прикладном искусстве Саяно-Алтая наглядно показывают основные потоки культурного влияния на раннесредневековый Саяно-Алтай и прилегающие территории и подчеркивают синкретизм искусства кочевников.

Две одинаковые небольшие концевые накладки, подквадратные, с острым выступающим концом с одной стороны и соответствующим ему вырезом с другой (СК 643, 654), декорированы, по-видимому, фигурой полулежащего или лежащего грифона (рис. 3, 9) с мощными лапами (передние согнуты, задние подогнуты под брюхо), поднятым хвостом в виде полупальметты. Изображение головы не очень ясно, возможно, она повернута назад так, что мощный острый клюв почти упирается в спину, отчетливо виден крупный миндалевидный глаз. За головой чудовища и над ней размещена изогнутая длинная «фигура» (змея? – тогда это, возможно, сюжет борьбы грифона со змеей). Но над головой может быть и мощный гребень с хохолком, характерная деталь изображения грифонов⁵. Аналогии декору нами не выявлены.

Образ полулежащего или лежащего грифона (лапы лежат так же, как и на рассматриваемых бляшках) известен в композиции из двух размещенных одна за другой фигур на концевой длинной накладке со скругленным концом из могильника в Обь-Иртышском междуречье [см.: Король, 2008, рис. 64]. Подобное расположение друг за другом лежащих львов (повторяющийся раппорт) представлено на серебряной обойме для ножен сабли конца VIII – начала IX в., найденной при ирригационных работах в горном Тохаристане близ Таджикибада (Таджикистан) [Соловьев В. С., 1987, с. 622].

Состав металла. Хищные «птицы» – исследована Т-образная накладка, СК 708, с коричневой патиной. Она изготовлена (анализ 523-17) из сложной латуни (9% цинка), с добавлениями свинца (11%) и олова (3,7%). Остальные геохимические примеси представлены пониженными показателями, золота нет. Декоративное изображение парных «птиц-фениксов» сильно стерт. Возможно, предмет был изготовлен из латунного лома по матрице с изношенного образца. Но необычная патина позволяет предположить, что это оригинальный предмет, побывавший в сложных условиях или долго использовавшийся, поэтому он затерся и покрылся специфической патиной.

Исследованы две одинаковые по декору концевые накладки с изображением грифона (СК 643, 654, анализы 522-9 и 522-20). Они изготовлены также из сложной латуни (5,2 и 5% цинка), с добавлением свинца (1,3 и 1,5%) и олова (0,9 и 1,5%). Геохимические показатели у них разные: пониженные у первого образца при отсутствии золота и средние у второго при наличии следов золота. Возможно, оба предмета сделаны с применением твердой матрицы (деревянной?): на обороте видны длинные следы инструмента, с помощью которого изготавливалась матрица. Отливки массивные, с грубым рельефом, в углублениях которого сохранилась позолота, т. е. изначально они были позолочены.

Рецептура сплавов всех трех предметов близкая, но с разными концентрациями, а геохимическая основа – разная. Возможно, эти вещи произведены в одной мастерской, но из разных партий металла.

Итоги исследования технологии и состава металла

На фоне представленной традиционной технологии литых изделий по восковой модели часть литых (с характерным декором и формами ременных украшений конца I – начала II тыс. Саяно-Алтая) изготовлена не по восковой модели, а с использованием матриц из камня или дерева, в грубой форме воспроизводящих оригинальные изделия (например,

⁵ Орлиноголовые грифоны были излюбленным персонажем в искусстве древнего Алтая эпохи ранних кочевников.

накладки с изображением оленя с ветвистыми рогами). Видимо, это связано с особым происхождением таких образцов: предположительно «местное» воспроизводство, ремонт набора (восстановление необходимого числа накладок взамен утерянных, сломавшихся) на месте с помощью доступных возможностей, вне основных ремесленных территорий. Отдельные предметы – штампованные.

Суммарный анализ результатов исследования состава металла позволяет выделить три практически равные группы: сложная латунь (26 экз.); сплавы на основе серебра («грязное» серебро) – 25 экз.; многокомпонентная бронза и единичные исключения (26 экз.). В качестве исключения можно, например, назвать листовидную медную с позолотой накладку-бубенец, СК 681, из достаточно чистого металла (анализ 522-46) качественного изготовления.

Микрорегион, откуда происходит эта коллекция – северо-западные предгорья Алтая (юг Алтайского края), примыкает к зоне так называемого Рудного Алтая (Восточно-Казахстанская область в Верхнем Прииртышье). Этот регион известен значительными и разнообразными рудами металлов, в том числе медными (точнее – медно-свинцово-цинковыми) с высоким содержанием серебра (самая большая концентрация по сравнению с Уралом и Кавказом) и серебряными месторождениями. В число последних входит и Змеиногорское («на Змеевой горе»), первое из открытых на Алтае в первой четверти XVIII в. (о чем упоминалось выше), где попутно с серебром добывалось золото. Медные (колчеданные) месторождения Алтая характеризуются не только обилием микропримесей собственно серебряных минералов, но и большой группы «сложных *серебряно-медных* сульфидов и сульфосолей *сурьмянистого* ряда» (здесь и ниже выделено авторами. – Г. К., Л. К.) [БСЭ, 1950, с. 140; Рудные..., 1978, с. 80, 81].

Возможно, часть вещей из рассмотренного собрания П. К. Фролова из района Змеиногорска связана происхождением именно с этим регионом. Это предметы из «грязного» серебра, а также многокомпонентных сплавов с большим содержанием микроэлементов (мышьяк, сурьма). Существует, однако, мнение, что предположительно разрабатывавшиеся в более ранние эпохи «чудские копи», в том числе в Рудном Алтае и прилегающих предгорьях, в средневековье были заброшены (потребности в серебре восполнялись импортом из Средней Азии и Ирана) и вновь открыты только в Новое время [Эйхвальд, 1858; Бородовский, 2003, с. 50, 52; литература: Король, Конькова, 2007а, с. 29, 30].

Отметим при этом, что проведенное одним из авторов исследование (статистический анализ базы данных – около 2,5 тыс. предметов) составов цветных металлов и сплавов VIII–XI вв. (на материалах торевтики малых форм) восточной части степной Азии показало, что «по содержанию мышьяка в сплавах ярко выделяется Восточный Казахстан. Здесь верхняя граница содержания элемента в металле достигает 15%. ... Количество сурьмы в сплавах также нарастает с востока на запад. ... Максимальное количество сурьмы (6%) отмечено на Алтае» [Конькова, 1996а, с. 27, 28].

Исследованные нами составы металла предметов, найденных в восточных регионах Саяно-Алтая (Минусинская котловина, Тува), не дают устойчивых наборов (коллекций) на основе сплава серебра, там они единичны [Конькова, Король, 2008; Король, Конькова, 2009а, б]. Это специфика предметов, происходящих из северо-западных предгорий Алтая, Рудного Алтая (особенно наглядно это видно по коллекциям из Усть-Каменогорского музея, где хранятся материалы из раскопок в Восточном Казахстане). По форме, декору они представляют собой традиционный пласт раннесредневековых ременных украшений Саяно-Алтая, хотя и имеют некоторые особенности в предпочтениях декоративных композиций (геометрические и зооморфные мотивы, уникальные или имеющие аналогии только на Алтае) и часто изготовлены на основе сплава серебра [см.: Король, 2008, табл. 17, 3].

Состав металла трети исследованных предметов из собрания П. К. Фролова (сплав на основе серебра или с большим его содержанием на основе меди со значительным количеством дополнительных компонентов – олово, свинец, цинк), по нашему предположению – результат определенной технологии производства металла с использованием местных

полиметаллических руд, насыщенных серебром, с добавлением латунного лома и последующего изготовления изделий. Зафиксированное в целом невысокое качество обработки, декора таких предметов (хотя металл может быть качественным), на наш взгляд, подтверждает это.

Отметим, что наши исследования латунных изделий из Минусинской котловины и Тувы показали, что среди них присутствуют высокохудожественные оригинальные (первичные) изделия, произведенные в мастерских с высоким уровнем ремесленного производства. Металл для их изготовления был очень качественный, что позволило сделать вывод о том, что латунный лом вряд ли использовался. По-видимому, это справедливо именно для этой территории.

Исследование рассмотренной здесь коллекции из района Змеиногорска северо-западных предгорий Алтая показало иную картину. Практически все латунные изделия в ней вторичные и явно изготовлены на основе латунного лома. При этом в металле группы «грязного» серебра отмечено также значительное содержание элементов, говорящих об использовании латуни в качестве легирующего компонента, возможно, в виде лома, как и в случае с латунными предметами.

Результаты исследования алтайских украшений конского снаряжения [Горбунова и др., 2009, с. 117–122] показали, что присутствие цинка в сплавах в количестве от 1–2 до 15–20% является хронологическим индикатором, определяющим материалы раннего этапа (инско-го) сросткинской археологической культуры (вторая половина VIII – первая половина IX в.). Для следующих этапов культуры латунные сплавы – редкость, зато характерными становятся сплавы на основе серебра, с позолоченной поверхностью. При этом отмечается легирование серебра латунию, но с низким содержанием цинка (1–2%, редко – до 5%). Таким образом сплавы на основе серебра также можно считать хронологическим показателем, отмечающим средний, грязновский (вторая половина IX – первая половина X в.), и поздний, шадринцевский (вторая половина X – первая половина XI в.), этапы сросткинской культуры.

Исследованные нами предметы из собрания П. К. Фролова показывают несколько другую ситуацию по сплавам на основе серебра. Основное отличие – более высокое содержание цинка: в диапазоне от 1,3 до 16%. Возможно, эта коллекция отличается от других алтайских материалов, так как происходит из конкретного микрорегиона, известного своими рудными запасами, как и примыкающий с юга и юго-запада Рудный Алтай (Верхнее Прииртышье). Комплексное исследование (технология изготовления, особенности декора и сравнение их с составами металла) ременных украшений показало сложную картину, на фоне которой значительный объем, как уже говорилось, занимают вещи вторичного, условно «местного» происхождения, изготовленные, возможно, из изношенных, чуть более ранних латунных вещей с добавлением серебра. При таком отличии от результатов изучения других алтайских материалов коллекция, тем не менее, представляет преимущественно явно поздние изделия, что не противоречит выводам, сделанным на основе исследования материалов сросткинской культуры, учитывавшего хронологию памятников.

Опираясь на результаты проведенного комплексного анализа предметов сборной коллекции из северо-западных предгорий Алтая, мы можем достаточно аргументированно, на наш взгляд, предложить в целом позднюю дату – в пределах второй половины X – первой половины XI в. Заметим, что на востоке Саяно-Алтая в это время бронзовые ременные украшения уже редкость, они заменяются на железные, которые появляются в начале X в., какое-то время сосуществуют с бронзовыми (особенно характерно для Тувы), а затем и полностью их вытесняют.

Заключение

Комплексное исследование собрания П. К. Фролова с Алтая показало, что коллекция частично сформирована на основе комплектов ременных украшений из разрушенных памятников, так как в ней присутствуют предметы, сходные по декору и составу металла. Разные формы предметов с однотипной декоративной композицией могли входить в один ременный набор.

Основной массив рассмотренных предметов дает основание предполагать, что он, имея аналогии в материалах IX–XI вв., тем не менее укладывается в более поздний отрезок этого хронологического периода. Исключение составляют отдельные предметы: например ажурная накладка с декором «рога барана» (рис. 1, б), не имеющая аналогов в раннесредневековых материалах торевтики малых форм.

Учитывая особенности состава металла, можно говорить о возможности того, что при изготовлении части рассмотренных предметов использован металл, произведенный непосредственно на этой территории, известной характерными (серебряными и содержащими серебро) полиметаллическими рудными запасами. Значительная группа изделий из сложной латуни, представляющая довольно грубые отливки из качественного металла, могла также изготавливаться из латунного лома по стертым образцам, возможно, уже не раз тиражировавшихся изделий.

В группе изделий из многокомпонентной бронзы также есть образцы низкого качества, изготовленные явно из металлического лома: комплект с одинаковым орнаментом из группы 6 растительного декора (рис. 2, 10).

Из 77 исследованных по составу металла предметов коллекции П. К. Фролова, включая один из других сборов (Чудаковского кургана) в этом же районе, высокое качество (при хорошей сохранности) можно отметить лишь для четырех, изготовленных преимущественно из многокомпонентной бронзы (один ажурный – из латуни): СК 652 (рис. 1, 7), СК 703 (рис. 2, 22), СК 707 (рис. 2, 21), СК 762 (рис. 3, б). Это определено первичные изделия, представляющие, возможно, первый уровень качества. Три из них с наиболее сложным и тонким декором – действительно художественные изделия.

Таким образом, основной массив исследованных изделий представляет третий и четвертый уровни качества и производства ременных украшений, по нашей модели, описанной выше. Коллекция в целом позволяет увидеть наличие разных технологий, художественных предпочтений, качества не только в отношении технологических особенностей, но и декора. Очевидно, что многообразие материалов из компактного микрорегиона говорит о контактной зоне, где, возможно, работали ремесленники разного этнического происхождения, со значительно утраченными первоначальными традициями изготовления художественного металла. Контакт этот мог происходить не только между востоком и западом (Саяно-Алтай и казахстанские степи), но и севером и югом – по Иртышу, соединявшему этот горный и предгорный регион с таежной зоной Западной Сибири, которая была поставщиком драгоценных мехов и других товаров. Часть произведенных ременных украшений могла уходить на север в обмен на эти товары.

Наличие или отсутствие аналогий из других регионов Саяно-Алтая (с точки зрения художественных особенностей и состава металла) позволяет говорить не только о связях между ними, но и предполагать сокращение этих связей с середины X в. и разрушение вероятной надэтнической системы производства и распространения ременных украшений.

Материалы рассмотренной коллекции дают возможность в очередной раз ставить вопрос об особенностях экономики степных и прилегающих предгорных и горных территорий и связи ее с политической ситуацией конкретного времени. Исследуя торевтику малых форм Саяно-Алтая в целом, мы отмечаем симбиозные связи с ремесленными центрами с развитой системой производства художественного металла малых форм, с колониями мастеров-ремесленников, что позволяло снабжать коллективы кочевников необходимой продукцией. Как уже говорилось, высококвалифицированные мастера при ставках каганов могли делать исключительные вещи для кагана и военной верхушки. Учитывая объемы востребованных кочевниками изделий подобного рода, можно говорить, что никакая мелкая локальная мастерская не могла их обеспечить. Подобные мастерские занимались преимущественно ремонтом предметов, иногда – восстановлением наборов на доступном им уровне.

В коллекции П. К. Фролова с Алтая представлено все многообразие уровней качества и производства изделий, но преобладают изделия как раз таких локальных мастерских, где создавалась продукция довольно низкого качества на основе доступных материалов, что

является свидетельством определенных исторических процессов, происходивших в этом регионе в X–XI вв. после ухода с политической арены Кыргызского каганата и выхода на нее новых объединений кочевников с востока.

Комплексный анализ торевтики малых форм, в котором важно внимание к любым деталям и на первый взгляд мелочам, позволяет в итоге выходить на уровень проблем экономики средневековых (и древних) обществ и наглядно демонстрировать, что мир насельников степей, предгорий, горных степных долин и соседних цивилизаций с высококоразвитыми ремесленными и художественными традициями был в значительной степени интегрирован. При смене исторически стабильных периодов происходило разрушение сложившихся экономических взаимосвязей. Это неизбежно отражалось на материальном мире: интеграция сменялась локализацией. В некоторых случаях (запад Саяно-Алтая) высокое качество уступало место низкому качеству «местного» производства, в других (восток региона) – на смену приходила другая технология, более мобильная, дешевая, доступная (производство ременных украшений из железа с серебряной отделкой) и в целом прогрессивная.

Библиография

- Большая советская энциклопедия. Т. 2. М., 1950.
- Бородовский А. П. Древнее серебро в Сибири (обзор проблематики) // Древности Алтая. Горно-Алтайск, 2003. № 11.
- Горбунова Т. Г., Тишкин А. А., Хаврин С. В. Средневековые украшения конского снаряжения на Алтае: морфологический анализ, технология изготовления, состав сплавов. Барнаул, 2009.
- Евтюхова Л. А. Археологические памятники енисейских кыргызов (хакасов). Абакан, 1948.
- Конькова Л. В. Дальневосточные бронзы и традиции цветной металлообработки в степной Азии: Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., 1996а.
- Конькова Л. В. Дальневосточные бронзы и традиции цветной металлообработки в степной Азии: Дис. ... д-ра ист. наук. М., 1996б.
- Конькова Л. В., Король Г. Г. Кочевой мир: развитие технологии и декора (художественный металл) // Этнографическое обозрение. 1999. № 2.
- Конькова Л. В., Король Г. Г. Формирование и развитие традиций в обработке художественного металла в степной Евразии эпохи средневековья // Археология, этнография и антропология Евразии. 2001. № 1 (5).
- Конькова Л. В., Король Г. Г. Система «декор – технология» в моделировании этнокультурных процессов Средневековья (на материалах Саяно-Алтая) // Евразия: Этнокультурное взаимодействие и исторические судьбы. М., 2004а.
- Конькова Л. В., Король Г. Г. Художественно-технологические блоки как направление реконструкции художественных и технологических традиций в средневековье (на примере Саяно-Алтая) // Шестые исторические чтения памяти М. П. Грязнова. Омск, 2004б.
- Конькова Л. В., Король Г. Г. Набор средневековых ременных украшений с мифическим персонажем из Минусинской котловины Саяно-Алтая (комплексное исследование) // Алтае-Саянская горная страна и история освоения ее кочевниками. Барнаул, 2007а.
- Конькова Л. В., Король Г. Г. Опыт комплексного исследования набора средневековых ременных украшений из Саяно-Алтая // Теория и практика археологических исследований. Вып. 3. Барнаул, 2007б.
- Конькова Л. В., Король Г. Г. Художественно-технологические особенности наиболее распространенной группы средневековой торевтики малых форм Саяно-Алтая // Археология степной Евразии. Кемерово; Алматы, 2008.
- Король Г. Г. Искусство средневековых кочевников Евразии. Очерки. М.; Кемерово, 2008. (Тр. САИПИ; Вып. V).
- Король Г. Г., Конькова Л. В. Средневековые ременные украшения из коллекции ГИМ (проблемы атрибуции, датировки, интерпретации) // РА. 2004. № 4.
- Король Г. Г., Конькова Л. В. Производство и распространение раннесредневековой торевтики малых форм в Центральной Азии // РА. 2007а. № 2.
- Король Г. Г., Конькова Л. В. Южносибирские импорты в Восточной Европе и проблемы этнокультурного и регионального взаимодействия в X–XIII вв. // Археологические вести/ИИМК РАН. Вып. 14. М., 2007б.
- Король Г. Г., Конькова Л. В. Средневековые ременные украшения из Минусинской котловины: собрания XIX в. в коллекциях Эрмитажа // Теория и практика археологических исследований. Вып. 5. Барнаул, 2009а.

Король Г. Г., Конькова Л. В. Средневековые ремешковые украшения из раскопок в Туве в коллекциях Государственного Эрмитажа // Роль естественно-научных методов в археологических исследованиях. Барнаул, 2009б.

Король Г. Г., Конькова Л. В. Коллекции Отдела Востока Государственного Эрмитажа в исследованиях средневековой торевтики малых форм Саяно-Алтая и прилегающих территорий // Археологические вести/ИИМК РАН. Вып. 16 (2009). СПб., 2010.

Могильников В. А. Кочевники северо-западных предгорий Алтая в IX–XI вв. М., 2002.

Радлов В. В. Из Сибири. М., 1989. (Пер. с нем. издания: 1893 г.).

Рудные месторождения СССР в 3-х т. Т. 3. М., 1978.

Русакова И. Д. К вопросу о мифологических представлениях ранних кочевников // Археология Южной Сибири. Новосибирск, 2003.

Смирнов Я. И. Восточное серебро. СПб., 1909.

Соловьев А. И. Оружие и доспехи. Сибирское вооружение: от каменного века до средневековья. Новосибирск, 2003.

Соловьев В. С. Раскопки в горном Тохаристане // АО 1985 года. М., 1987.

Спаский Г. О сибирских древних курганах // Сибирский вестник. Ч. 2. СПб., 1818.

Средняя Азия и Дальний Восток в эпоху средневековья. Средняя Азия в раннем средневековье. М., 1999. (Археология).

Эйхвальд Э. И. О чудских копиях // Тр. Восточного отделения Русского археологического общества. Ч. III. СПб., 1858.

Fettich N. Die Metallkunst der landnehmenden Ungarn. Taffelband. Budapest, 1937. (Archaeologia Hungarica. Acta archaeologica musei nationalis Hungarici; Bd. 21).

Gyllensvärd B. T'ang gold and silver. Göteborg, 1958.

Е. А. Миклашевич

Кемеровский государственный университет

ТЕХНИКА ГРАВИРОВКИ В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СКИФСКОГО ВРЕМЕНИ

Посвящается светлой памяти Владимира Дмитриевича Кубарева

В обширной литературе по наскальному искусству Южной Сибири и Центральной Азии представлено большое количество петроглифов скифского времени¹. Практически все опубликованные изображения, относящиеся к этой эпохе, за немногими исключениями, выполнены в технике выбивки. Более того, среди исследователей до сих пор бытует убеждение, что вообще техника гравировки не характерна для петроглифов до эпохи раннего средневековья. И хотя признается, что «несомненно, набор всех известных способов и технических приемов нанесения изображений применялся в разное время и в разных регионах» [Советова, 2005, с. 18], что прием гравировки существовал и в эпоху бронзы, и в раннем железном веке, но все же считается, что основной техникой нанесения рисунков на скалы в эти периоды была выбивка и только в древнетюркскую эпоху начинает преобладать гравировка. Считалось, что «техника резных писаниц» распространяется «именно в эпоху достаточно широкого употребления железа в Центральной Азии, тесно связанного с развитием древнетюркской культуры (только железные резцы... позволяли получить глубокие тонкие линии по плотной поверхности камня)» [Сперанский, 1974, с. 169]. Есть и такое мнение: «Динамизм эпохи (древнетюркской. – Е. М.) требовал быстрого нанесения рисунка: остановился, прочертил изображение, поехал дальше. Поэтому многие рисунки сделаны как бы наспех, незаконченны. Они как будто наброски. Графическая техника отвечала самому замыслу изображаемого, стилю жизни той эпохи» [Мартынов и др., 2006, с. 309]. А как тогда объяснить наличие гравировок в искусстве палеолита? В технике гравировки выполнены сотни рисунков на стенах в пещерах Европы, на скалах под открытым небом, не говоря уже об отдельных плитках и объектах мелкой пластики. В палеолитическом искусстве гравировка как изобразительный технический прием использовалась не менее часто, чем живопись или пластика. Если обратиться к искусству рассматриваемого региона, то еще один показательный пример – искусство окуневской и каракольской культур эпохи бронзы Южной Сибири. Здесь мы также видим использование техники гравировки совершенно наравне с другими: выбивкой, шлифовкой, росписью (если говорить о наскальном искусстве), а также скульптурой и мелкой пластикой (если говорить об изобразительной деятельности в целом). И в том, и в другом случае отмеченное широкое использование техники гравировки наряду с другими приемами создания образов касается как художественного творчества в целом, так и в частности той его сферы, которая связана с нанесением изображений на скалы и другие каменные поверхности. И в том, и в другом случае речь идет об особых явлениях в истории мирового искусства – искусстве верхнего палеолита Западной Европы и искусстве культур окуневского круга Сибири, поражающих своим художественным мастерством, яркостью, великолепием, разнообразием видов изобразительной деятельности, технических приемов, мотивов и образов, испытывавших, по выражению Д. Г. Савинова и М. Л. Подоль-

¹ В данной публикации термин «скифское время» используется в самом широком его значении, синонимичном понятию «эпоха ранних кочевников». Соответственно, говоря об «искусстве скифского времени», мы рассматриваем такие его проявления, как «стиль оленных камней», «аржано-майэмирский», «пазырыкский» и др. в совокупности. Выделение хронологических, стилистических, локальных групп в наскальном искусстве скифского времени, в том числе с привлечением гравировок – задача на будущее, выполнение которой зависит от репрезентативности источниковой базы.

ского, «упоение» возможностями изобразительного творчества» [1997, с. 6]. Искусство скифского времени Евразии – явление того же ряда. В памятниках этой эпохи известно применение гравировки на костяных, деревянных, металлических предметах, на керамике. Логично предположить, что и среди наскальных изображений скифского времени должно быть немало таких, которые выполнены в технике гравировки. Данной публикацией мы постараемся развеять сложившееся у многих исследователей предубеждение, показать, что малочисленность гравированных рисунков в наскальном искусстве скифской эпохи лишь кажущаяся, а также ввести в научный оборот новые источники для изучения искусства этого периода.

Прежде всего нужно сказать несколько слов о термине «гравировка». Под этим мы подразумеваем технику нанесения изображений на камень (и другие твердые материалы) путем прорезания линий с помощью каменных, металлических, роговых резцов и подобных инструментов. Прорезаемые линии могут быть различной глубины и ширины, непрерывными или прерывистыми, нанесенными один раз или многократно, образуемый ими рисунок может быть линейным, контурным (в одну линию) или силуэтным (заполненным рядами линий). Многообразие технологических приемов дополняется тем, что гравировка часто комбинируется с другими техниками: шлифовкой, прокрашиванием, выбивкой (если говорить о наскальном искусстве), и это обуславливает изобразительную выразительность и варибельность гравированных рисунков.

В нашей литературе по наскальному искусству можно встретить и такой термин, как «граффити», применяемый для обозначения описанной выше техники, в этом значении он особенно популярен у современных исследователей петроглифов Алтая. На наш взгляд, термин «граффити» не совсем удачен для обозначения гравированных рисунков в целом. Изначально это слово, происходящее от итальянского *graffiti* (мн. число от *graffito* – букв. «нацарапанный»), применялось для обозначения посвященных, магических и бытовых надписей на стенах зданий, металлических изделиях, сосудах и т. п. [БСЭ, т. 7, с. 267]. Сейчас термин этот не имеет однозначного толкования и используется в разных значениях. Если исключить такое его современное значение, как один из видов настенной графики с использованием аэрозольных красок, то даже в интересующем нас археологическом контексте все равно нет единого подхода к его употреблению. Проанализировав и обобщив содержание многочисленных статей на эту тему из электронных энциклопедий и словарей, можно сказать, что в целом термин «граффити» используют для обозначения надписей и рисунков, сделанных процарапыванием или вырезанием на больших поверхностях, например стенах. Но при этом иногда оговаривается, что они могут быть сделаны также карандашом или краской, и не только на стенах, но и на предметах. Часто подчеркивается вторичный или даже хулиганский, «несанкционированный» характер этих надписей и рисунков: как правило, имеются в виду более поздние изображения и тексты, нанесенные на поверхность, изначально предназначенную не для этого (например, светские надписи и рисунки на стенах церквей). Иногда допускается употреблять этот термин для гравированных палеолитических рисунков на стенах пещер, но при этом он однозначно не подходит для таких же изображений на кости. В англоязычной литературе по наскальному искусству этот термин прочно утвердился также для обозначения вандальских посетительских надписей на памятниках, неважно в какой технике нанесенных. Учитывая эти нюансы, вряд ли правомерно употреблять термины «граффити» и «гравировки» как синонимы. «Гравировка» – понятие более широкое, чем «граффити», если иметь в виду технологический аспект. Процарапывание, поверхностные линии – только один из технических приемов гравировки. С другой стороны, если иметь в виду семантический аспект, то граффити (как изображения или надписи на чем-то, что было создано с другой целью) могут быть выполнены не только с помощью гравировки. Термин «граффити» во многих смыслах подходит к обозначению поздних (так называемых этнографических, или народных) рисунков на скалах – они часто выполнены именно процарапыванием, и при этом на плоскостях, уже занятых более ранними изображениями, т. е. в данном случае учитываются две наиболее общие характеристики «граффити»: техника процарапывания и вторичность нанесения. Кстати, именно в таком смысле употреблялся этот термин А. П. Окладниковым [см.: Окладников, Запорож-

ская, 1959, с. 131], по крайней мере, в его ранних работах. Начиная с 1980-х годов в публикациях А. П. Окладникова с соавторами и в отдельных работах Е. А. Окладниковой слово «граффити» все чаще начинает применяться при описании резных рисунков, вначале только («этнографических»), с середины же 1980-х годов в публикациях Е. А. Окладниковой слово «граффити» уже прочно занимает свое место как термин для обозначения техники гравировки вообще, наряду с выбивкой. В этом же смысле его стали использовать и многие другие исследователи. На наш взгляд, говоря о технике выполнения наскальных рисунков, более корректно использовать такие выражения, как «гравировки», «гравированные рисунки», «резные изображения».

Было бы неправильным утверждать, что тема гравировок в наскальном искусстве скифского времени и сами источники этого рода совсем не представлены в литературе. Напротив, историография вопроса, как это будет показано ниже, довольно обширна и опубликованные материалы представительны. По публикациям известны гравированные рисунки скифского времени в наскальном искусстве Алтая, Тувы, Минусинской котловины, Монголии, Казахстана и Киргизии, однако хочется подчеркнуть, что в данной работе мы привели практически все имеющиеся опубликованные материалы (рис. 1, 2, 16, 22–25). Возможно, конечно, что какие-то работы остались вне поля нашего зрения, но они вряд ли существенно изменят представленную картину. Если судить по опубликованным источникам, то, действительно, доля гравированных рисунков по отношению к тем, что выполнены в технике выбивки, ничтожна. При этом наши полевые исследования на памятниках некоторых из перечисленных регионов показывают, что в реальности картина совсем иная, что на скалах есть много интереснейших резных рисунков, «изящных по оформлению, богатых по содержанию» [Окладников и др., 1980, с. 6], относящихся к скифскому времени; они обладают той степенью детализации, которая не свойственна выбивкам, среди них встречаются образы, которые мы не знаем по выбитым изображениям, и они остаются пока неизвестными науке. Причин этому несколько.

Об одной из них написала М. А. Дэвлет в ответ на упрек В. Д. Кубарева и Е. П. Маточкина исследователям петроглифов Елангаша и Калбак-Таша, что «даже при сплошной съемке... пропускались (в виду трудности копирования) многие рисунки, выполненные техникой граффити» [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, ненастроенный глаз “не видел в упор”... Так и мы в первые годы работ в Саянском каньоне не смогли различить, не желая того, проигнорировали резные фигуры, нанесенные тонкой волосистой линией, будучи нацеленными на поиск выбитых петроглифов. С течением времени в ходе работ на скалах Алды-Мозага была открыта серия изображений, выполненных техникой граффити, находящихся на казалось бы уже хорошо обследованных участках. В дальнейшем вызывал всеобщее удивление тот факт, что они не были замечены в первые годы работ на памятнике» [Дэвлет, 1998, с. 17, 18]. К сожалению, действительно, многие гравировки пропускались и пропускаются исследователями, нацеленными на документирование только выбитых изображений, они их просто не видят.

Другая причина, о которой как раз и писали В. Д. Кубарев и Е. П. Маточкин, это то, что копирование тонких резных линий – задача гораздо более трудная, чем копирование выбитых изображений, и поэтому гравировки часто намеренно игнорировались исследователями при документировании памятников. Иногда документирование гравировок, как более сложная задача, оставлялось «на потом», исследователи спешили с публикацией быстрее скопированных выбитых изображений, в результате чего создавалось неверное впечатление о том или ином памятнике. В некоторых случаях «на потом» оставлялась публикация уже скопированных гравировок. Почему-то коллекции копий выбитых и гравированных изображений искусственно разделялись. Например, при документировании такого памятника, как Шалаболино Б. Н. Пяткин и В. Ф. Капелько выявили огромное количество не только выбитых рисунков, но и выполненных краской, и шлифованных, и гравированных. В книгу о памятнике [Пяткин, Мартынов, 1985] вошла только часть полученных копий, а

гравировки, скопированные на скалах Шалаболино и близлежащих гор Сосновая и Березовая, планировалось издать отдельно. К сожалению, этим планам не суждено было воплотиться в жизнь, копии гравировок остались в архиве, а современные исследователи памятника вынуждены судить о полноте его документирования по имеющейся публикации и заново «открывать» гравированные рисунки [Заика, Дроздов, 2005; и др.]. Вполне возможно, что и на некоторых других памятниках гравировки были скопированы, но по разным причинам не вошли в издания. Нужно еще учесть и такой фактор, как техническую невозможность публикации тонких линий гравированных рисунков при том полиграфическом уровне, какой мы имели до недавнего времени. Даже и сейчас еще это большая проблема: как воспроизвести в печати композицию, состоящую из тончайших «волосяных» линий, которые едва видны в натуральную величину, а при уменьшении становятся вовсе невидимыми. Вероятно, невозможность адекватной публикации тоже была одной из причин «некопирования» резных рисунков.

Кроме того, отрицательную роль в плане документирования гравировок сыграло всеобщее увлечение в 1980–1990-е годы микалентными натирками. Как известно, этот способ копирования очень хорош для выбитых изображений, и зачастую именно на микалентном эстампаже отчетливо проявляются плохо видимые на скале выбивки, но гравировки микалентный эстампаж «ловит» только очень глубокие, которые и без того хорошо видны, тонкие же резные линии на нем не проявляются. Одним из преимуществ способа микалентного копирования считалось то, что исследователи могли существенно сократить время экспедиционной работы на памятнике, быстро сделав большое количество копий в поле и перенеся основную работу по прорисовке и выявлению изображений (уже с копии) в камеральные условия. Сейчас мы видим, что это преимущество обернулось существенным недостатком. Микалентное копирование «отрывает» исследователя от изучения подлинной поверхности с наскальными изображениями, он не работает с оригиналом, не вглядывается в него, не изучает в разное время суток, при разном освещении, разной влажности, и в результате видит только то, что проявляется на микаленте при натирке, пропуская при этом резные, протертые, крашенные рисунки. Конечно, это относится не ко всем исследователям, и раньше многие не ограничивались микалентным копированием, а в настоящее время ситуация с документированием тем более существенно изменилась в лучшую сторону (о чем будет сказано далее), но надо признать, что те памятники, которые были в прошлые годы скопированы с помощью микалента, чаще всего лишены такой важной составляющей, как гравированные рисунки, и особенно гравировки скифского времени.

Последняя ремарка подводит нас к еще одной причине, более специфичной именно для изображений рассматриваемого периода (предыдущие замечания касались гравированных рисунков в целом). Гравировки – это ведь не только многократно и/или глубоко прорезанные по камню «желобковые» линии (как, например, всем известные изображения Сулекской писаницы), это еще и однократно нанесенные поверхностные («царапушки», «легкие штрихи», «корябухи», как их называют). Любая линия, даже самая поверхностная и тонкая, прочерченная достаточно твердым орудием по камню, хорошо видна в момент нанесения, поскольку оставляет светлый контрастный след. Поэтому древним художникам часто и не требовалось повторного или более глубокого прорезания. Однако эта «светлость» исчезает довольно быстро из-за патинизации поверхности камня и выветривания микрочастиц, появляющихся при прочерчивании, которые собственно и создают этот светлый след. Как долго такие линии остаются светлыми, зависит от породы камня. Например, на девонском песчанике скал Среднего Енисея такие линии визуально «исчезают» в течение нескольких десятилетий, а на сланцах Горного Алтая светлыми остаются процарапанные рисунки, возраст которых явно более столетия. После выветривания микрочастиц и исчезновения светлой линии в камне еще остается слегка углубленный след, из-за патинизации практически невидимый, но эти линии все же могут быть выявлены при подходящем освещении и увеличении. С течением времени происходит выветривание скальной поверхности в целом, при этом все сильнее сглаживаются и эти, без того поверхностные, линии. Понятно, что чем древнее такой рисунок, тем меньше шансов увидеть его невооруженным глазом. И если изображения нового времени и эпохи раннего средневековья, выполненные в подоб-

ной технике, еще довольно хорошо различимы, то «царапушки» скифского времени (и тем более эпохи бронзы), по большей части, уже почти невидимы, они-то и остаются «за кадром» исследовательского внимания.

Тем не менее в литературе представлено не так уж мало наскальных изображений скифского времени, выполненных в технике гравировки или с ее использованием, есть и ряд интересных наблюдений, связанных с ними. Рассмотрим их подробнее по регионам, дополнив имеющимися у нас материалами.

Наибольшее количество работ по этой теме и соответственно наибольшее количество опубликованных источников относится к такому ареалу наскального искусства, как Горный Алтай. В этом ареале в связи с особенностями используемого для нанесения рисунков субстрата вообще известно больше гравировок, чем где бы то ни было. Соответственно велика среди них и доля гравированных рисунков скифского времени. С алтайским памятником связана и первая публикация таких рисунков, хотя в то время они еще не были идентифицированы. В небольшой заметке А. И. Минорского [1951] опубликованы наскальные изображения с разных памятников Алтая, в том числе гравировки со скал у д. Бичикту-Бом. В комментариях к этой публикации Л. А. Евтюхова определила выбивки как рисунки «тагаромайэмирского времени (VII–IV вв. до н.э.)», про гравировки же написала, что они «не только по технике, но и по сюжетам поразительно похожи на широко известные писаницы Минусинской котловины более позднего времени. Особенно близки сулекским, которые нами датированы VIII–IX вв.» [Евтюхова, 1951, с. 189]. Между тем, по крайней мере, два из гравированных рисунков [Минорский, 1951, рис. 55, 2; 56, 4] (рис. 1, 1, 2), несомненно, относятся к скифскому времени, но убежденность исследовательницы в том, что техника гравировки была характерна только для эпохи средневековья, не позволила ей увидеть ни стилистических различий между гравированными рисунками скифской и древнетюркской эпох, ни стилистического сходства между выбитыми и гравированными рисунками скифской эпохи. Заметим, что несколько ранее П. П. Хороших, опубликовавший гравировки Ялбак-Таша (памятник, ныне известный как Калбак-Таш), предположил, что они «относятся к числу “скифо-сибирских” звериных изображений, для которых характерна округлая форма передачи корпуса животных» [Хороших, 1949, с. 133, рис. 50, 51], правда позднее в результате более точного копирования эти рисунки по стилю и по нахождению их в комплексе с руническими надписями были датированы древнетюркским временем [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 3, p. XIII, 2; Кубарев, 2011, с. 45, 63, 91, рис. 3].

Развернувшееся позже масштабное исследование петроглифов Алтая А. П. Окладниковым, Е. А. Окладниковой, Б. Х. Кадиковым, В. Д. Кубаревым, Е. П. Маточкиным, В. И. Молодиным, А. И. Мартыновым, В. Н. Елиным, Д. В. Черемисиным и мн. др. привело к накоплению большого количества материалов и разработке хронологической шкалы алтайских петроглифов. Внимание исследователей привлекли и гравировки. В 1988 г. Е. А. Окладникова, внесшая особенно существенный вклад в разработку рассматриваемой темы, публикует большую статью, посвященную исключительно гравированным рисункам памятника Кара-Оюк на р. Чаган в Юго-Восточном Алтае, где подразделяет все «граффити» этого местонахождения на шесть хронологических групп. Рисунки второй группы датируются скифским временем, причем подразделяются на ранне- и позднескифские [Окладникова, 1988, с. 145–148]. К раннескифским Е. А. Окладникова отнесла изображение воина-лучника и разнообразных животных: козлов, лошадей, волков, оленей, отметив, что «рисунки этого этапа отличаются довольно крупными размерами по сравнению с изображениями более поздних эпох. Они характеризуются также статичностью поз, изогнутыми линиями штриховки, заполняющими внутреннее пространство контурных тел животных; в композиционном плане появляются вереницы – горизонтальные фризовые изображения фигур зверей. Художники стремятся выделить при помощи специальных декоративных элементов – запятых, контурных кругов, системы параллельных штриховых изогнутых линий определенные объемные части тел зверей, например, крупы оленей, козлов, задние лапы волков, грудь, рисуют удлиненные миндалевидные глаза оленям и волкам» [Окладникова, 1988, с. 146, рис. 1, 2–5; 2, 1, 2] (рис. 1, 3–5, 7–9). К позднескифским отнесены изображение пронзенного стрелой волка (рис. 1, 6)



Рис. 1. Гравированные наскальные рисунки скифского времени Алтая:
 1, 2 – Бичикту-Бом [по: Минорский, 1951]; 3–9 – Кара-Оюк [по: Окладникова, 1988]; 10, 11 – Шалкобы (Бичикту-Бом) [по: Окладникова, 1989].

и несколько невыразительных изображений копытных, главным признаком этой группы обозначена «тенденция к изображению огромных арок (парных и одинарных) рогов козла и древовидных рогов оленей» [Окладникова, 1988, с. 146, рис. 2, 4–6]. Следом за этой статьей была опубликована и другая, в которой рассматривались гравировки урочища Шалкобы (у д. Бичикту-Бом) на р. Каракол в Центральном Алтае [Окладникова, 1989]. Они также были подразделены на несколько хронологических групп, включая ранне- и позднескифские изображения. К раннескифским исследователница отнесла сцену со «львами» [Окладникова, 1989, рис. 8, 2 (в нашей прорисовке см. рис. 20)] и многофигурную композицию с бараном, медведем и оленями [Окладникова, 1989, рис. 8, 3 (в нашей прорисовке см. рис. 5)]; к скифскому времени – сцену «охоты лучника в колпакообразном головном уборе, вооруженного М-образным луком», а также изображения петушиных голов; к позднескифскому – «рисунки животных с подогнутыми ногами, условно воспроизведенной мускулатурой тела, переданной “точками”, “запятыми”, “полуокружностями”, а также крупные рисунки оленей с заштрихованными туловищами» [Окладникова, 1989, с. 134, 135, рис. 9] (рис. 1, 10, 11)².

Этими публикациями Е. А. Окладникова не только ввела в научный оборот очень интересные произведения древней графики³, но и обратила внимание исследователей на распространенность техники гравировки в алтайских памятниках и то, что она была свойственна самым разным хронологическим периодам в развитии наскального искусства, в том числе и эпохе бронзы, и скифскому времени, «вопреки сложившемуся мнению о ее позднем происхождении» [1989, с. 138].

Та же мысль подчеркивается в тезисах В. Н. Елина [1994]. Автор выделяет пять хронологических пластов для «изображений, выполненных тонкой линией на каменных поверхностях», в том числе пласт, датируемый скифским временем. «Эта эпоха, – пишет В. Н. Елин, – распадается на два этапа: время бытования майэмирской и пазырыкской культур. Граффити первого этапа (VIII–VII вв. до н. э.) в стилистическом выражении приближаются к выбитым изображениям этого времени. Для изображений животных характерна своеобразная поза: конь, олень, козел или кабан изображены как бы стоящими “на цыпочках”. Наиболее ярким примером таких изображений можно считать памятник Жалгыс-Тобе, где наблюдается сочетание техники выбитых изображений животных и граффити, выполненных в единой манере. С художественной точки зрения прочерченные рисунки все же более выразительны, так как абрис животного изящнее и усиливается дополнительными штрихами. Но таких рисунков очень немного» [Елин, 1994, с. 56]. О гравировках пазырыкской культуры в публикации ничего не говорится и, к сожалению, она, как и многие другие работы В. Н. Елина по петроглифам, не сопровождается иллюстрациями.

При исследовании Бертекской писаницы на плато Укок на юге Горного Алтая, где основная группа петроглифов представляет собой рисунки, выполненные в технике выбивки, и датируется раннескифским временем, Д. В. Черемисин и И. Ю. Слюсаренко выявили остатки гравированных эскизов выбитых изображений, самостоятельный гравированный рисунок козла с подогнутыми ногами, а также гравированные детали и дополнения к выбитым изображениям: всадники на верблюдах и поводья выполнены резной линией, а фигуры верблюдов – выбивкой (рис. 2, 1–3). Наблюдения за степенью патинизации гравировки и выбивки позволили установить одновременность их нанесения [Древние культуры..., 1994, рис. 42, 43, 45, с. 54–56, 137].

² На наш взгляд, к скифской же эпохе относятся изображения оленей между «колесами» (?), датированные Е. А. Окладниковой «периодом поздней бронзы» [1989, с. 132, рис. 8, 1], и фигуры козла и оленя в сцене с лучником, отнесенной ею к этнографическому времени [1989, с. 138, рис. 12, 4].

³ Правда, статьи эти были опубликованы в сборниках этнографической тематики и потому почти неизвестны широкому кругу археологов. К тому же неудовлетворительное качество печати и сильное уменьшение рисунков, как уже отмечалось [Кубарев, Маточкин, 1992, с. 13, 14], снижают научную ценность опубликованных источников. Не способствовала точной передаче деталей гравированных изображений и методика их документирования, применяемая в те годы: «Тонкие линии, хорошо различаемые на каменной поверхности при косом освещении, обводились или прочерчивались мягким остро заточенным грифелем. Затем полученный рисунок покрывали смоченной в воде микалентной бумагой, сквозь которую прочерченные карандашом резные линии хорошо проступали. Вторично линии воспроизводились на мокрой бумаге прямо на скале. Когда под ветром на солнце бумага просыхала, эстампаж легко отклеивался с поверхности скалы» [Окладникова, 1988, с. 141].



9

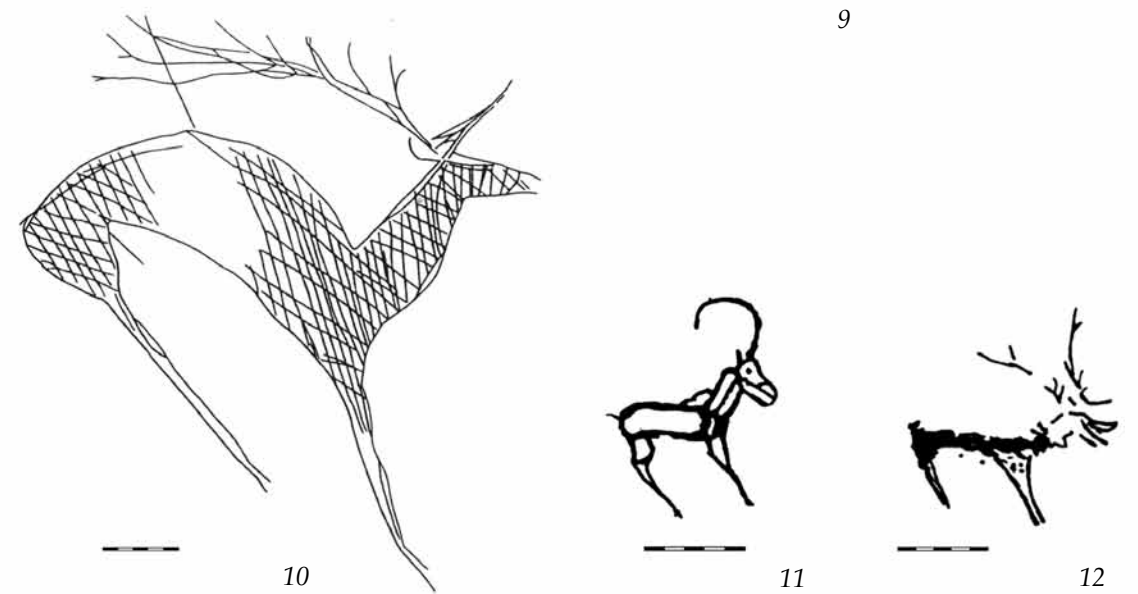


Рис. 2. Гравировка в наскальных рисунках скифского времени Алтая:
 1-3 – Бертекская писаница, плато Укок [по: Древние культуры..., 1994]; 4 – Джурамал [по: Черемисин, 1995]; 5-9 – р. Чаганка, Юго-Восточный Алтай [по: Черемисин, 2001; 2011 а]; 10, 11 – Калбак-Таш, Центральный Алтай [по: Kubarev, Jacobson, 1996]. 1, 6, 7 – гравированные изображения; 2, 3 – сочетание гравировки и выбивки; 4 – гравированные рисунки между выбитыми, эскизы; 5 (лучник), 8 – частые тонкие резные штрихи; 5 (олень) – гравировка контура в сочетании с шлифовкой силуэта; 9 – сочетание разных приемов гравировки, подновление; 10, 11 – глубокая резьба; 12 – выбивка по гравированному эскизу.

Целенаправленно занимается поиском и фиксацией гравированных рисунков на юге Горного Алтая Д. В. Черемисин. Им были выявлены в числе прочих и гравировки скифского времени. Так, на памятнике Джурамал на р. Карагем обнаружена большая многофигурная композиция из выполненных выбивкой в характерном стиле скифской эпохи изображений оленей, козлов и верблюда, а между ними зафиксированы многочисленные гравированные фигуры в таком же стиле, отмечено и наличие гравированных эскизов выбитых фигур [Черемисин, 1995, с. 78, рис. 6] (рис. 2, 4). В долине р. Чаганка найдены изображения оленей, сцен преследования, а также чрезвычайно редкие (для этой эпохи в этом регионе) изображения лучников [Черемисин, 2001, рис. 2; 2011а, рис. 8, 9] (рис. 2, 5–9). Исследователь уделяет большое внимание разнообразию технических приемов нанесения гравированных рисунков: «в сцене с лучником и маралом охотник выгравирован тонкими линиями, а фигура оленя выполнена в технике шлифовки»; «один из эскизов нанесен легкими неглубокими штрихами и очень реалистично воспроизводит человеческую фигуру, некоторые детали протерты, фактически все линии нерельефны и читаются с большим трудом» [Черемисин, 2001, с. 13]. Рассматривая известное изображение оленя, заштрихованное косой сеткой, с памятника Калбак-Таш (рис. 2, 10), Д. В. Черемисин предположил, что «резные линии – это эскиз, и в дальнейшем по ним ударной техникой должна была быть осуществлена окончательная проработка рисунка. Косая сетка из резных линий, намечавшая контуры фигуры оленя на скале, позволяла затем ровнее произвести контррельефное углубленное в скалу силуэтное изображение, избежать сколов по контуру фигуры... Не раз за выбитым контуром встречались остатки пересекающихся линий, штриховки или “косой сетки”, наличие которой позволяло мастерам преодолеть “сопротивление материала”, и по предварительным “насечкам” затем уже пикетажем оформить ровный край у силуэтных фигур животных. Также это давало возможность выдержать одинаковую глубину выбивки» [Черемисин, 2011а, с. 147, 148]. Одним из первых Д. В. Черемисин обратил внимание на трудности документирования тончайших резных рисунков и получения копий, адекватных оригиналу, обратился к возможностям качественной цифровой фотофиксации гравированных рисунков и последующей их обработки в графических редакторах с целью получения более точных копий, а также поставил вопрос о подновлении и переосмыслении гравировок в последующие эпохи, о необходимости фиксации этих стадий в создании рисунков [Черемисин, 2011а; 2011б].

Не поддержал идею выделения скифского пласта в алтайских гравировках В. Д. Кубарев: «В петроглифах Алтая гравированные рисунки достаточно многочисленны и присутствуют практически на всех местонахождениях. В их периодизации представляется возможным наметить три основных периода: гунно-сарматский, древнетюркский и этнографический» [1993, с. 109]. Тем не менее именно В. Д. Кубарев указал на возможность соотнесения гравировок на керамических сосудах пазырыкской культуры с гравировками на скалах [1993, с. 109, рис. 2, 3, 7; 2011, с. 14, 15, рис. VII]. При исследовании такого крупнейшего комплекса наскального искусства, как Калбак-Таш, было зафиксировано совсем немного гравированных рисунков, из которых лишь единицы можно отнести к скифскому времени [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 241, 568, 625]. Один из них – вырезанное по контуру изображение оленя с частой сеткой косых перекрещивающихся линий внутри контура (рис. 2, 10); другой – выполненная в технике «глубокой гравировки» одиночная фигура козла (рис. 2, 11), вписанная в более раннюю композицию из выбитых изображений; третий представляет собой гравированный эскиз изображения оленя с незаконченной выбивкой (рис. 2, 12). Предположительно (поскольку из прорисовки и описания это не совсем ясно), в технике гравировки выполнено и еще одно изображение оленя в скифском стиле, находящееся среди фигур другого времени [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 619]. Не может не вызывать удивления такая малочисленность скифских гравировок на этом памятнике, выделяющемся изобилием рисунков в целом, на котором вообще есть изображения скифской эпохи, а структура камня благоприятна для нанесения и сохранности резных рисунков. Впрочем в более поздней публикации петроглифов Калбак-Таша В. Д. Кубарев отметил, что «на памятнике осталось несколько необработанных плоскостей с тонкими, слаборазличимыми граффити. Они

будут исследованы, когда появятся новые технические возможности для более точного копирования рисунков» [2011, с. 14].

В настоящее время, действительно, такие технические возможности появились и серия гравировок скифского времени на памятнике Калбак-Таш пополнилась довольно интересными образами и сюжетами (рис. 3, 4; цв. вклейка: 1, 2). При осмотре памятника в 2007 г. наше внимание привлекли две расположенные рядом горизонтальные плоскости – 239 и 240 по нумерации В. Д. Кубарева и Э. Якобсон. Выбитые рисунки обеих плоскостей были скопированы и опубликованы [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 239, 240], но между выбивками просматривались еще многочисленные тончайшие линии резных рисунков. Известное изображение оленя с заштрихованным туловищем, выполненное глубокой резьбой и опубликованное как отдельный рисунок [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 241], как оказалось, – тоже часть этой большой гравированной композиции. Обе плоскости расположены на горизонтальных поверхностях, очень сильно поросших лишайником, как и все другие многочисленные горизонтальные плоскости на этом памятнике [см. об этом: Миклашевич, Мухарева, 2011]. В 1980-х годах перед копированием на микалентную бумагу петроглифы Калбак-Таша расчищались от лишайников с помощью воды и деревянных скребков [Кубарев, 2011, с. 14], но, разумеется, абсолютно все поверхности расчистить было невозможно. Под лишайниками здесь, должно быть, скрывается еще довольно много изображений, скорее всего гравированных, так как выбивки через лишайник прослеживались и потому расчищались. Плоскости 239 и 241 были покрыты лишайниками лишь частично, в настоящее время определяются контуры тех мест, с которых они были удалены, но реколонизации лишайников не наблюдается. При этом слева, сверху и справа от видимых изображений скальная поверхность от лишайников не расчищена, и под ними наверняка находятся другие гравированные изображения, во всяком случае, по периметру расчищенной площади прослеживаются их фрагменты. Плоскость 240 либо совсем не расчищалась, либо была расчищена лишь слегка, в настоящее время она местами покрыта лишайниками; выбитые изображения воспринимаются достаточно отчетливо и через них, а гравировки удалось скопировать только на местах, свободных от лишайника. У нас не было возможности произвести расчистку этих плоскостей, поэтому в данной публикации мы представляем прорисовки с них, сделанные хоть и с большей степенью подробности, чем опубликованные ранее, но все же тоже заведомо неполные⁴. Наша цель на данном этапе – показать пример наличия скифских гравировок там, где, если судить по публикации, их нет. Несомненно, необходимо продолжать документирование петроглифов Калбак-Таша, этот удивительный памятник таит в себе еще много интересного.

Документирование изображений описанных плоскостей нами было осуществлено с помощью цифровой фотосъемки и последующей обработки снимков на компьютере. Обе плоскости были отсняты зеркальной фотокамерой небольшими фрагментами в ортогональной проекции с минимально возможной дистанции. Боковое утреннее освещение позволило наилучшим образом выявить рельеф рисунков (большинство линий настолько поверхностны, что при прямом дневном свете практически никакие изображения, кроме заштрихованного оленя, не видны). Снятые для каждой плоскости кадры были затем «сшиты» в фотопанорамы в программе Adobe Photoshop, в результате чего получены цифровые изображения высокого разрешения, превосходящие оригиналы по размерам в 2,5 раза. На экране компьютера при таком большом увеличении появилась возможность рассмотреть даже тонкие полустершиеся линии резных рисунков и детально прорисовать их в графическом редакторе поверх фотографии отдельным слоем. Результаты такой прорисовки представлены на рис. 3 и 4.

Заполнение обеих плоскостей началось в эпоху бронзы, когда на них были выбиты фигуры быков, противостоящих коней, других животных, какой-то прямоугольной конструк-

⁴ Уже когда наша работа была готова к печати, Д. В. Черемисин показал фотографии и сообщил, что при недавнем посещении Калбак-Таша видел, что теперь поверхность камня выше и левее заштрихованного оленя расчищена кем-то от лишайника. Над этим оленем проявился еще один, вырезанный так же глубоко и четко, в том же стиле, а также еще несколько фигур, выполненных менее глубокими линиями.



2

1

Рис. 3. Калбак-Таш (Алтай).
Гравировки скифского времени в многослойной композиции 239:
1 - прорисовка всей плоскости (изображения эпохи бронзы показаны серым цветом,
скифского времени - черным);
2 - отдельная прорисовка группы рисунков из центральной части плоскости.

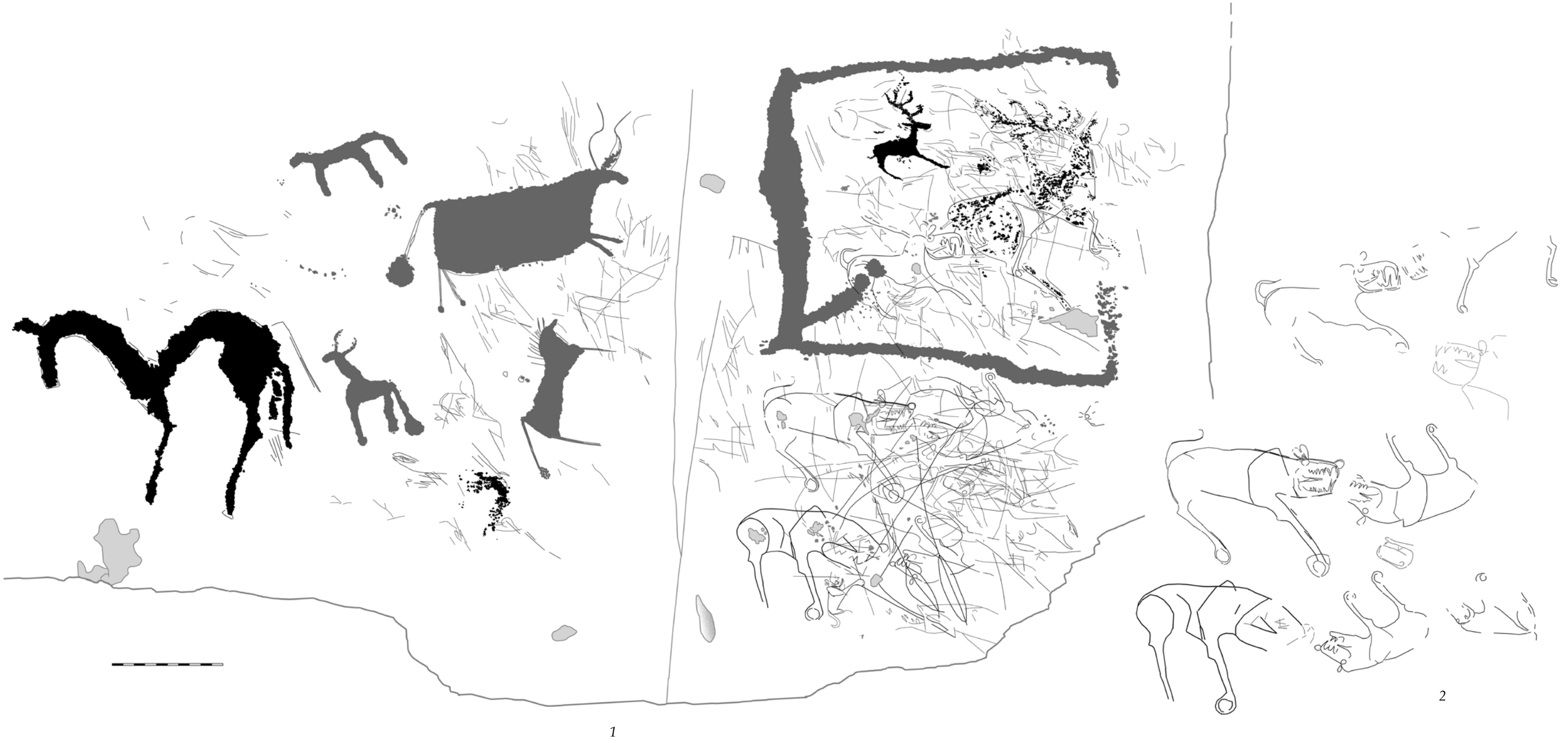


Рис. 4. Калбак-Таш (Алтай).
Гравировки скифского времени в многослойной композиции 240:
 1 – прорисовка всей плоскости (изображения эпохи бронзы показаны серым цветом, скифского времени – черным);
 2 – отдельная прорисовка изображений хищников.



Рис. 5. Бичикту-Бом (Алтай): 1 – прорисовка разновременной композиции из урочища Шалкобы (гравировки скифского времени показаны черным цветом, более поздние выбитые изображения – серым); 2 – прорисовка гравированных изображений скифского времени.

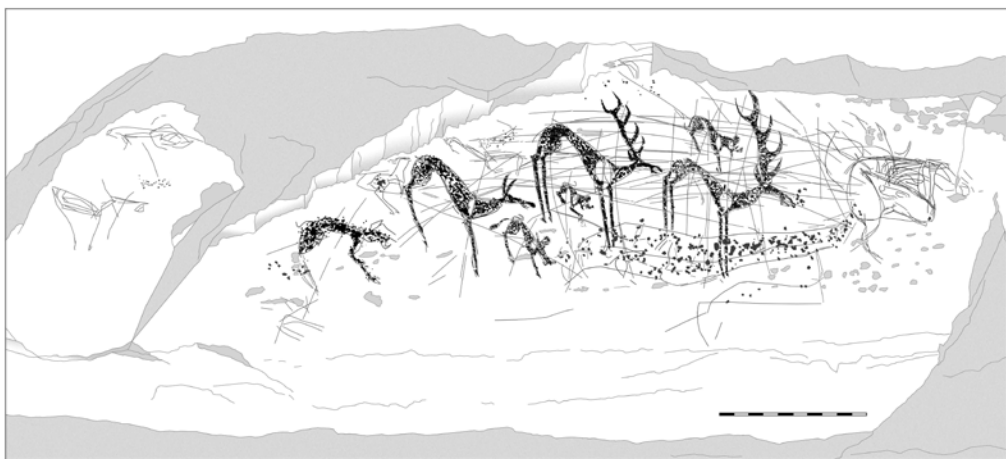


Рис. 6. Төргүн (Алтай): 1 – прорисовка всей композиции на отделившемся от скалы блоке; 2 – прорисовка изображений скифского времени, сочетание гравировки и выбивки.

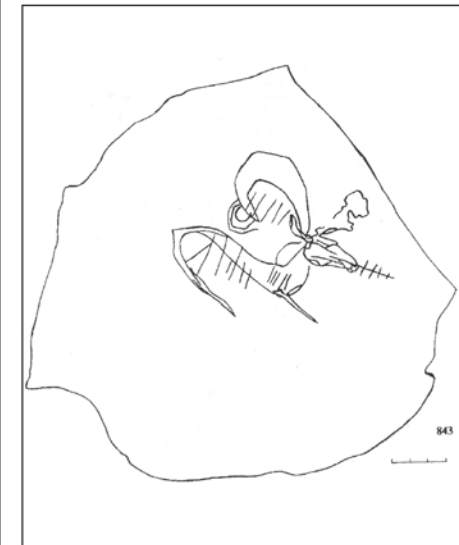
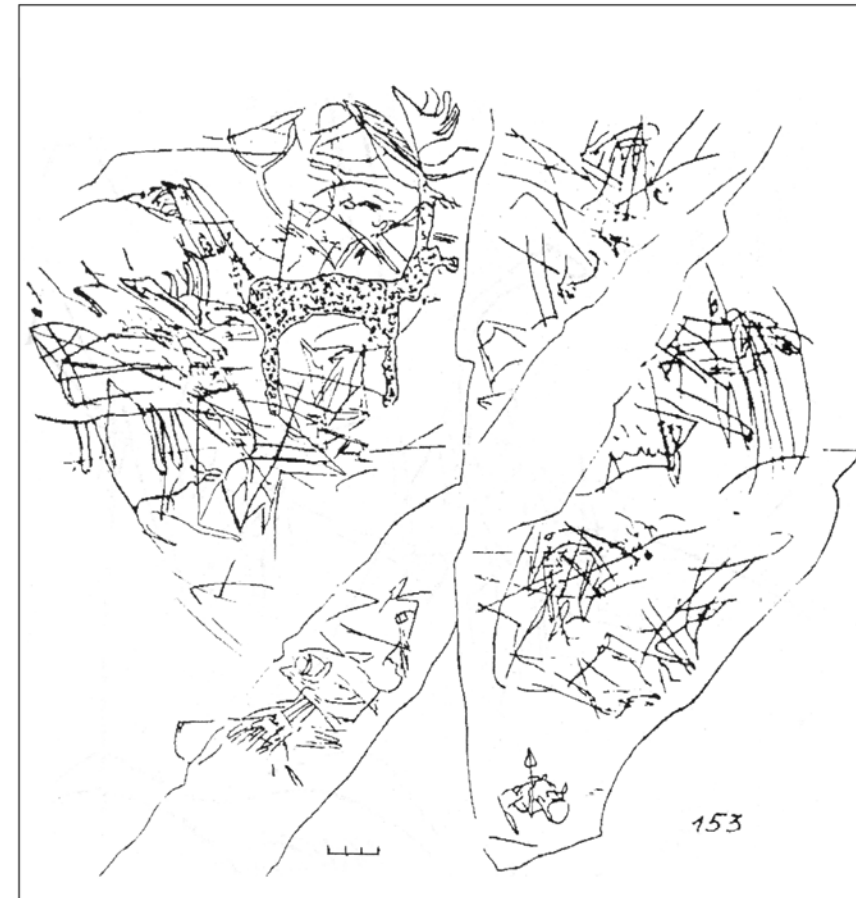


Рис. 7. Бичикту-Бом (Алтай):

1 - прорисовка многофигурной гравированной композиции скифского времени из урочища Тёнбш (выбитое изображение более позднего времени показано серым цветом);
2, 3 - прорисовки изображений этой же плоскости [по: Мартынов и др., 2006].

ции. У некоторых из этих рисунков прослеживаются контуры гравированных эскизов, и отдельные детали выполнены гравировкой: гривы коней, кисточки хвостов, рога у быка и др. В скифскую эпоху заполнение плоскостей было продолжено, рисунки появлялись, в основном, на свободных местах, с явным вниманием к предшественникам.

Нам представляется, что первыми в скифское время были нанесены тонкой резной линией самые крупные изображения трех безрогих оленей с длинными ушами и вытянутыми вверх шеями, орнаментально расположенные один над другим и заполнившие все свободное поле слева от миниатюрных выбивок на плоскости 239 (рис. 3, 1, центральная часть). Относительно ранние в пределах скифского времени – также сцены с противостоящими хищниками с кольчатыми окончаниями лап, заполнившие свободное пространство в правой части плоскости 240 (рис. 4, 2), и крупная фигура лошади с опущенной головой, выполненная выбивкой по хорошо просматриваемому гравированному эскизу в левой части плоскости (рис. 4, 1). Возможно, немного позже, когда эти рисунки успели уже потемнеть от времени и слиться со скальным фоном, поверх них были прорезаны новые гравировки: заштрихованный олень (241), свернувшаяся «полукольцом» пантера, фигуры оленей с рогами и преследующего одного из оленей хищника (рис. 3) на плоскости 239, а также выбитая полностью фигурка оленя и эскизное изображение оленя, частично проработанное выбивкой, перекрывшее одно из гравированных изображений хищников, – внутри прямоугольной конструкции на плоскости 240 (рис. 4; см. также рис. 18, 3). И, видимо, уже совсем в конце скифской эпохи на плоскости 239 были выбиты фигурки горных козлов (одна из которых частично перекрывает изображения эпохи бронзы) и сделаны попытки «пройтись» выбивкой по гравированным изображениям заштрихованного оленя, пантеры и оленя между ними (рис. 3).

Выявленные на этих плоскостях новые изображения существенно дополняют репертуар петроглифов Калбак-Таша, особенно значимы неизвестные ранее для Алтая изображения «свернувшейся пантеры» и противостоящих хищников в необычном композиционном построении «вверх-вниз». Досадно, что из-за биообрастания не удалось зафиксировать композиции более полно. В целом, корпус гравировок скифского времени Калбак-Таша явно может быть существенно пополнен за счет дальнейших целенаправленных поисков, расчистки плоскостей от лишайников и документирования с помощью современных методов.

Очень большим количеством гравировок скифского времени представлено другое крупнейшее местонахождение наскального искусства Центрального Алтая, расположенное на правом берегу р. Каракол у д. Бичикту-Бом. Правда, авторы посвященной этому памятнику монографии считают, что «здесь нет изображений ранее IV в. до н. э.», далее уточняя, что «наиболее ранняя группа изображений Бичикту-Бом относится к рубежу нашей эры, к II–I вв. до н. э. и первым векам н. э.» [Мартынов и др., 2006, с. 302, 304]. Это же утверждение – «наиболее ранними на Бичикту-Бооме являются рисунки “гунно-сарматского времени” II в. до н. э. – IV в. н. э.» – высказывается в целом ряде статей А. И. Мартынова, касающихся петроглифов Бичикту-Бом [см., например: Мартынов, 2010, с. 52]⁵. Недавнее открытие изображения солнцеголового персонажа каракольской культуры на скалах Бичикту-Бом [Миклашевич, Бове, 2009, рис. 1, 3] со всей очевидностью отодвинуло нижнюю границу начала функционирования памятника на два тысячелетия раньше, хотя и без того было ясно, что некоторые из опубликованных в монографии изображений относятся к эпохе бронзы и раннескифскому времени. Не касаясь здесь вопроса о самых древних изображениях Бичикту-Бом, остановимся подробнее на проблеме выделения пласта гравировок скифского времени на этом памятнике.

Авторы монографии не отрицают, что некоторые рисунки на скалах Бичикту-Бом выполнены в характерном для «скифо-сибирского искусства» стиле, но неоднократно высказанная установка, что гора Бичикту-Бом «стала восприниматься народом как священное

⁵ Интересно, что в начале работ на памятнике А. И. Мартынов не отрицал наличия здесь рисунков скифской эпохи [1985, с. 80]. Кроме того, один из авторов монографии в отдельной работе с другим соавтором признает, что «на местонахождении имеются петроглифы эпохи бронзы и скифского времени», но все же тоже считает, что «в основной своей части рисунки выполнены в технике граффити и относятся к эпохе средневековья и этнографической современности» [Еркинова, Кубарев, 2004, с. 88].

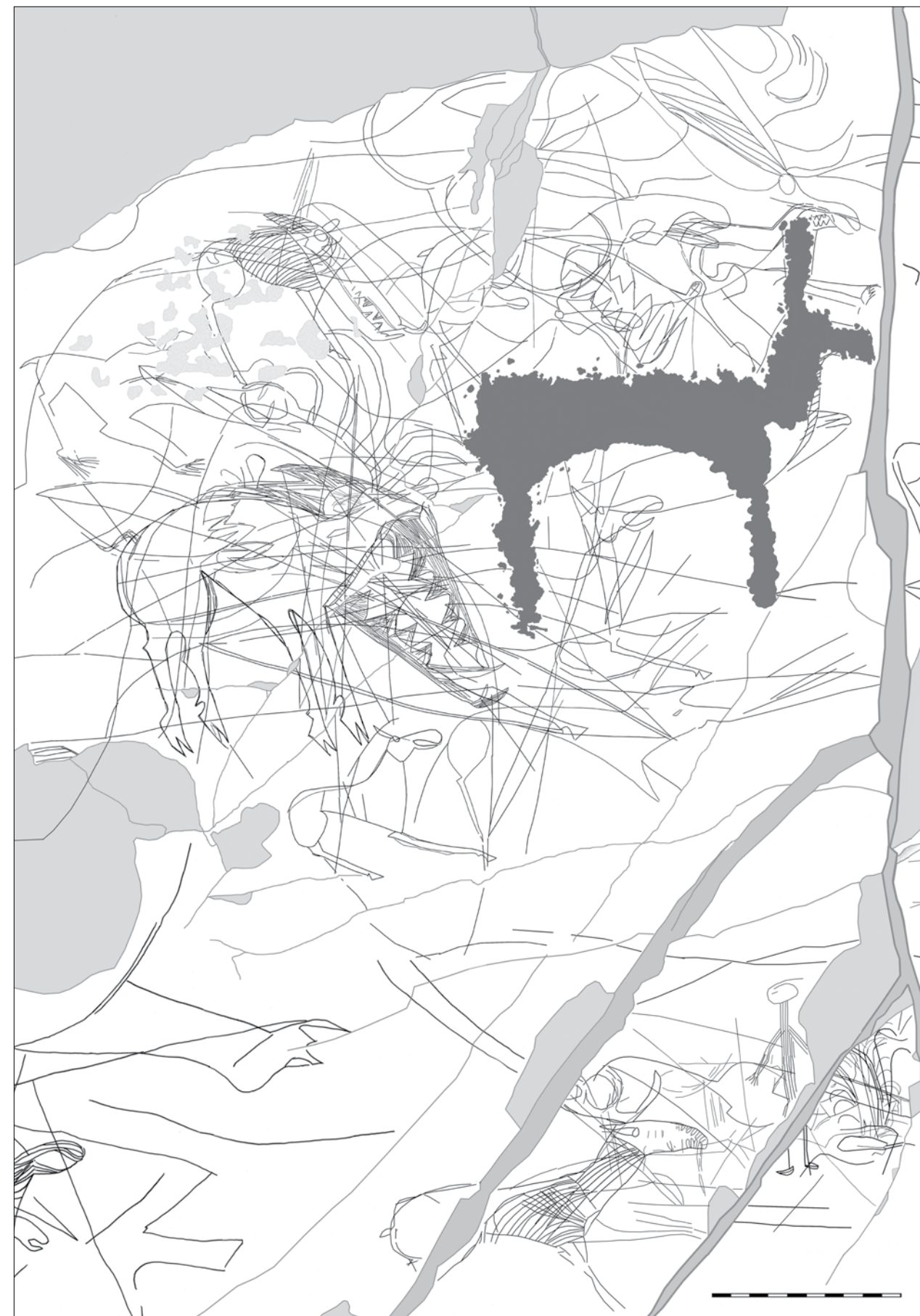


Рис. 8. Бичикту-Бом. Центральная часть многофигурной композиции из урочища Тёнёш.



Рис. 9. Бичикту-Бом. Отдельные фигуры центральной части.



Рис. 10. Бичикту-Бом. Правая часть многофигурной композиции из урочища Тёнбш.



Рис. 11. Бичикту-Бом. Отдельные фигуры правой части.



Рис. 12. Бичикту-Бом. Фрагмент многофигурной композиции из урочища Төнбш.



Рис. 13. Бичикту-Бом. Левая часть многофигурной композиции из урочища Тёнбш.



Рис. 14 Бичикту-Бом. Отдельные фигуры левой части.

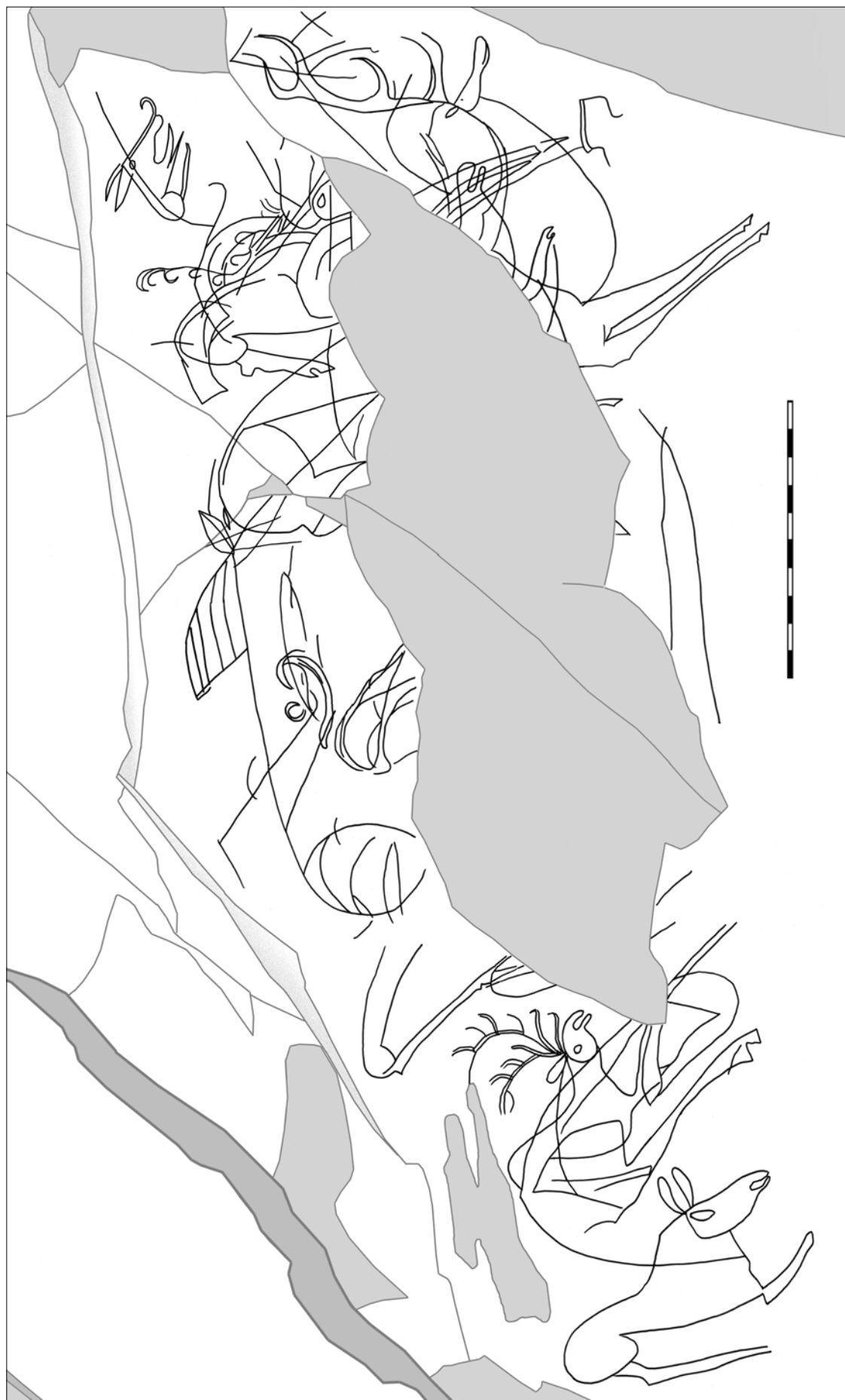


Рис. 15. Бичикту-Бом. Нижняя часть многофигурной композиции из урочища Тёнбш.

место, как вполне определенный, культурно-исторический символ центральной части Горного Алтая» только на рубеже эр, в «тревожное судьбоносное время» «конца скифо-сибирского мира и начальной поры гунно-сарматской эпохи» [Мартынов и др., 2006, с. 302–308], не позволяет им отнести рисунки, выполненные в скифском стиле, к скифской эпохе. Вместо этого предлагается такое объяснение очевидному факту: это изображения, выполненные в хуннскую эпоху в «традиции (курсив наш. – Е. М.) скифо-сибирского искусства»; «это олени – символы, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле с характерными рогами, позой, трактовкой фигуры, копыт и наличие солярной символики, фактически это рисунки-знаки, близкие и понятные потомкам населения скифской эпохи, продолжавшие (так в оригинале. – Е. М.) жить в долинах Горного Алтая в новой исторической обстановке, вошедшие в новую культурную среду» [Мартынов и др., 2006, с. 304]; «их создавали потомки тех людей, которые оставили комплексы пазырыкской культуры в Горном Алтае. Они не ушли из долин Горного Алтая, а продолжали здесь жить на рубеже тысячелетий и в первые века нашей эры» [Мартынов, 2010, с. 52]. Приводится таблица «Изображения, выполненные в традиции скифо-сибирского искусства» [Мартынов и др., 2006, рис. 22] (рис. 16, 1–5). Доказательств тому, почему же эти и подобные им изображения были выгравированы не в скифское время, а в хуннское, но в скифском стиле, не приводится. Впрочем, ни это утверждение, ни противоположное ему доказать невозможно, всегда можно сказать, что то или иное произведение искусства выполнено в подражание стилю уже не существующей эпохи или что в нем проявились традиции предшествующего времени. В наскальном искусстве, в частности, действительно есть множество примеров подражаний стилю более ранних эпох, выполненных позднее. Но для этого всегда должно быть достаточное количество ярких оригиналов, которые, собственно, и вызвали желание им подражать. Есть и многочисленные примеры переживания художественными традициями своих эпох. Не вызывает никаких сомнений тот факт, что традиции искусства скифского времени – существенная составляющая искусства хуннской эпохи. Этому посвящено большое количество работ по анализу художественных бронз хуннской эпохи. Подобного анализа стилистических особенностей наскальных рисунков Бичикту-Бом «гуннского времени» в монографии нет. Собственно, непонятно даже, какие именно рисунки авторы монографии относят к хуннскому времени (если не считать тех, что «выполнены в традиции скифо-сибирского искусства»). В таблице «Изображения хуннской эпохи» [Мартынов и др., 2006, рис. 23] приведена в качестве эталона известная гравировка на роговом предмете из Тариатского могильника в Монголии и пять сцен из петроглифов Бичикту-Бом, ни одна из которых не похожа по стилю на тариатские изображения, и более того, все они не имеют ни малейшего сходства между собою. На наш взгляд, приведенные в качестве пласта хуннского времени изображения иллюстрируют, скорее, почти всю хронологическую колонку памятника, а две сцены из них – рис. 23, 4, 7 (рис. 16, 6, 7) – определенно относятся к скифской эпохе, причем к ее раннему этапу. Даже по весьма приблизительной копии очень интересной композиции на рис. 23, 7 (рис. 16, 7) очевидно, что это характерные изображения в аржано-майэмирском стиле.

Таким образом, не представляется убедительным ни подобное выделение пласта хуннского времени среди гравировок Бичикту-Бом, ни, тем более, отнесение к нему изображений, выполненных в стиле скифской эпохи. Наши исследования на памятнике показали наличие репрезентативного (в противоположность мнению о том, что лишь «небольшое количество рисунков выполнено в традиции, характерной для наскального искусства скифского времени» [Мартынов, 2010, с. 52]) и яркого пласта гравировок скифского времени. Они представлены как одиночными или парными изображениями (рис. 16, 1–6; 17), так и выразительными многофигурными композициями (рис. 5; 7–15; 16, 7; 19; 20). Среди них есть самостоятельные произведения и незаконченные эскизы; изображения, выполненные уверенной рукой мастера, и неловкие попытки воспроизвести хорошо знакомые образцы. В монографии, посвященной памятнику, большинство этих композиций отсутствует. Те же, что представлены, демонстрируют такое расхождение копии с оригиналом, что становится понятным, почему авторы отказали скифскому пласту Бичикту-Бом в праве на существо-



Рис. 16. Бичикту-Бом. Гравировки скифского времени [по: Мартынов и др., 2006].

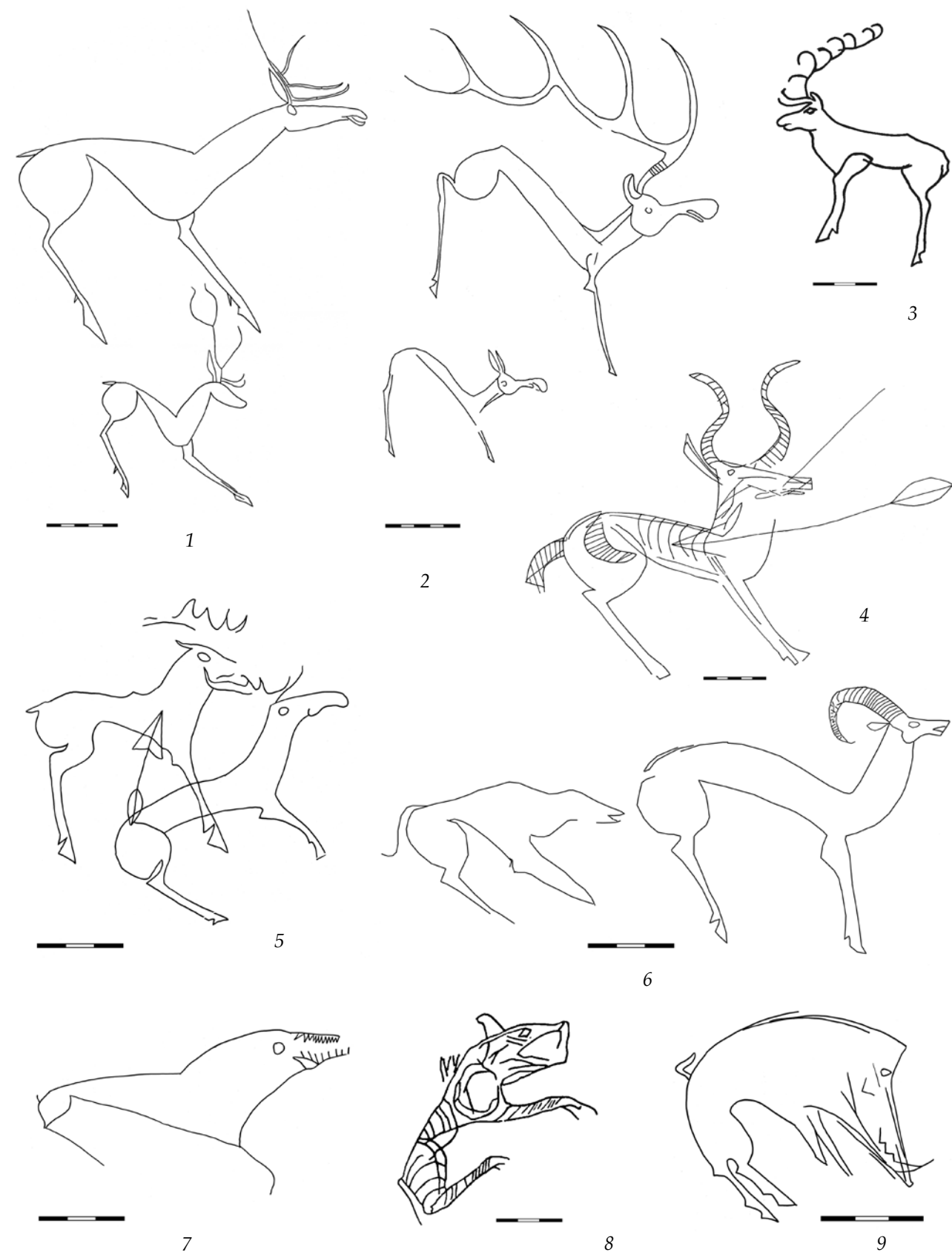


Рис. 17. Одиночные и парные гравированные изображения скифского времени на памятниках Центрального Алтая: 1, 2, 4-7, 9 - Бичикту-Бом; 3 - Туэкта; 8 - Озерное.

вание. Действительно, трудно предположить, глядя на такую прорисовку [Мартынов и др., 2006, 153] (рис. 7, 2, 3), что на скале на самом деле выгравированы изумительные образцы искусства скифо-сибирского звериного стиля (рис. 7, 1; 8-15). Качество представленных в книге прорисовок не позволяет использовать их как полноценные источники для изучения искусства скифского времени, но все же по ним иногда можно догадаться об оригинале. Характерные особенности стиля, проявляющиеся даже в приблизительных копиях, позволяют нам отнести к скифскому времени следующие из опубликованных в монографии «Бичикту-Бом - святилище Горного Алтая» изображений: 35, 136, 323, 326 (оно же опубликовано под номерами 424 и 457), 347, 355, 397, 426, 487 (оно же 703), 561, 602, 631, а также отдельные фигуры из композиций на рисунках 43 (он же 476 и 503), 47, 60, 76, 83, 189, 233,

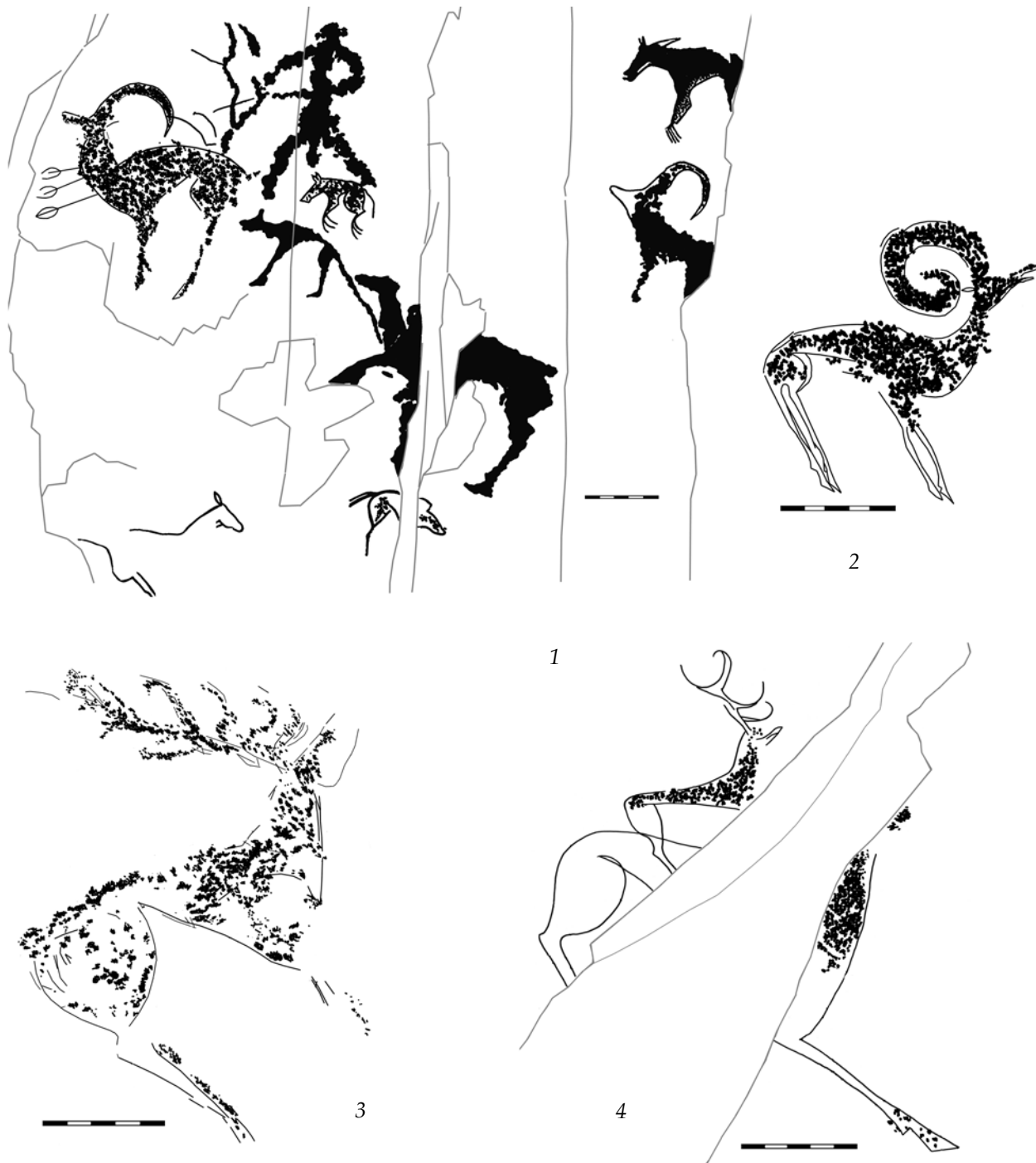


Рис. 18. Гравировка в наскальном искусстве Алтая скифского времени. Эскизы для выбивки, гравированные детали выбитых изображений: 1 - Туэкта; 2, 4 - Бичикту-Бом; 3 - Калбак-Таш.



1. Калбак-Таш. Гравировки на плоскости 239, фрагмент.

2. Калбак-Таш. Гравировки на плоскости 240, фрагмент.





3. Тöргүн. Композиция, выполненная в комбинированной технике: гравировка и выбивка.

4. Экспериментальное выполнение гравированных рисунков.



1-5 - экспериментальные рисунки сразу после их нанесения (фото слева) и в результате искусственного «состаривания» (фото справа) с инструментами, которыми они выполнялись: 1 - костяная проколка; 2 - обломок сланца; 3 - бронзовые шило и чекан; 4 - железное шило; 5 - железный нож.



6 - макрофотография экспериментальных линий, прочерченных острием бронзового чекана; 7 - макрофотография прочерченных линий оригинального изображения скифского времени.





5. Бичикту-Бом. Композиция из урочища Шалкобы, фрагмент.

6. Бичикту-Бом. Композиция из урочища Тёнёш, фрагмент.

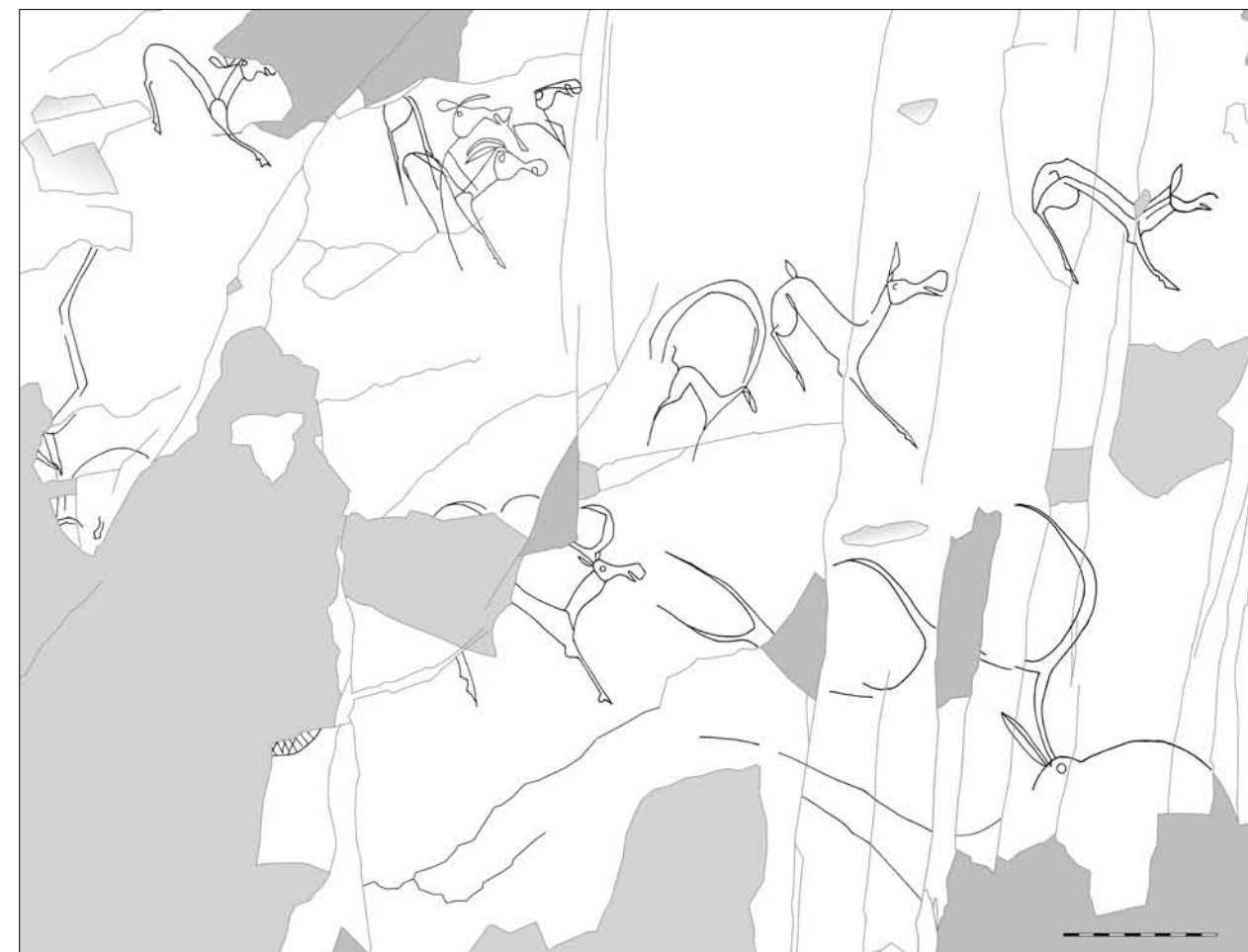


Рис. 19. Бичикту-Бом. Сохранившиеся фрагменты композиции скифского времени.

236 (он же 491), 298 (он же 480), 467, 493, 520, 549 (изображения показаны зеркально), 675, 746 (они же показаны отдельно, как 35). К этому уже внушительному корпусу гравировок скифского времени на горе у д. Бичикту-Бом можно добавить изображения, опубликованные А. И. Минорским и Е. А. Окладниковой (Шалкобы – это одно из урочищ той же самой горы), о которых написано выше, а также наши материалы.

Мы приводим здесь уточненную прорисовку (рис. 5) выразительной композиции, находящейся высоко у гребня в юго-восточной части горы. Ранее эта композиция была опубликована в статье Е. А. Окладниковой [1989, рис. 8, 3], но не полностью, и главное, в сильном уменьшении, которое не позволило передать детали. Это довольно большая ровная плоскость, первые изображения на которой появились в раннескифское время: фигуры архара, медведя и оленей, выполненные уверенной рукой мастера, четкими ровными линиями, почти без эскизных штрихов. Гравировка довольно глубокая, фигуры относительно крупные (15–20 см в длину), отчетливо видны на расстоянии даже в настоящее время, когда они патинизированы в той же степени, что и скальная поверхность. Кроме глубоко прорезанных и хорошо видимых фигур прослеживаются и контуры тех, что были сделаны поверхностными линиями, а также остатки изображений, утраченных вследствие отслоения скальной корки. В какой-то период после скифского времени поверх гравированной сцены были нанесены выбивкой схематичные линейные фигуры оленей, козла и неоконченные неопределенные изображения. Последовательность перекрывания была прослежена с помощью увеличительного стекла и макрофото съемки. В данной композиции особенно привлекает внимание находящийся в центре ее канонический образ медведя, или медведеподобного хищника (цв. вклейка: 5), многократно повторенный на других плоскостях Бичикту-Бом. Это хорошо заметное выразительное изображение поражало и вдохновляло, видимо, и

Рис. 20. Бичикту-Бом. Фрагмент многофигурной разновременной композиции.

более поздних художников. В целом ряде композиций нового времени на скалах Бичикту-Бом воспроизводится этот образ, сохраняющий некоторые черты иконографии скифской эпохи [Миклашевич, Бове, 2009, рис. 2].

Полную противоположность ясному фризовому композиционному построению рисунков скифского времени на плоскости из Шалкобы представляет собой сложное переплетение фигур (рис. 7-15) на плоскости из другого урочища – Тёнёш, расположенного в северо-восточной части горы у д. Бичикту-Бом. За исключением более поздней схематичной выбитой фигуры, все остальные изображения здесь – гравировки разных видов – выполнены в пределах скифской эпохи и в рамках одной стилистической традиции. Но наносились они, очевидно, разными людьми и не одновременно. Изображения очень разнятся своими размерами (от крупных, 20–30 см в длину, до миниатюрных, 3–7 см), степенью художественного мастерства, особенностями технического воплощения. Они намеренно «переплетены» друг с другом, многократно наслаиваясь и перекрещиваясь. Очень показательным в этом плане «слияние» образов кабана и оленя в центральной части плоскости, когда линии контура одной фигуры использовались для создания другой (рис. 8; цв. вклейка: 6). В разных частях плоскости прослеживаются едва видимые остатки характерных зубастых пастей и когтистых лап персонажей, подобных «медведю» с плоскости из урочища Шалкобы. Одна из таких фигур была, видимо, очень крупных размеров и первоначально занимала весь центр плоскости. К сожалению, нам не удалось выявить точные или полные контуры очень многих изображений, поскольку скальная поверхность находится в плохом состоянии (трещины, отслоение, утраты скальной корки), но главным образом потому, что при копировании изображений в начале 1980-х годов контуры их были дополнительно прочерчены острием ножа или иглы, чтобы получившиеся светлые линии легче было прорисовывать на полиэтилен. Думается, что комментарии относительно такого «способа документирования» излишни. Эта варварская операция к тому же была проделана столь грубо, что свежие светлые следы пролегают только вдоль хорошо заметных глубоких древних линий, что мешает выявлять более тонкие и полустершиеся.

К сожалению, в результате неумолимого действия природных факторов деструкции скальных выходов фрагментарно сохранились и многие другие интересные композиции Бичикту-Бом (рис. 19, 20). Трудно представить себе, сколько же удивительных произведений искусства скифской эпохи навсегда исчезло за прошедшие два с половиной тысячелетия. Тем не менее можно с уверенностью утверждать, что дальнейшее исследование памятника позволит выявить еще много изображений этого пласта.

Гравировки скифского времени были обнаружены и при исследовании других памятников Центрального Алтая – у д. Туэкта, с. Озерное, на горе Тöргүн в урочище Устю-Айры (рис. 6; 17, 3, 8; 18, 1; 21) [Миклашевич, 2003; 2006а; 2006б; Миклашевич, Бове, 2011]. Петро-

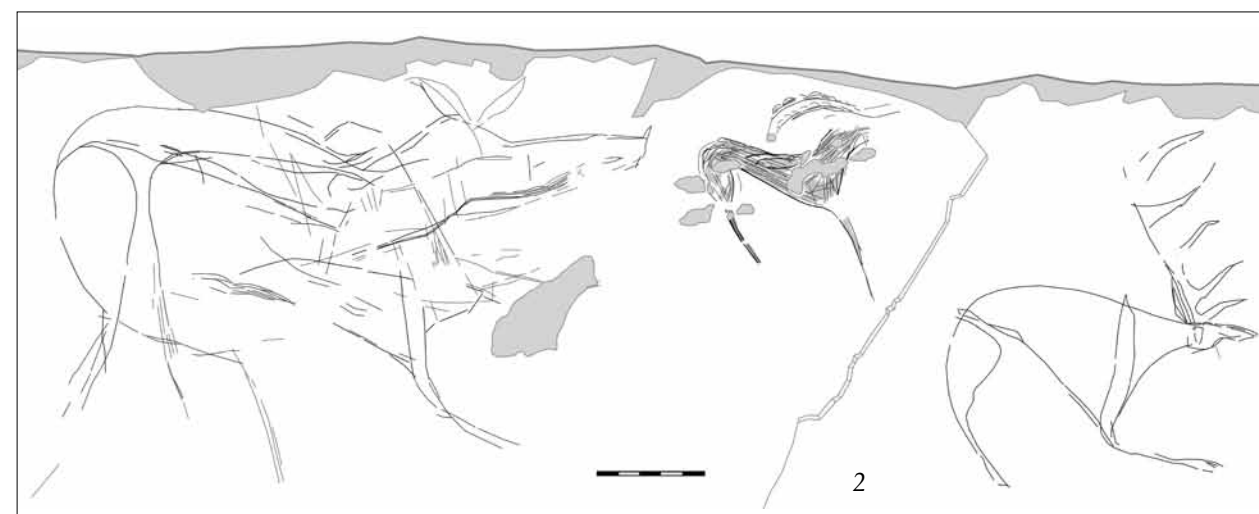
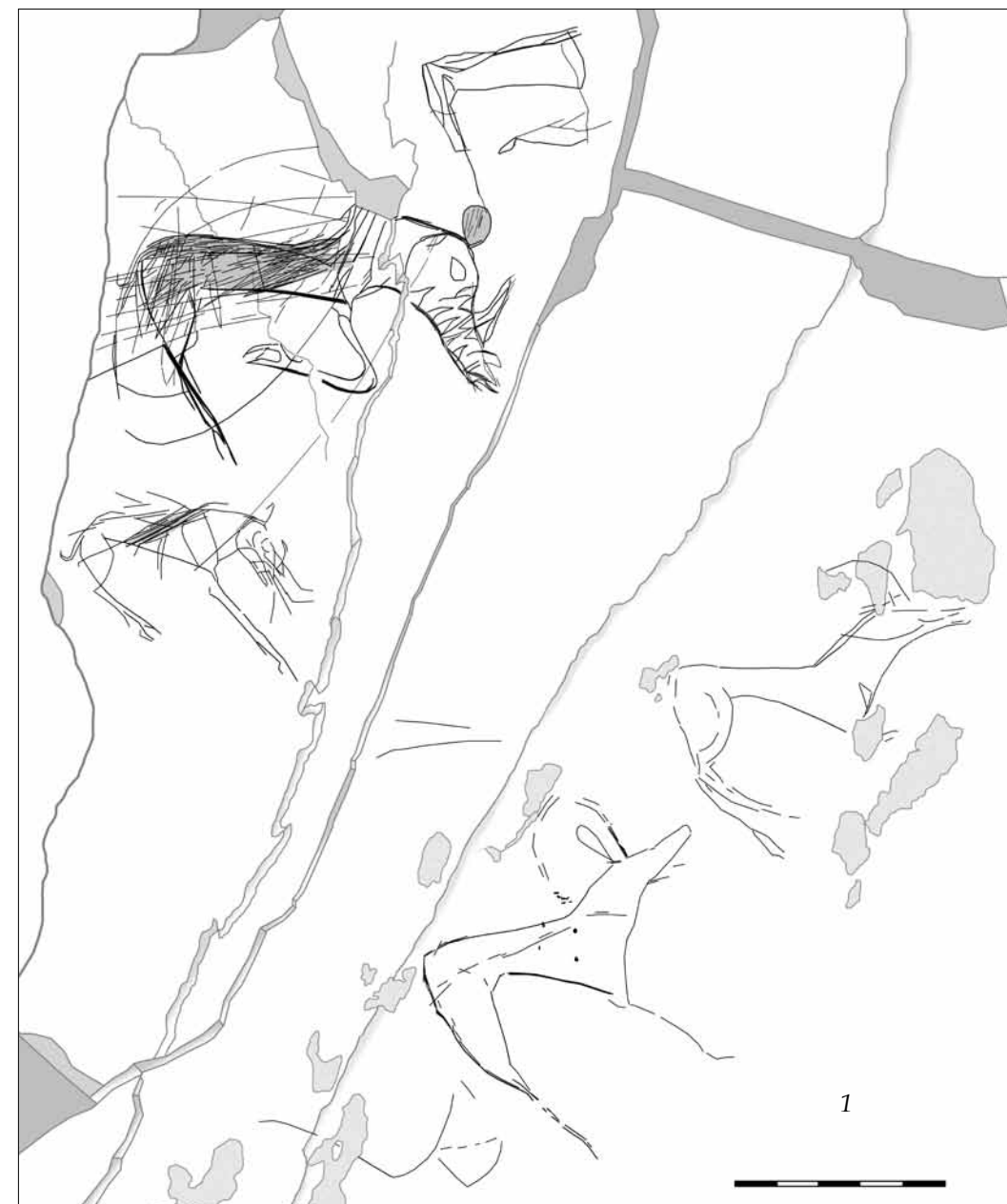
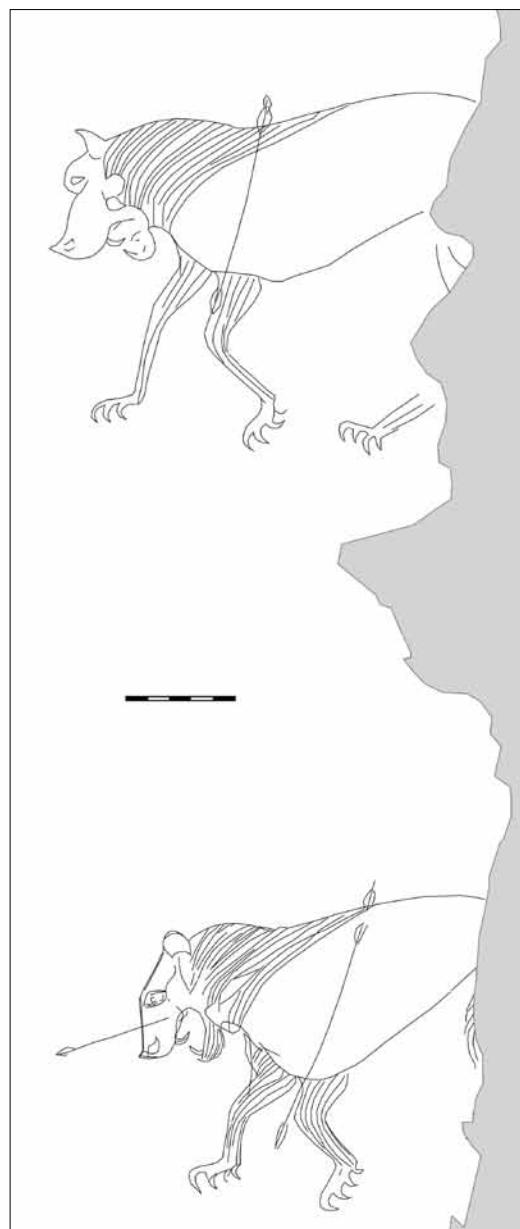


Рис. 21. Тöргүн. Сочетание гравировки с шлифовкой; законченные рисунки и наброски.

глифы на горе Тöргүн, расположенной на правом берегу р. Каракол напротив Бичикту-Бома, исследовались нами в конце 1980-х годов, и уже тогда были обнаружены единичные гравированные рисунки в скифском стиле и резные эскизы выбитых фигур. Сейчас документирование этого памятника осуществляется заново: расширена территория обследования, применяются современные методы выявления и фиксации изображений [Миклашевич, Бове, 2010; 2011]. В результате найдены новые композиции, с помощью цифровой фотографии выявлены многие рисунки, в том числе едва заметные наброски и эскизы; сделаны наблюдения по технике и последовательности выполнения петроглифов; на основе компьютерной обработки изображений выполнены более точные прорисовки. Фиксация всех без исключения обнаруженных следов изобразительной деятельности позволила установить тот факт, что кроме мастерски и уверенно выполненных в том или ином стиле изображений на памятнике есть синхронные им попытки воспроизведения эталонных образцов, сделанные неумелой или неопытной еще рукой, слабыми быстро исчезающими линиями без последующей проработки рисунка (рис. 21). Вполне вероятно, что это результаты деятельности «учеников» древних художников. Отмечено большое разнообразие технических приемов: обычная выбивка; мелкоточечная выбивка по гравированному абрису; глубокая гравировка; поверхностная эскизная гравировка; гравировка в сочетании с шлифовкой; заполнение гравированного контура частыми штрихами.

Наибольший интерес среди совсем недавних открытий на горе Тöргүн представляет композиция с изображениями оленей и хищников в аржано-майэмирском стиле (рис. 6; цв. вклейка: 3). Эти рисунки были обнаружены на обломке плиты, отделившейся от скального основания и упавшей рядом. Размеры плиты в целом – приблизительно 35×100×15 см, поверхности со скальной коркой – 25×75 см. Скальная корка ровная и гладкая, покрыта патиной яркого желто-коричневого оттенка. По патине нанесены острием какого-то орудия (скорее всего, шилом) уверенной рукой мастера изящные фигуры трех оленей: двух самцов (с рогами) и самки. Силуэты внутри гравированных контуров заполнены мельчайшей выбивкой, незаполненными оставлены лишь лопатки, глаза, ноздри. Размеры фигур не превышают 10 см. Между оленями вписаны миниатюрные (2–4 см) изображения хищников, выполненные в точно такой же технике. Они сочетают в себе черты пантер, кабанов и волков. У одного из хищников хвост опущен вниз и загнут на конце, как у пантеры, у другого закручен вверх, как у кабана, у третьего же показаны сразу два хвоста: один закручен вверх, другой опущен вниз. Слева (позади) от оленей изображена еще одна фигура хищника, более крупная, тоже выполненная выбивкой по гравированному контуру. Справа (впереди) от оленей тонкой гравировкой легкими штрихами изображено неопределенное животное с подогнутой передней ногой, скорее всего, это набросок фигуры кабана, подобной той, что изображена полностью на другой плоскости этого же склона (рис. 21, 1). Есть и другие резные наброски. Позднее к изображениям скифского времени были добавлены неумелые схематичные фигуры, а сами они зачерчены беспорядочными наклонными и горизонтальными линиями.

По сравнению с Алтаем в других регионах Южной Сибири и Центральной Азии (если судить по литературе) гравированных рисунков скифской эпохи известно гораздо меньше. Но в той или иной степени они представлены везде, а малочисленность их, скорее всего, отражает состояние источниковой базы, а не реальное положение дел.

Всего несколько фигур в скифском стиле, выполненных гравировкой, удалось найти в обширной литературе по наскальному искусству Монголии. Все они обнаружены на памятниках в долинах рек Цагаан-Салаа и Бага-Ойгур на Монгольском Алтае [Кубарев и др., 2005, рис. 39, 105, 111, 641, 706, 707] (рис. 22). Наличие гравировки в сочетании с выбивкой отмечено также для изображений на оленных камнях Монголии [Волков, 2002, с. 18].

Очень интересные наблюдения по использованию техники гравировки на памятниках Тувы сделаны М. А. Дэвлет. Например, на скалах Ортаа-Саргола (Верхний Енисей) выявлена замечательная композиция, выполненная с применением гравировки: «три изображения животных в скифо-сибирском зверином стиле: олень и кабан «на цыпочках», а также животное с подогнутыми ногами (олень?). Две последние фигуры выполнены тонкими рез-



Рис. 22. Гравированные наскальные рисунки скифского времени Монголии: Цагаан-Салаа/Бага-Ойгур [по: Кубарев и др., 2005].

ными линиями. Изображение оленя на кончиках копыт также было первоначально намечено тонкой резной линией, но затем древний художник “забил” точечными ударами часть туловища животного, кроме ног, брюха и шеи» [Дэвлет, 1982, с. 53, табл. 11] (рис. 23, 1). На одной из плоскостей памятника «Дорога Чингис-хана» изображены в технике выбивки «удивительно совершенные миниатюрные фигуры благородных оленей» и «силуэтный рисунок козла, представленный в стиле оленных камней, с круглым глазом», а между ними еще одно миниатюрное изображение оленя, «выполненное тончайшей резной линией» [Дэвлет, 1982, с. 52, табл. 10] (рис. 23, 4). На других плоскостях Ортаа-Саргола и на скалах Мугур-Саргола среди прекрасных образцов скифо-сибирского стиля, выполненных в технике выбивки, зафиксировано еще несколько случаев исполнения рисунков резной линией, как самостоятельных (рис. 23, 5, 6, 8–10), так и послуживших эскизами для выбивок, по каким-то причинам оставшихся незаконченными (рис. 23, 2, 3); есть и интересный случай заштриховки силуэта выбитых по контуру изображений резными линиями в виде кривой сетки (что очень напоминает «заштрихованного оленя» Калбак-Таша) (рис. 23, 7) [Дэвлет, 1982, табл. 14, 18, 23; 1980, табл. 4, 19; 34, 198; 56, 263, 264; 2009, табл. 91, 1]. Проанализировав эти случаи, М. А. Дэвлет пришла к следующему заключению относительно техники выполнения рисунков: «Можно предполагать, что первоначально фигуры намечались тонкой резной линией, после чего внутреннее пространство покрывалось точечными выбоинами, тем самым резной контур рисунка утрачивался... Однако в других случаях рисунок выбивался в точечной технике без предварительной наметки контура резной линией» [1982, с. 53]. Думается, что без предварительной наметки вряд ли было возможно выполнить рисунок выбивкой, скорее всего, в некоторых случаях эта наметка делалась легкими поверхностными штрихами, которые сейчас стали невидимыми. Прослеживаем же мы линии эскизов в тех случаях, когда они выполнялись более-менее углубленной линией. Думается также, что не все гравированные рисунки – лишь эскизы, предназначенные для дальнейшего заполнения выбивкой, некоторые из них были самостоятельными законченными изображениями, иначе как объяснить нанесение таких деталей, как, например, завитки, ноздря, рот, ухо на изображении кабана в Ортаа-Сарголе (рис. 23, 1), которые неизбежно исчезли бы при заполнении его выбивкой.

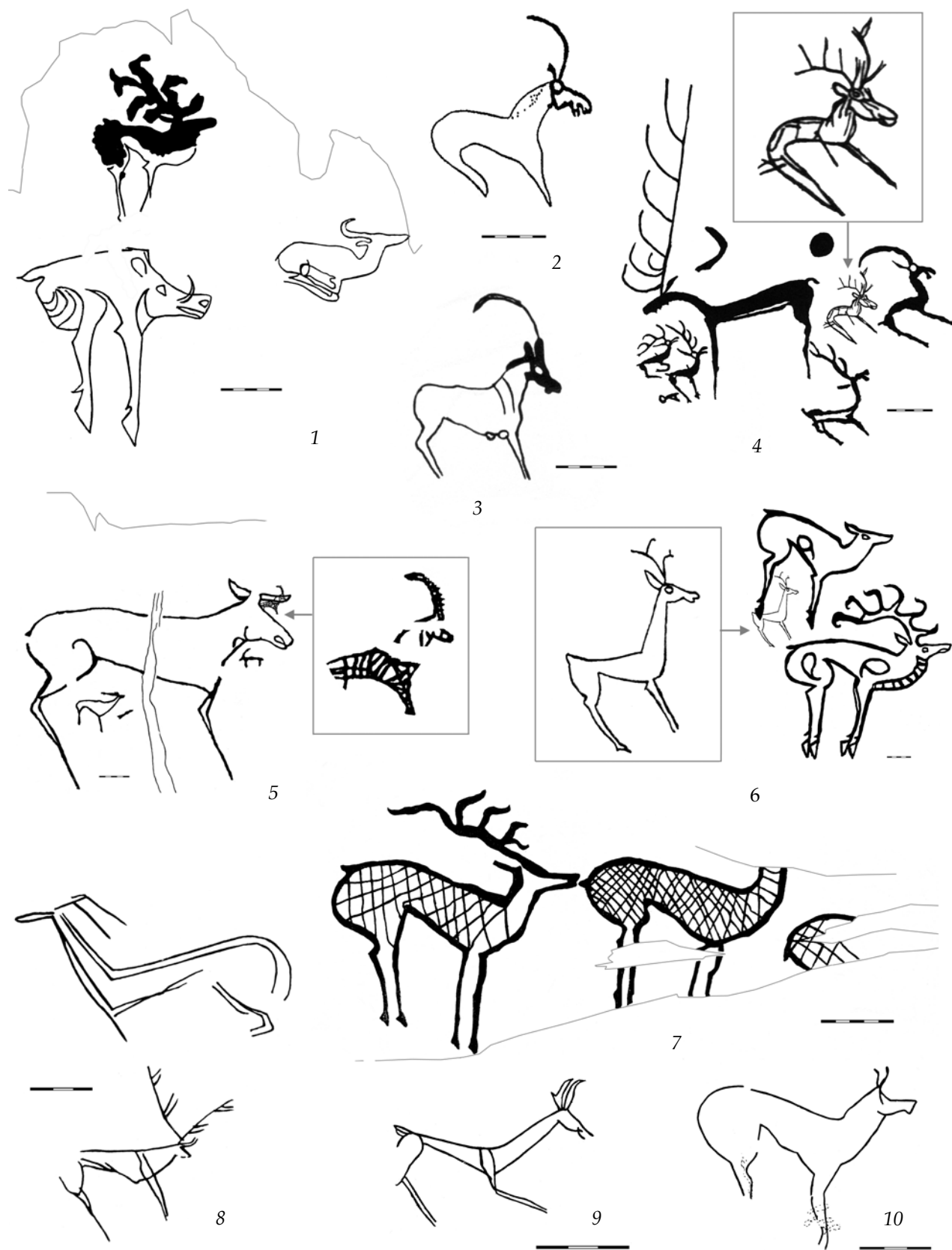


Рис. 23. Гравировка в наскальных рисунках скифского времени Тувы:
 1, 5-7 - Ортаа-Саргол; 2 - правый берег Енисея; 3, 8-10 - Мугур-Саргол; 4 - «Дорога Чингис-хана» [по: Дэвлет, 1980; 1982; 2009]. 1-3 - незавершенная выбивка по гравированным эскизам; 4-6 - гравировки среди синхронных им выбивок (гравировки показаны в увеличенном масштабе в выносках); 7 - заштриховка силуэта резными линиями кривой сеткой внутри выполненного выбивкой контура; 8-10 - самостоятельные гравированные рисунки.

Публикации памятников Тувы М. А. Дэвлет неизменно сопровождалась хорошими фотографиями, что в нашей литературе по наскальному искусству до недавнего времени встречалось нечасто. И это тем более ценно, что большинство из опубликованных ею памятников навсегда утрачено в связи затоплением их водохранилищем Саянской ГЭС. На опубликованных фотографиях можно увидеть существенные детали по технике нанесения изображений, которые, конечно, трудно передать прорисовками и словесным описанием. Зафиксированы и некоторые из гравированных рисунков скифского времени. В частности, на фотографии фрагмента упомянутой плоскости «Дороги Чингис-хана» [Дэвлет, 1982, с. 59, 60] видно, что изображение оленя выполнено не «тончайшей» резной линией, а довольно глубокой, а вот тончайшие линии прослеживаются во многих других местах скальной поверхности. Остается только гадать, какие рисунки можно было бы выявить на этой плоскости в наши дни с помощью современной фототехники и компьютера и сожалеть о том, что это уже невозможно.

Не менее богатый памятниками наскального искусства, чем Алтай и Тува, регион Хакасии и юга Красноярского края (Минусинской котловины) также пока дал лишь единичные примеры использования техники гравировки для скифского периода, несмотря на то, что выявлен представительный корпус петроглифов тагарской культуры, выполненных выбивкой [Советова, 2005]. При этом известно очень большое количество гравированных рисунков более поздних периодов: таштыкской культуры и кыргызского времени. Классический пример - знаменитая Сулекская писаница, давно известные в науке гравировки которой, кстати, во многом повлияли на сложившееся мнение о том, что такая техника в наскальном искусстве вообще (не только в Хакасии) характерна именно для эпохи раннего средневековья. Позже идентифицированные многочисленные гравировки таштыкской культуры только укрепили это мнение. Показательно, что когда на одной из плит тагарского кургана у горы Тепсей были обнаружены выполненные в одном стиле изображения оленей - одно выбитое, другое гравированное (рис. 24, 1), то было высказано предположение, что гравированное изображение относится к таштыкской культуре и было сделано в подражание тагарскому выбитому [Савинов, 1976, с. 62, рис. 3, 4], настолько устоявшимся было мнение, что для тагарской культуры характерны только выбитые петроглифы.

Специфика этого региона заключается в том, что для нанесения наскальных изображений в основном использовался красноцветный девонский песчаник. На этой породе хорошо и контрастно видны даже самые легкие «царапины», но только недолгое время после их нанесения. Светлый след выветривается и патинизируется довольно быстро, нам доводилось наблюдать визуальное исчезновение некоторых посетительских граффити даже в пределах десятилетия-двух. Из-за этой особенности резные рисунки, если они предназначались для «длительного использования», приходилось все время подновлять. На наш взгляд, именно в результате таких действий стали глубокими и четкими гравировки Сулекской скалы, как и многие таштыкские (см. об этом также в статье С. В. Панковой в настоящем сборнике). При этом надо заметить, что далеко не все гравировки и эпохи раннего средневековья глубоко вырезаны и хорошо видны, среди них точно так же есть полустертые, едва видимые, и, вероятно, совсем исчезнувшие, то есть выполненные некогда легкой резной или совсем поверхностной линией. Так, видимо, выполнялись эскизы для выбитых изображений и самостоятельные рисунки и в тагарскую эпоху. Единичность гравированных экземпляров [Советова, 2005, с. 16, рис. 1, 2] говорит лишь о том, что их выявлением почти не занимались (см. выше о копировании на микалентную бумагу). Приведенные примеры использования приема гравировки в тагарском искусстве - в качестве самостоятельных изображений, эскизов к выбивке и как дополнительных деталей выбитых рисунков (рис. 24), свидетельствуют о перспективности поиска резных изображений скифского времени и для этого региона. Обнаружить тонкие поверхностные линии на девонском песчанике существенно труднее, чем на более вязких породах, даже с помощью упомянутых выше современных методов и технического оснащения, но все же это возможно, если поставить такую цель.

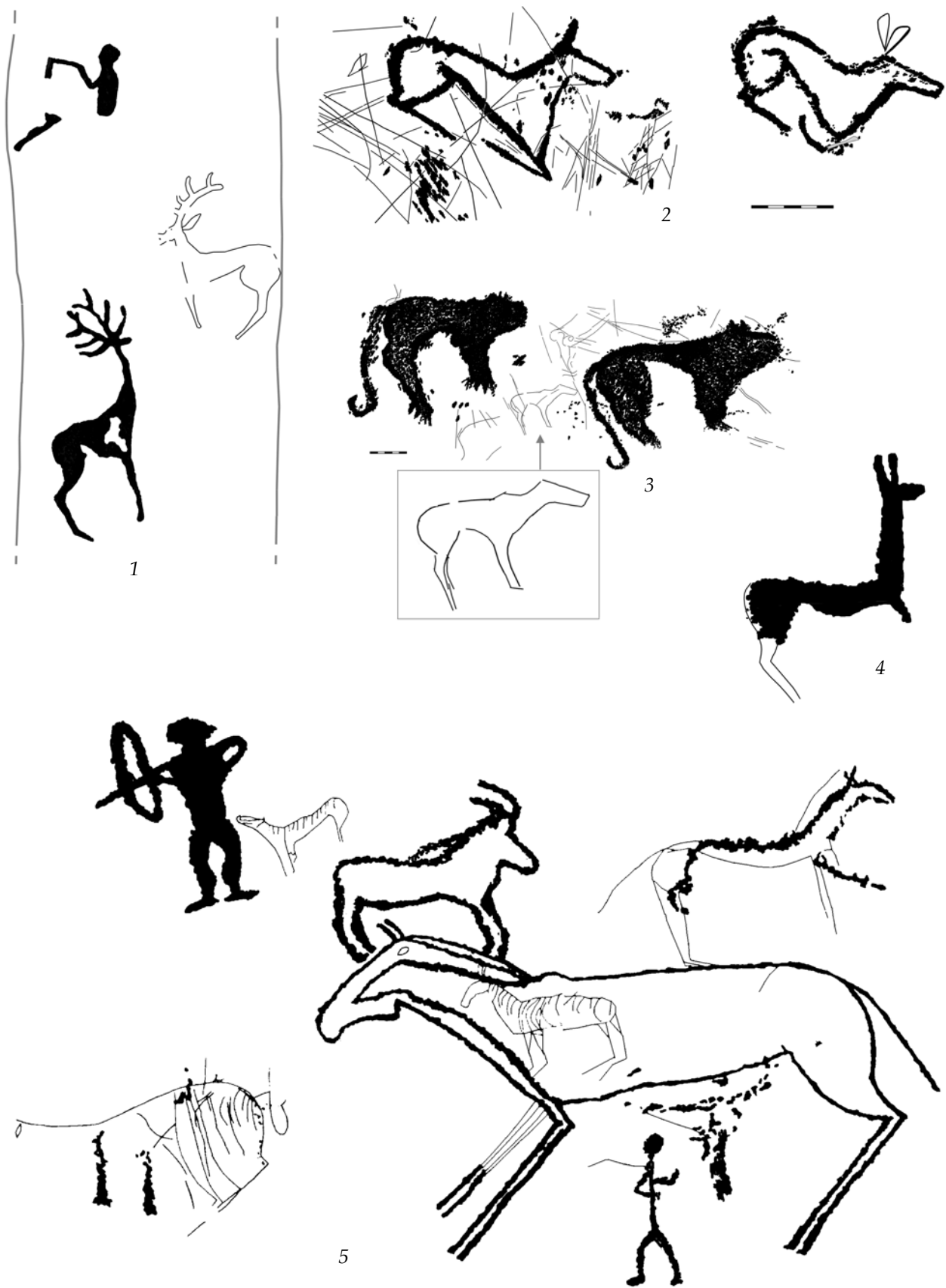


Рис. 24. Гравировка в наскальном искусстве скифского времени Минусинской котловины: 1 - Тепсей, курганный камень [по: Савинов, 1976]; 2, 3 - Суханиха; 4 - Бычиха; 5-9 - Оглахты; 10 - Шалаболино; 11 - Сосновая (6, 8, 10, 11 - прорисовки В. Ф. Капелько).



1-5 - гравированные рисунки среди синхронных им выбитых, гравированные детали, эскизы для выбивки; 6-8, 10, 11 - самостоятельные гравированные рисунки; 9 - сочетание шлифовки и гравировки.

В наскальном искусстве Казахстана, несмотря на обилие памятников и публикаций по ним, тоже удалось найти очень мало гравировок скифского времени (рис. 25), но даже эти примеры также позволяют думать, что малочисленность их кажущаяся и обусловлена перечисленными выше причинами. Замечательные образцы гравировок в скифском стиле, судя по всему, имеются на скалах огромного местонахождения в горах Ешкиольмес. Публикации по нему пока отрывочные, но и в них представлены характерные образы хищников и копытных, выполненные резной линией. «Немало прекрасных образов развитого звериного стиля выполнены в традиционной технике выбивки, – пишут исследователи памятника, – однако поистине шедеврами наскального искусства являются граффити этого времени» [Марьяшев, Рогожинский, 1991, с. 24].

Раннескифские петроглифы Ешкиольмеса выделены в особый тип, главные особенности которого – «господство техники граффити и прошлифовки, лаконизм и точность графики в сочетании с пристрастием к миниатюре. Такие качества обеспечили появление целой серии очень выразительных изображений, которые по праву можно отнести к шедеврам наскального искусства. Изображения диких животных – хищников и травоядных, – исполненные в ажурном стиле или миниатюрные гравюры, знаменуют появление новой художественной традиции, органично связанной с искусством сако-сибирского мира» [Рогожинский и др., 2004, с. 81, 82]. К сожалению, за исключением нескольких изображений [Марьяшев, Рогожинский, 1991, рис. 38, 45; Рогожинский и др., 2004, рис. 8, фото 7, 8; Байпаков и др., 2005, рис. 154–156, 160, фото 76], эти шедевры в имеющихся публикациях не представлены.

Более многочисленны случаи применения гравировки для дорисовки дополнительных деталей к выбитым изображениям, как, например, гривы и хвосты лошадей, рога оленей, стрелы, луки, поводья и т.п. Отмечено, что «такой прием нанесения рисунка, как гравировка в сочетании с выбивкой» был освоен в эпоху бронзы и продолжал широко применяться в эпоху раннего железа [Марьяшев, Рогожинский, 1991, с. 4, 21], что «эта специфическая особенность памятника во многом обусловлена свойством местного материала. Мелкозернистый песчаник с зеркально-гладкой поверхностью, покрытый иссиня-черного цвета патиной, служил идеальным материалом, позволявшим создавать ... очень выразительные, изящные изображения» [Рогожинский и др., 2004, с. 80]. Об этом, действительно, можно догадываться по некоторым прорисовкам и цветным фотографиям в посвященных петроглифам Ешкиольмеса и другим памятникам Семиречья книгам [Марьяшев, Горячев, 2002; Байпаков и др., 2005], но, к сожалению, качество опубликованного в них материала оставляет желать лучшего. Гораздо достовернее представлен этот весьма характерный технический прием (сочетание выбивки с исполнением значимых деталей гравировкой) на уже ставшей хрестоматийной прорисовке сцены боя двух лучников, обнаруженной и скопированной на скалах урочища Сагыр в Восточном Казахстане З. С. Самашевым [1992, рис. 27]. Силуэты воинов выполнены в технике выбивки, а их боевые топоры и подвешенные к поясу луки в горитах выгравированы; прослеживаются и другие резные линии вокруг фигур (рис. 25, 5). Думается, что в Казахстане с его обилием памятников, подходящими для резных рисунков породами камня и изумительным пластом наскального искусства раннего железного века нас еще ждут открытия (и, надеемся, качественные публикации!) гравированных шедевров скифского звериного стиля.

Завершая обзор по ареалам наскального искусства, обратимся к уникальному памятнику, находящемуся высоко в горах северной Киргизии, скале Жалтырак-Таш⁶. Расположенный в 2 тыс. км от гор Южной Сибири, он демонстрирует удивительное сходство с ними в сти-

⁶ Памятник известен также под названием Ур-Марал. Хотя это и не имеет прямого отношения к теме данной работы, пользуясь случаем, хотелось бы прояснить ситуацию, связанную с его наименованием. Первая публикация его петроглифов [Гапоненко, 1963] состоялась в мало кому доступном сборнике, поэтому настоящую известность замечательные изображения, выполненные в раннескифском стиле, обрели после того, как их снова опубликовал Я. А. Шер в обзоре памятников наскального искусства Средней Азии в своей известной книге [1980]. В подписях к рисункам было обозначено: «Таласская долина. Ур-Марал». Под названием Ур-Марал эти петроглифы приводились бесчисленное количество раз в работах по искусству скифского времени. Осуществив исследование памятника, мы с коллегами опубликовали две статьи, где использовалось наименование «Жалтырак-Таш» [Шер и др., 1987; 1995]. После этого приходилось несколько раз слышать и видеть в печати завуалированные упреки в переименовании памятника. Так, К. И. Ташбаева пишет, что В. М. Гапоненко петроглифы этого памятника «ввел в научный оборот под названием Ур-Марал. В 1985–1986 гг. здесь работала экспедиция Кемеровского университета под руководством Я. А. Шера и опубликовала информацию о новых исследованиях данного объекта уже под названием Жалтырак-Таш» [Ташбаева, 2004, с. 102]. Обратимся к первоисточнику. В. М. Гапоненко в своей статье сообщает о результатах исследования нескольких групп памятников в Таласской долине, одна из таких групп находится в ущелье Ур-Марал, и уже среди памятников этой группы выделяется тот, о котором идет речь: «Седьмая, наиболее полно изученная группа рисунков, находится в ущелье Ур-Марал... Река Ур-Марал – крупный левый приток р. Талас... Наскальные рисунки встречаются от устья до верховьев р. Ур-Марал... Основная и наиболее интересная масса рисунков сконцентрирована на камне, известном под названием Жалтырак-Таш, т.е. блестящий камень» [1963, с. 102, 103]. Таким образом, название Ур-Марал относится к району распространения нескольких памятников наскального искусства, а Жалтырак-Таш – это название одно из них, упомянутое его первооткрывателем и используемое нами.

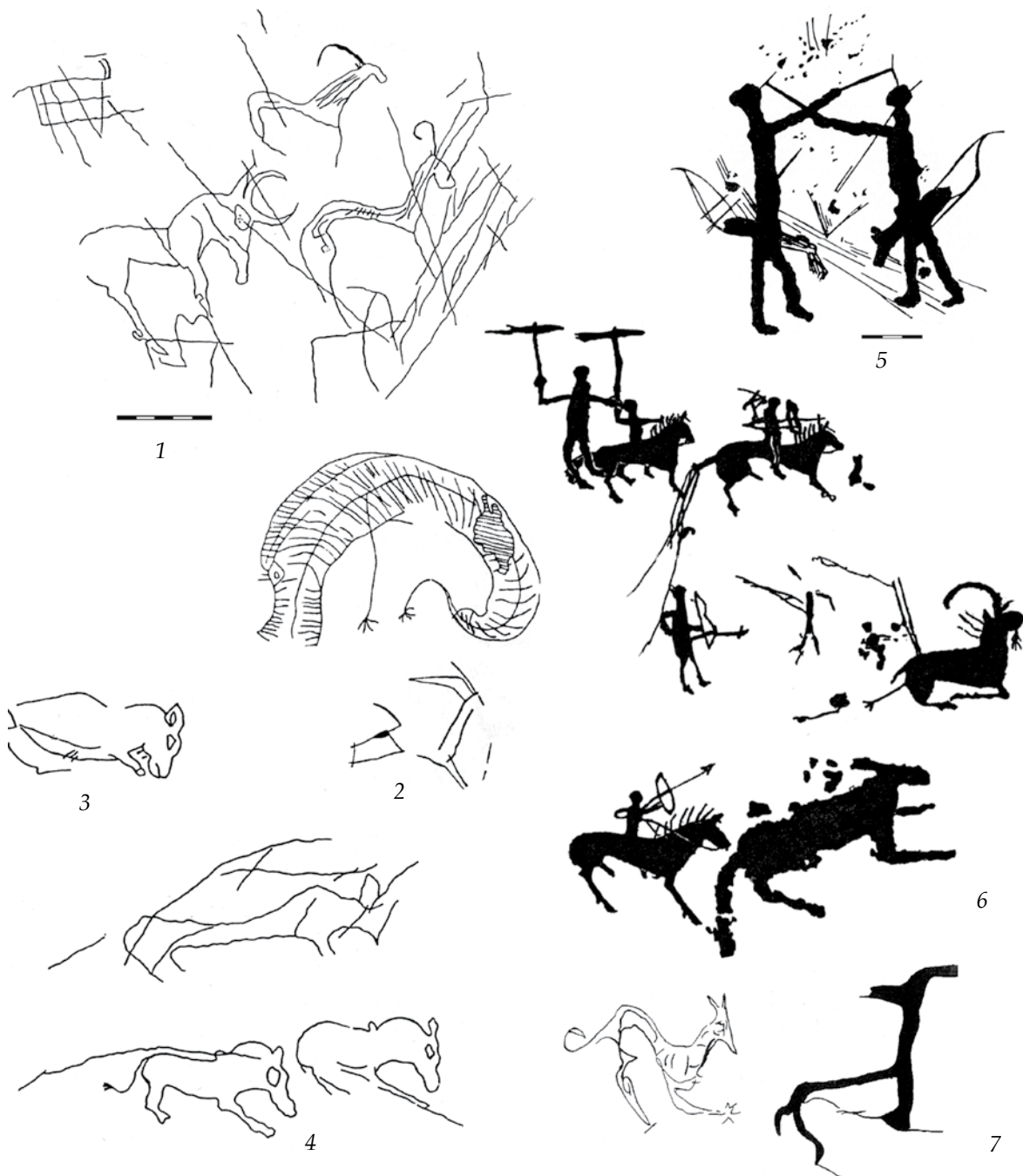


Рис. 25. Гравировка в наскальном искусстве скифского времени Казахстана: 1–4, 7 – Ешкиольмес, Семиречье [по: Марьяшев, Рогожинский, 1991; Байпаков и др., 2005]; 5 – Сагыр, Восточный Казахстан [по: Самашев, 1992]; 6 – Ешкиольмес, фрагмент многофигурной композиции, (прорисовка А. Е. Рогожинского). 1–4 – гравировка; 5, 6 – гравированные детали выбитых изображений; 7 – гравированный рисунок и выбивка по гравированному эскизу.

листке петроглифов скифского времени (других эпох тоже, но сейчас нам важно подчеркнуть сходство изображений именно этого пласта). Для него характерно и обилие гравированных рисунков этого периода, сравнимое с памятниками Алтая. Жалтырак-Таш представляет собой компактное, но очень насыщенное скопление разновременных наскальных рисунков, расположенных на наклонной и горизонтальной гранях одного большого скального выхода. Порода камня чрезвычайно благоприятна для нанесения как выбитых, так и отшлифованных и гравированных рисунков; создатели петроглифов пользовались всеми этими техниками в разных сочетаниях в разные эпохи. Камень к тому же благоприятствует и сохранению нанесенных на него изображений; пожалуй, нигде больше нам не доводилось видеть столько хорошо сохранившихся, с четкими краями линий, тонких гравировок разных периодов. Поражает и разнообразие образов и сюжетов, многие из которых до работ на Жалтырак-Таше считались совершенно нехарактерными для наскального искусства, как, например, образы «скифских пантер», кентавра, драконов и т. д. [Шер и др., 1987].

Первый исследователь памятника В. М. Гапоненко, опубликовавший несколько композиций, отнесенных им к сако-усуньскому времени, уделил специальное внимание технике нанесения петроглифов, но резных рисунков он совсем не заметил [1963, с. 104–110]. Экспедиция под руководством Я. А. Шера и З. С. Самашева (в которой нам посчастливилось принять участие), документировавшая петроглифы Жалтырак-Таша в 1986 г., выявила множество разновременных гравировок среди выбитых рисунков, были сделаны наблюдения и относительно изображений скифского времени: что они «выбивались по предварительно сделанным гравированным эскизам, что наряду с крупными выбитыми изображениями, создавались и аналогичные им небольшие гравированные» [Шер и др., 1987, с. 70; здесь же приведено несколько таких изображений: рис. 5, 3, 4, 6; 7, 4; 10 (олень)]. В 1988 г. мы продолжили документирование памятника, особое внимание уделив верхней (горизонтальной) поверхности скального выхода, на которой после расчистки от лишайников и земли было выявлено еще множество петроглифов, в том числе и гравировок скифского времени. Интересно, что предпринявшая в 2003 г. новое документирование Жалтырак-Таша К. И. Ташбаева (совместно с А.-П. Франкфором), характеризуя памятник, не отметила наличие гравированных изображений скифского времени, хотя и упомянула о том, что здесь «очень много изображений, выполненных в технике гравировки. Жалтырак-Таш – редкий памятник, дающий многочисленные гравюры тюркского и более позднего времени» [Ташбаева, 2004, с. 103].

Мы приводим здесь некоторые изображения Жалтырак-Таша, относящиеся к скифской эпохе, выполненные в технике гравировки или с ее использованием (рис. 26–29). Нужно отметить, что все они представляют собой вырванные из контекста композиции отдельные фигуры или небольшие группы фигур. В рамках данной публикации нет возможности привести композиции целиком, поскольку особенность топографии памятника – большая протяженность плоскостей как в длину, так и в ширину. Кроме того, большинство композиций представляют собой сложное переплетение разновременных рисунков, хронологическое определение которых – отдельная задача. Публикуемые фигуры подобраны так, чтобы продемонстрировать основные образы и стилистические особенности, проявившиеся в гравировках скифской эпохи, а также чтобы показать разнообразие применяемых приемов, связанных с использованием техники гравировки.

На примере Жалтырак-Таша можно перейти к более общим вопросам, связанным с технологией создания гравированных наскальных изображений и различными вариантами применения техники гравировки.

Общепризнанно, что гравировка применялась для создания эскизов, очерчивания, наметки общего абриса фигур с целью последующего заполнения их выбивкой. Хорошего изящного детализированного выбитого изображения без наброска не создать. Многочисленные случаи, когда выбивка по гравированному эскизу была начата, но по каким-то причинам не завершена, помогают увидеть последовательность создания образов (рис. 18; 23, 1–3; 24, 2–5; 25, 7; 26). Эскизы могли выполняться резными линиями разной глубины и интенсивности, иногда они намечались частыми легкими параллельными штрихами (рис. 26, 2, 6). В тех случаях, когда мы не видим эскизных линий выбитого изображения, скорее всего,

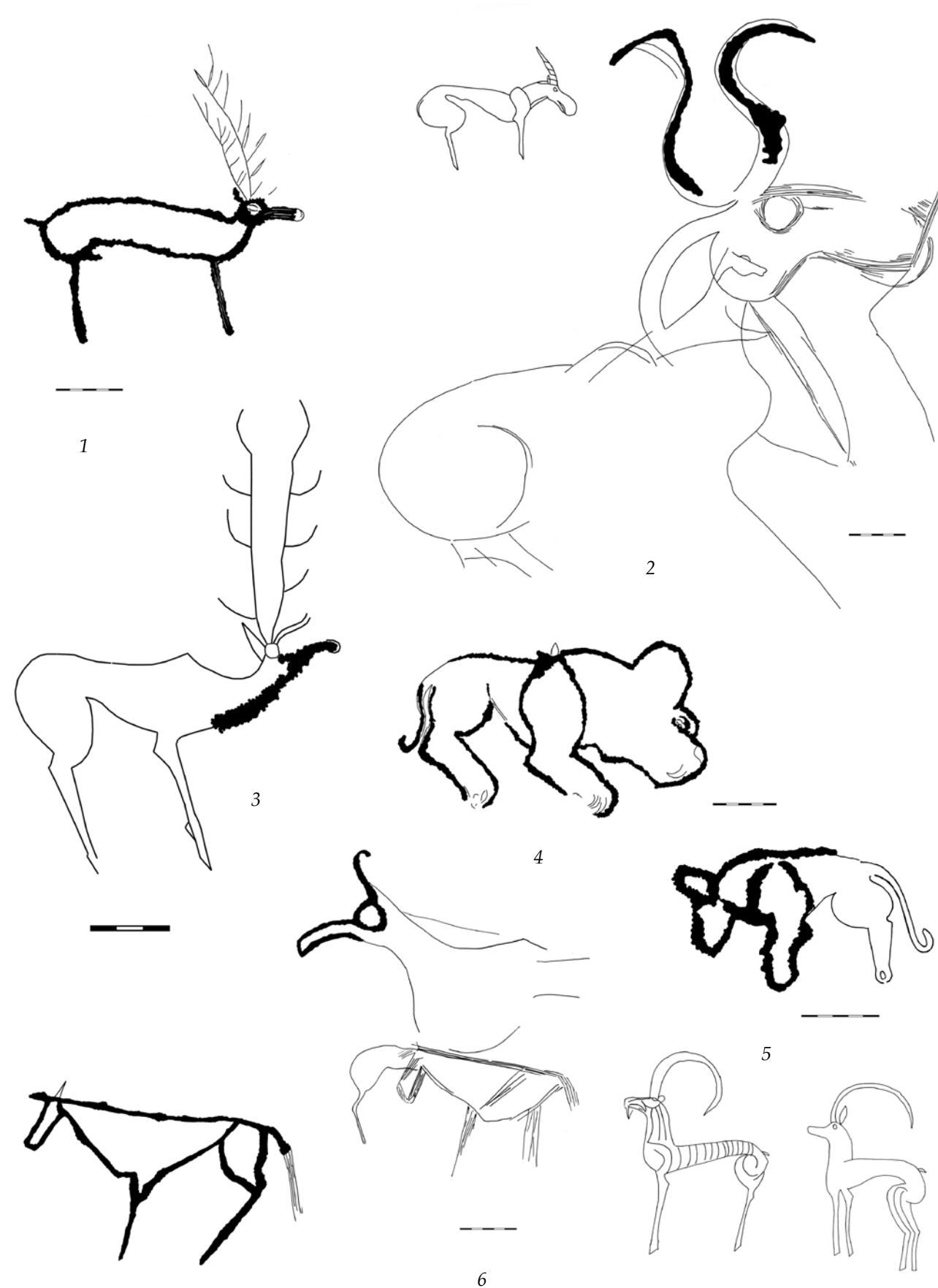
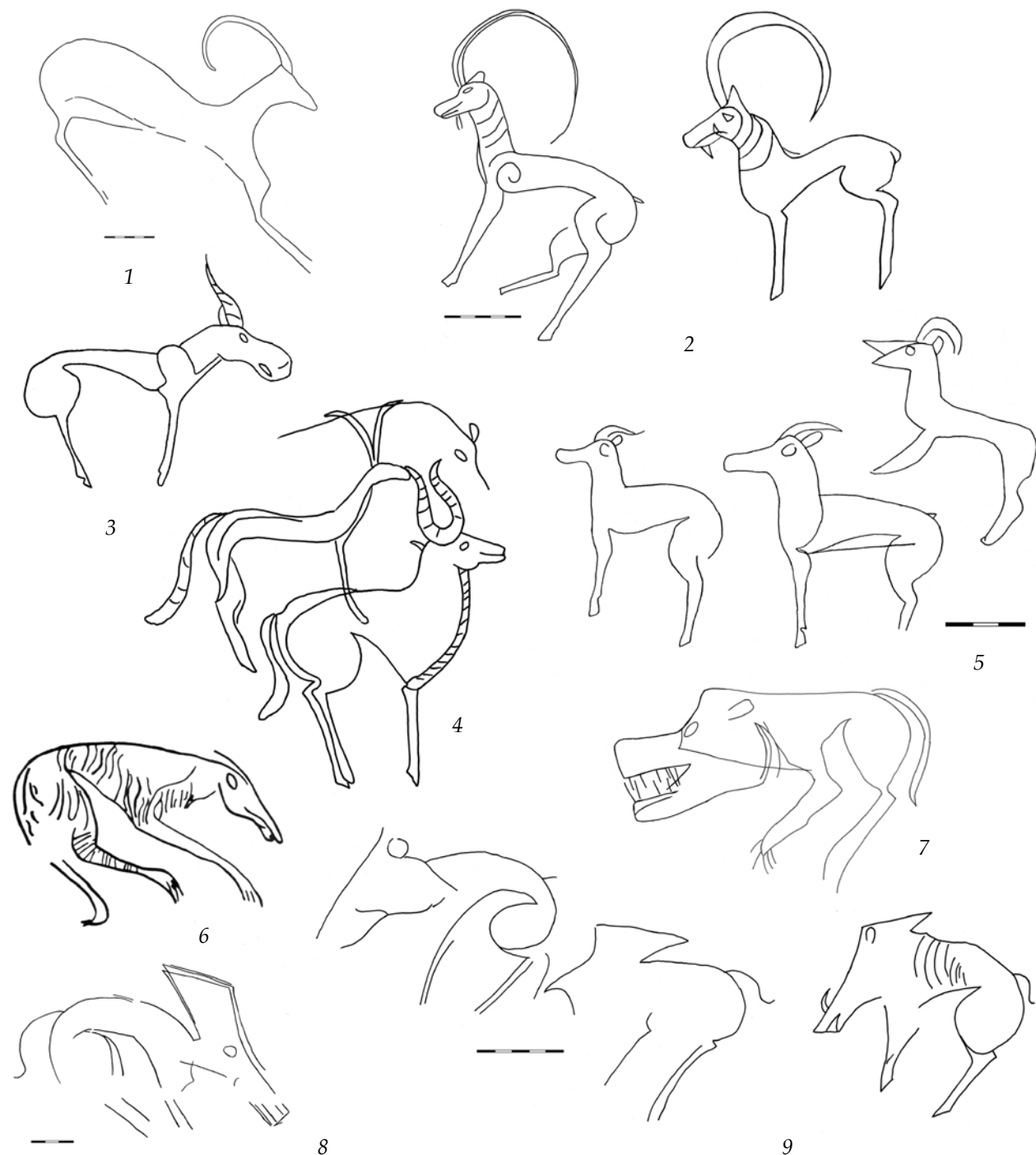


Рис. 26. Гравировка в наскальном искусстве скифского времени Киргизии: Жалтырак-Таш. Использование гравировки для создания эскизов выбитых изображений.

они были нанесены либо совсем поверхностной гравировкой, либо кусочком сухого пигмента, и со временем стали невидимыми. Такими же поверхностными штрихами могли наноситься эскизы и для некоторых сложных изображений, которые затем прорезались глубокой многократной гравировкой.

Несомненно, нанесение самостоятельных резных рисунков без намерения заполнить их выбивкой было распространено не меньше. Об этом свидетельствует, в первую очередь, количество таких рисунков (слишком большое, чтобы предполагать в них эскизы для неосуществившихся выбивок), зачастую составляющих многофигурные сюжетные композиции, а также многочисленные примеры заполнения резных контуров резными же спиралями, завитками и другими деталями (рис. 1, 5, 7, 9; 5; 8; 16, 6, 7; 17, 4, 6, 8; 23, 1; 24, 6-8, 11; 27, 2-4, 6, 9; 29, 3), нахождение резных рисунков в одной композиции с синхронными им выбитыми



(рис. 2, 4; 23, 4, 6). Самостоятельные гравировки наносились линиями различной глубины и интенсивности: от слегка прочерченных (большинство из которых, вероятно, визуально исчезло со временем) до углубленных в камень на несколько миллиметров. Очевидно, что рисунки выполнялись с разными целями: одни сразу создавались для долговременного восприятия; к другим обращались неоднократно, каждый раз подновляя линии по мере их патинизации; третьи же наносились намеренно поверхностными линиями, так как предназначались для одноактного «использования» в момент их нанесения. Вполне возможно, что среди таких почти исчезнувших поверхностных рисунков есть ученические «пробы пера», неудавшиеся наброски и т. п.

Очень часто гравировка использовалась в сочетании с другими техниками. Наиболее распространено было ее применение для дорисовки тонких деталей к выбитым рисункам:

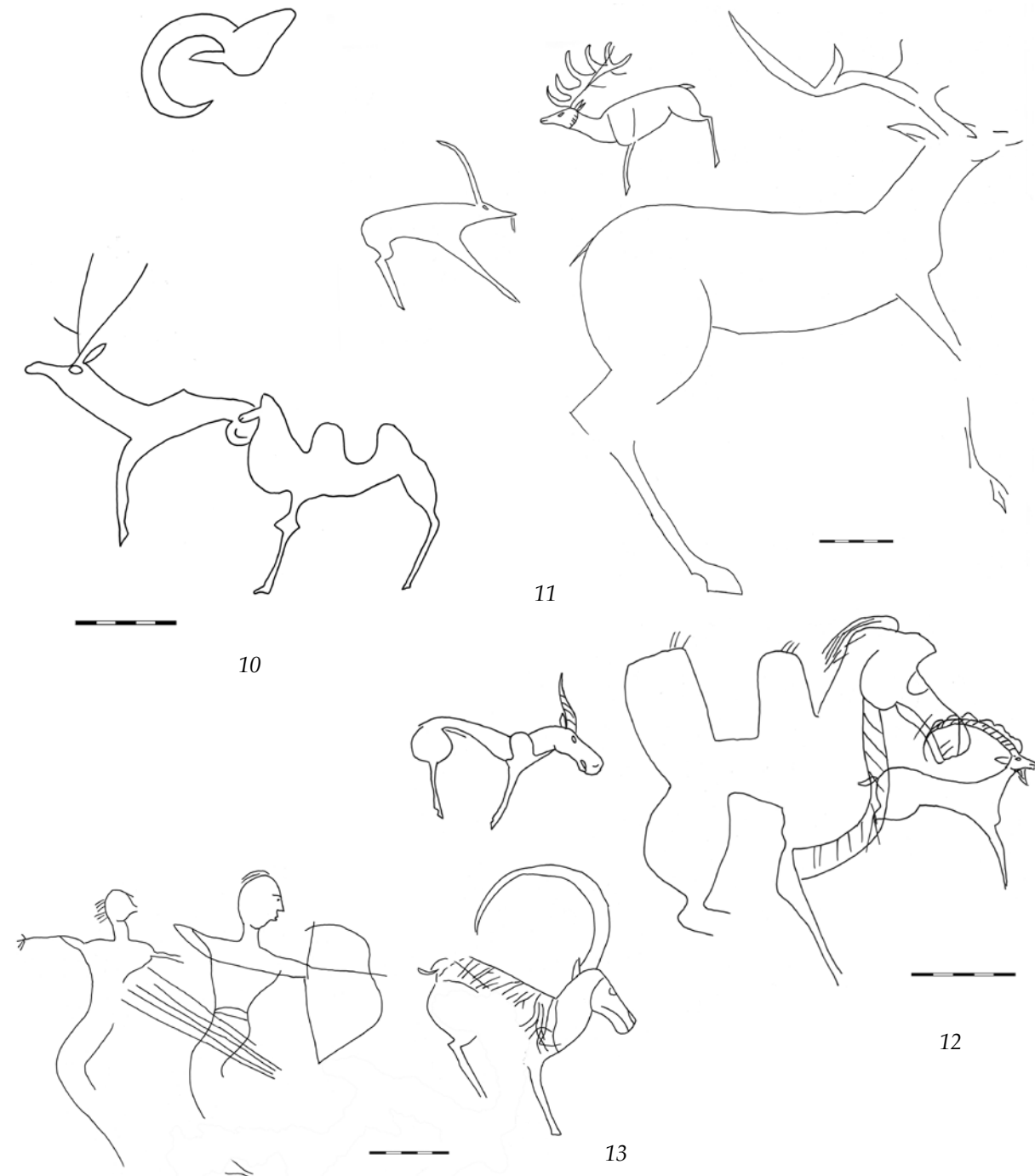


Рис. 27. Гравировка в наскальном искусстве скифского времени Киргизии: Жалтырак-Таш. Самостоятельные гравированные рисунки.

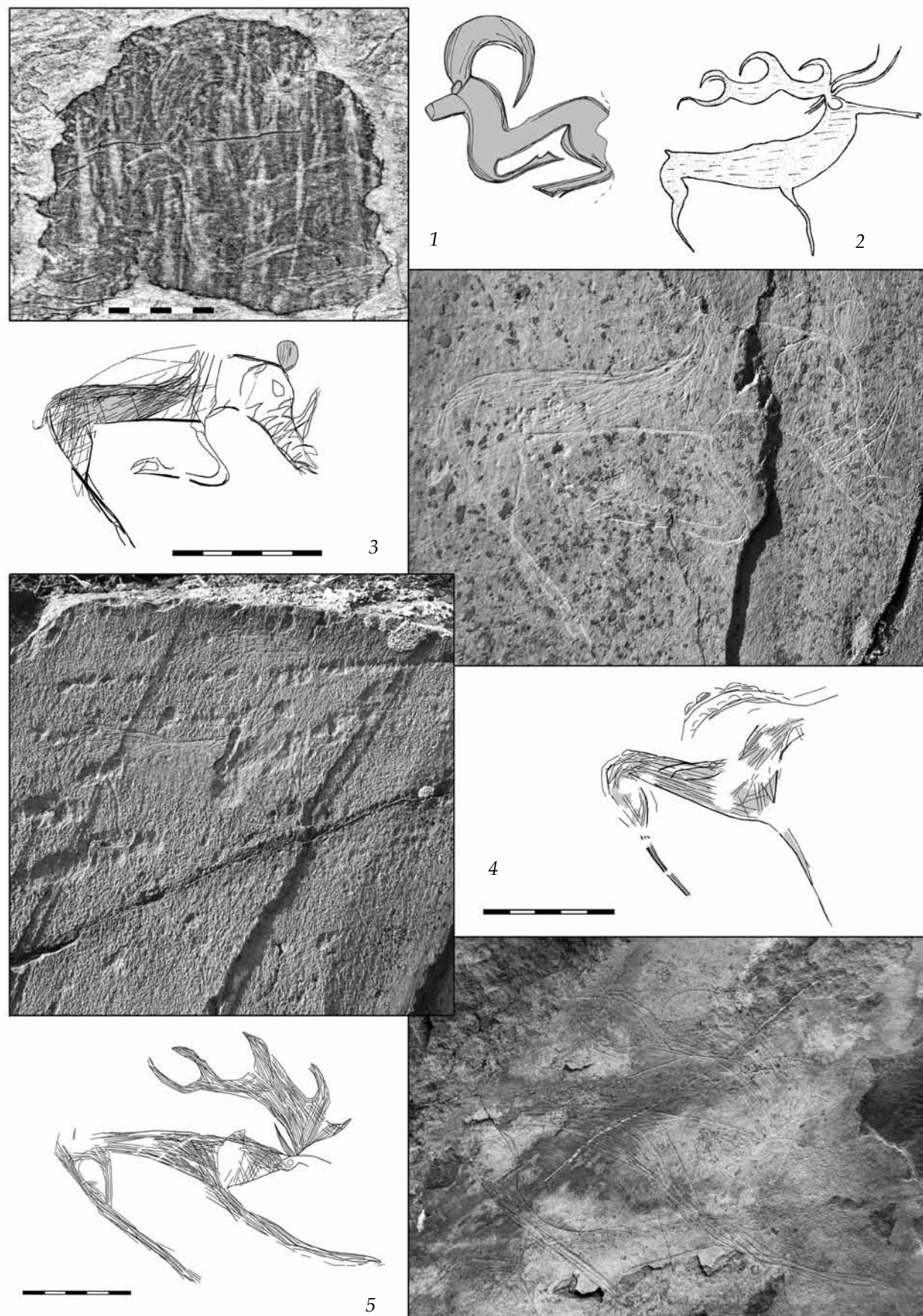


Рис. 28. Разновидности техники гравировки (гравировка в сочетании с шлифовкой, заполнение силуэта резными линиями): 1 – Жалтырак-Таш, Киргизия (микалентная копия и прорисовка); 2 – Чаганка, Алтай [по: Черемисин, 2001]; 3–5 – Төргүн, Алтай (фотографии и прорисовки).

уши, глаза, рога, хвосты, клыки, когти у животных; пальцы и детали одежды у людей; луки, стрелы, чеканы, поводья и др. реалии; часто гравировкой выполнялись всадники на выбитых конях и верблюдах и т.д. (рис. 2, 2, 3; 18, 1; 24, 2; 25, 5, 6). Надо заметить, что далеко не всегда при копировании выбитых изображений исследователи обращают внимание на наличие таких гравированных деталей, а ведь часто именно они определяют значение образа.

Иногда встречается сочетание гравировки с техникой шлифовки (скобления, протирки) (рис. 21; 24, 9; 28, 1–4). Скорее всего, в таких случаях резными линиями наносился общий контур фигуры и некоторые детали, а потом силуэт внутри обозначенного контура шлифовывался («затирался»). Такое исполнение рисунка – более простая альтернатива силуэтной выбивке, зашлифованные поверхности остаются яркими и контрастными на фоне камня очень долгое время. Судя по некоторым наблюдениям, патинизация зашлифованных поверхностей происходит медленнее, чем выбитых и гравированных. Но когда она происходит, поверхностно шлифованный рисунок визуально исчезает. Вообще, техника шлифовки, возможно, была самой распространенной в наскальном искусстве по причине наибольшей простоты и скорости нанесения рисунка. Но именно такие изображения хуже всего сохранились, просто став невидимыми с течением времени. В тех случаях, когда шлифованные рисунки оконтурены гравированными линиями, появляются шансы на их выявление.

Специфический прием, наиболее характерный для гравировок Горного Алтая, – заполнение всей фигуры или отдельных ее частей частыми резными линиями (рис. 1, 5, 7, 9, 11; 2, 9, 10; 8; 14, 3; 16, 7; 20; 21; 24, 6, 8; 28, 5; цв. вклейка: 6), что также придавало гравированному рисунку яркость и контрастность, близкие к изображениям, выполненным выбивкой или шлифовкой. Иногда такие линии дополнительно шлифовывались поверх резьбы (рис. 28, 3, 4). Вероятно, в этот же ряд можно поставить и рисунки, заполненные внутри контура «косой сеткой» перекрещивающихся линий (рис. 2, 10; 22, 1; 23, 7), хотя вполне возможно, что этот прием предназначался для того, чтобы удобнее было прорабатывать рисунок выбивкой, как считает Д. В. Черемисин [2011а, с. 147, 148]. Мы также не исключаем того, что гравировка на камне могла применяться и в сочетании с прокрашиванием, что хорошо известно по материалам изображений на предметах разных эпох (см., например, статью Е. С. Сухоруковой в настоящем сборнике). Пигмент мог втираться в прочерченные линии, или же краской могла покрываться вся поверхность изображения внутри гравированного контура. Если последнее предположение верно, то частая заштриховка в виде параллельных линий или косой сетки вполне могла наноситься для лучшего удержания краски. В наскальном искусстве скифского времени остатки краски в гравированных рисунках пока не зафиксированы, но, надо сказать, что и специальные исследования на этот предмет не проводились.

Другой специфический прием мы отметили только в петроглифах Жалтырак-Таша. Некоторые рисунки выполнены способом, который более всего походит на гравировку в современном «бытовом» понимании этого слова (так наносятся памятные надписи на металлические предметы): мелкие частые насечки, сливающиеся в тонкую линию с ровными краями. Этот технический прием – назовем его «гравирование» – похож на выбивку и часто переходит в нее или сочетается с ней (рис. 29, 3, 4), но все-таки нам представляется, что он ближе к гравировке. Многие рисунки на скалах Жалтырак-Таша выполнялись с помощью такого приема и затем еще дополнительно прорезались глубокими ровными линиями шириной и глубиной около 2 мм, образуя очень четкие, графичные, и при этом изящные изображения (рис. 29, 1, 2, 5).

Наконец, последний аспект, на котором хотелось бы остановиться, это то, какими инструментами могли выполняться гравированные изображения в скифское время. Публикуя резные рисунки Бичикту-Бома, А. И. Минорский писал: «Техника рисунков гравюрная. Они процарапаны по камню тонким острием, по-видимому круглым шилом, так как плоский резец произвел бы на крутых поворотах искаженные линии. Сначала выцарапывали линейный контур, затем более тонкими линиями наносили детали: глаза, копыта, полосы

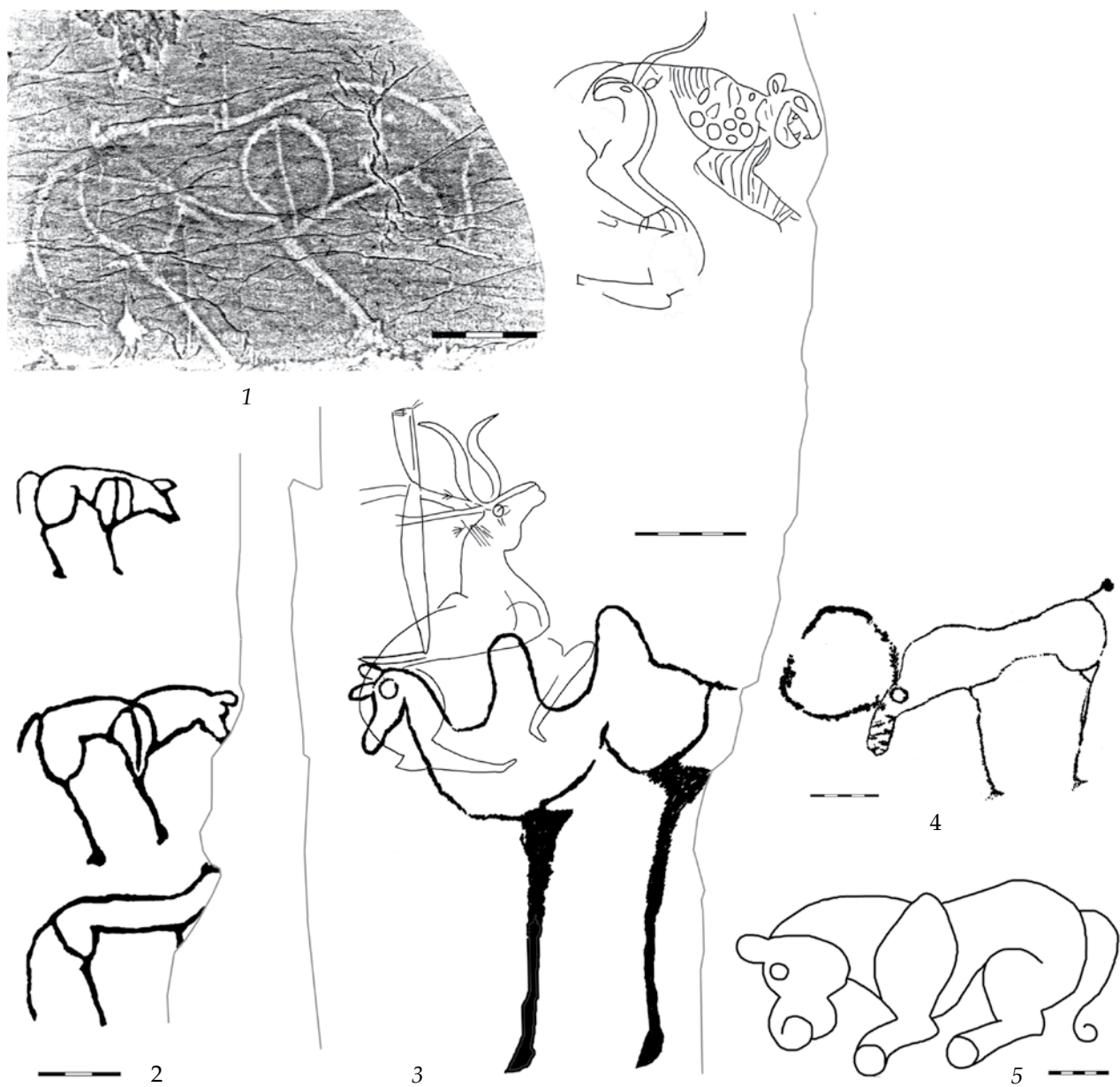


Рис. 29. Разновидности техники гравировки (глубокая резьба, гравирование): Жалтырак-Таш.

шерсти на шее, стрелы и пр.» [1951, с. 188]. В целом, это верно. В тех случаях, когда удастся рассмотреть гравированные линии при сильном увеличении фотографий (рис. 30), они действительно производят впечатление сделанных инструментом типа шила, но не только круглого. Иногда видно, что желобок от резца имеет в разрезе прямоугольную, подтреугольную или округлую форму. Довольно часто линия становится как бы двойной: параллельно основной глубокой линии идет более тонкая; это, вероятно, связано со стачиванием острия орудия. Мы провели эксперимент по созданию простых контурных гравированных рисунков с помощью следующих инструментов: 1) костяная проколка, 2) обломок сланца, 3) бронзовое шило и бронзовый чекан, 4) железное шило, 5) железный нож. В качестве «полотна» использовался фрагмент сланца с характерной скальной коркой, отслоившийся от одного из выходов на местонахождении Тöргүн на Алтае. Рисунки прочерчивались без предварительных эскизов одинарной линией. Изображения были сфотографированы сразу после нанесения, а потом искусственно «состарены» с помощью маслянистой субстанции и сфотографированы снова (цв. вклейка: 4, 1-5).

Рисунок, выполненный с помощью костяной проколки, выглядел контрастно, прочерчивался легко, но поверхностно. Мы использовали аутентичную проколку из тагарского

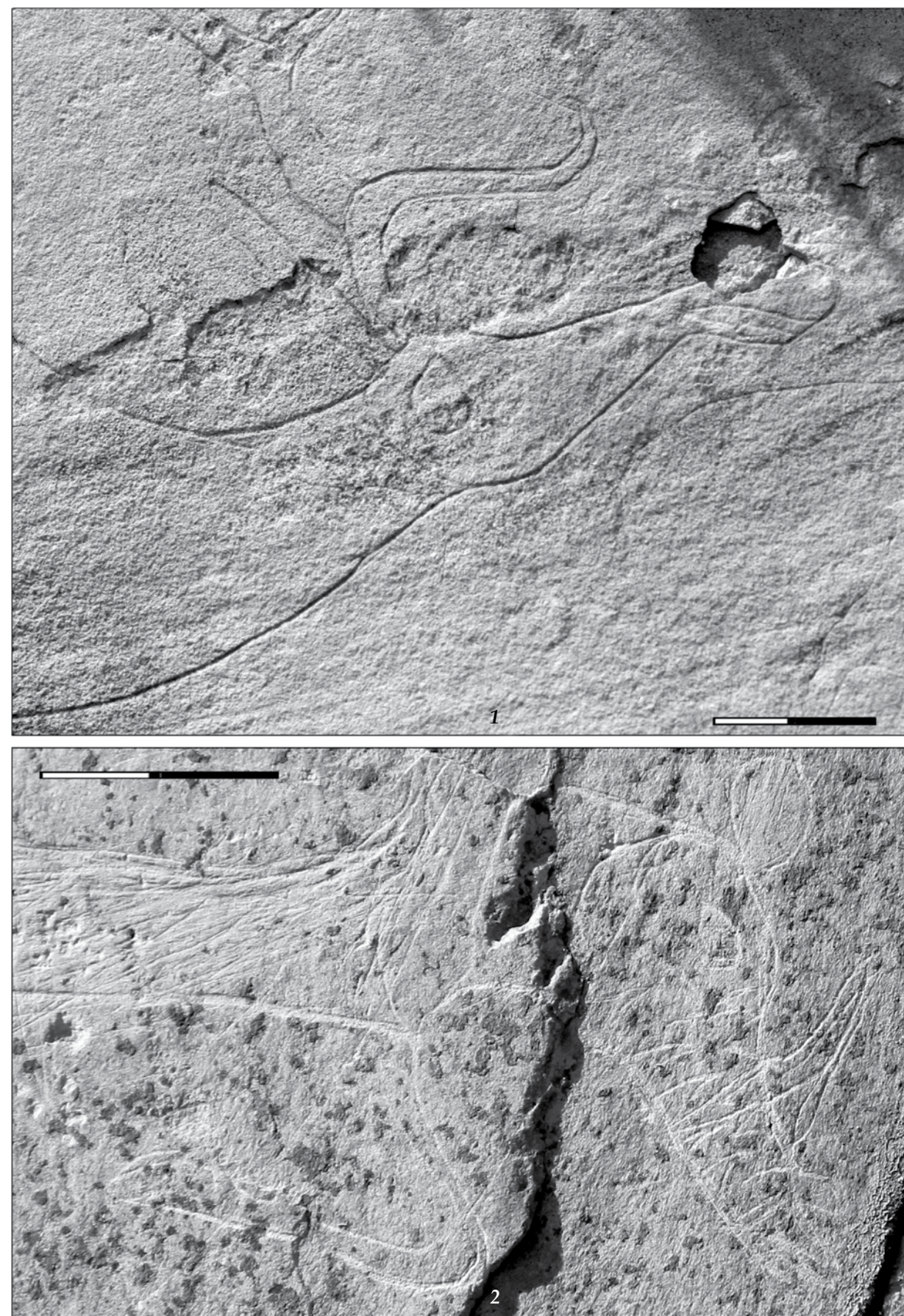


Рис. 30. Следы инструментов, которыми выполнялись гравированные рисунки. Увеличенные фотографии фрагментов изображений: 1 – Бичикту-Бом; 2 – Тöргүн.

погребения, поэтому опасались сильно нажимать на нее. Форма этого орудия позволяла хорошо контролировать процесс рисования. После «состаривания» рисунок стал практически невидимым. Вероятно, с помощью аналогичного предмета из свежего рога можно получить более углубленную линию.

Второй рисунок выполнялся острым концом обломка такой же сланцевой плитки, как и та, на которой проводилось рисование. Линия прочерчивалась достаточно легко, но с орудием такой формы было очень трудно контролировать точность изображения: рука, держащая камень, все время заслоняла рисунок. Если использовалось орудие из камня, то оно должно было быть другой формы, более удлиненное. После «состаривания» рисунок стал менее четким. При использовании камня более твердой породы, чем сланец (мы пробовали обсидиановый отщеп), линии прочерчивались легче и глубже, но примечательно то, что даже с помощью подобранного под скальной плоскостью обломка той же породы можно было создавать вполне отчетливые изображения.

Третий рисунок выполнялся с помощью аутентичных бронзовых шила и миниатюрного чекана из тагарского погребения. Длинное шило представляется наиболее удобным по форме инструментом для прочерчивания изображений на скале. Им мы сделали лишь несколько штрихов, опасаясь прикладывать больше усилий к древнему артефакту. Острие шила прочерчивало тончайшие «волосные» линии, которыми, видимо, и выполнялись исчезнувшие со временем эскизы. Более массивное четырехгранное острие чекана хорошей сохранности, на который можно было нажимать сильнее, дало тоже довольно тонкую и в то же время более глубокую линию. Форма этого орудия также хорошо позволяла контролировать нанесение рисунка. После «состаривания» изображение стало видно хуже. Четкие углубленные линии, наиболее схожие с теми, которыми выполнены оригинальные изображения скифского времени, мы получили в результате неоднократного прочерчивания линий острием чекана (цв. вклейка: 4, 6 и 7).

Четвертый рисунок выполнялся современным железным шилом. Об удобстве использования орудия такой формы уже сказано, а твердость материала позволила нанести рисунок безо всякого труда. Чтобы проверить предположение А. И. Минорского, что рисунки прочерчивались круглым шилом, потому что «плоский резец произвел бы на крутых поворотах искаженные линии», мы сделали и пятый рисунок острием плоского лезвия современного железного ножа. Против ожиданий, наносить рисунок ножом было так же удобно, как и шилом, и различия в изгибах линий не наблюдались. Оба последних рисунка имели заметно более четкие линии, чем предыдущие, и сохранили эту четкость после «состаривания».

Вряд ли в скифское время художники пользовались железными шильями и ножами. Если рисунки гравировались металлическими инструментами, то они были из бронзы. Мы использовали современные железные, поскольку не имели в нашем распоряжении бронзовых ножа и шила достаточной твердости. Эксперимент показал удобство работы орудиями такой формы, равно как и возможность выполнять рисунки инструментами из бронзы, камня, кости. Очевидно, что эскизные линии можно было наносить самыми разнообразными инструментами, только что прочерченные изображения в любом случае выглядели контрастно на скальном фоне. Но эти поверхностные линии визуально исчезали, видимо, довольно быстро (возможно, с помощью современного оборудования мы можем выявить часть из них). Другой вопрос, чем наносились те углубленные линии, которые хорошо видны и сейчас. Безусловно, нужны профессиональные трасологические исследования техники гравировки в наскальном искусстве.

В заключение хотелось бы еще раз акцентировать необходимость поиска, документирования, публикации и всестороннего анализа гравированных наскальных изображений скифского времени. Гравировки не представляют что-то особое в наскальном искусстве, это только одна из техник, которые использовали древние художники, владея всеми ими одинаково свободно. Проблема заключается в том, что исследователи уделяют недостаточное внимание выявлению гравированных рисунков ранних периодов, а без них пласт наскального искусства скифского времени нельзя считать полноценным археологическим источником.

Библиография

- Байпаков К. М., Марьяшев А. Н., Потанов С. А., Горячев А. А. Петроглифы в горах Ешкиольмес. Алматы, 2005.
- Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М., 1972.
- Волков В. В. Оленные камни Монголии. М., 2002.
- Гапоненко В. М. Наскальные изображения Таласской долины // Археологические памятники Таласской долины. Фрунзе, 1963.
- Древние культуры Бертекской долины (Горный Алтай, плоскогорье Укок) / А. П. Деревянко, В. И. Молодин, Д. Г. Савинов и др. Новосибирск, 1994.
- Дэвлет М. А. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980.
- Дэвлет М. А. Петроглифы на кочевой тропе. М., 1982.
- Дэвлет М. А. Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага). М., 1998.
- Дэвлет М. А. Мозага-Комужап – памятник наскального искусства в зоне затопления Саянской ГЭС. М., 2009.
- Евтюхова Л. А. К вопросу о писаницах Алтая // КСИИМК. 1951. Вып. XXXVI.
- Елин В. И. Хронология граффити // Материалы по истории и культуре Республики Алтай. Горно-Алтайск, 1994.
- Еркинова Р. М., Кубарев Г. В. Граффити Бичикту-Бом (из творческого наследия Г. И. Чорос-Гуркина) // Археология и этнография Алтая. Вып. 2. Горно-Алтайск, 2004.
- Заика А. Л., Дроздов Н. И. Шалаболлинская писаница (результаты исследования 2001–2004 годов) // Мир наскального искусства. М., 2005.
- Кубарев В. Д. Датировка петроглифов по находкам из погребальных комплексов Алтая // Современные проблемы изучения петроглифов. Кемерово, 1993.
- Кубарев В. Д. Петроглифы Калбак-Таша I (Российский Алтай). Новосибирск, 2011.
- Кубарев В. Д., Маточкин Е. П. Петроглифы Алтая. Новосибирск, 1992.
- Кубарев В. Д., Цэвэндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). Новосибирск; Улан-Батор; Юджин, 2005.
- Мартынов А. И. О древних изображениях Каракола // Археология Южной Сибири. Кемерово, 1985.
- Мартынов А. И. Особенности природно-исторического святилища Бичикту-Боом // Алтай сакральный: культовые и археоастрономические смыслы святилищ. Барнаул, 2010.
- Мартынов А. И., Елин В. Н., Еркинова Р. М. Бичикту-Бом – святилище Горного Алтая. Горно-Алтайск, 2006.
- Марьяшев А. Н., Горячев А. А. Наскальные изображения Семиречья. Алматы, 2002.
- Марьяшев А. Н., Рогожинский А. Е. Наскальные изображения в горах Ешкиольмес. Алма-Ата, 1991.
- Миклашевич Е. А. Петроглифы урочища Устю-Айры на Горном Алтае // Археология Южной Сибири. Новосибирск, 2003.
- Миклашевич Е. А. Рисунки на скалах у деревни Туэкта (Горный Алтай) // Изучение историко-культурного наследия народов Южной Сибири. Вып. 3-4. Горно-Алтайск, 2006а.
- Миклашевич Е. А. Памятники древнего искусства у с. Озёрного (Горный Алтай) // Археология Южной Сибири. Вып. 24. Кемерово, 2006б.
- Миклашевич Е. А., Бове Л. Л. Исследование памятников наскального искусства в Онгудайском районе Республики Алтай в 2009 году // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XV. Новосибирск, 2009.
- Миклашевич Е. А., Бове Л. Л. Исследование петроглифов горы Торгун в Онгудайском районе Республики Алтай // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XVI. Новосибирск, 2010.
- Миклашевич Е. А., Бове Л. Л. Документирование петроглифов горы Торгун (Горный Алтай) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. XVII. Новосибирск, 2011.
- 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, 2011. (Тр. САИПИ; Вып. VII).
- Минорский А. И. Древние наскальные рисунки Горного Алтая // КСИИМК. 1951. Вып. XXXVI.
- Окладников А. П., Запорожская В. Д. Ленские писаницы. Наскальные рисунки у деревни Шишкино. М.; Л., 1959.
- Окладников А. П., Окладникова Е. А., Запорожская В. Д., Скорынина Э. А. Петроглифы Горного Алтая. Новосибирск, 1980.
- Окладникова Е. А. Граффити Кара-Оюка, Восточный Алтай (характеристика изобразительных особенностей и хронология) // Материальная и духовная культура народов Сибири. Л., 1988. (Сб. МАЭ; Т. XLII).

Окладникова Е. А. Петроглифы урочища Шалкобы (Горный Алтай) // Новое в этнографии. Полевые исследования. Вып. I. М., 1989.

Пяткин Б. Н., Мартынов А. И. Шалаболлинские петроглифы. Красноярск, 1985.

Рогожинский А. Е., Аубекеров Б. Ж., Сала Р. Памятники Казахстана // Памятники наскального искусства Центральной Азии. Общественное участие, менеджмент, консервация, документация. Алматы, 2004.

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, 1976.

Савинов Д. Г., Подольский М. Л. Введение // Окуневский сборник: Культура. Искусство. Антропология. СПб., 1997.

Самашев З. С. Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. Алма-Ата, 1992.

Советова О. С. Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы). Новосибирск, 2005.

Сперанский А. Л. Новые находки наскальных рисунков в Горном Алтае (лето 1966 г.) // Бронзовый и железный век Сибири. Новосибирск, 1974. (Древняя Сибирь; Вып. 4).

Ташибаева К. И. Памятники Кыргызстана // Памятники наскального искусства Центральной Азии. Общественное участие, менеджмент, консервация, документация. Алматы, 2004.

Хороших П. П. Изображения на скале Ялбак-Таш // КСИИМК. 1949. Вып. XXV.

Черемисин Д. В. Наскальные изображения Джурамала // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995.

Черемисин Д. В. Исследование наскальных изображений долины р. Чаганка (Алтай) в 2001 г. // Вестник САИПИ. Вып. 4. Кемерово, 2001.

Черемисин Д. В. Несколько наблюдений над граффити Горного Алтая // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. Кемерово, 2011а. (Тр. САИПИ; Вып. VII).

Черемисин Д. В. О копировании граффити Горного Алтая // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. Кемерово, 2011б. (Тр. САИПИ; Вып. VIII).

Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

Шер Я. А., Миклашевич Е. А., Самашев З. С., Советова О. С. Петроглифы Жалтырак-Таша // Проблемы археологических культур степей Евразии. Кемерово, 1987.

Шер Я. А., Советова О. С., Миклашевич Е. А. Исследование петроглифов Жалтырак-Таша (Киргизия) // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995.

Kubarev V. D., Jacobson E. Sibérie du Sud 3: Kalbak-Tash I (République de l'Altai) // Répertoire des pétroglyphes d'Asie Centrale. T. V. Fasc. 3. Paris, 1996.

Е. Г. Дэвлет

Институт археологии РАН, Москва

Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева

Кемеровский государственный университет

МАТЕРИАЛЫ К СВОДУ ПЕТРОГЛИФОВ ЧУКОТКИ (изображения в скоплениях I–III на Кайкуульском обрыве)

Работа подготовлена к публикации в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре»

В 2005–2008 гг. экспедицией Института археологии РАН проводились полевые исследования наскальных изображений на правом берегу р. Пегтымель (Западная Чукотка). Это самое северное в Азии местонахождение петроглифов, расположенное за Полярным кругом в 40–50 км от побережья Восточно-Сибирского моря, было обнаружено в 1965 г. геологом Н. М. Саморуковым, в 1967, 1968, 1986 гг. исследовано и опубликовано Н. Н. Диковым [1969, 1971, 1992; Dikov, 1999]. Позднее сведения о памятнике дополнялись работами других специалистов [Головнев, 2000; Кирьяк, 2001; Питулько, 2002; Слободзян, 2004; Петроглифы Пегтымеля, 2007]. Большинство плоскостей с изображениями локализуется примерно на протяжении километра на сложенных песчаниками и алевролитами скальных выходах на обрывистом правом берегу р. Пегтымель в 1 км ниже устья ручья Кайкууль. Основное местонахождение известно под названием «Кайкуульский обрыв» и насчитывает 12 отдельных скоплений, выделенных по топографическим признакам (в публикации Н. Н. Дикова они названы «камнями»). Границы между некоторыми из них обозначены весьма условно, другие разделены протяженными участками скальных выходов без петроглифов. Ниже по течению реки имеются еще два небольших пункта с наскальными изображениями [Диков, 1971, с. 9, 90; 1992; Дэвлет, 2010, рис. 1, 2].

В результате работ Н. Н. Дикова на Кайкуульском обрыве зафиксировано 103 плоскости с петроглифами в 11 скоплениях и одна плоскость в 10 км ниже по течению реки [1971, с. 10]. Но, как это часто бывает на крупных местонахождениях, при первичном обследовании были выявлены далеко не все изображения. Последующие экспедиционные исследования постоянно дополняли информацию о памятнике. Так, в 1986 г. новые изображения были обнаружены Н. Н. Диковым [1992]. В 1999 г. А. В. Головнев, С. Л. Вартамян и В. В. Питулько выявили ряд новых композиций в пределах уже известных концентраций и небольшое скопление петроглифов, обозначенное как камень XII [Питулько, 2002]. В результате работ С. Л. Вартамяна, М. Б. Слободзяна и Л. Л. Бове в 2002, 2003 гг. общее количество плоскостей с изображениями увеличилось более чем в полтора раза [Слободзян, 2004, с. 468; Петроглифы Пегтымеля, 2007, с. 6]. По результатам полевых исследований 2005–2008 гг. это число, ежегодно возрастая, превысило 350 [Дэвлет, Кочанович, Миклашевич, Слободзян, 2005; Пегтымельская тетрадь, 2006; Devlet, 2008, 2012; Дэвлет, Миклашевич, Мухарева, 2009]¹. Как и во многих других случаях, выявление новых изображений на известном и, казалось бы, хорошо изученном памятнике стало возможным в результате применения следующих методов: тщательный неоднократный осмотр всех скальных выходов (даже тех, на которых на первый взгляд петроглифов нет) при разном освещении; расчистка плоскостей с петроглифами от лишайника, мха и других обрастателей; удаление склоновых отложений под плоскостями и около них; поиск изображений на отделившихся от скального основания блоках камня,

¹ Авторы выражают искреннюю благодарность всем участникам экспедиции на р. Пегтымель, усилиями которых стало возможным успешное проведение исследований, а также организациям, оказавшим проекту финансовую поддержку.

лежащих на склоне [Миклашевич, 2011, с. 91–93]. На всех скоплениях Кайкуульского обрыва такая работа проводилась на протяжении четырех полевых сезонов, и каждый год фонд источников существенно пополнялся [Дэвлет, Миклашевич, Слободзян, 2007; Дэвлет, Гиря, Миклашевич, Слободзян, 2009; Дэвлет, Гиря, Миклашевич, Мухарева, 2010].

Целью работы экспедиции был сбор максимально полной и разносторонней информации о петроглифах Пегтымея, как выявленных ранее, так и обнаруженных за последние годы. Большое количество ранее неизвестных плоскостей было найдено в результате тщательного многократного осмотра всех скальных выходов, немало интересных композиций обнаружилось на весьма труднодоступных участках склона (рис. 1). Одни и те же части скального массива намеренно осматривались повторно в разное время суток: нередко выяв-



Рис. 1. На Кайкуульском обрыве выявлено немало плоскостей, документирование которых стало возможным только после удаления загрязнений и лишайника. Работа на труднодоступном участке в скоплении II.



1. Плоскость I-7 до и после расчистки от лишайника.



2. Плоскость I-9 до и после расчистки от лишайника.



3. Плоскость I-23 до и после расчистки от лишайника.



4. Плоскость I-28, фрагмент. Палимпсест.



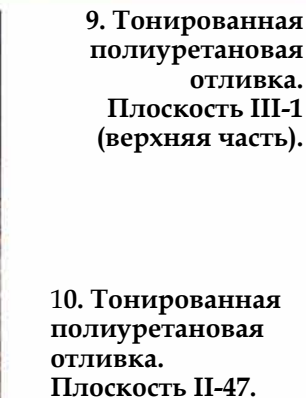
5. Фотопанорама Кайкуульского обрыва, правый берег р. Пегтымель.



6. Шаман с бубном.
Плоскость П-10, фрагмент.



7. Сцена охоты волков на оленя.
Плоскость П-36.



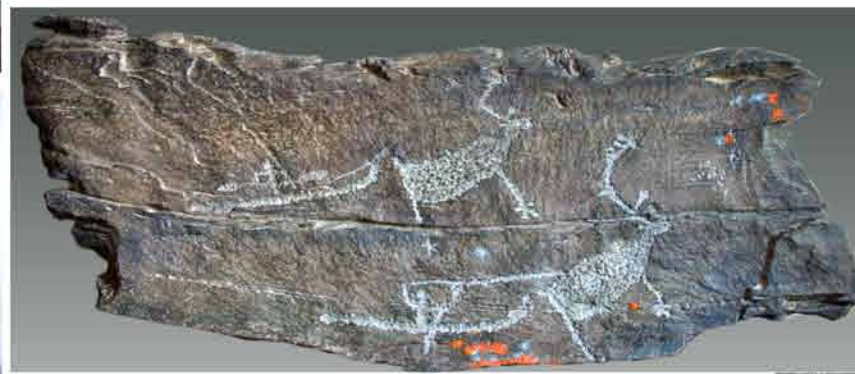
9. Тонированная полиуретановая отливка.
Плоскость Ш-1 (верхняя часть).



10. Тонированная полиуретановая отливка.
Плоскость П-47.



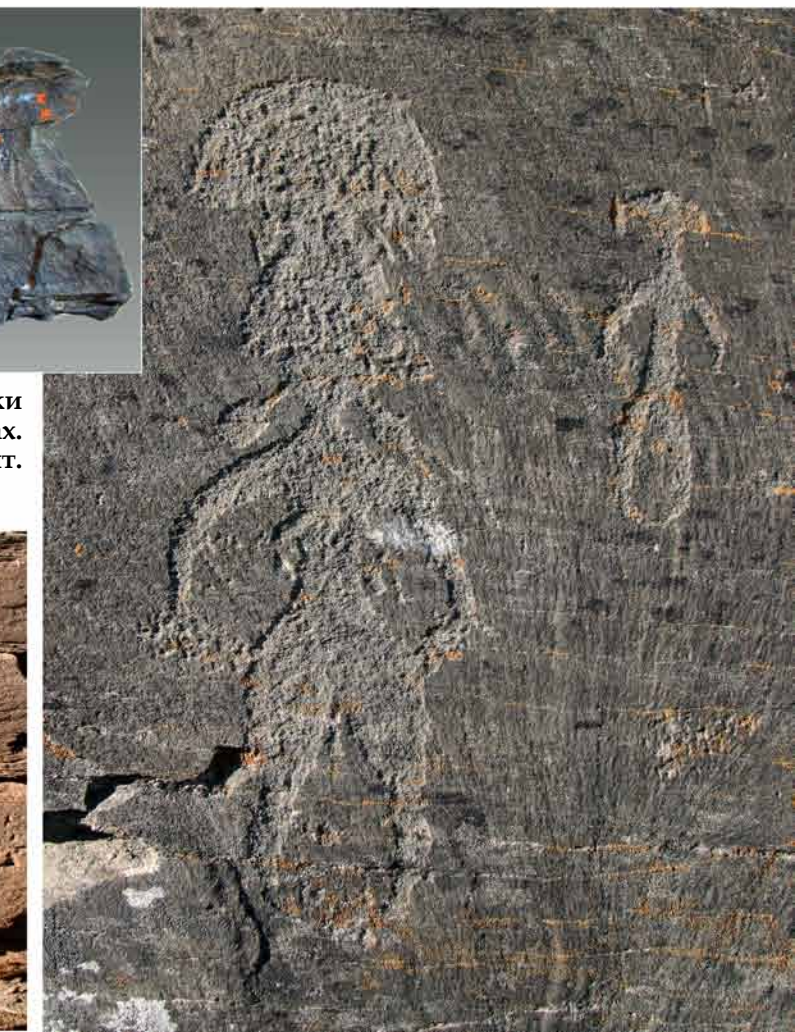
8. Петроглифы II скопления.
Плоскости П-3-7.



11. Антропоморфные женские персонажи в грибовидных головных уборах.
Плоскость Ш-1 (центральная часть), фрагмент.



12. Плоскость П-16, фрагмент.



13. Развал камней в скоплении III.



14. Камни III-10, 11 в процессе расчистки.



15. Совмещение изображений на камнях III-10, 11 (фотомонтаж).



16. Камень III-9.



17. Камень III-12.



18. Камень III-8.

лению изображений способствовало удачное боковое освещение, делавшее их более контрастными. Не сразу были найдены плоскости с очень выветренными и сглаженными изображениями; грани небольших размеров; плоскости, на которых в результате интенсивного растрескивания и отслоения скальной корки сохранились лишь остатки фигур; плоскости, прикрытые кустарником, и т. п.

Новые группы изображений найдены при осмотре отдельно лежащих на склоне и у подножия обрыва камней. Природная деструкция, на Кайкуульском обрыве весьма интенсивная, приводит к тому, что от скального массива отделяются блоки различной величины, которые могут сползать вниз по крутому склону вплоть до берега реки, задерживаясь на разных ярусах. Установлено, что некоторые из найденных камней с петроглифами – это фрагменты некогда единых скальных плоскостей, распавшихся уже после создания на них изображений. Так, в скоплении III выявлена группа камней в развале (см. рис. 4; цв. вклейку: 13–18), составлявшая, вероятно, разрушившийся скальный выход с петроглифами, располагавшийся к востоку от знаменитой плоскости III-1 с изображениями антропоморфных персонажей в грибовидных головных уборах (см. цв. вклейку: 11; рис. 144). Изображения на двух массивных камнях (III-10 и 11) из этого развала оказалось даже возможным совместить друг с другом: место соединения прослежено по направлению кварцевой жилы и по сохранившимся фрагментам фигур оленя и антропоморфного персонажа в грибовидном головном уборе (см. цв. вклейку: 14, 15; рис. 158). В других случаях петроглифы выбивались на блоках камня уже после того, как они отделились от скального основания и переместились (например, II-53, 54). Расположение изображений может свидетельствовать о том, что отдельно лежащие камни с нанесенными после отделения от скалы рисунками еще раз изменили местоположение: под действием склоновых процессов они перемещались в осыпи и переворачивались (например, II-52). Надо полагать, что значительное количество подобных фрагментов скал с петроглифами утрачено безвозвратно: они лежат изображениями вниз, съехали по склону в реку, присыпаны отложениями, заросли мхом и лишайником, и т. д.

Грунт, накопившийся на уступах, склонах и у подножия скал, также полностью или частично засыпал плоскости с петроглифами, создав благоприятные условия для развития растений (рис. 2). Во многих случаях приходилось удалять стебли, ветки, корни кустарников и трав, прорастающих сквозь трещины в скальном массиве и способствующих деструкции камня, а также скрывающие петроглифы от обозрения. Некоторые изображения были неразличимы за гнездами крупных птиц (канюков-зимняков и др.) или скрыты падавшим из них мусором, загрязнены птичьим пометом (помимо мощных гнезд соколообразных, немало участков деструкции связано с гнездованием ласточек), слабо видны из-за пыли и других накоплений, которые даже заполняли выбивку. Загрязненные и частично или полностью засыпанные грунтом плоскости приходилось расчищать.

Особенно много расчисток было связано с удалением лишайника. Почти все не прикрытые естественными навесами и имеющие положительный угол наклона плоскости на Кайкуульском обрыве частично или полностью покрыты талломами разных видов лишайника. Удаление биообразателей выполнялось после осмотра соответствующих плоскостей специалистом Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГосНИИР) А. В. Кочановичем, участвовавшим в работах на протяжении всех полевых сезонов. В некоторых случаях достаточно было сухой расчистки при помощи деревянных палочек и щеток, в других – лишайник необходимо было предварительно смачивать и затем, после разбухания, расчищать с большим количеством воды, используя поверхностно активные вещества. В более сложных случаях применялась биоцидная обработка пораженных поверхностей (рис. 3) по методике, разработанной в ГосНИИР и апробированной на других памятниках наскального искусства [Агеева, Ребрикова, Кочанович, 2004, с. 119]. Плоскость с лишайником предварительно увлажнялась водой, затем наносился биоцидный состав, состоящий из раствора перекиси водорода, раствора аммиака и поверхностно активного вещества. Обработанный камень закрывался на несколько часов полиэтиленовой пленкой. При необходимости в течение этого времени поверхность дополнительно смачивалась водой или биоцидным составом и снова накрывалась пленкой. В результате такой обработки талломы

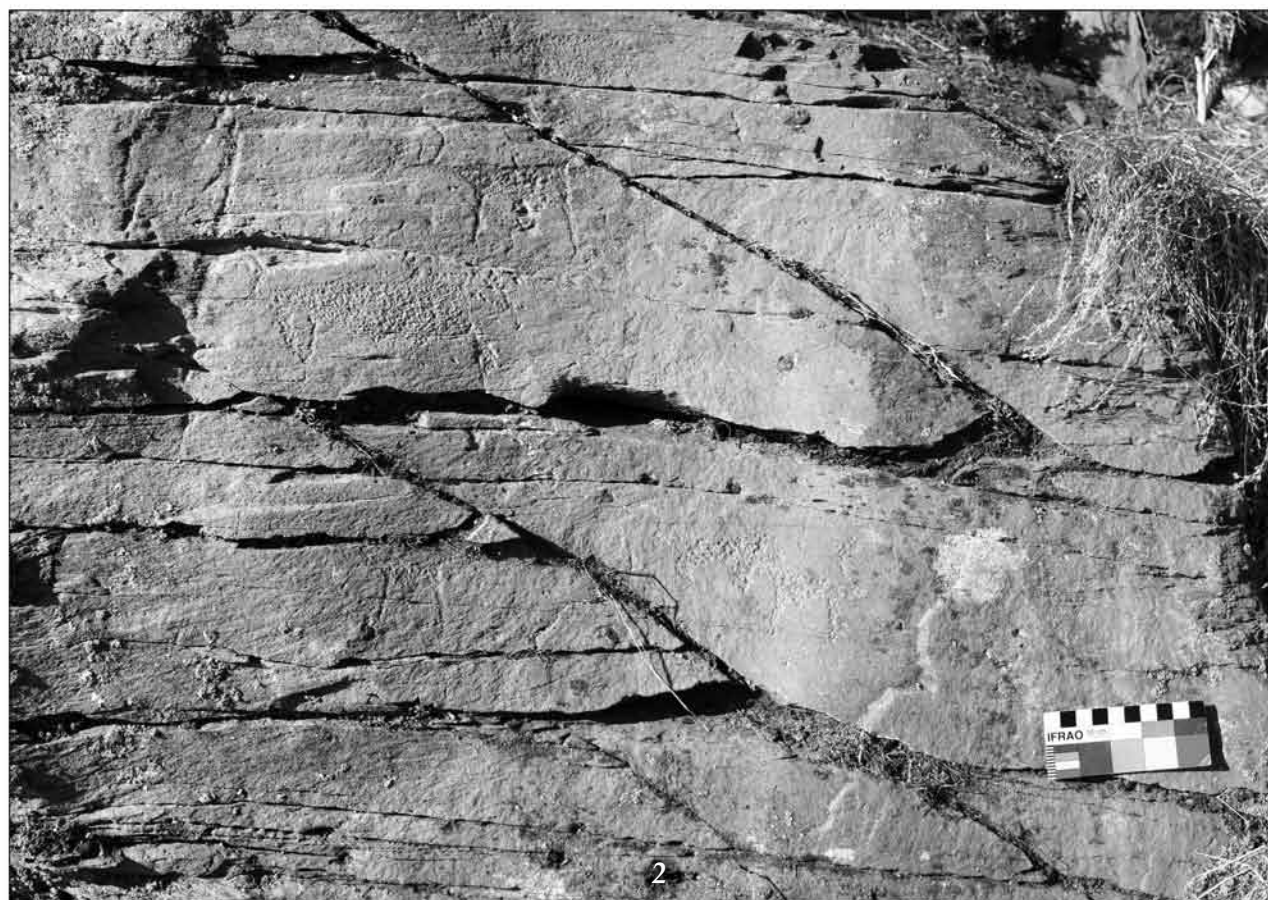


Рис. 2. Интенсивно деструктированная плоскость П-21:
1 - вид до расчистки; 2 - вид после расчистки.

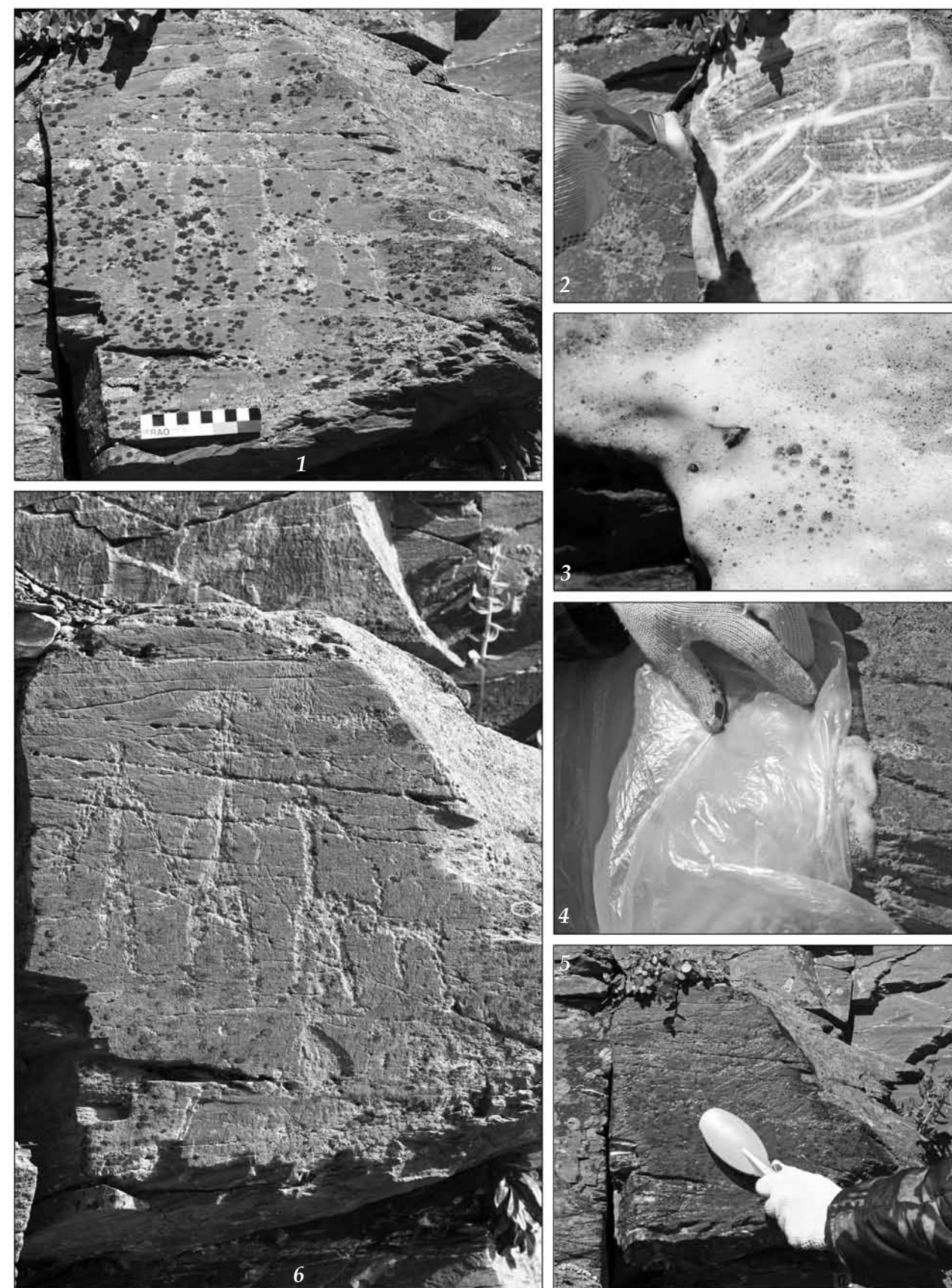


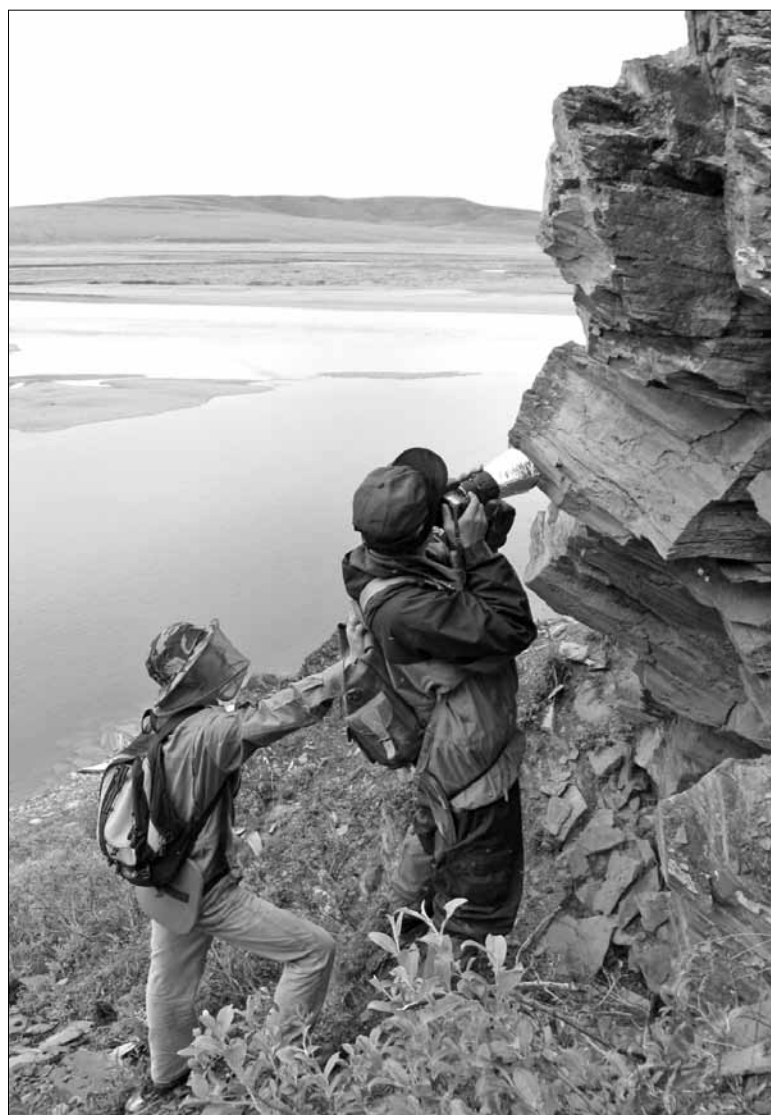
Рис. 3. Процесс расчистки от лишайника. Плоскость I-14:

1 - вид плоскости до расчистки; 2 - нанесение биоцидного раствора; 3 - взаимодействие лишайника с биоцидным раствором; 4 - компресс под полиэтиленовой пленкой; 5 - расчистка щеткой и водой; 6 - вид плоскости после расчистки.

Рис. 4. Развал камней с петроглифами, выявленных в скоплении III.



Рис. 5. Фотофиксация труднодоступных изображений.



размягчаются, частично отходят от поверхности камня и могут быть удалены с минимальным механическим воздействием: для дальнейшей расчистки применялись деревянные палочки и синтетические щетки, размывка осуществлялась с большим количеством воды. По мнению реставраторов, после подобной обработки камень не содержит следов биоцидов, так как используются летучие и легкоразлагаемые соединения.

Среди исследователей наскального искусства отношение к удалению лишайника с камней с петроглифами неоднозначно [см.: Дэвлет, 2002, с. 115–119; Миклашевич, Мухарева, 2011, с. 239–245]. Все же, исходя из очевидного деструктивного воздействия лишайника на скальную поверхность, полагаем, что его удаление (и, при необходимости, биоцидная обработка) способствует сохранению наскальных изображений, а также осуществлению полноценного документирования.

Благодаря трудоемким процедурам разнообразных расчисток удалось уточнить контуры и де-



Рис. 6. Видеосъемка петроглифов в скоплении III. Общий вид плоскости III-18.

тали многих изображений, скопировать полностью композиции, видимые фрагментарно, выявить значительное количество новых плоскостей (цв. вклейка: 1–3, 6, 12). Они не только существенно пополнили коллекцию уже известных персонажей и сцен наскального искусства Пегтымеля, но и продемонстрировали новые стилистические и сюжетные решения, дали новые образы, такие как, например, антропоморфная фигура с луком [Пегтымельская тетрадь, 2006, рис. 34, 3] (изображение этого средства вооружения ранее не было известно на скалах Чукотки), шаман с бубном (цв. вклейка: 6; см. рис. 71, 72), строительные конструкции из крупных костей (цв. вклейка: 2; см. рис. 27, 28) и др.

Документирование выявленных и ранее известных плоскостей, а также памятника в целом включало: составление индексированных фотопанорам, на которых показано размещение выявленных объектов; описание плоскостей и камней с петроглифами; фото- и видеofиксацию; копирование.

Важной частью работ по документированию стало составление ситуационных планов и индексированных фотопанорам памятника и отдельных его частей. На местонахождении известно 12 скоплений, которые последовательно пронумерованы римскими цифрами, начиная с восточной части Кайкуульского обрыва и далее, вниз по течению р. Пегтымель. В пределах скоплений плоскости и камни с изображениями получили сквозную внутрен-

ную нумерацию арабскими цифрами. Таким образом, обозначение каждого места локализации петроглифов состоит из двух цифр: римской (номер скопления) и арабской (номер плоскости или камня внутри скопления). Плоскостями мы называем поверхности скальных выходов с изображениями, имеющие естественные границы, а отдельные фрагменты скальных блоков с изображениями именуется камнями. Для удобства идентификации расположения петроглифов в документации отмечено, в каком высотном ярусе – верхнем, среднем или нижнем – они находятся. Вследствие сложной структуры скальных выходов полноценно показать размещение плоскостей на одном кадре удавалось редко и для одного скопления приходилось использовать несколько панорамных снимков, выполненных с разных точек. В описаниях указана ориентировка плоскостей с изображениями, некоторые особенности структуры камня, наличие естественной защиты. В связи с выявлением большого количества новых наскальных изображений, расположенных между ранее известными, сохранять индексацию предшественников было нецелесообразным, отчасти изменилась и наша нумерация в сравнении с представленной в полевых отчетах.

На протяжении всех полевых сезонов проводилась фотофиксация (рис. 5) с использованием разных цифровых и пленочных камер, набора разнообразных объективов и приспособлений [Гиря, Дэвлет, 2010, с. 108, 109]. Объекты фотографировались членами экспедиции в соответствии с разными задачами и направлениями работы: документирование, консервация, мониторинг состояния сохранности, трасологические исследования, презентация и популяризация материала и т. д. В результате образовался большой архив фотодокументации, позволяющий составить представление о скальном массиве в целом, о местоположении и внешнем виде плоскостей с петроглифами, сохранности, технике выполнения и особенностях наскальных изображений. Фотографировались все плоскости и каждое изображение. При проведении расчисток и контактном копировании фиксировалось состояние плоскостей

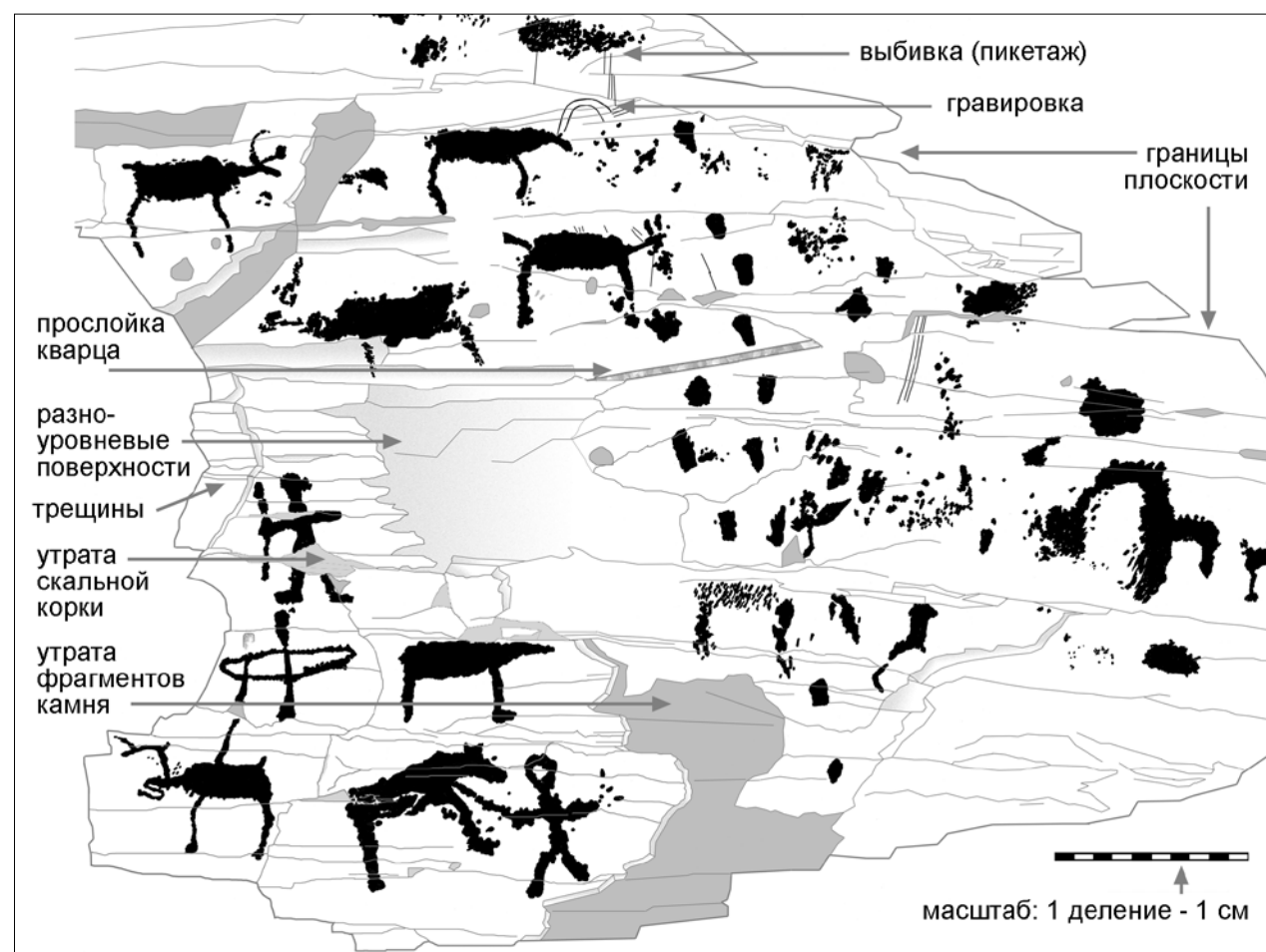


Рис. 7. Система условных обозначений на прорисовках.



Рис. 8. Копирование петроглифов на микалентную бумагу. Плоскость П-24.

Рис. 9. Выполнение силиконовой матрицы. Плоскость Ш-1.



тей до осуществления работ, в процессе и после них. Фотоархив экспедиции в дальнейшем будет иметь неограниченное значение для наблюдения динамики деструкции памятника. В 2008 г. осуществлена профессиональная видеосъемка (рис. 6).

Документирование² не ограничивалось только фотофиксацией, сделаны графические копии *всех* плоскостей с наскальными изображениями, что, по нашему мнению, необходимо для дальнейшего исследования и интерпретации памятника. Большинство петроглифов Пегтымеля выполнено мелкой поверхностной выбивкой, они слабо патинизированы и выделяются на скальном фоне не столько за счет объема, сколько из-за разницы в цвете. Такие изображения целесообразно было копировать на прозрачные материалы. Стойкими маркерами разного цвета и толщины на закрепленной на скале прозрачной пленке прорисовывались все следы ударов, которыми нанесены выбитые изображения, линии гравировок, передавались особенности техники выполнения рисунков, характеристики скальной поверхности (трещины, кварцевые жилы, утраты скальной корки и фрагментов камня, перепады рельефа, границы плоскости). Столь подробное отображение на прорисовке не только деталей изображений, но и особенностей поверхности, на которую они нанесены, представляется чрезвычайно существенным. Практически все плоскости рассечены трещинами, в том числе проходящими и через петроглифы. Отмечено, что иногда изображения сориентированы относительно трещин и кварцевых жил, выделяющихся на фоне серо-коричневого песчаника, вписаны в задаваемые неровностями камня контуры. Графическое документирование особенностей скальной поверхности важно для корректного анализа образов и композиций, поскольку позволяет передать наблюдения за особенностями раз-

²Новейшие высокотехнологичные способы документирования не нашли применения из-за сложной транспортной схемы: помимо слишком дорогой авиадоставки, неприемлемой оказалась транспортировка оборудования по бездорожью.

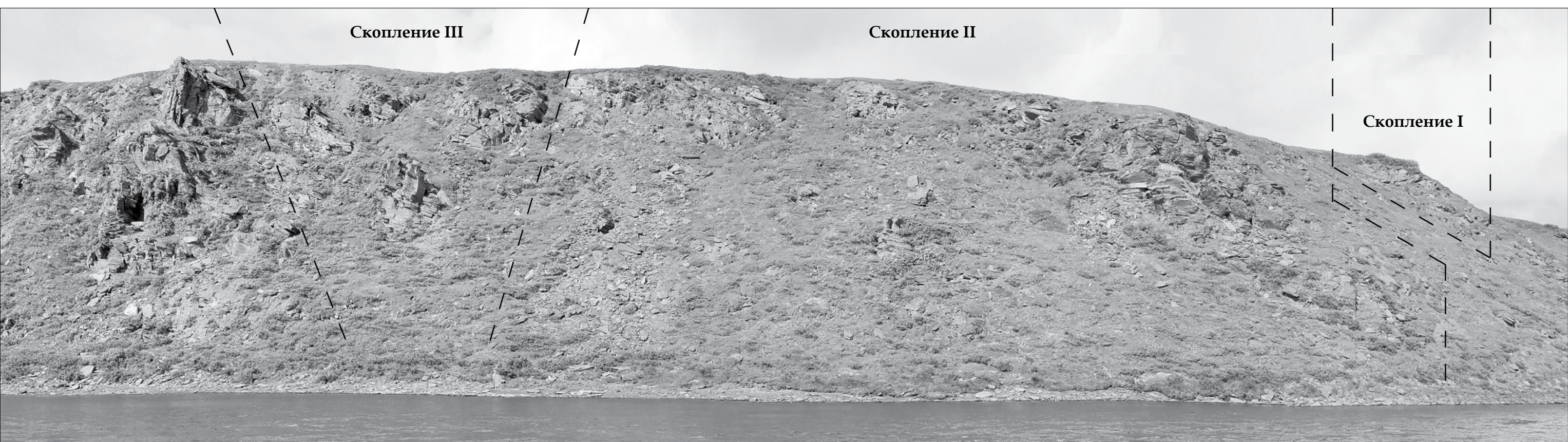


Рис. 10. Фотопанорама восточной части Кайкуульского обрыва. Местоположение и границы скоплений I, II и III.

мещения изображений, причинами парциальности фигур или предполагаемой незавершенности сцен; достоверно показать, связано ли отсутствие ожидаемых деталей или персонажей с утратами скальной поверхности или же они упущены преднамеренно в соответствии с замыслом исполнителя. Эта важная информация теряется, если графически передаются лишь контуры изображений. Поэтому при копировании прорисовывались не только сами петроглифы, но также отмечались контуры и рельеф плоскости, характер трещиноватости, границы утраченных фрагментов скальной корки и т.д.; одновременно таким образом фиксировалось и состояние сохранности.

Обработка полевых прорисовок в дальнейшем проводилась в камеральных условиях и заключалась в следующем: сверка копий с фотографиями и корректировка в случае необходимости; сканирование; склейка сканированных фрагментов и компьютерная обработка полученного цифрового изображения в графических редакторах. Для отображения зафиксированных особенностей петроглифов и скальной поверхности была выработана система условных обозначений (рис. 7). По мере возможности часть прорисовок была выверена в поле.

На скалах Пегтымеля встречаются изображения, выполненные глубокой выбивкой, многие из них патинизированы до такой степени, что не отличаются по цвету от скальной поверхности. Подобные петроглифы копировались методом натирки на микалентную бумагу (рис. 8). Использовался двойной слой микалентной бумаги, чтобы избежать проникновения краски на скальную поверхность. Микалентное эстампирование применялось также для выявления контуров очень сглаженных в результате природной деструкции изображений на тех плоскостях, где невозможно было использовать преимущества бокового освещения. В этих случаях прорисовки выполнялись с микалентных копий. Эстампажи сняты также с некоторых наиболее интересных плоскостей для оформления художественных копий, которые в дальнейшем были с успехом использованы для музейно-выставочного показа [Дэвлет, 2007а, б].

С плоскостей с самыми выразительными сценами, интересными композициями, характерными или, напротив, уникальными сюжетами сделаны факсимильные копии. С участка скалы, предварительно расчищенного и покрытого защитным составом, снималась силиконовая матрица (оттиск), по которой в лабораторных условиях были выполнены резервные копии-отливки из полиуретана или иных материалов, а также их тонированные выставочные варианты (о технологии изготовления факсимильных копий и их использовании см.: [Дэвлет, Кочанович, Миклашевич, Слободзян, 2005; Миклашевич, Кочанович, 2005; Кочанович, Дэвлет, 2006]) (рис. 9; цв. вклейка: 9, 10).

Традиционной программе работ по документированию сопутствовали экспериментально-трассологические исследования [Гиря, Дэвлет, 2008, 2010; Дэвлет, Гиря, 2011], изучалось состояние сохранности наскальных изображений и отработывались варианты консервационных мероприятий.

Цель данной публикации – ввести в научный оборот материалы первых трех скоплений петроглифов Кайкуульского обрыва. В скоплениях I–III мы имеем новый, весьма существенный массив информации, который удалось получить благодаря тщательному обследованию скальных выходов и склона, расчистке камней от осыпи и грунта, удалению высших растений, мха и, в особенности, в результате снятия лишайника. Приводятся прорисовки всех выявленных в скоплениях I–III плоскостей и камней, в некоторых случаях – их фотографии, а также описания, включающие данные о местоположении, сюжетах, технике нанесения и сохранности петроглифов, сведения о выполнении контактных копий, предпринятых расчистках и обработках, информация о предыдущих публикациях фотографий и прорисовок. Сохранность оказалось целесообразно характеризовать как удовлетворительную или неудовлетворительную, сделанные наблюдения отмечены в описаниях, однако подробная характеристика состояния скальных участков с петроглифами – дело специалиста. По той же причине в описаниях минимизированы сведения о технике выполнения петроглифов, степени их патинизации и случаях перекрытия одних фигур другими, этому предполагается посвятить специальную работу с участием трассолога.

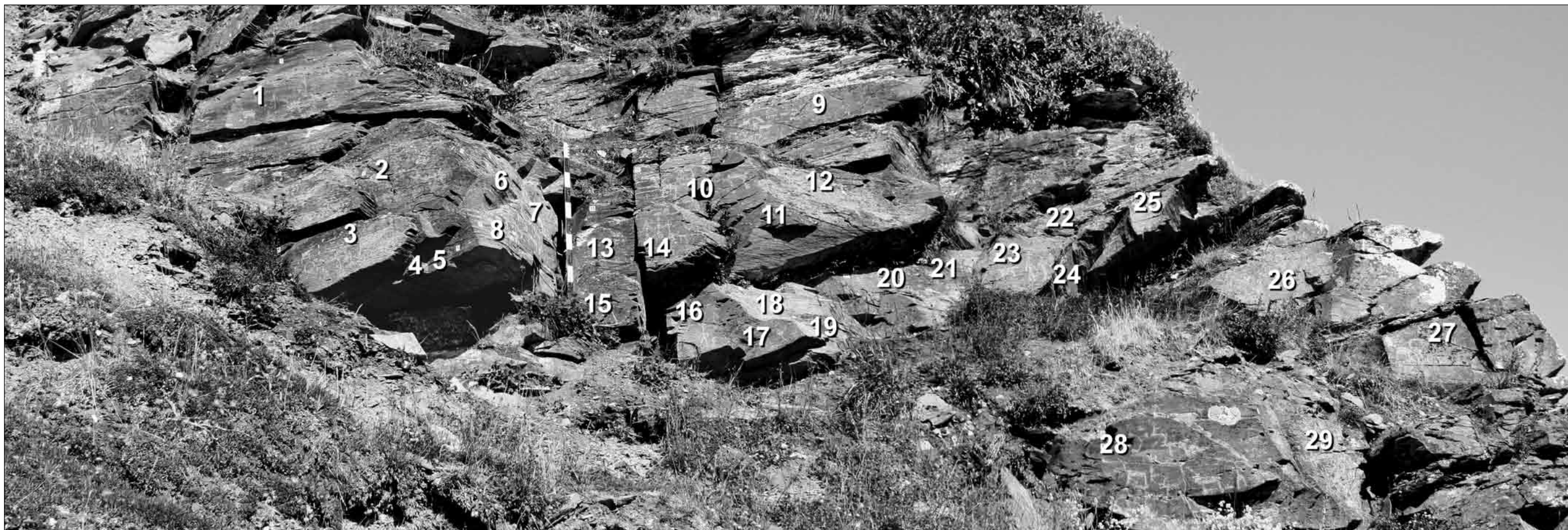


Рис. 11. Скопление I. Индексированная фотопанорама и схема расположения плоскостей с петроглифами.

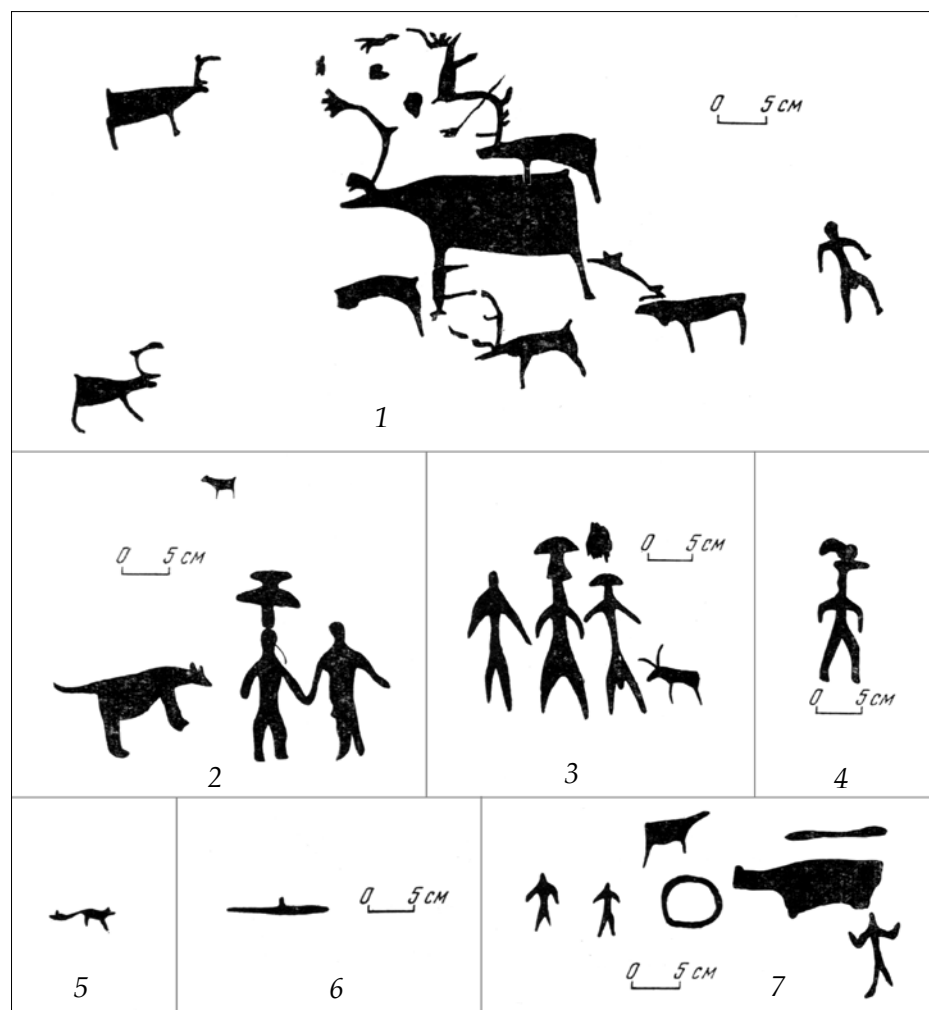


Рис. 12. Прорисовки петроглифов скопления I по Н. Н. Дикову [1971].

Скопление I локализуется в восточной части обрыва (рис. 10). Это самая верхняя по течению р. Пегтымель концентрация наскальных изображений (координаты: 69°32' 28.8" с. ш. 174°32' 15.9" в. д.). Все плоскости с петроглифами расположены компактной группой (рис. 11) в верхнем ярусе склона на выходах среднезернистого песчаника. Плоскости вертикальные (некоторые с незначительным положительным или отрицательным уклоном), обращены преимущественно на юг и юг-юго-запад, некоторые – на юго-восток. Всего в скоплении I условно выделено 29 плоскостей.

В книге Н. Н. Дикова опубликованы прорисовки семи плоскостей с изображениями из скопления I, дана схема их расположения, приведено фото плоскости I-28³ и проанализировано представленное на ней взаимное перекрытие петроглифов [1971, с. 75, 76, 93, рис. 25, 51]. В прорисовку изображений I-28 в его публикации ошибочно помещены слева две фигуры (рис. 12, 1), характерные очертания которых позволяют идентифицировать их с петроглифами плоскости III-2 (см. рис. 147). Также приведены прорисовки плоскостей I-3, 4, 5, 14, 16, 22, 23 [Диков 1971, с. 93, 1–7] (рис. 12).

В альбоме «Петроглифы Пегтымеля» опубликованы выполненные в 2003 г. фотографии 13 плоскостей скопления I (I-1, 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16, 20, 23, 25, 27, 28) [2007, рис. 5–19].

Скальные выходы скопления I сильно эродированы из-за развития лишайника (рост которого на этом участке массива особенно интенсивен), а также в результате других видов природного воздействия. Многие петроглифы до удаления обрастателей были практически неразличимы даже при боковом освещении. Некоторые плоскости расчищались «наугад», поскольку изображения под лишайником совершенно не определялись: в нескольких случаях его удаление помогло их обнаружить.

³ Здесь и далее номера плоскостей даются по индексации, представленной в данной публикации.

В итоге, большинство новых композиций и одиночных изображений выявлено в результате расчистки скальных выходов от лишайника (I-1, 2, 6–14, 16, 20, 21, 23–29), некоторые из них пришлось частично освобождать от грунта и прочих отложений, даже выбивка порою была плотно забита землей. Плоскость I-15 была засыпана грунтом полностью.

Основные работы в этом скоплении пришлось на 2006, 2007 гг.: предприняты расчистки поверхности, в том числе с применением биоцидов, выполнено большинство прорисовок и микалентных копий; с четырех плоскостей (I-3, 7, 14, 23) сняты силиконовые матрицы и позднее выполнены полиуретановые копии-отливки. В разные годы осуществлялась экспертиза по трасологической программе. Фотодокументирование плоскостей для анализа возможной динамики деструктивных процессов проводилось ежегодно, уточнялись описания и копии.

I-1 (рис. 13). Плоскость вертикальная, в верхней части с отрицательным уклоном, не прикрытая скальным навесом. Ориентировка – ЮЗ. Вертикально расположенное двухлопастное весло, незавершенные фигуры двух оленей, гравированные линии, среди которых эскизы изображения лодки и весла или копья (?). Пикетаж, пришлифовка, гравировка. Неудовлетворительная сохранность правой части, удовлетворительная – левой. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).
Публикации: Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 6, 7.

I-2 (рис. 14, 15). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ЮЗ. В левой части – окружность с отходящим вниз «отростком»; в правой – незавершенное изображение многоместной лодки, кит (?), олень и неопределенное изображение, возможно, набросок корпуса второго оленя. Пикетаж, гравировка. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия.

I-3 (рис. 16, 17). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ЮЗ. Две пары схематических антропоморфных фигур, одна из которых, возможно, в грибовидном головном уборе (выбивка слабо различима); олень; окружность с «отростком», обращенным вниз; цепочка следов; многоместная лодка с гребцами; сцена добычи оленя с каяка; каяк с раздвоенным носом и гребцом; двухлопастные весла; неопределенное изображение. Пикетаж, пришлифовка. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от земли и лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная и силиконовая копии.
Публикации: Диков, 1971, с. 93, 7.

I-4 (рис. 18). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая. Ориентировка – ЮВ. Каяк с охотником, неопределенное животное. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Публикации: Диков, 1971, с. 93, 5; Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 8, 9.

I-5 (рис. 19). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая. Ориентировка – ЮЗ. Незавершенное изображение (каяк с гребцом?). Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Публикации: Диков, 1971, с. 93, 6; Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 8.

I-6 (рис. 20, 21, 26). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, состоит из двух блоков, разделенных вертикальной трещиной. Ориентировка – ВЮВ. Две фигуры оленей, голова оленя, лодка (?), неопределенное изображение. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от земли и лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия.

I-7 (цв. вклейка: 1; рис. 22, 25, 26). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ВЮВ. Изображения оленей, три каяка с гребцами, птица, собака (?), неопределенные изображения, отдельные следы ударов. Палимпсест (фигуры оленей и птицы, каяк). Пикетаж, гравировка. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от земли и лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная и силиконовая копии.
Публикации: Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 10.

I-8 (рис. 23, 24, 26). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – В. Три антропоморфные фигуры (одна показана в одежде с широкими штанами); неоконченная фигура оленя; многоместная лодка с гребцами; неопределенные изображения. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от земли и лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия.

I-9 (цв. вклейка: 2; рис. 27, 28). Плоскость с положительным уклоном, разделенная на два блока мелкозернистой прослойкой, слева частично прикрытая. Ориентировка – ЮЮЗ. Две конструкции (?), возможно представляющие собой сооружения из костей кита; волк (?); два

олень; неопределенные изображения. В нижней правой части незавершенные изображения: волк (?) и лодка.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 11.

I-10 (рис. 29). Плоскость вертикальная, преимущественно неприкрытая. Ориентировка – ЮЮЗ. Два оленя, неопределенное животное, нефигуративная выбивка.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 12.

I-11 (рис. 29). Плоскость с небольшим положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – Ю.

Схематическая антропоморфная фигура, верхняя часть с утратами. Отдельные выбоины.

Гравировка, пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника (2006 г.).

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 12.

I-12 (рис. 30). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ЮЮВ.

Многочесная лодка с гребцами, два оленя, нефигуративная выбивка.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2007 г.). Микалентная копия.

I-13 (рис. 31). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – Ю.

Неопределенное изображение (олень?).

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 13.

I-14 (рис. 3, 31). Плоскость вертикальная, неприкрытая. Ориентировка – ЮЮЗ.

Три антропоморфные и две зооморфные фигуры, одна из которых – незавершенное изображение оленя. Центральный антропоморфный персонаж, вероятно, женского пола (обозначены груди), показан ярусный грибовидный головной убор, меховой комбинезон-керкер (?).

Палимпсест.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

Уступ над плоскостью освобожден от грунта и растений. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Силиконовая копия.

Публикации: Диков, 1971, с. 93, 3; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 13.

I-15 (рис. 32, 35). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ЮЮЗ.

Два антропоморфных персонажа в грибовидных головных уборах, неопределенное изображение, двухлопастное весло.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от грунта (2006 г.).

I-16 (рис. 33, 36). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая. Ориентировка – Ю.

Антропоморфный персонаж в грибовидном головном уборе; олень (?), размещенный вертикально головой вниз.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

Публикации: Диков, 1971, с. 93, 4; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 14.

I-17 (рис. 34, 37). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ЮЮЗ.

Антропоморфная фигура (?), круг замещает ее голову; двухлопастное весло; неопределенная выбивка.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Микалентная копия.

I-18 (рис. 34, верхняя часть). Плоскость с сильным положительным уклоном, частично прикрытая. Ориентировка – ЮВ.

Две антропоморфные фигуры, неопределенные изображения, двухлопастное весло.

Гравировка, пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Микалентная копия.

I-19 (рис. 34, 38). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ЮВ.

Олень.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Микалентная копия.

I-20 (рис. 39). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая. Ориентировка – ЮВ.

Двухлопастное весло.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 15.

I-21 (рис. 40). Плоскость с положительным уклоном, частично прикрытая. Ориентировка – ЮЮВ.

Двухлопастное весло.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

I-22 (рис. 41, 42). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – Ю.

Миниатюрная фигура оленя.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Публикации: Диков, 1971, с. 93, 2; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 16.

I-23 (цв. вклейка: 3; рис. 42, 45). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – Ю.

Животное с длинным хвостом. Два антропоморфных персонажа: слева – женская фигура с обозначенной грудью и косами, в грибовидном головном уборе и комбинезоне-керкере; справа – мужская фигура с широкими плечами и обозначенным фаллосом. Между ними – слегка намеченная тонкая линия, возможно, с ланцетовидным завершением. Отдельные выбоины, зооморфная фигура.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Удаление с уступа земли и растений; расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

Микалентная и силиконовая копии.

Публикации: Диков, 1971, с. 93, 2; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 16.

I-24 (рис. 43). Плоскость с отрицательным уклоном, частично прикрытая. Ориентировка – В.

Незавершенные фигуры: орнитоморфная и антропоморфная в грибовидном головном уборе. Стрелка.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

I-25 (рис. 44). Плоскость с положительным уклоном, частично прикрытая. Ориентировка – Ю.

Олень.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия.

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 17.

I-26 (рис. 47). Плоскость с положительным уклоном, линзовидно-вогнутая, неприкрытая. Ориентировка – ЮЮВ.

Олень, неопределенные изображения, два двухлопастных весла.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2007 г.).

I-27 (рис. 46, 51). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – Ю.

Олень.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия.

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 18.

I-28 (цв. вклейка: 4; рис. 48-50). Плоскость с небольшим отрицательным уклоном в верхней части, с положительным – в левой нижней, неприкрытая. Ориентировка – Ю.

Семь фигур оленей, одна из которых размещена вертикально вверх головой (ногами вправо), антропоморфный персонаж, неопределенные изображения. Палимпсест.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.).

Публикации: Диков, 1971, рис. 25, с. 93, 1; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 19.

I-29 (рис. 52). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Ориентировка – ЮВ.

Пять фигур оленей.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от земли и лишайника, биоцидная обработка (2007 г.). Микалентная копия.

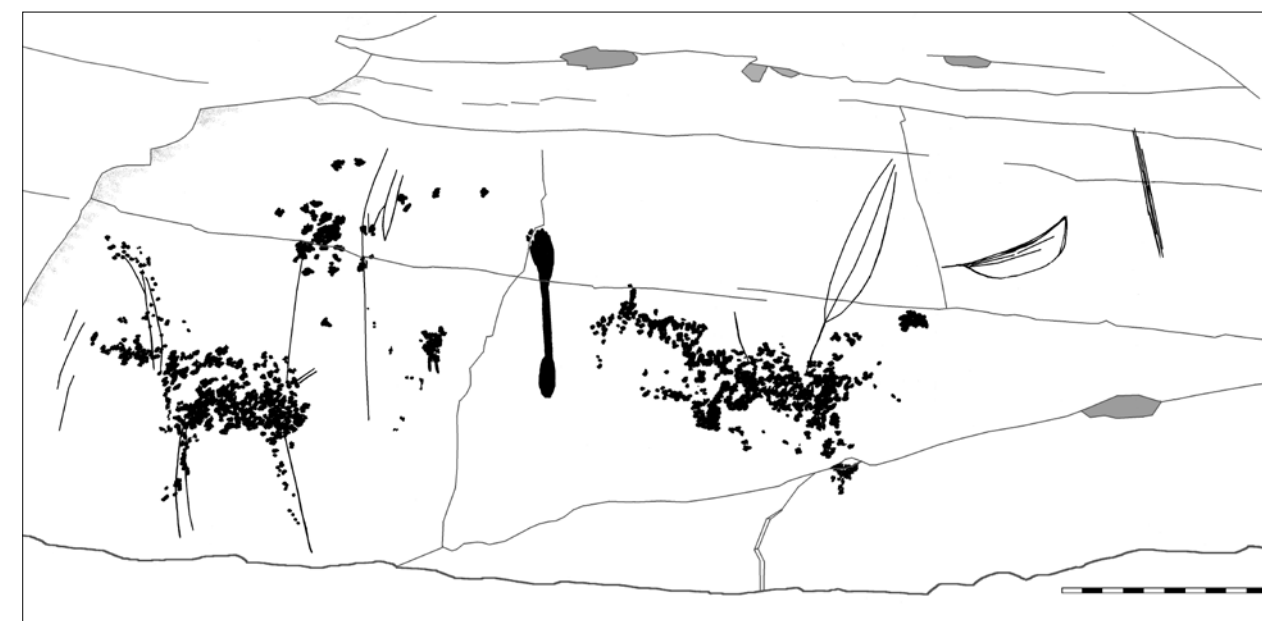


Рис. 13. Плоскость I-1.

Рис. 14.
Плоскость I-2.

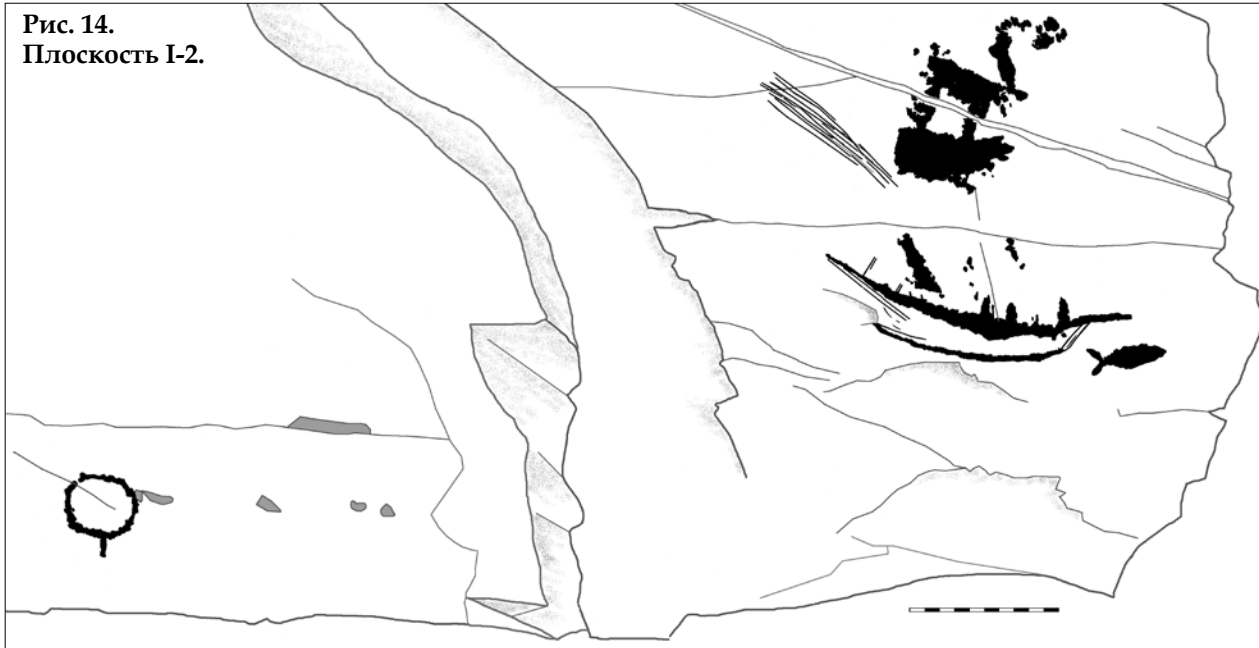


Рис. 15. Фрагмент плоскости I-2. Изображение лодки, выполненное выбивкой и гравировкой.



Рис. 16. Плоскость I-3.



Рис. 17. Общий вид плоскости I-3 и ее взаиморасположение с плоскостью II-2 (сверху).



Рис. 18.
Плоскость I-4.

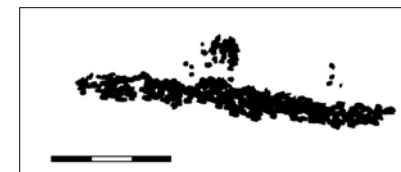


Рис. 19. Плоскость I-5.



Рис. 20. Плоскость I-6.

Рис. 21. Общий вид плоскости I-6.



Рис. 22. Плоскость I-7.



Рис. 25. Плоскость I-7. Перекрывание изображений.



Рис. 23. Плоскость I-8.



Рис. 26. Взаиморасположение плоскостей I-6, 7 и 8.

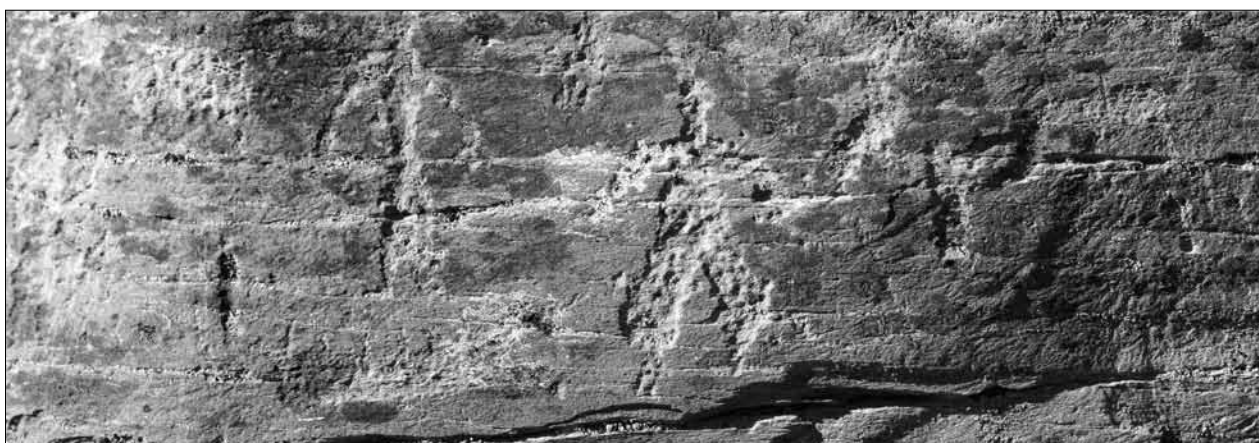


Рис. 24. Фрагмент плоскости I-8. Антропоморфная фигура в керкере.



Рис. 27. Плоскость I-9.



Рис. 28. Центральная часть плоскости I-9.

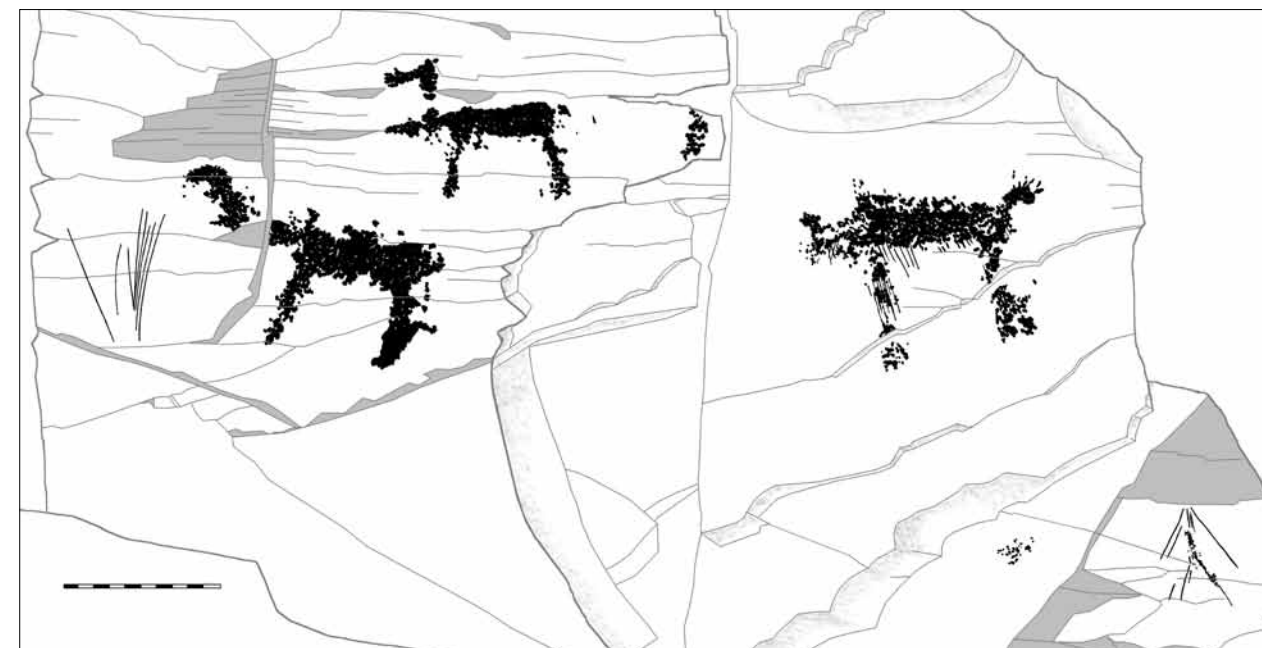


Рис. 29. Плоскости I-10, I-11 (справа внизу).

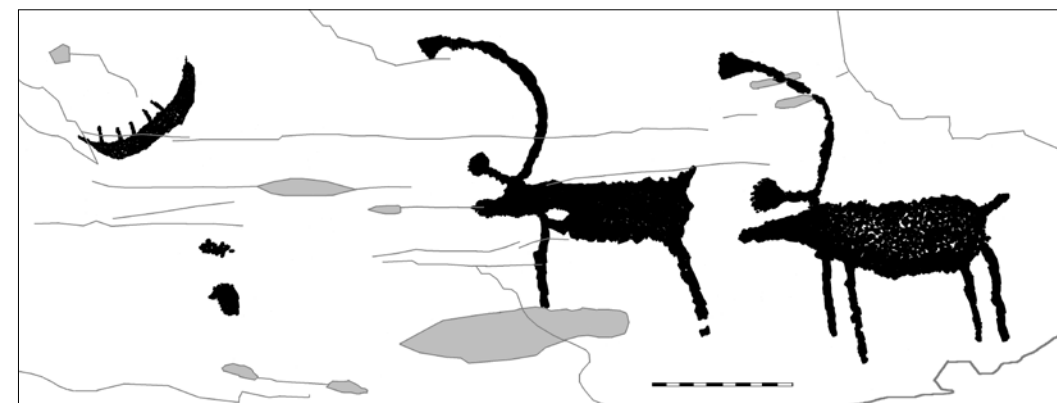


Рис. 30. Плоскость I-12.

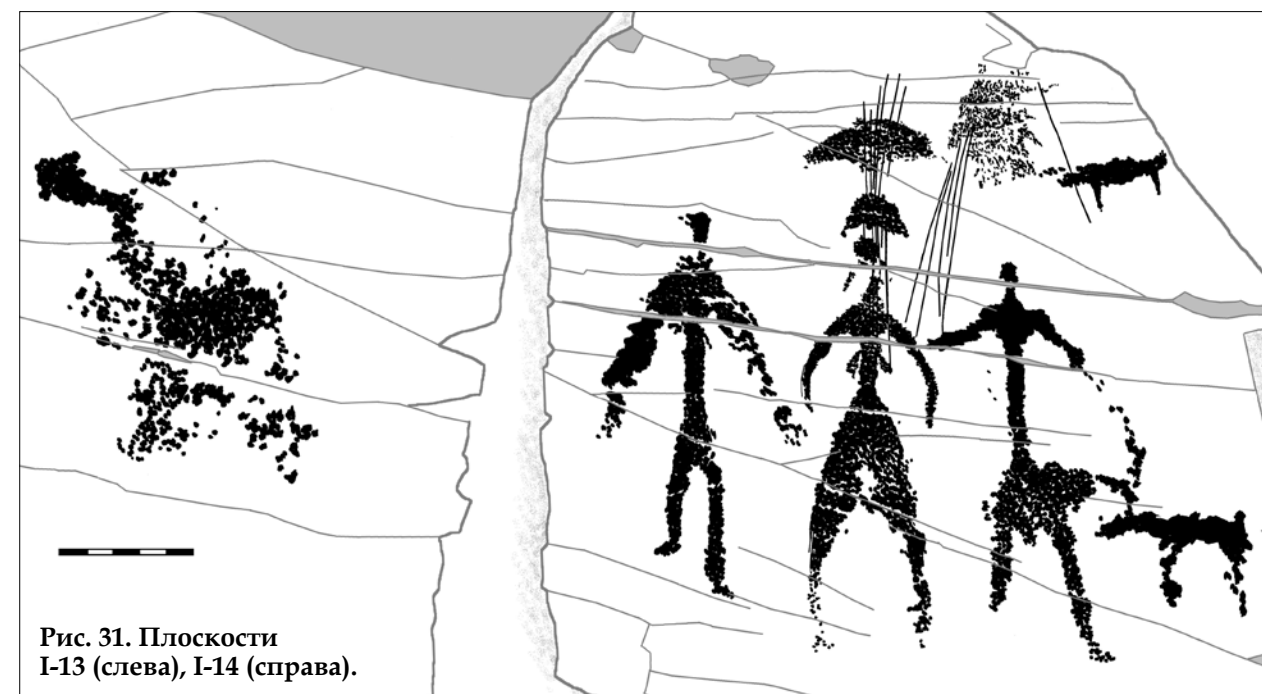


Рис. 31. Плоскости I-13 (слева), I-14 (справа).

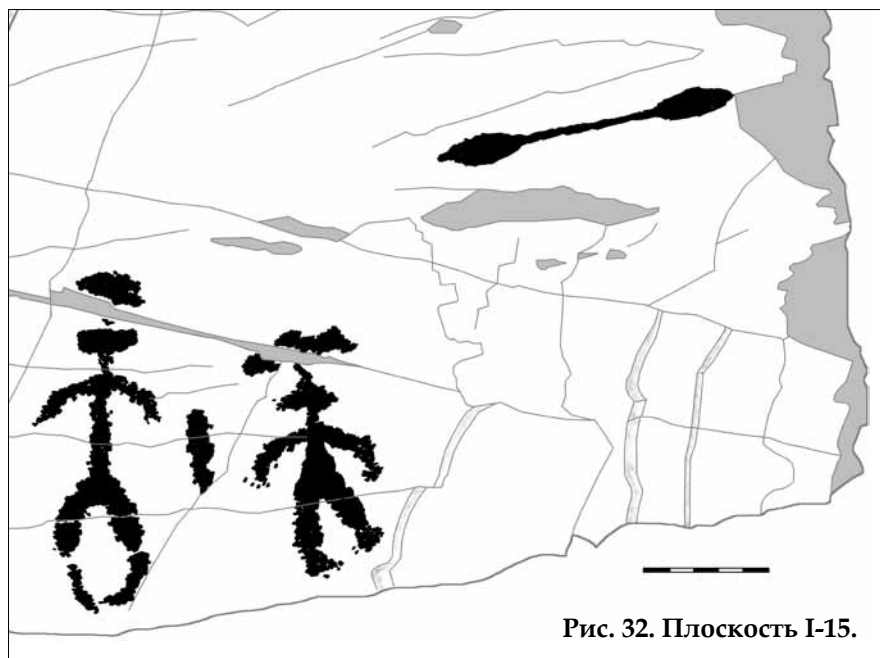


Рис. 32. Плоскость I-15.



Рис. 33. Плоскость I-16.

Рис. 34. Плоскости I-17 (слева внизу), I-18 (сверху), I-19 (справа внизу).

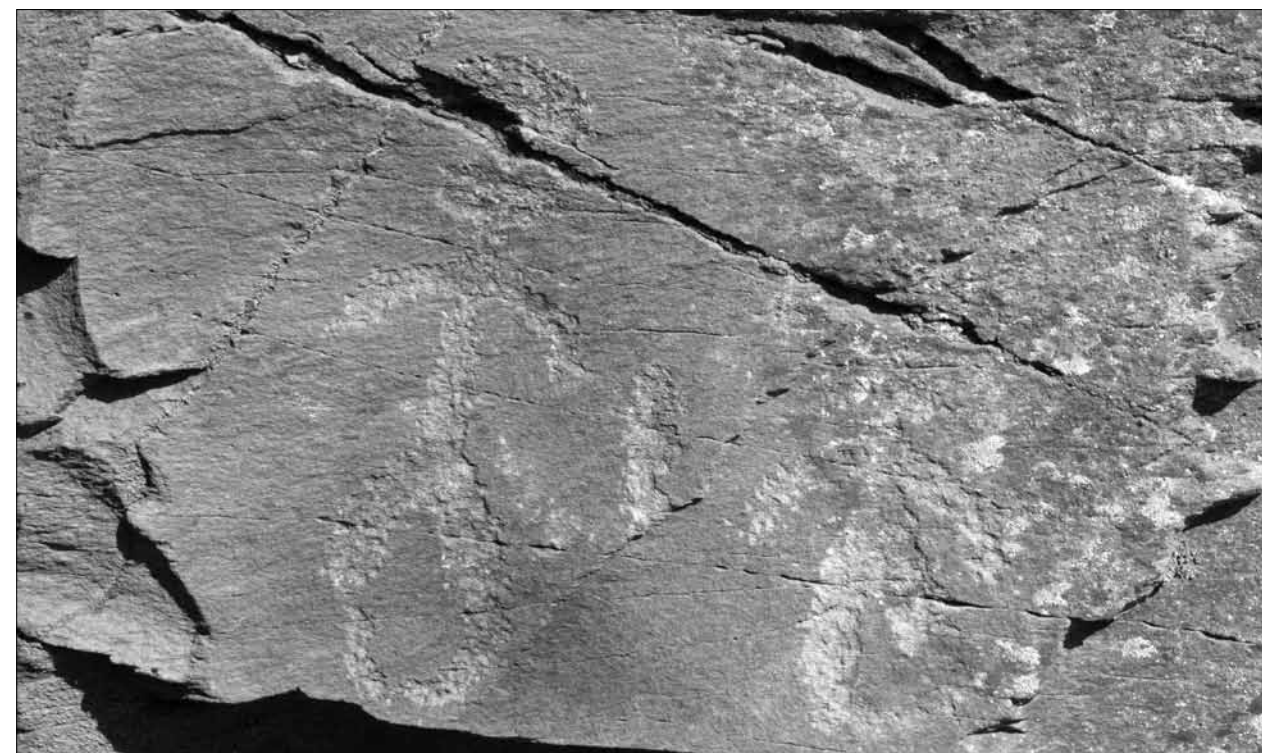
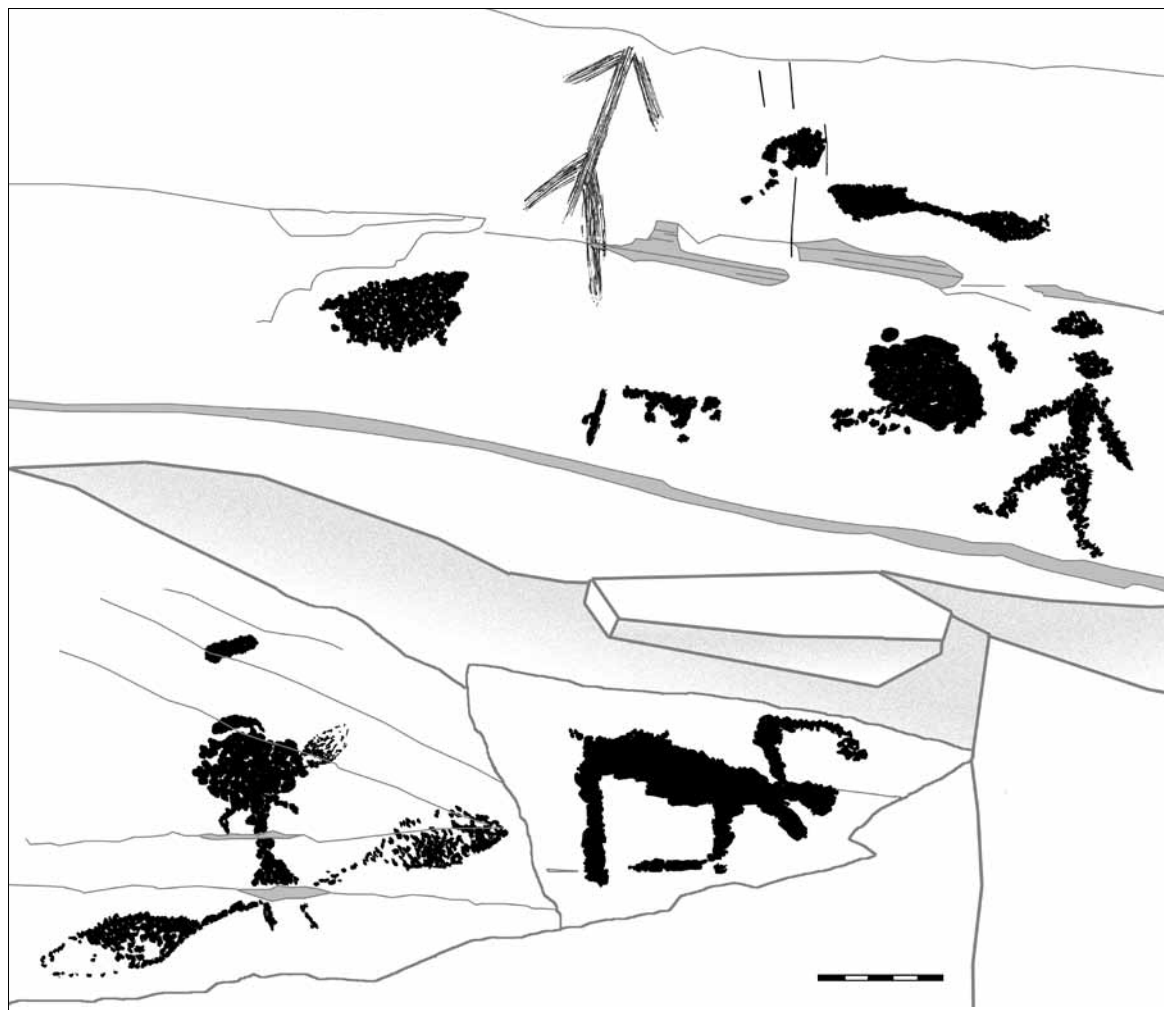


Рис. 35. Плоскость I-15. Антропоморфные фигуры в грибовидных головных уборах.

Рис. 36. Плоскость I-16.

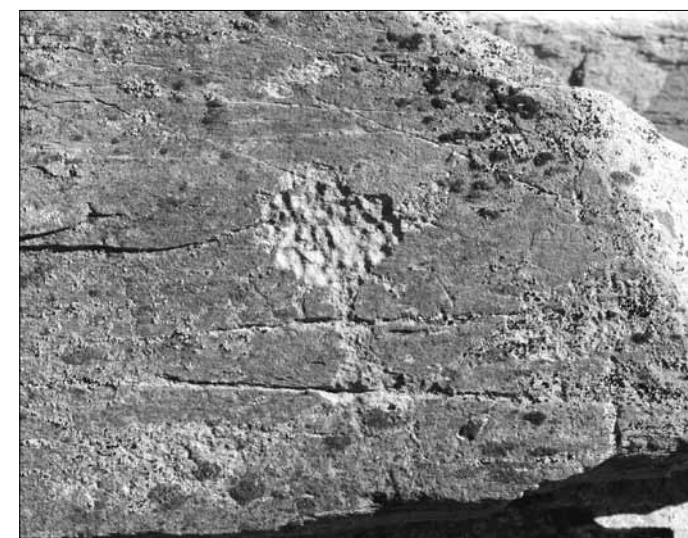


Рис. 37. Плоскость I-17.

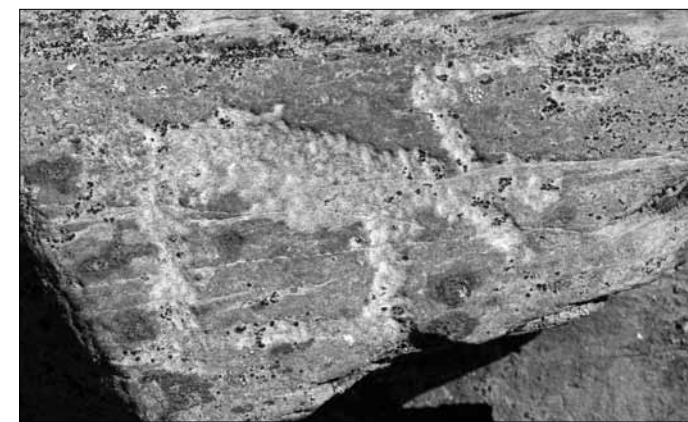


Рис. 38. Плоскость I-19.

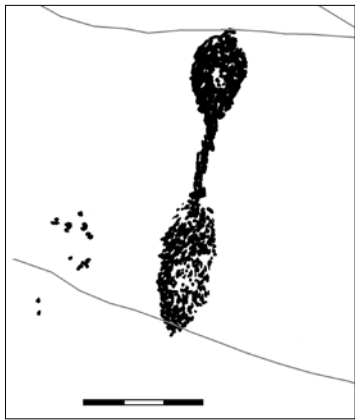


Рис. 39. Плоскость I-20.

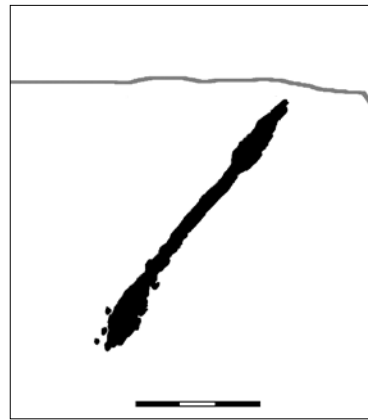


Рис. 40. Плоскость I-21.

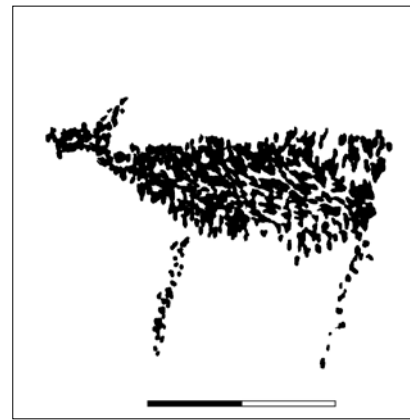


Рис. 41. Плоскость I-22.

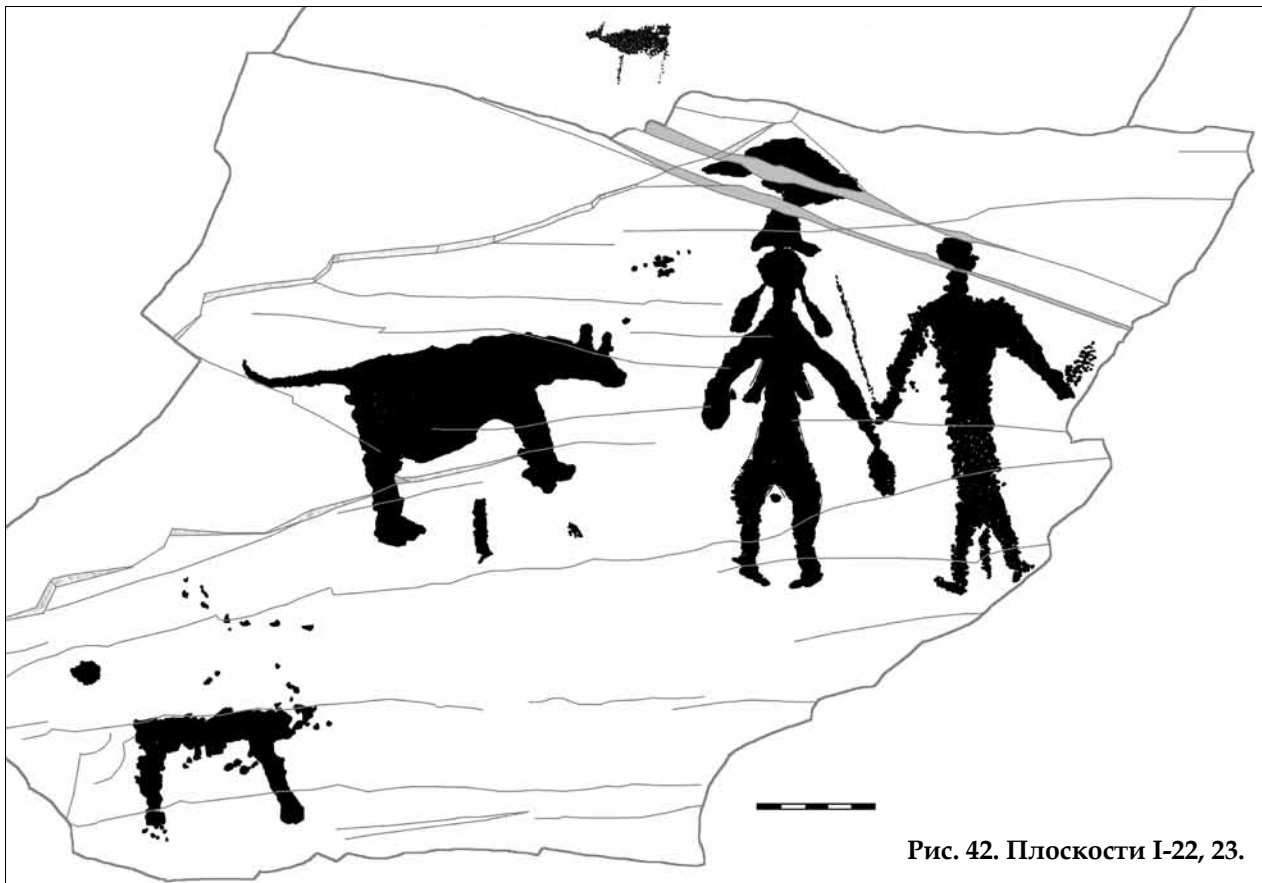


Рис. 42. Плоскости I-22, 23.

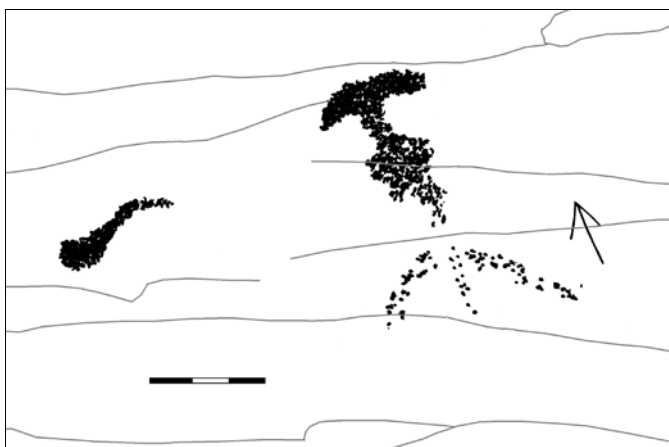


Рис. 43. Плоскость I-24.

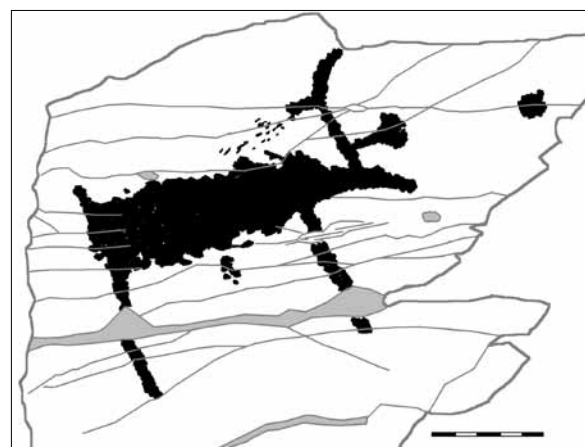


Рис. 44. Плоскость I-25.



Рис. 45. Женский и мужской персонажи с плоскости I-23.

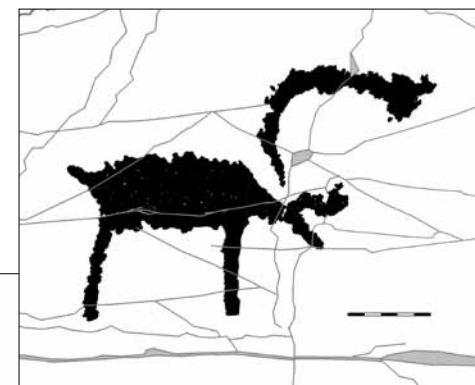


Рис. 46. Плоскость I-27.



Рис. 47. Плоскость I-26.



Рис. 48. Плоскость I-28.

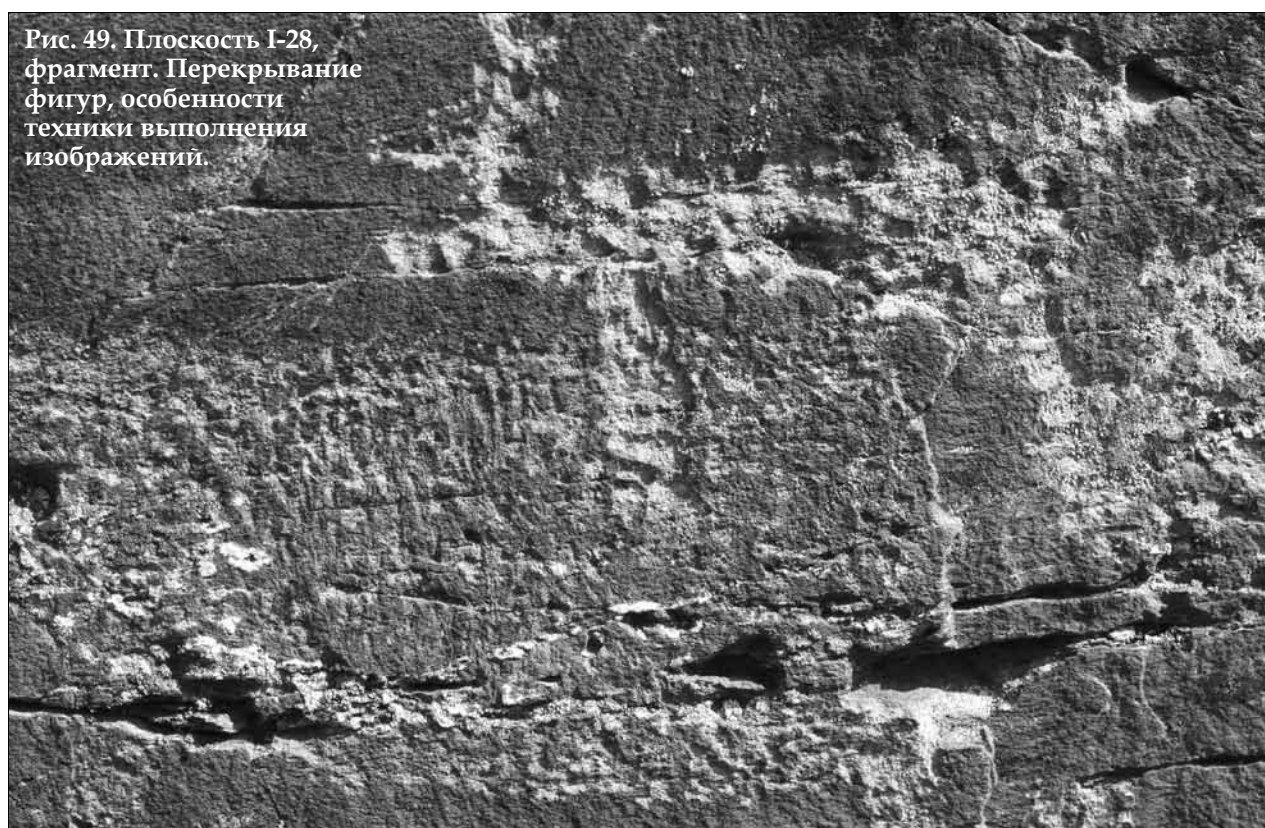


Рис. 49. Плоскость I-28, фрагмент. Перекрывание фигур, особенности техники выполнения изображений.

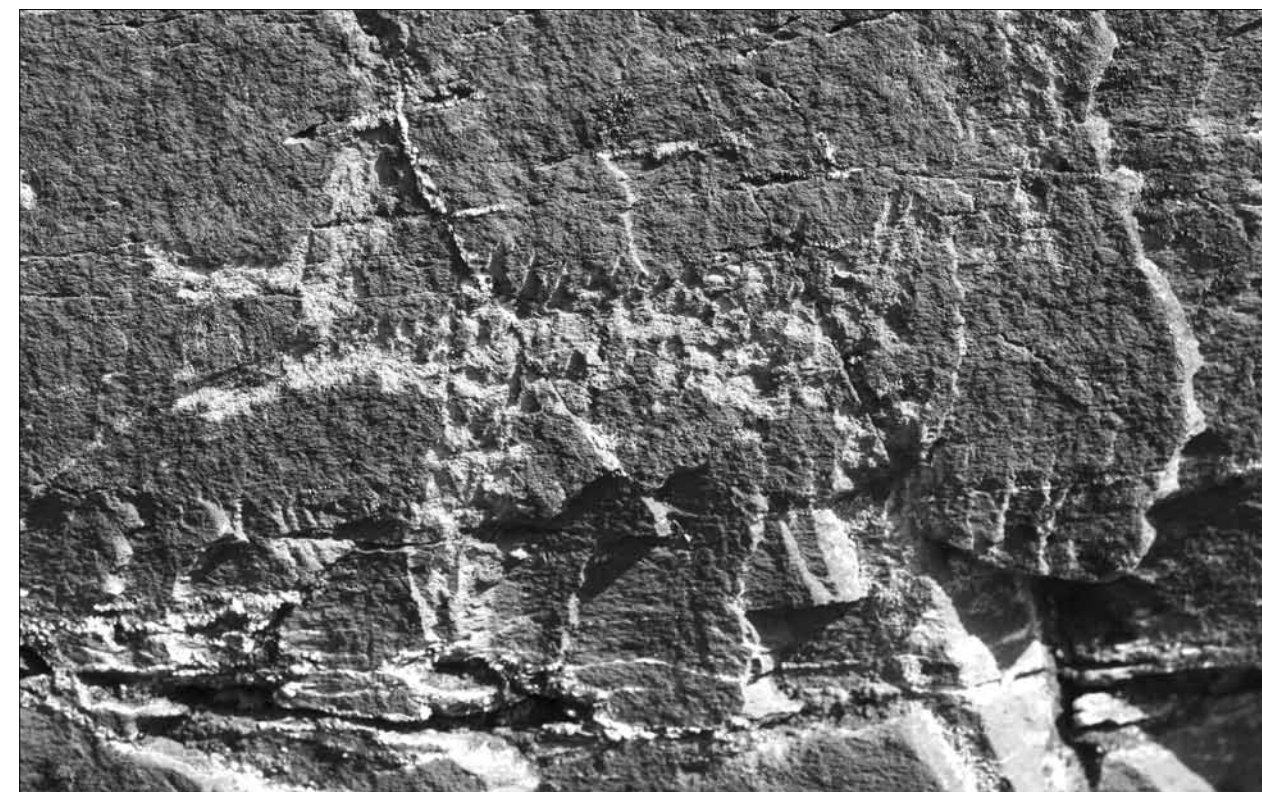


Рис. 50. Плоскость I-28, фрагмент. Особенности техники выполнения изображений.



Рис. 51. Плоскость I-27.



Рис. 52. Плоскость I-29.

Скопление II в книге Н. Н. Дикова представлено несколькими плоскостями [1971, с. 94, 95, рис. 13, 17, 41] (рис. 53); в альбоме 2007 г. приведены фотографии 15 плоскостей и новые сведения об изображениях [Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 20–36]. В настоящее время в скоплении II насчитывается 57 плоскостей и отдельно лежащих камней с изображениями. Они выявлены в верхнем и среднем ярусах на различных участках основного скального выхода; на отдельных вертикальных скальных плоскостях верхнего яруса, находящихся между скоплениями II и III; на небольшом останце, расположенном на границе нижнего и среднего ярусов склона; а также на отдельно лежащих камнях, в том числе перемещенных (рис. 54–58).

Пополнение фонда изображений скопления II происходило ежегодно с 2005 г., хотя в тот первоначальный год наших работ приблизиться к основному скальному массиву было затруднительно из-за гнездования хищных птиц: канюки-зимняки ревниво охраняли своих птенцов. Ряд плоскостей был выявлен и скопирован в 2006, 2007 гг., основную же работу на этом участке массива удалось выполнить в полевом сезоне 2008 г. Состояние сохранности петроглифов в большинстве случаев неудовлетворительное. Значительная часть фигур видна лишь короткое время при боковом освещении. Огромная работа проделана по расчистке плоскостей от грунта и различных накоплений в местах гнездования птиц, от высших растений, мха и лишайника. Чаще всего расчистка выявляла уже интенсивно эродированные поверхности, контуры изображений на которых определялись с трудом. Активно протекают такие виды разрушения, как выветривание, утраты скальной корки и расслоение по трещинам.

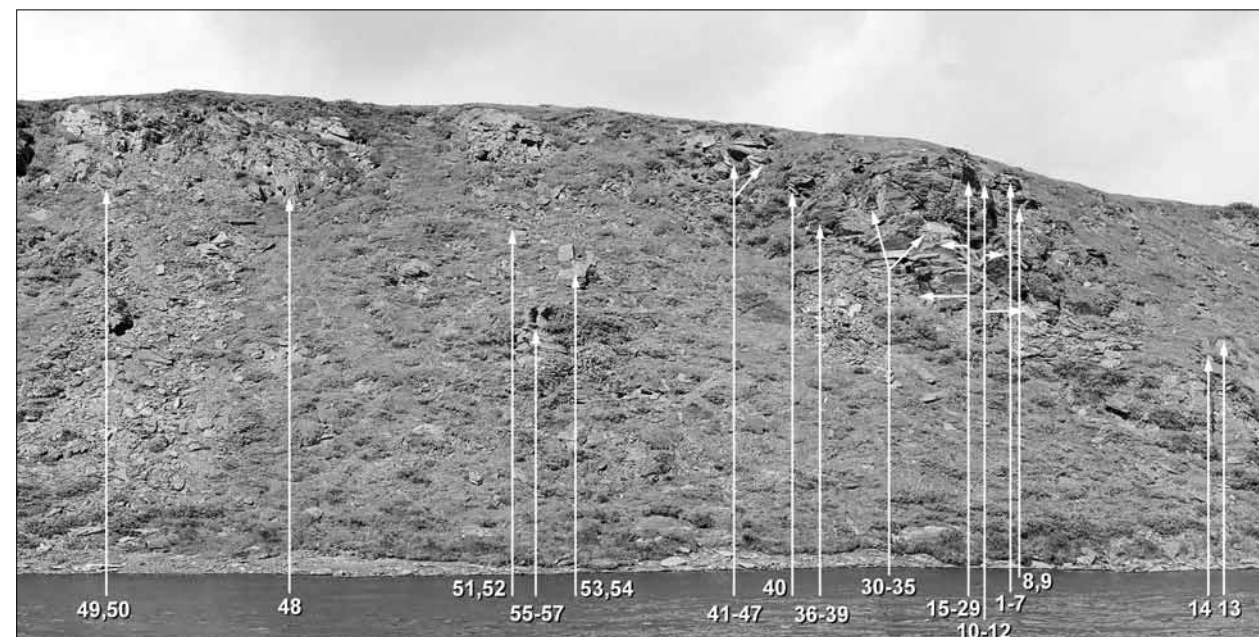


Рис. 54. Скопление II. Индексированная фотопанорама.



Рис. 55. Скопление II. Расположение плоскостей 1–7. Вид с юга на восточный, ближний к скоплению I останец.

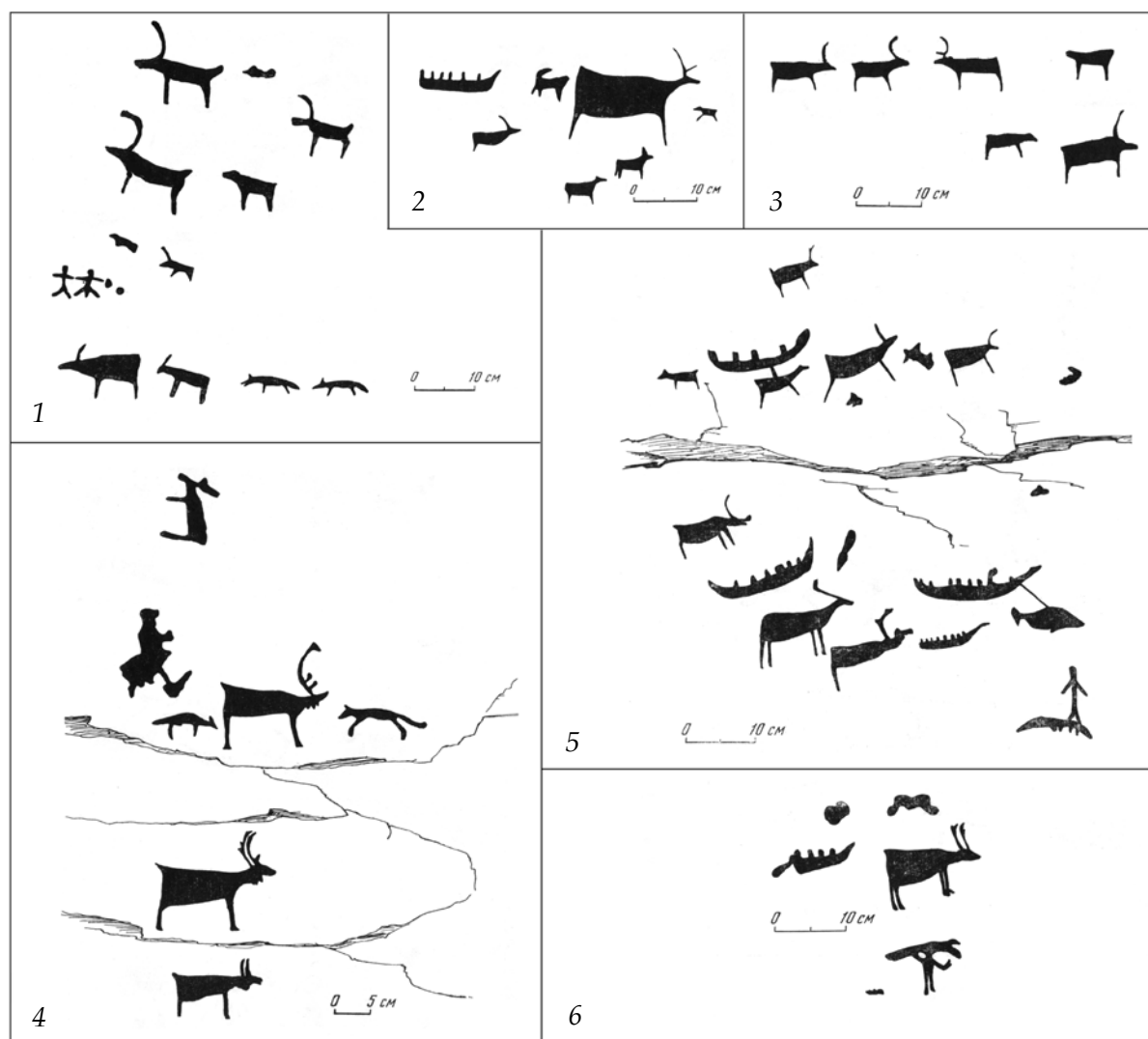


Рис. 53. Прорисовки петроглифов скопления II по Н. Н. Дикову [1971].

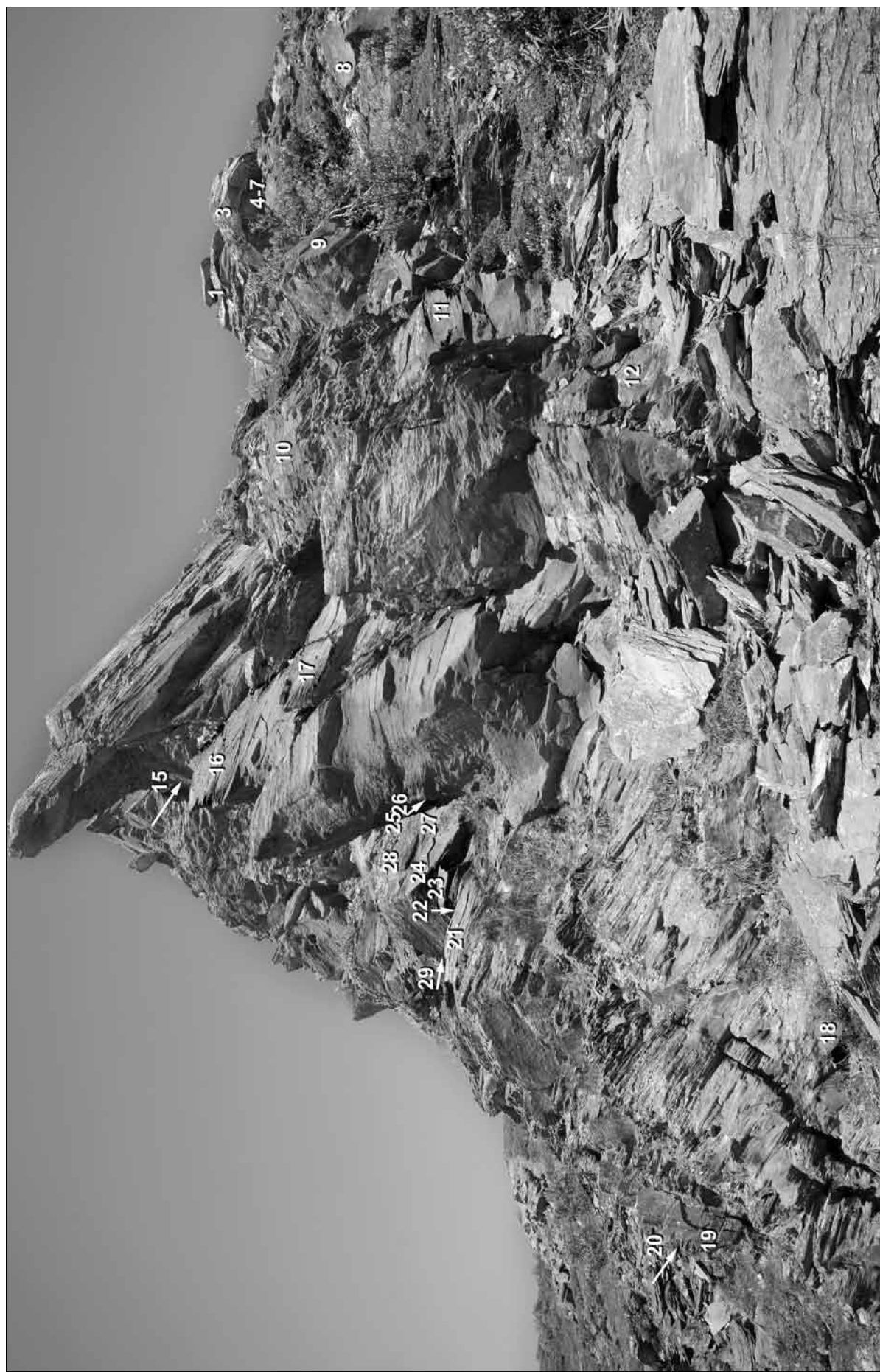


Рис. 56. Скопление II. Расположение плоскостей 1-12, 15-29.

Вид с юго-востока на основной скальный выход (слева) и расположенный от него к востоку останец в верхнем ярусе (справа).



Рис. 57. Скопление II. Расположение плоскостей 30-40, 55-57.

Вид с юга на основной массив (справа) и останец, расположенный на границе нижнего и среднего ярусов (слева).



Рис. 58. Скопление II. Расположение плоскостей 41–47. Вид с юго-востока.

В 2005 г. под плоскостью II-36 были обнаружены отслоившиеся по горизонтальным трещинам плиты с фрагментами изображений двух оленей (II-36а) (см. рис. 59, 60), частично покрытые лишайником. По прорисовке в книге Н. Н. Дикова [1971, с. 95, 11] затруднительно достоверно судить о том, составляли ли они единую, хотя и рассеченную трещинами плоскость, поскольку выше помещена фигура II-38, в действительности удаленная на значительное расстояние (см. рис. 53, 4). В публикациях об изображениях II-36 сведения о соседствующей с ними плоскости II-36а отсутствуют [Слободзян, 2004; Петроглифы Пегтмеля, 2007], что делает проблематичной реконструкцию последовательности утрат. Можно предполагать, что процесс отслоения был постепенным. Сначала отделился блок с нижней, меньшей по размеру фигурой оленя. На прорисовке Н. Н. Дикова даже показана глубокая трещина, отделяющая его от расположенной выше фигуры оленя покрупнее. Затем, по видимому, отпала часть камня с корпусом более крупного оленя. Обнаружить фрагмент не удалось и можно лишь предположить, что он сполз по склону или распался на мелкие кусочки. Затем отделился фрагмент с рогами этого оленя (в 2005 г. он обнаружен лежащим поверх блока с изображением небольшого оленя). Ныне утрачены все плиты II-36а.

В скоплении II были выполнены силиконовые резервные копии двух плоскостей: II-43 и 47 (цв. вклейка: 10); микалентные эстампажи сделаны с 10 плоскостей (II-16, 23, 24, 26, 41–44, 46, 47); на 27 плоскостях были предприняты расчистки, в том числе с применением биоцидов. Проведено трасологическое исследование большинства петроглифов. К востоку от скопления II в верхней части склона был обнаружен артефакт, который возможно атрибутировать в качестве ударника, применявшегося для выполнения изображений [Гиря, Дэвлет, 2008, с. 12–15; Дэвлет, Гиря, 2011, рис. XIII].

II-1 (рис. 61). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая скальным навесом, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Четыре оленя, неопределенные изображения. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Публикации: Петроглифы Пегтмеля, 2007, рис. 21.

II-2 (рис. 62). Плоскость с небольшим положительным уклоном, частично прикрытая, мелкозернистая. Ориентировка – ЮЮВ. Верхний ярус. Олень, незавершенные изображения. Пикетаж, гравировка. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от лишайника (2007 г.).



Рис. 59. Расположение плоскости II-36 и отслоившихся от скального основания фрагментов плит с изображениями (II-36а). Фото 2005 г.



Рис. 60. Фрагментированная утраченная плоскость II-36а. Фото 2005 г.

П-3 (рис. 63). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус. Олень, лодка (?).

Пикетаж.
Сохранность удовлетворительная.
Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 22.

П-4 (рис. 64). Плоскость с отрицательным уклоном. Расположена в нише, прикрыта. Среднезернистый песчаник с мелкозернистыми прослойками. Ориентировка – ЮЗ. Верхний ярус. Фигуры оленей, каяк с раздвоенным носом, две антропоморфные фигуры, собака (?), неопределенные животные, отдельные выбоины.

Пикетаж, гравировка.
Сохранность удовлетворительная.
Публикации: Диков, 1971, с. 94, 8, верхняя часть; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 23.

П-5 (рис. 65, 66). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮЗ. Верхний ярус.

Олень, козел (?), волки.
Пикетаж.
Сохранность удовлетворительная.
Публикации: Диков, 1971, с. 94, 8, нижняя часть; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 24.

П-6 (рис. 67). Плоскость с отрицательным уклоном в левой части и с положительным в правой, прикрытая, крупнозернистая. Ориентировка – ЮЮВ. Верхний ярус.

Олень, лодка, неопределенное животное и нефигуративные изображения.
Пикетаж.
Сохранность удовлетворительная.
Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 25.

П-7 (рис. 68). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус.

Три фигуры оленей, отдельные выбоины.
Пикетаж.
Сохранность удовлетворительная.
Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 26.

П-8 (рис. 69). Плоскость с небольшим положительным уклоном. Среднезернистый песчаник с включениями пирита. Белесые минеральные натёки. Ориентировка – ЮЮВ. Средний ярус.

Многоместная лодка, три фигуры оленей, сцена добычи оленя с каяка, собака, неопределенное животное.
Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.
Публикации: Диков, 1971, с. 94, 9; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 27.

П-9 (рис. 70). Плоскость вертикальная, неприкрытая, тонкозернистая. Верхний блок отделен от нижнего, выступает на 5 см. Ориентировка – В. Средний ярус.

Шесть фигур оленей, намеченные изображения лодок, отдельные выбоины.
Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.
Публикации: Диков, 1971, с. 94, 10; Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 28.

П-10 (цв. вклейка: 10; рис. 71, 72). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая. Средне- и мелкозернистый песчаник. Ориентировка – Ю. Средний ярус.

Олень, корпус оленя, антропоморфная фигура с бубном. В нижней правой части две сцены охоты на оленя с каяка.

Пикетаж.
Сохранность неудовлетворительная.
Расчистка от лишайника (2007 г.).

П-11 (рис. 73, 74). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, разделенная уступами, среднезернистая. Ориентировка – ЮЮВ. Средний ярус.

В верхней части 12 фигур животных, некоторые из них определяются как олени; незавершенные изображения, отдельные выбоины. В нижней части две антропоморфные фигуры, одна с грибовидным головным убором, остатки фигуры животного, отдельные выбоины, резные линии.

Пикетаж, гравировка.
Сохранность неудовлетворительная.

П-12 (рис. 75, 76). Плоскость вертикальная, частично прикрытая. Тонкозернистый песчаник, белесые минеральные отложения. Ориентировка – В. Средний ярус.

Зооморфная фигура, фрагменты неоконченных изображений, отдельные выбоины.

Палимпсест.
Пикетаж, гравировка.
Сохранность неудовлетворительная.

П-13 (рис. 77). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Крупно-, средне- и мелкозернистый песчаник. Ориентировка – ЮЮВ. Нижний ярус.

Восемь изображений оленей, из них одна перевернутая фигура перекрывает соседние; многоместные байдара, каяк, незаконченные и неопределенные изображения, отдельные выбоины.

Палимпсест. Пикетаж.
Сохранность удовлетворительная.
Расчистка от грунта и растений (2007 г.).

П-14 (рис. 78, 79). Отдельно лежащий камень, расщелившийся на три фрагмента. Фрагмент 14.1 – плоскость с отрицательным углом наклона, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ВЮВ. Фрагмент 14.2 – плоскость вертикальная, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – ВСВ. На фрагменте 14.3 – три грани, расположенные под разными углами друг к другу. Грань 14.3а обращена к земле, ориентировка – ВЮВ.

Грань 14.3б – с отрицательным уклоном, ориентировка – ВЮВ. Грань 14.3с – с отрицательным уклоном, прикрыта гранью «б», ориентировка – ЮВ.

Олени, в том числе незавершенные фигуры, каяки, двухлопастные весла, неопределенные изображения.

Пикетаж.
Сохранность удовлетворительная.

П-15 (рис. 80). Плоскость вертикальная, на отдельных участках с отрицательным уклоном, прикрытая, мелкозернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус.

Зооморфная (?) фигура и неопределенные изображения.
Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

П-16 (цв. вклейка: 12; рис. 81–84). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – В. Средний ярус.

Многочисленные фигуры оленей; цепочки следов; многоместная лодка; каяки с гребцами и без; каяки, пересеченные двухлопастными веслами; сцена охоты на медведя; вооруженный (?) антропоморфный персонаж; неопределенные, незавершенные и фрагментированные изображения, отдельные выбоины.

Пикетаж, гравировка.
Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от следов жизнедеятельности птиц, лишайника (2006 г.). Микалентная копия.

П-17 (рис. 85). Плоскость с положительным уклоном, правая грань частично прикрыта, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Средний ярус.

Олени, зооморфные фигуры, сцена добычи оленя с каяка, неопределенные и фрагментированные изображения, отдельные выбоины.

Пикетаж.
Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника (2008 г.).

П-18 (рис. 86). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус.

Олень, отдельные следы ударов.
Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.
Расчистка от лишайника (2007 г.).

П-19 (рис. 87). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – СВ. Средний ярус.

Неоконченная зооморфная фигура, подвертикальные линии.
Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

П-20 (рис. 88). Плоскость вертикальная, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЗЮЗ. Средний ярус.

Перевернутая фигура животного, зооморфные изображения, следы отдельных ударов.
Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

П-21 (рис. 2, 90). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая. Мелко- и среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Средний ярус.

Две сцены добычи оленя с каяка, олени, неопределимые зооморфные изображения, каяк с гребцом, резные линии.

Пикетаж, гравировка.
Сохранность неудовлетворительная.
Удаление мусора, грунта, растений, расчистка от лишайника (2007 г.).

П-22 (рис. 89). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Средний ярус.

Неопределенные изображения.
Пикетаж.
Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника (2008 г.).

П-23 (рис. 91). Плоскость с положительным уклоном, в правой части незначительно прикрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Средний ярус.

Антропоморфная фигура (?) с утратами, два оленя, многоместная байдара с гребцами и кормовым веслом, каяк с гребцом, каяк (?), кит (?), неопределенные изображения.

Палимпсест.
Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.
Расчистка от лишайника (2007 г.). Микалентная копия.

П-24 (рис. 92). Плоскость с положительным уклоном, не прикрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус.

Олени, сцены охоты на оленей с каяков, двухлопастное весло, неопределенные изображения.

Палимпсест.
Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.
Расчистка от лишайника (2007 г.). Микалентная копия.

П-25 (рис. 93). Плоскость с отрицательным уклоном, прикрытая, мелкозернистая. Ориентировка – ЮВ. Средний ярус.

Олень, неопределенные изображения, эскизы (?).
Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

П-26 (рис. 94). Плоскость с положительным уклоном в верхней части, отрицательным – в нижней, прикрытая, мелкозернистый песчаник с включениями пирита. Ориентировка – Ю. Средний ярус.

Зооморфные фигуры и неопределенные изображения.

Пикетаж, гравировка.
Сохранность неудовлетворительная.

Микалентная копия.

П-27 (рис. 95). Плоскость, состоящая из двух граней: левая грань в верхней части с отрицательным, в нижней – с положительным уклоном, ориентировка – ЮВ; правая грань с положительным уклоном, ориентировка – ВСВ. Неприкрытая, мелкозернистая. Средний ярус.

Фрагментированные зооморфные изображения, в том числе олени.

Пикетаж.
Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника (2007 г.).

II-28 (рис. 96). Плоскость состоит из трех граней: левая – с отрицательным уклоном, ориентировка – ЮВ; средняя – с положительным уклоном, ориентировка – В; правая – вертикальная, ориентировка – ЮВ. Неприкрытые. Средний ярус. Птица, две зооморфные фигуры. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника (2008 г.).

II-29 (рис. 97, 98). Отдельно лежащая плита. Изображения, по-видимому, нанесены после того, как камень отделился от массива. Вертикальная поверхность с положительным уклоном, среднезернистая. Ориентировка – СВ. Средний ярус. Олень, песец (?), парные следы. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от грунта и сыпавшегося из гнезда мусора, лишайника (2008 г.).

II-30 (рис. 99, 100). Плоскость с отрицательным уклоном, мелкозернистая. Ориентировка – ЮЗ. Средний ярус. Олени и другие зооморфные изображения, люди в каяках, антропоморфная фигура, фрагменты изображений. Пикетаж, гравировка. Часть изображений нанесена на поверхность с утраченной скальной коркой. Сохранность неудовлетворительная.

II-31 (рис. 101). Плоскость с отрицательным уклоном, мелкозернистая. Ориентировка – ЮЗ. Средний ярус. Фрагменты зооморфных фигур, отдельные выбоины. Пикетаж. Частично по поверхности с утраченной скальной коркой. Сохранность неудовлетворительная.

II-32 (рис. 102). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – В. Неопределенное фрагментированное изображение. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная.

II-33 (рис. 103). Горизонтальная плоскость отдельного уступа, частично прикрыта. Средний ярус. Фрагментированные фигуры оленей, отдельные выбоины. Палимпсест. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная.

II-34 (рис. 104). Поверхность с отрицательным уклоном, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус. Байдара, фрагментированные фигуры оленей, прочих зооморфных, а также антропоморфных изображений.

Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная.

II-35 (рис. 105). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – ЮЗ и Ю. Средний ярус. Три изображения байдар, одно фрагментировано. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника (2008 г.).

II-36 (цв. вклейка: 7; рис. 59, 107; фото на обороте обложки). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая, мелкозернистая. Ориентировка – ЮВ. Средний ярус. Сцена нападения двух волков на оленя, наклонные процарапанные линии, незавершенные и неопределенные изображения. Палимпсест. Пикетаж, гравировка. Сохранность удовлетворительная. Публикации: Диков, 1971, рис. 17, с. 95, 11; Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 30.

II-36а (рис. 59, 60; фото на обороте обложки). Отдельно лежащие расщелившиеся фрагменты камня. Поверхность мелкозернистая, с положительным уклоном. Фрагменты двух изображений оленей. Ныне утрачены. Публикации: Диков, 1971, рис. 17, с. 95, 11.

II-37 (рис. 106). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус. Подвертикальные линии. Гравировка. Сохранность удовлетворительная.

II-38 (рис. 108). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус. Фигуры оленей, одна расположена вертикально (ногами влево), неопределенное изображение, вертикальные линии. Пикетаж, гравировка. Сохранность удовлетворительная. Публикации: Диков, 1971, с. 95, 11; Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 31.

II-39 (рис. 109). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус. Вертикальные и горизонтальные пересекающиеся линии. Гравировка. Сохранность удовлетворительная.

II-40 (рис. 110). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая, среднезернистый песчаник с мелко-зернистой прослойкой. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Олень. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Публикации: Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 32.

II-41 (рис. 111, 112). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Олень, наклонные резные линии. Пикетаж, гравировка. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от лишайника (2006 г.). Микалентная копия. Публикации: Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 33.

II-42 (рис. 113). Поверхность с положительным уклоном, верхняя часть слегка прикрыта выступающим блоком, но изображения находятся на неприкрытой части среднезернистой плоскости. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Два оленя, каяк с охотником, нефигуративная выбивка. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия.

II-43 (рис. 114–116). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Олень (?), сцена охоты с гарпуном на кита с байдары. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия и силиконовая копия фрагмента.

II-44 (рис. 117). Поверхность с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Пять фигур оленей, нефигуративная выбивка. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия.

II-45 (рис. 118, 120). Поверхность с положительным уклоном, частично прикрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус. Многоместная лодка с гребцами и кормовым веслом; олень; человек, несущий каяк и весло; нефигуративная выбивка. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Публикации: Диков, 1971, рис. 41, с. 96, 13]; Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 36.

II-46 (рис. 119, 121, 122). Поверхность с положительным уклоном, в центральной и правой частях прикрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮЮВ. Верхний ярус. Олени, птица, морские животные, многоместные байдары, сцена добычи кита, антропоморфные фигуры, неопределенные изображения. Одна из байдар показана перевернутой, перекрыта антропоморфной фигурой. Палимпсест. Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная, за исключением левой части. Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2006 г.). Микалентная копия. Публикации: Диков, 1971, рис. 13, с. 96, 12; Петроглифы Пегтымеля, 2007, рис. 34, 35.

II-47 (цв. вклейка: 10; рис. 123–125). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Сцена добычи оленей с каяков. Один из охотников вооружен гарпуном, другой копьем, у обоих – двухлопастные весла. Нефигуративная выбивка. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от растений и лишайника, биоцидная обработка (2008 г.). Микалентная и силиконовая копии.

II-48 (рис. 126, 127). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Две антропоморфные фигуры, неоконченная фигура оленя, собака или волк (?), отдельные выбоины. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная. Расчистка от лишайника (2007 г.).

II-49 (рис. 129). Плоскость вертикальная, неприкрытая, мелкозернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус. Фрагмент ноги оленя (?). Пикетаж. Сохранность удовлетворительная.

II-50 (рис. 128). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮЮВ. Верхний ярус. Олень. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная.

II-51 (рис. 130). Отдельный камень в осыпи. Поверхность неприкрытая, с положительным уклоном, среднезернистая. Ориентировка – В. Средний ярус. Концентрация отдельных выбоин. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная.

II-52 (рис. 131–133). Отдельный камень в осыпи. Изображение расположено на торце, перевернуто. Поверхность с отрицательным уклоном, мелкозернистая. Ориентировка – ЮЮВ. Средний ярус. Олень, каяк, отдельные выбоины. Пикетаж. Сохранность удовлетворительная.

II-53 (рис. 134). Отдельный камень, торцевая поверхность с положительным уклоном, неприкрытая, верхняя часть немного выступает, мелкозернистая. Ориентировка – СВ. Средний ярус. Три фигуры оленей. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная.

П-54 (рис. 135). Отдельный камень, изображена на торцевой поверхности, вертикальной, неприкрытой, среднезернистой. Ориентировка – СВ. Средний ярус. Фигуры оленей, в том числе незавершенные, птица (?). Пикетаж. Сохранность удовлетворительная.

П-55 (рис. 136, 137). Плоскость с небольшим положительным уклоном, прикрытая, тонко- и среднезернистая. Ориентировка – ВСВ. Нижний ярус, останец. Две фигуры оленей, каяк с охотником. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника (2006 г.).

П-56 (рис. 138, 139). Поверхность с положительным уклоном, прикрытая, тонкозернистая. Ориентировка – ЮВ. Нижний ярус, останец. Пять фигур оленей, неопределенное изображение. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника (2006 г.).

П-57 (рис. 140). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая, тонкозернистая. Ориентировка – ЮВ. Нижний ярус, останец. Олени, каяк с гребцом, многоместная лодка, неопределенные изображения. Палимпсест. Пикетаж. Сохранность неудовлетворительная. Расчистка от лишайника (2006 г.).

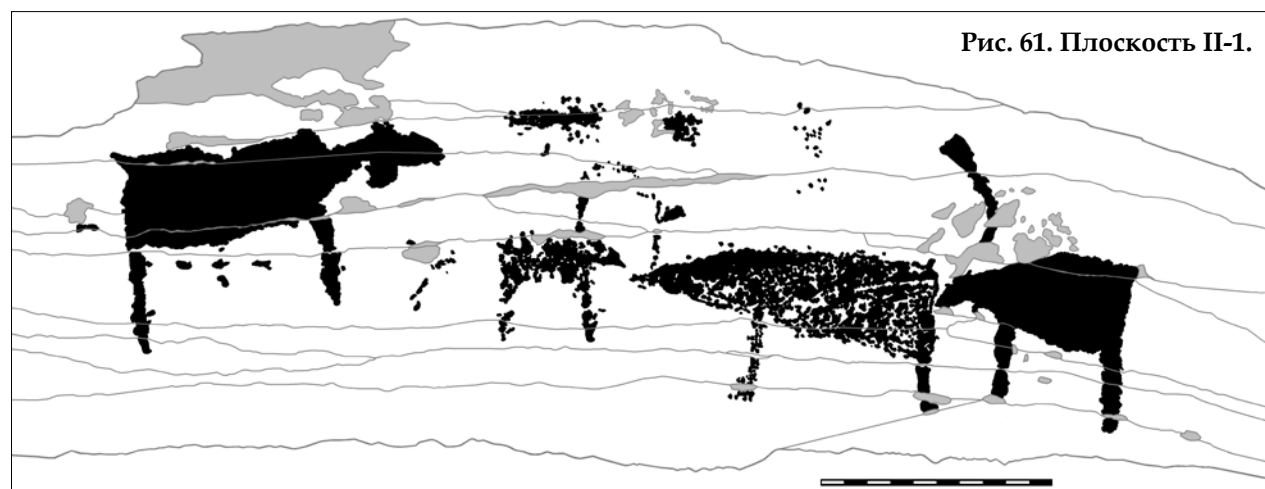


Рис. 61. Плоскость П-1.



Рис. 62. Плоскость П-2.

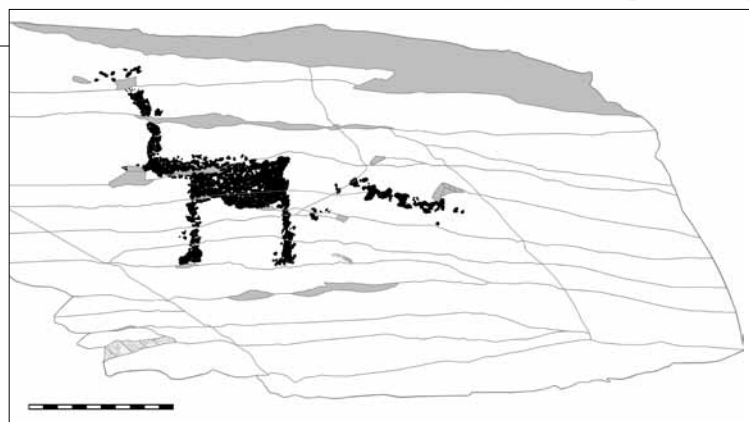


Рис. 63. Плоскость П-3.

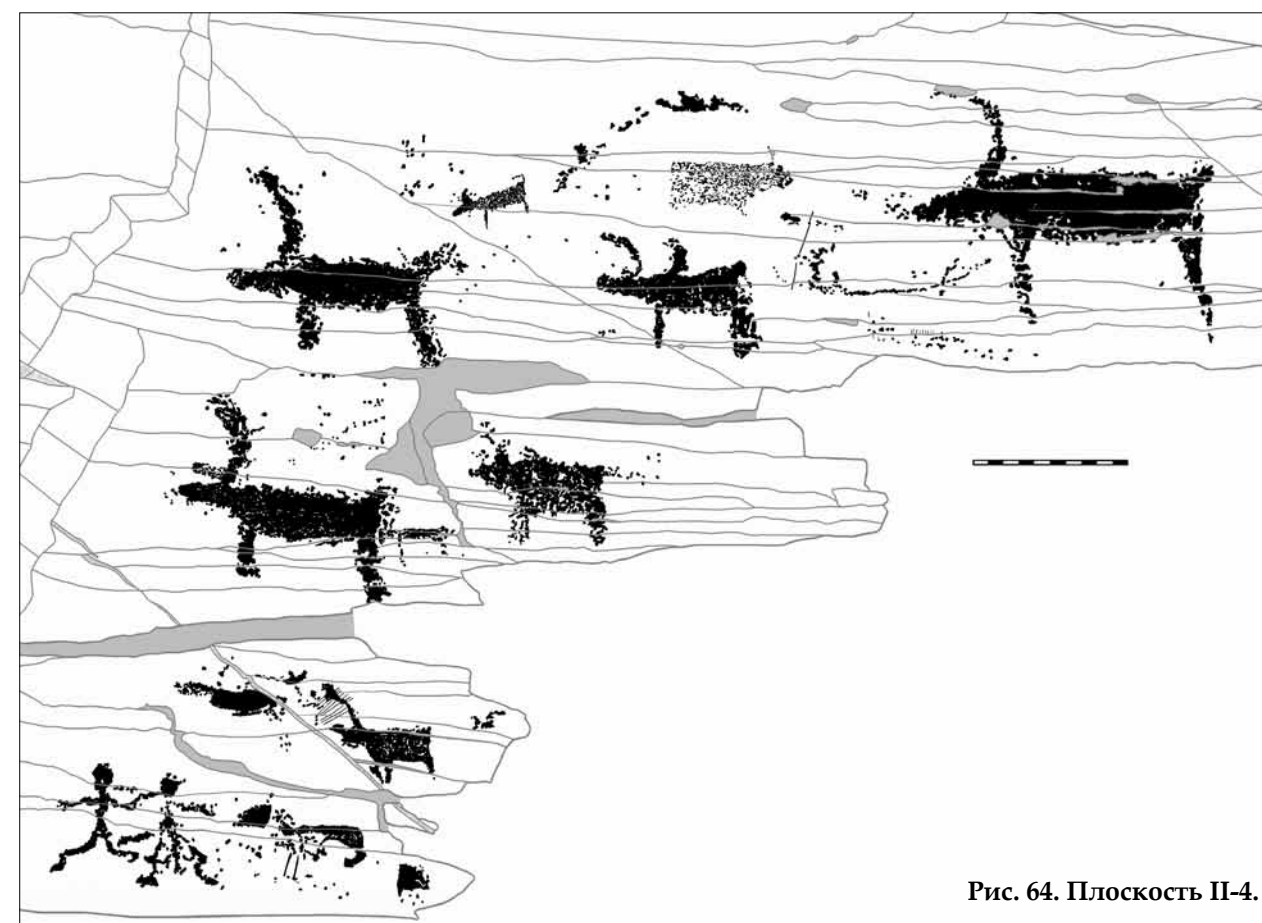


Рис. 64. Плоскость П-4.

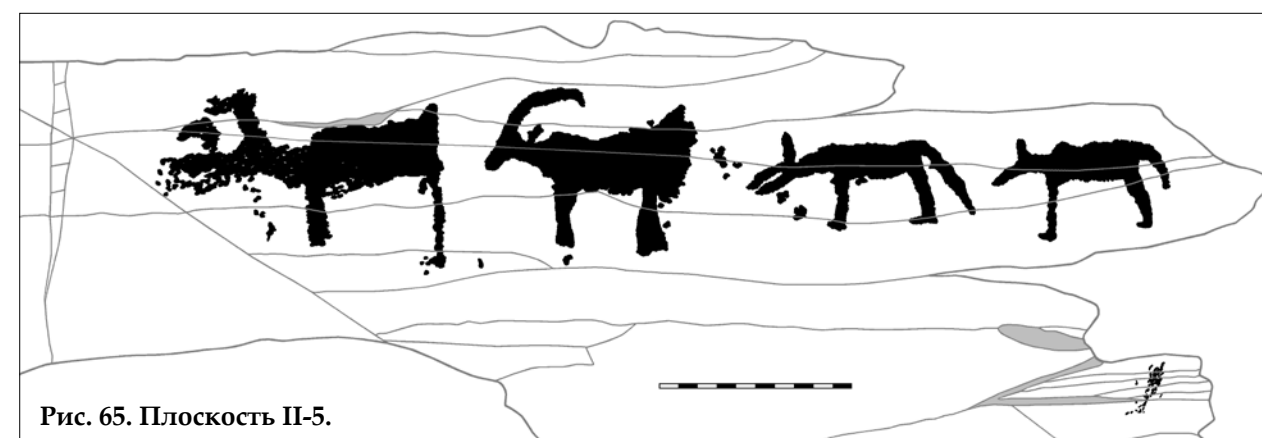


Рис. 65. Плоскость П-5.



Рис. 66. Плоскость П-5. Фото.

Рис. 67. Плоскость П-6.



Рис. 68. Плоскость П-7.



Рис. 69. Плоскость П-8.

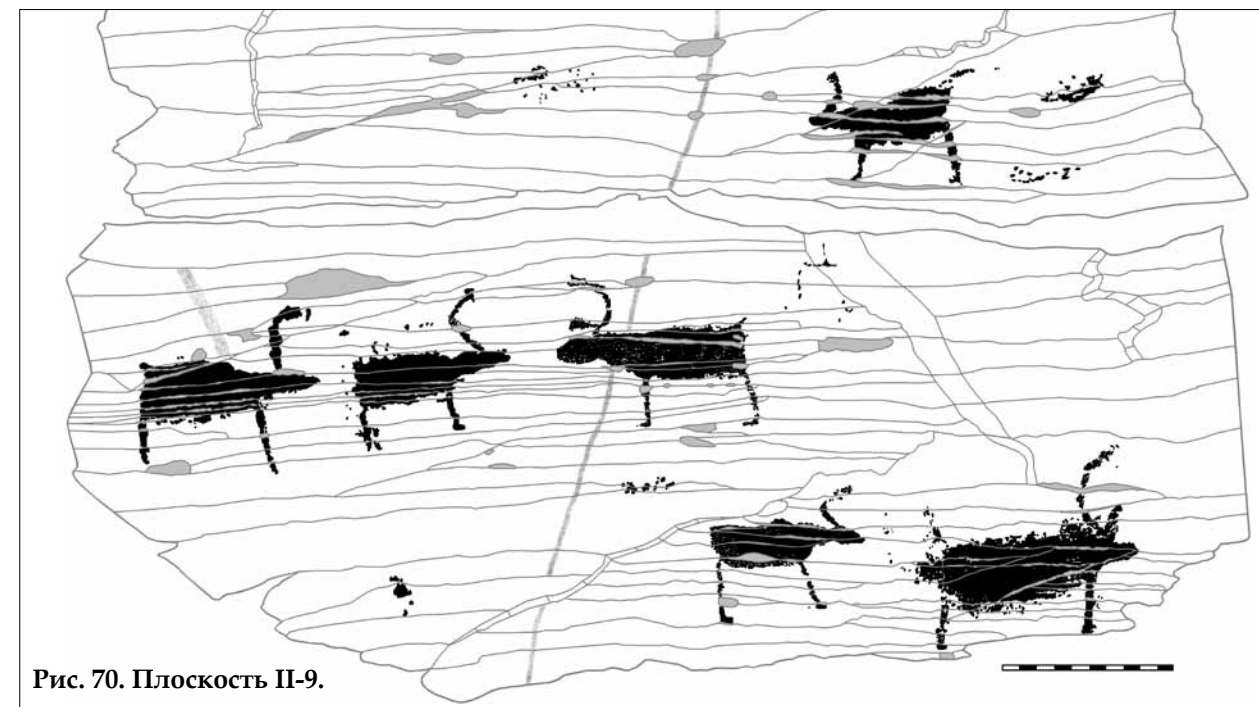


Рис. 70. Плоскость П-9.

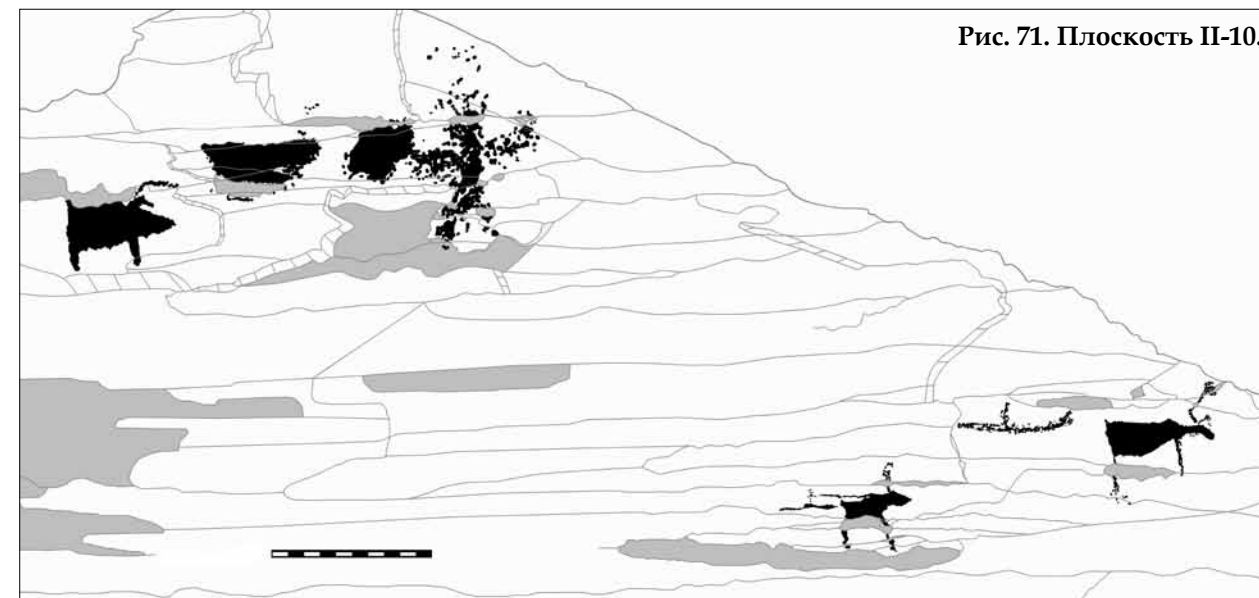


Рис. 71. Плоскость П-10.



Рис. 72. Верхняя часть
плоскости П-10.

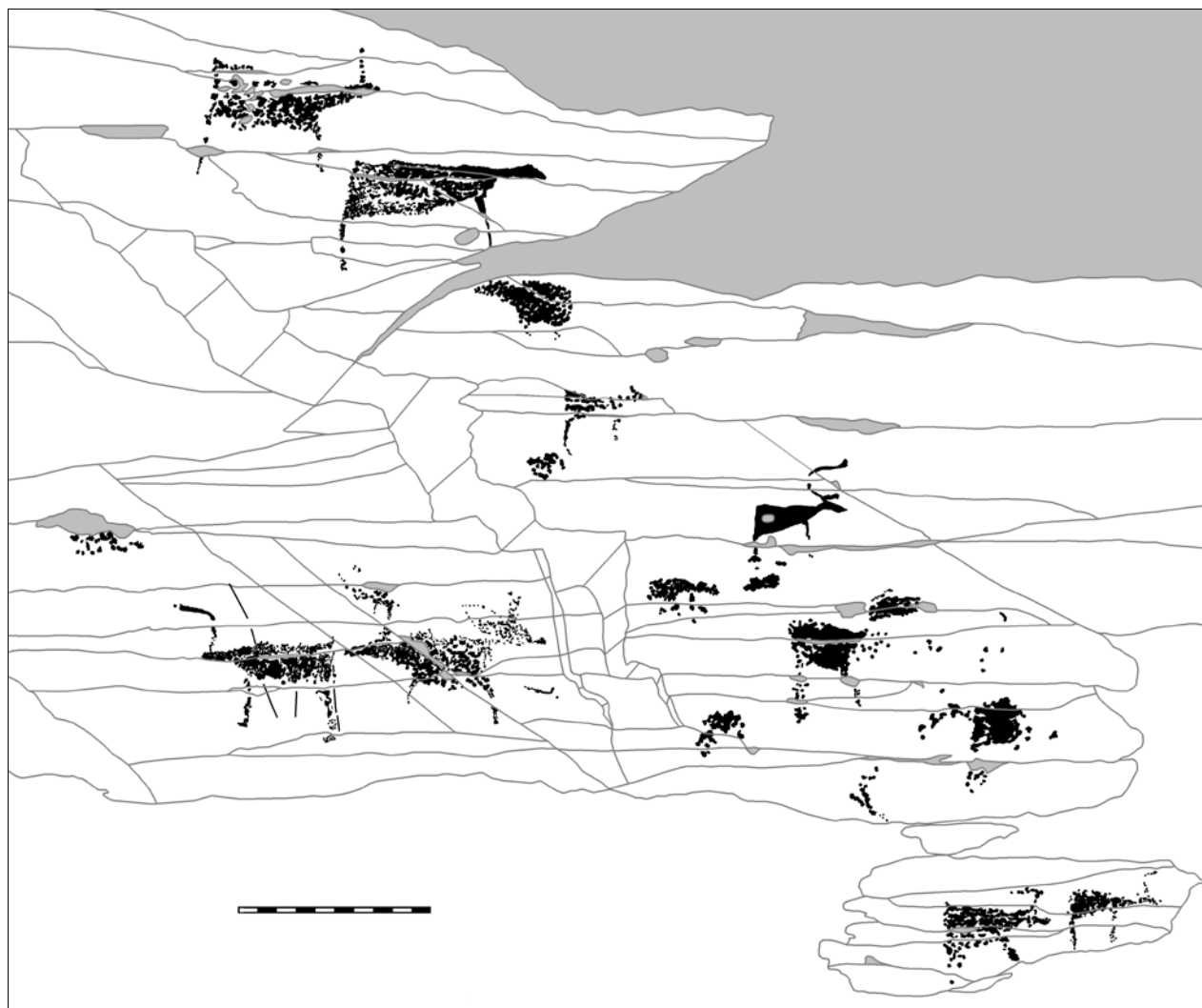


Рис. 73. Плоскость II-11 (верхняя часть).

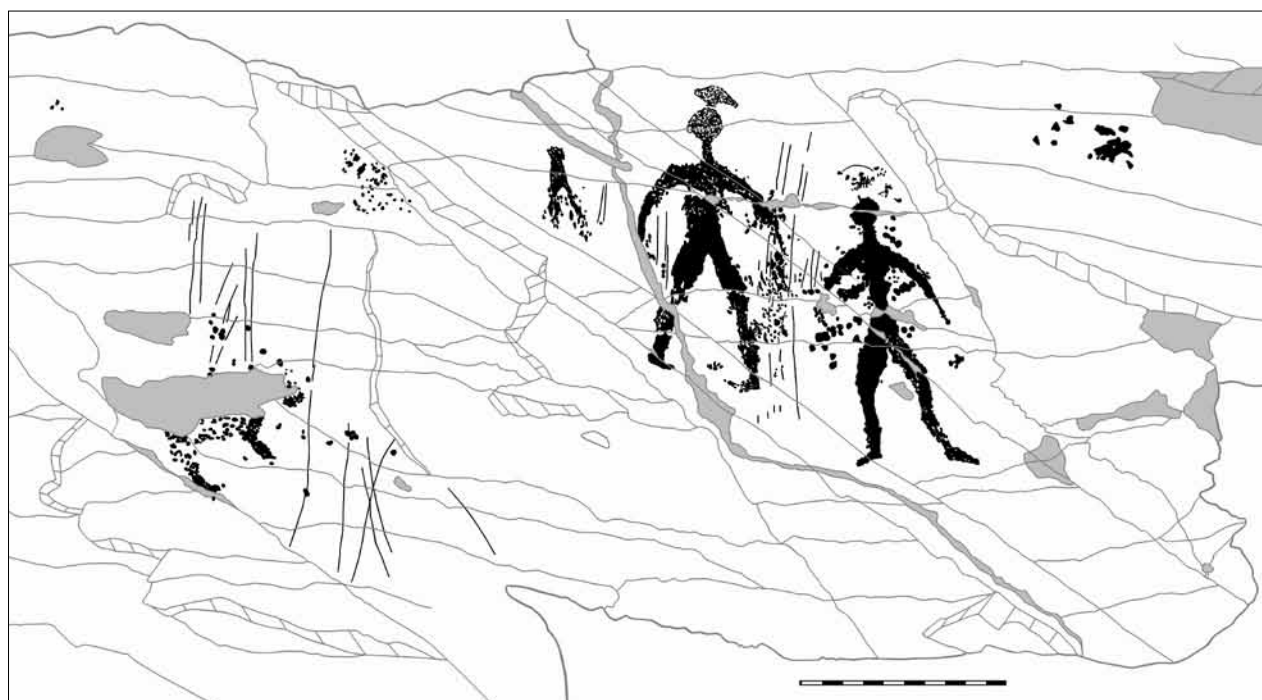


Рис. 74. Плоскость II-11 (нижняя часть).

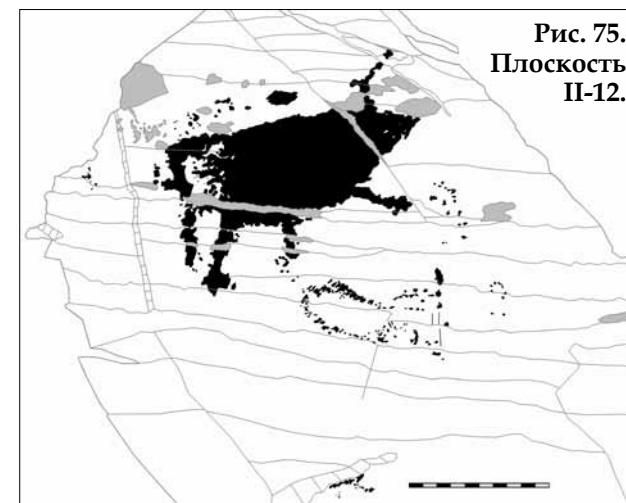


Рис. 75.
Плоскость
II-12.



Рис. 76. Плоскость II-12. Фото.

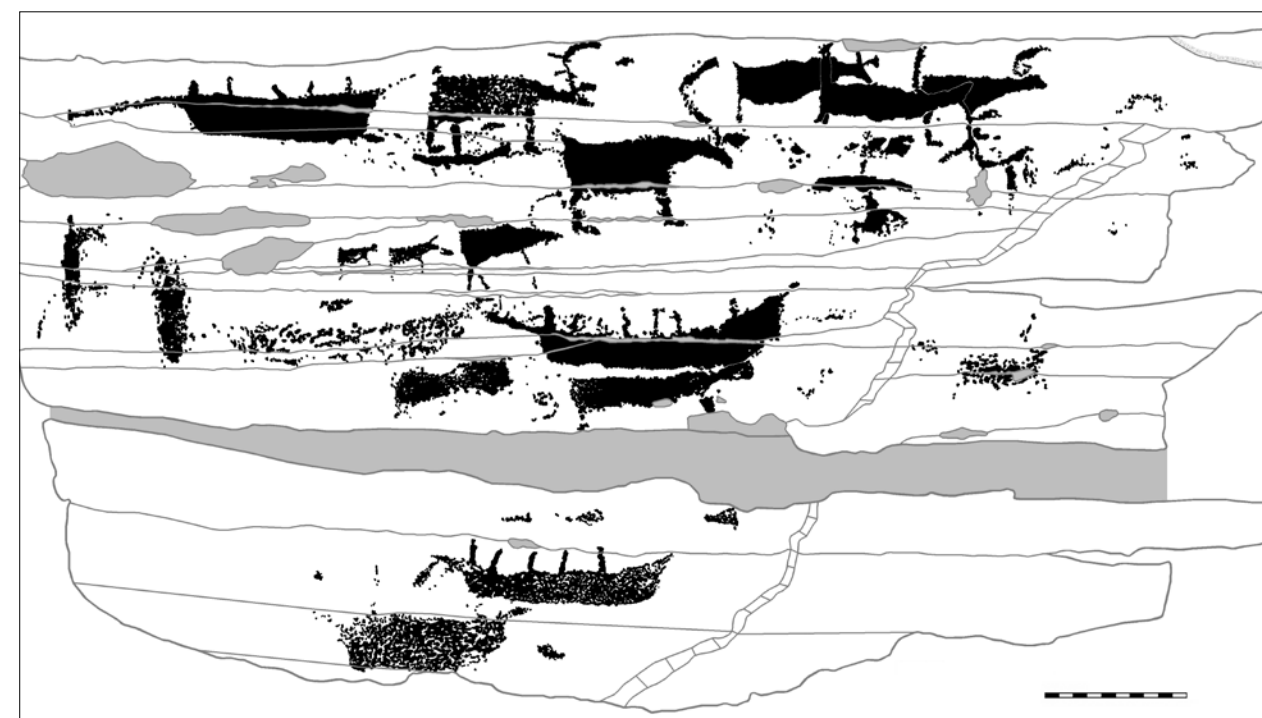


Рис. 77.
Плоскость II-13.

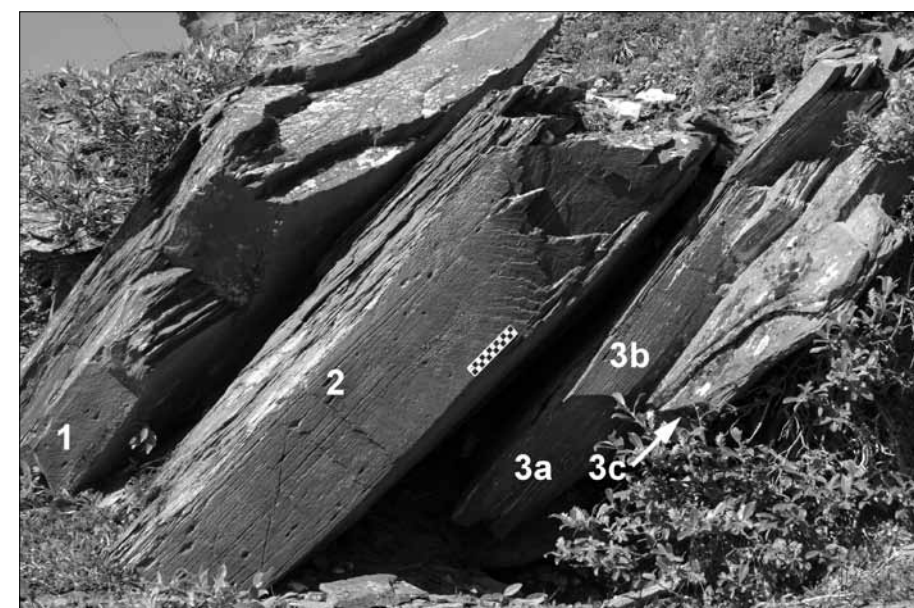


Рис. 78. Расположение
фрагментов и граней
камня II-14.

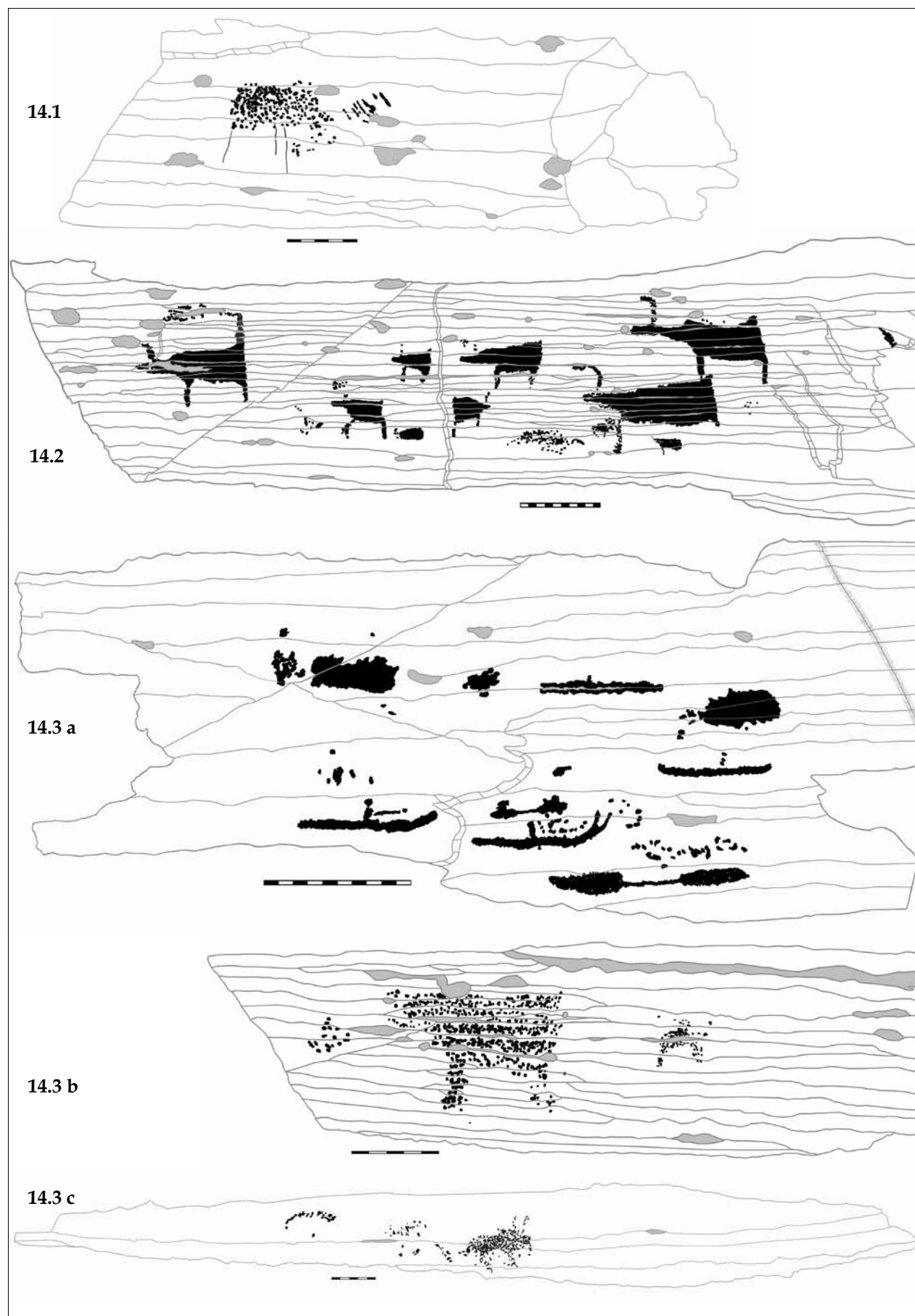


Рис. 79. Камень II-14.

Рис. 80. Плоскость II-15.

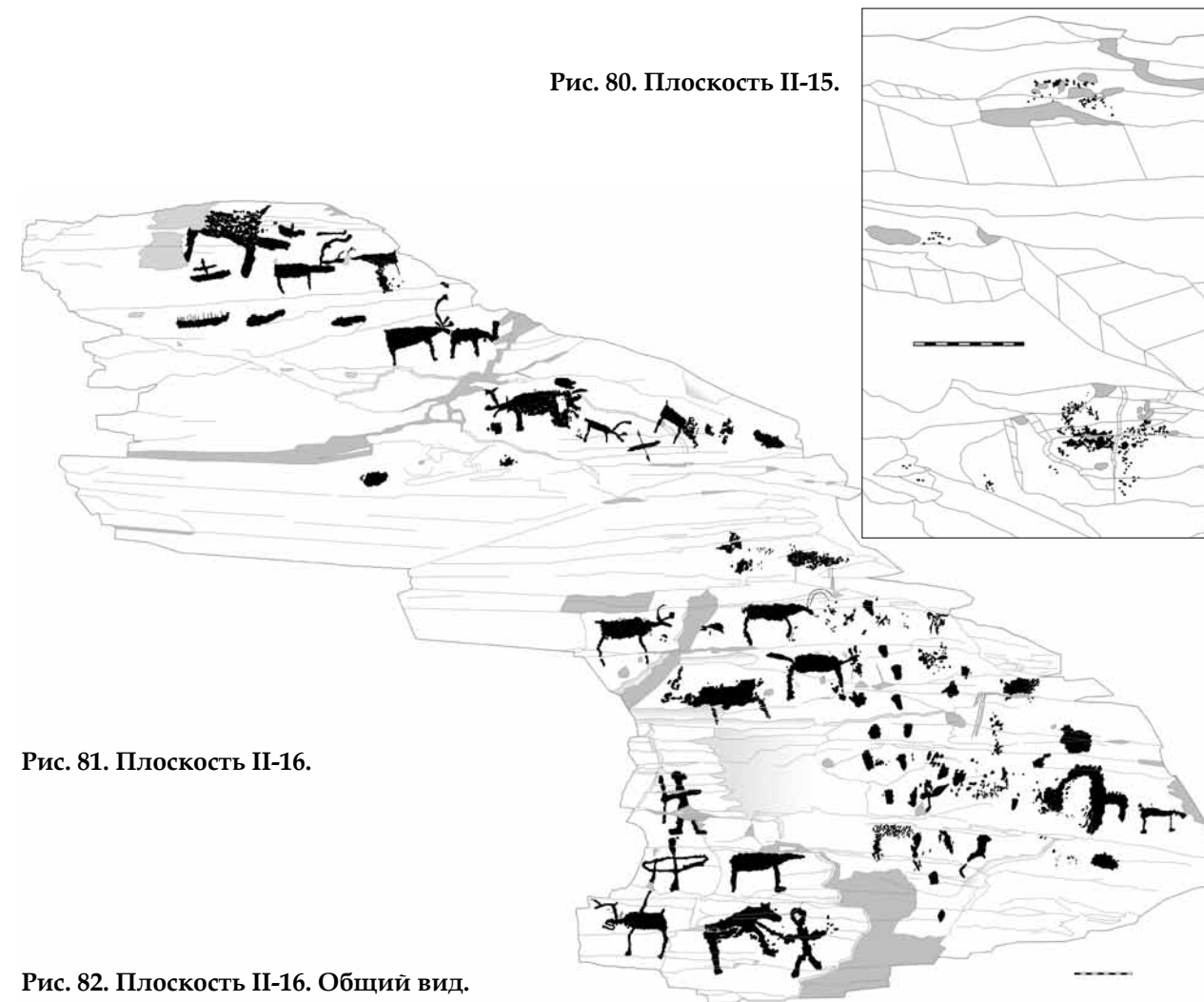


Рис. 81. Плоскость II-16.

Рис. 82. Плоскость II-16. Общий вид.



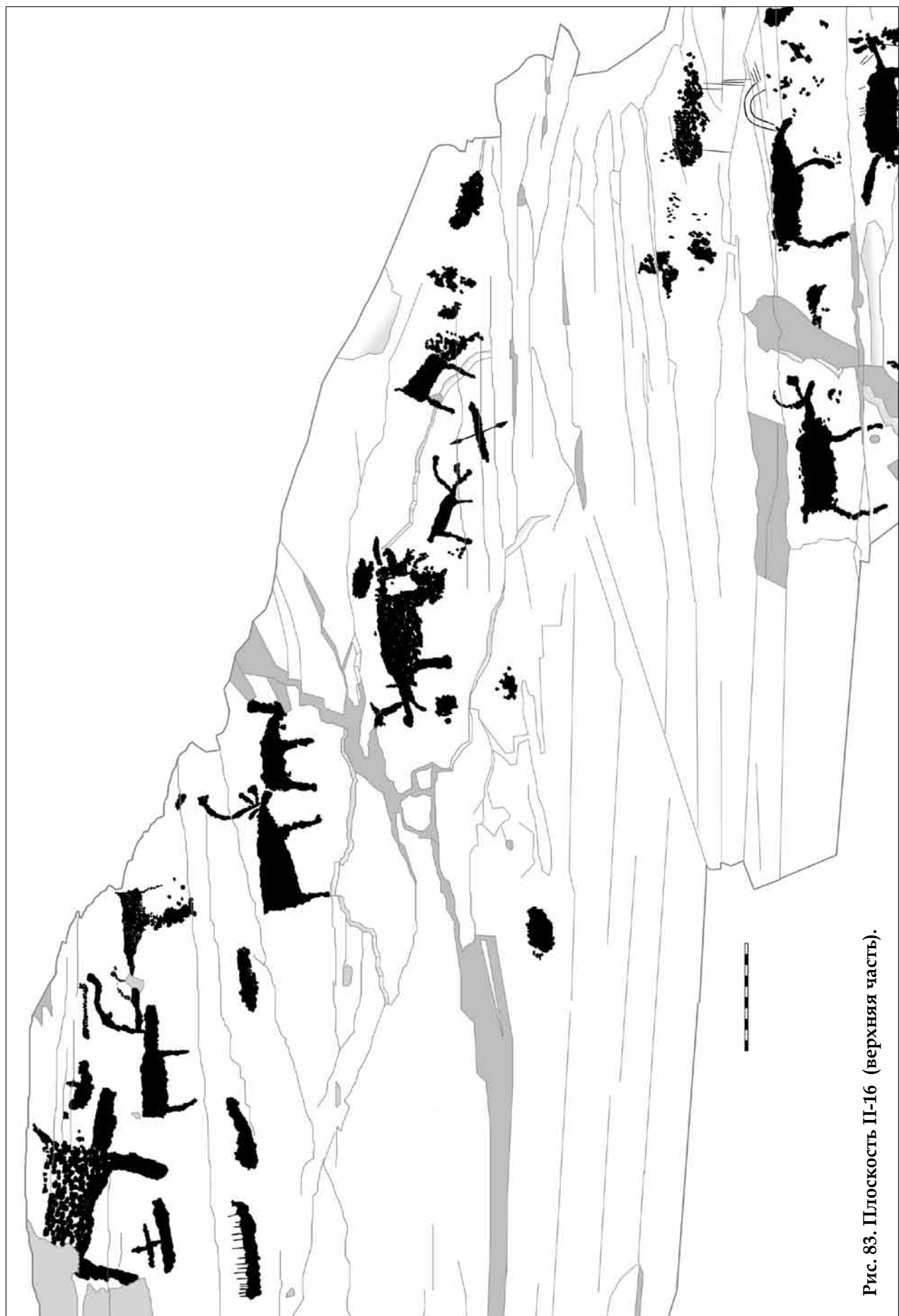


Рис. 83. Площадка II-16 (верхняя часть).

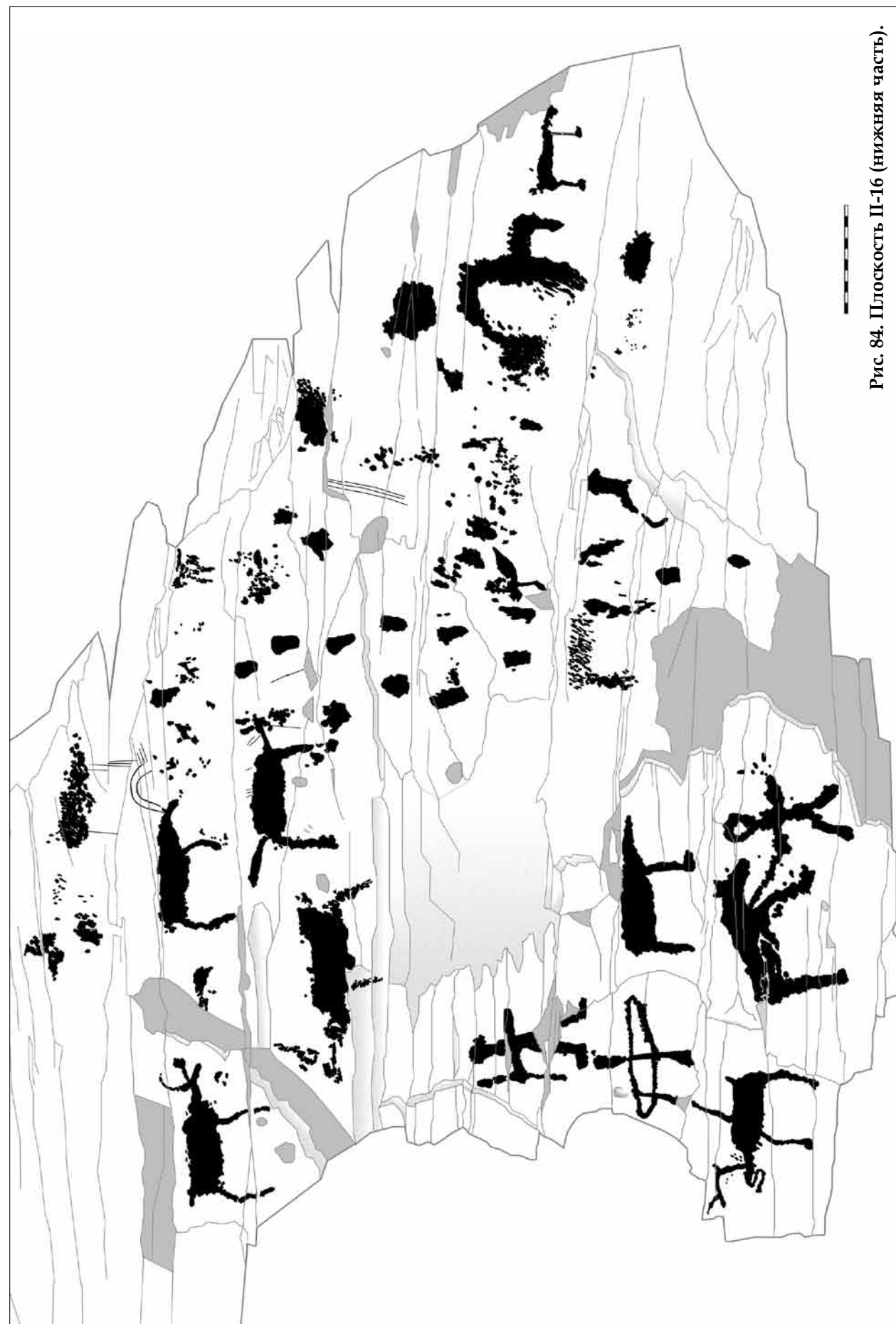


Рис. 84. Площадка II-16 (нижняя часть).

Рис. 85. Плоскость П-17.



Рис. 86. Плоскость П-18.



Рис. 87. Плоскость П-19.

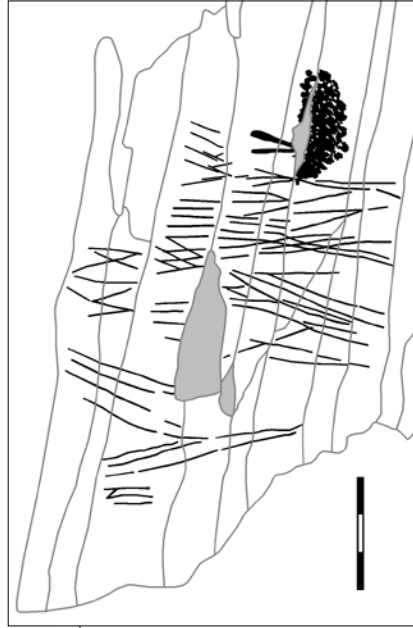


Рис. 88. Плоскость П-20.

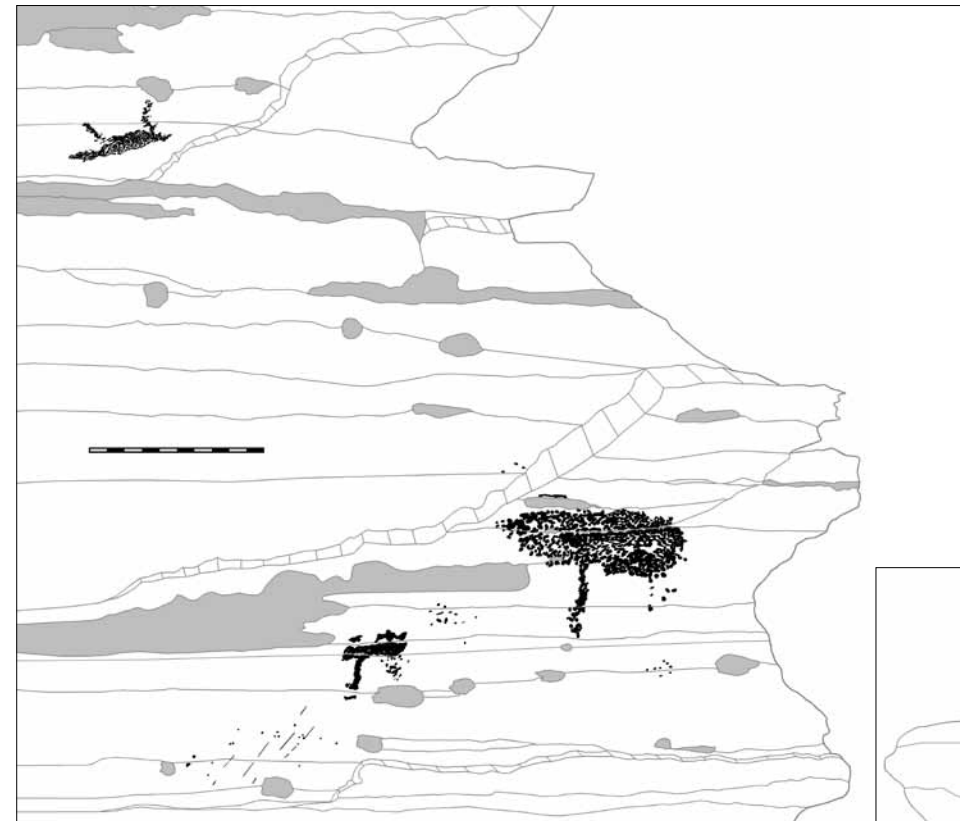


Рис. 89. Плоскость П-22.

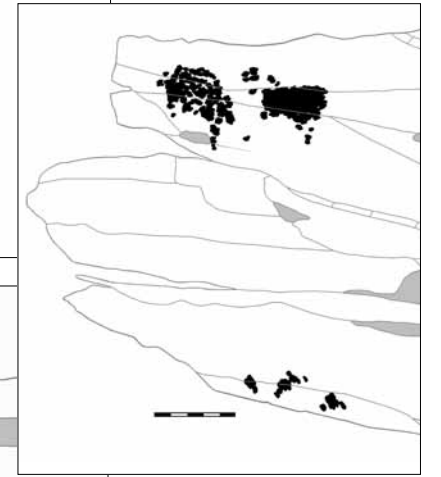
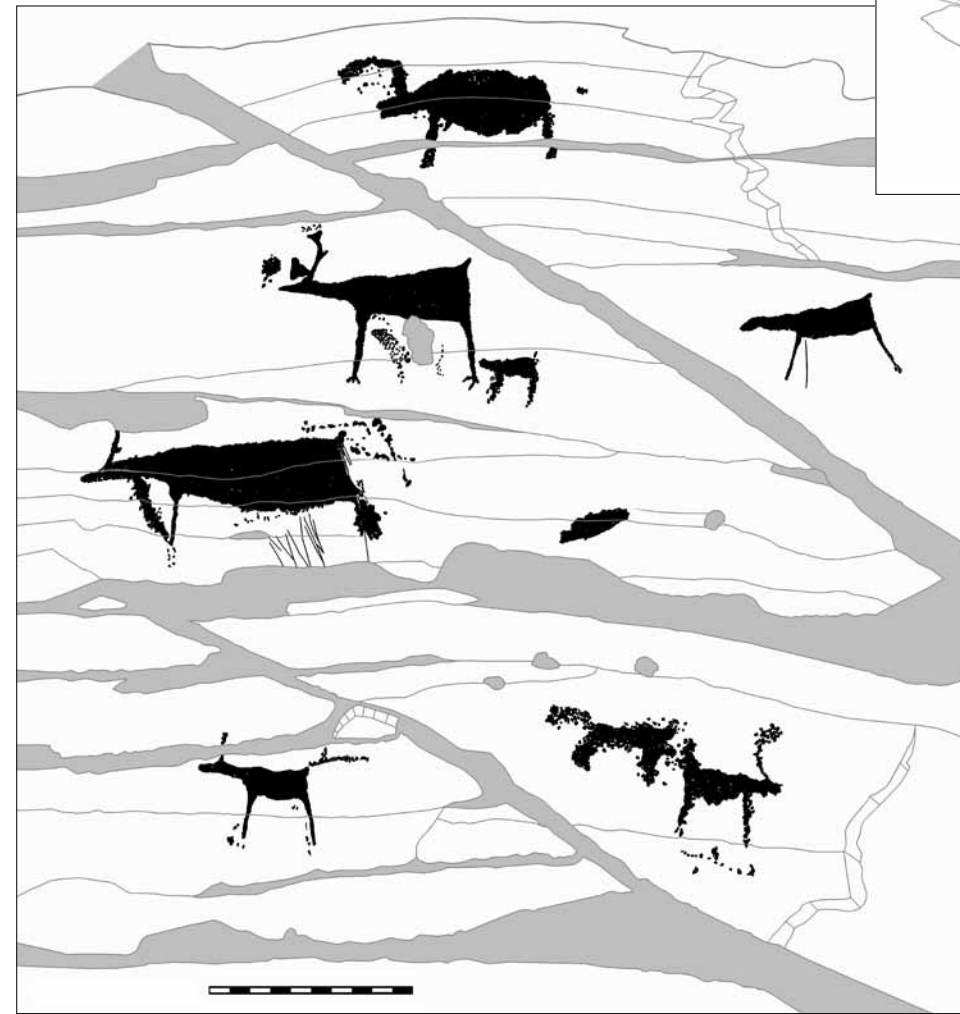


Рис. 90. Плоскость П-21.



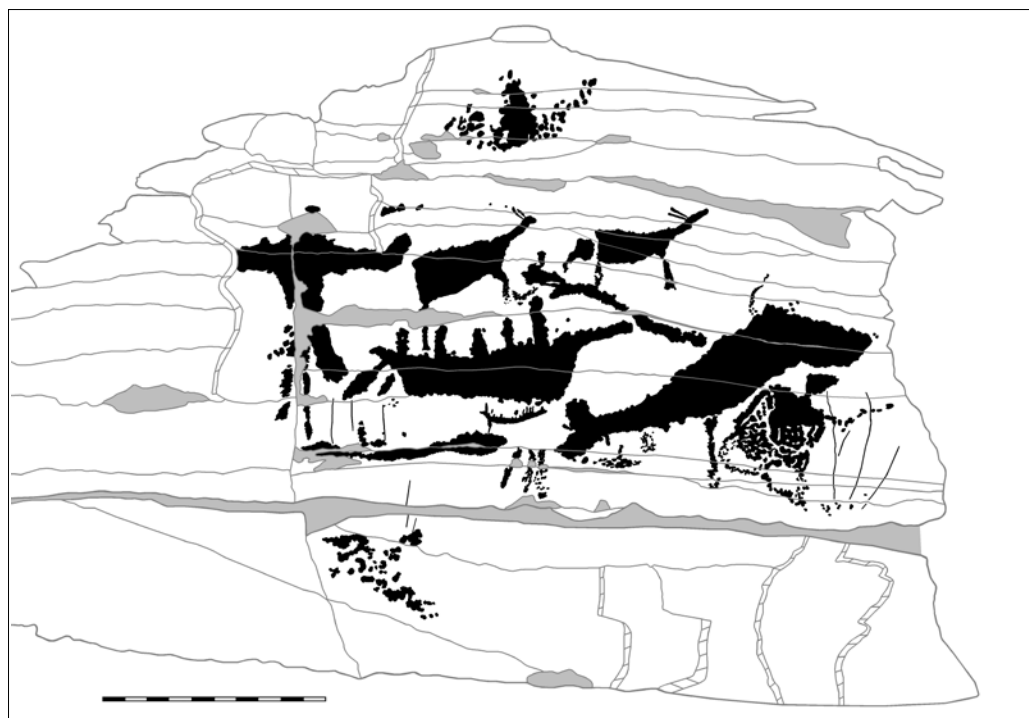


Рис. 91.
Плоскость II-23.



Рис. 92. Плоскость II-24.

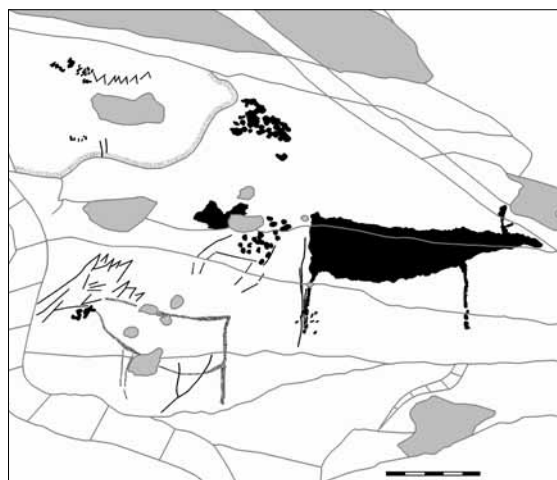


Рис. 93. Плоскость II-25.



Рис. 94. Плоскость II-26.

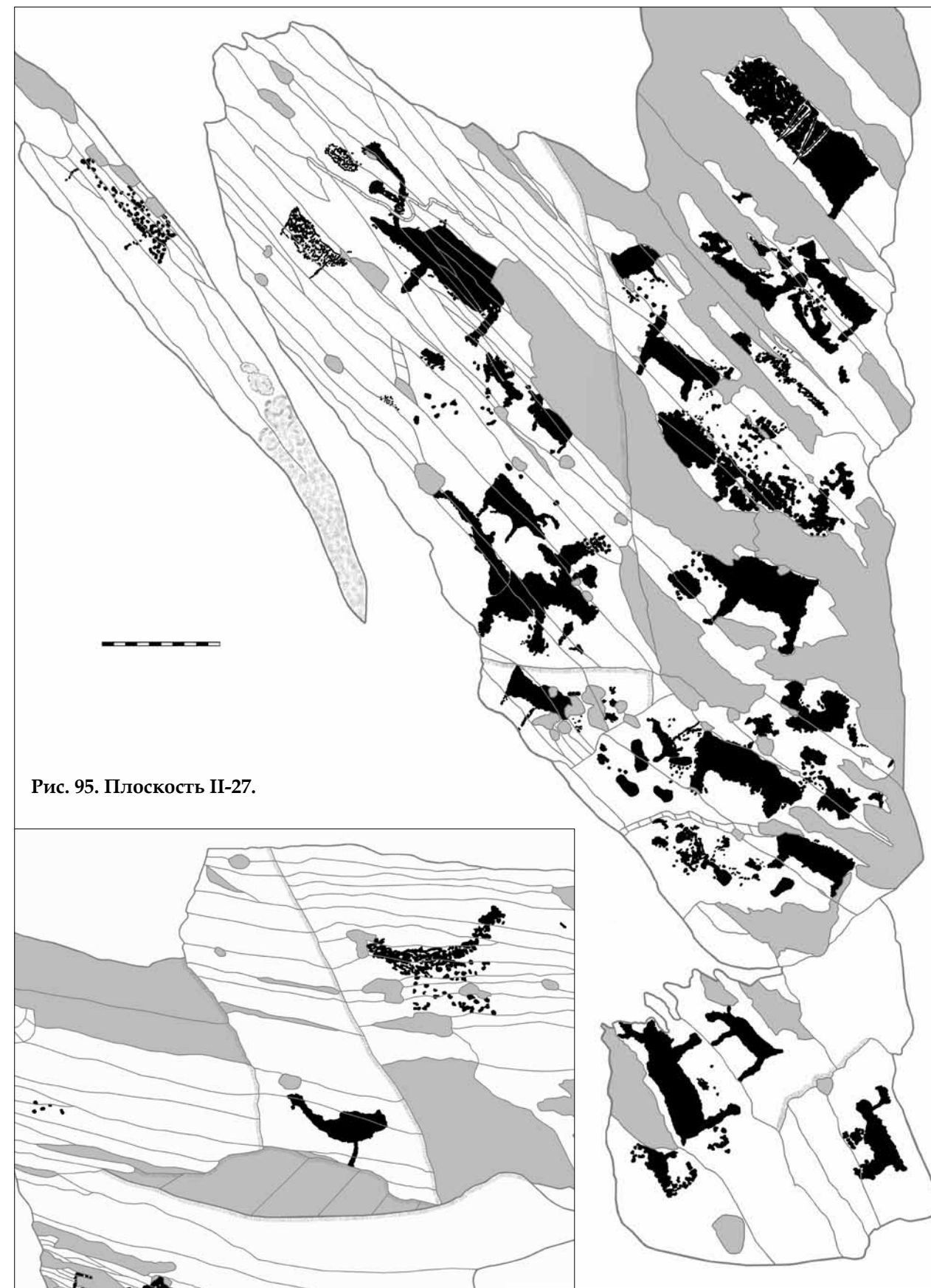


Рис. 95. Плоскость II-27.

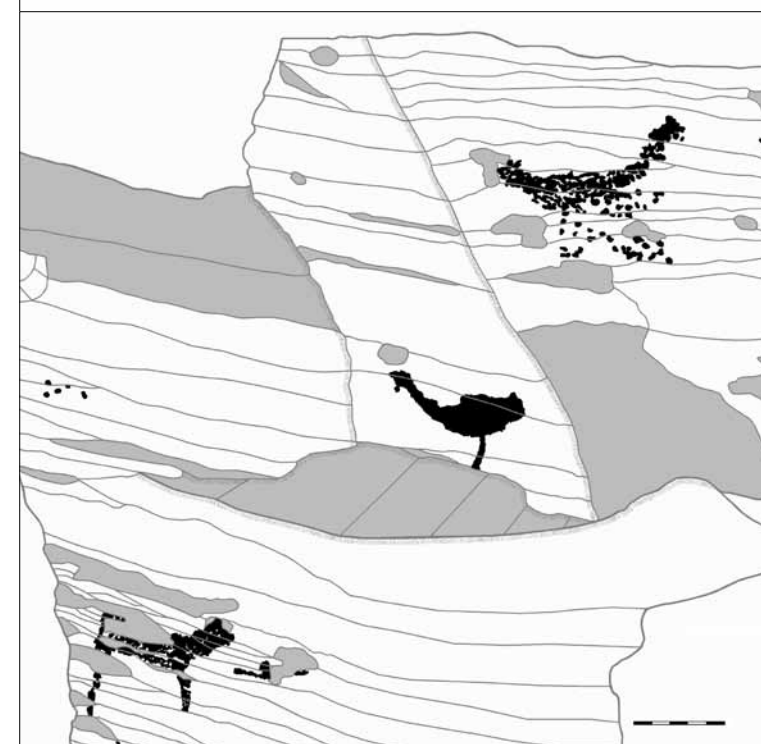


Рис. 96. Плоскость II-28.

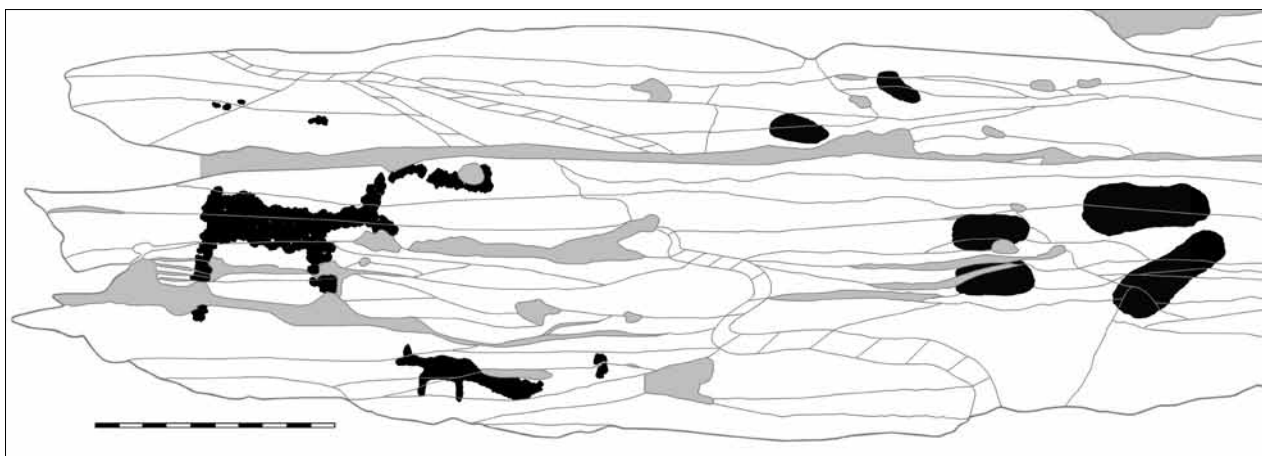


Рис. 97. Плоскость II-29.



Рис. 98. Плоскость II-29. Фото.



Рис. 99. Плоскость II-30, фрагмент (нижняя часть).



Рис. 100. Плоскость II-30.

Рис. 101. Плоскость П-31.

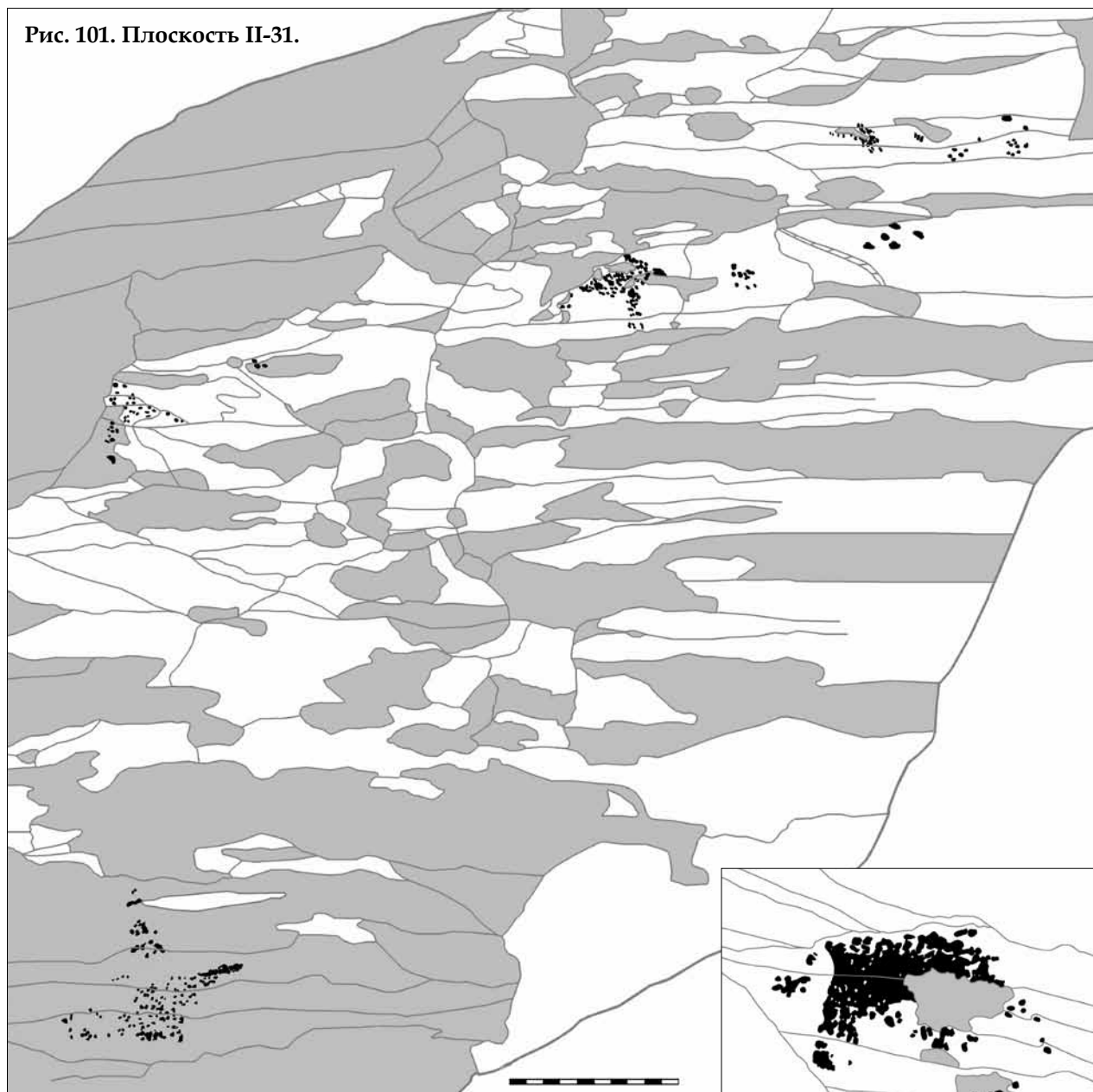


Рис. 102. Плоскость П-32.

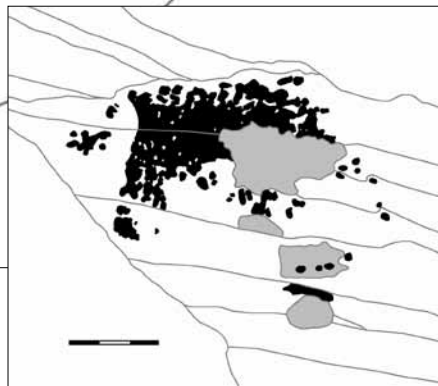


Рис. 103. Плоскость П-33.

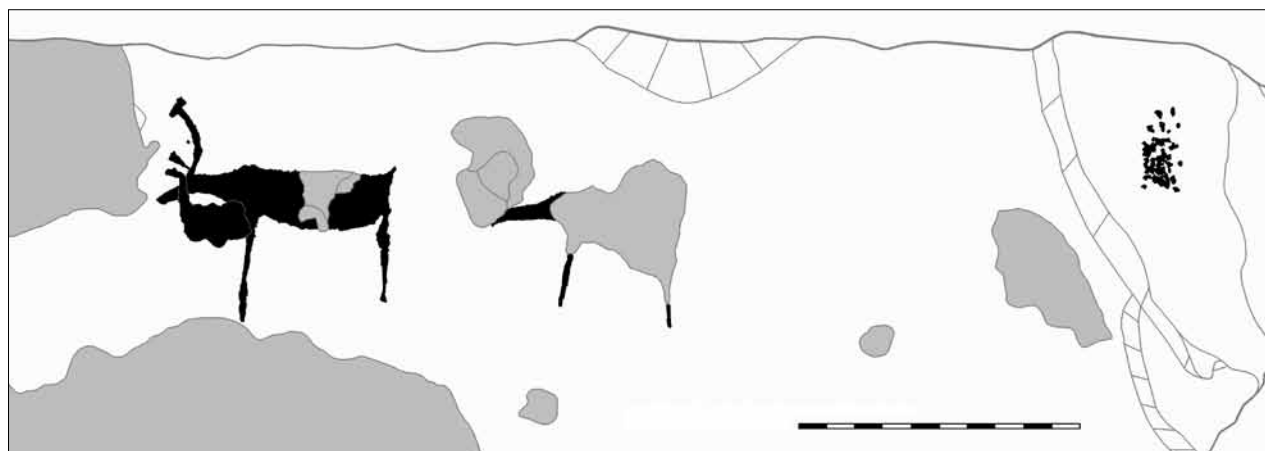


Рис. 104. Плоскость П-34.

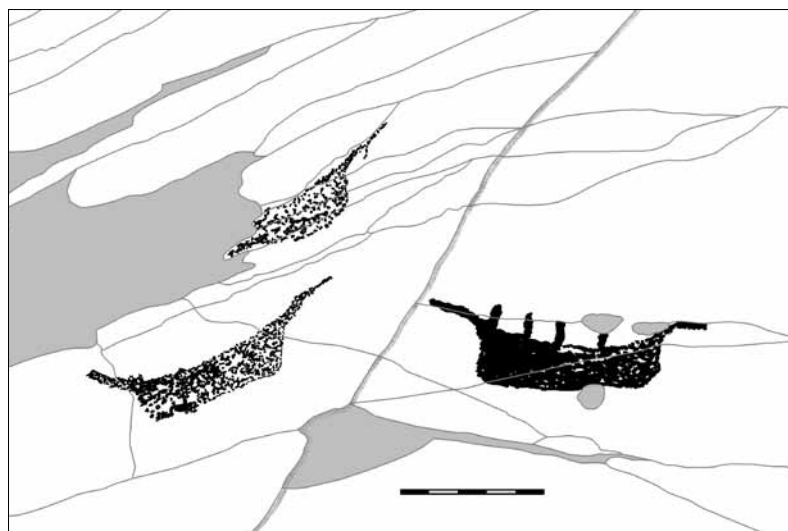


Рис. 105. Плоскость П-35.

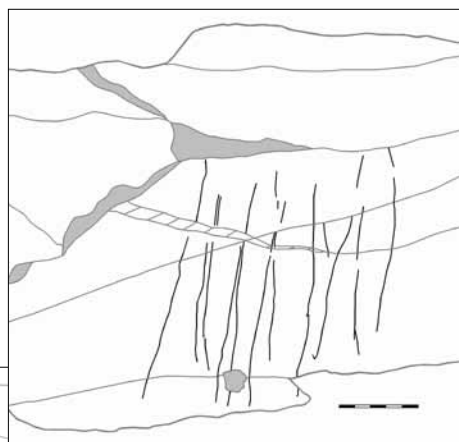


Рис. 106. Плоскость П-37.



Рис. 107. Плоскость П-36.



Рис. 108. Плоскость П-38.



Рис. 109. Плоскость П-39.

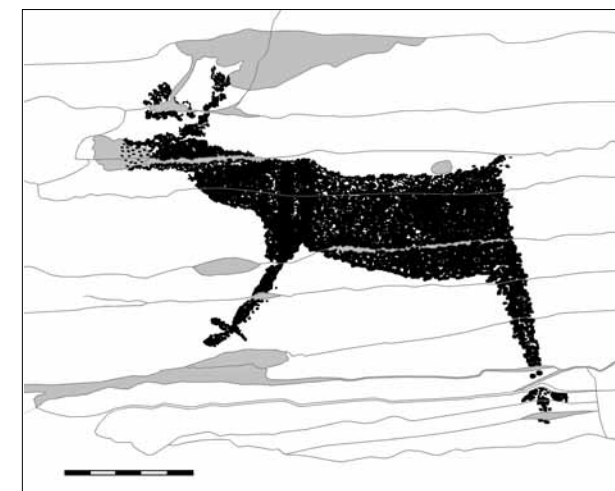


Рис. 110. Плоскость П-40.

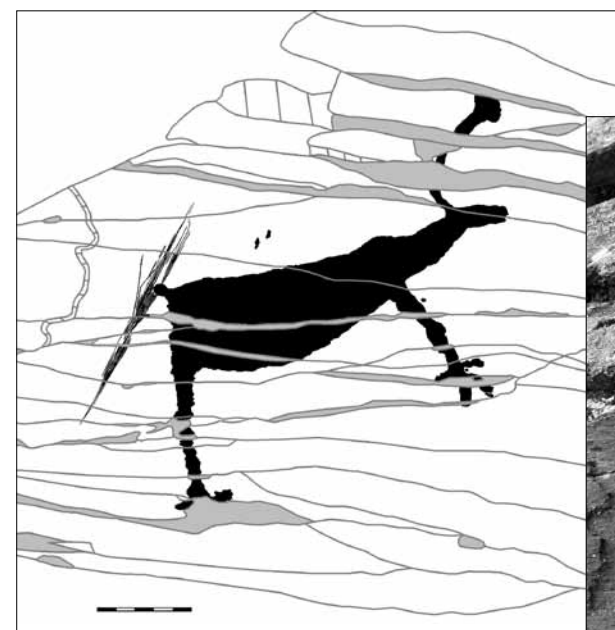


Рис. 111. Плоскость П-41.

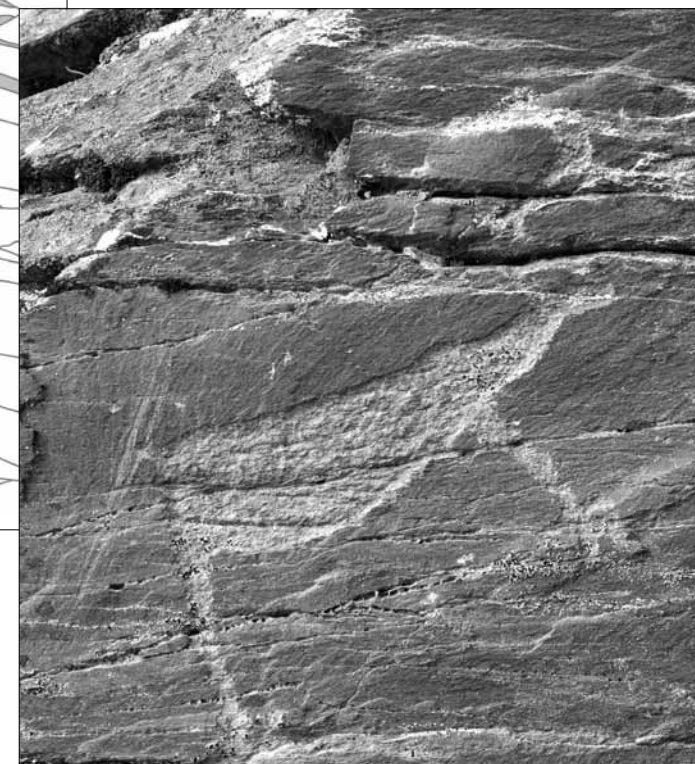


Рис. 112. Плоскость П-41. Фото.

Рис. 113. Плоскость П-42.



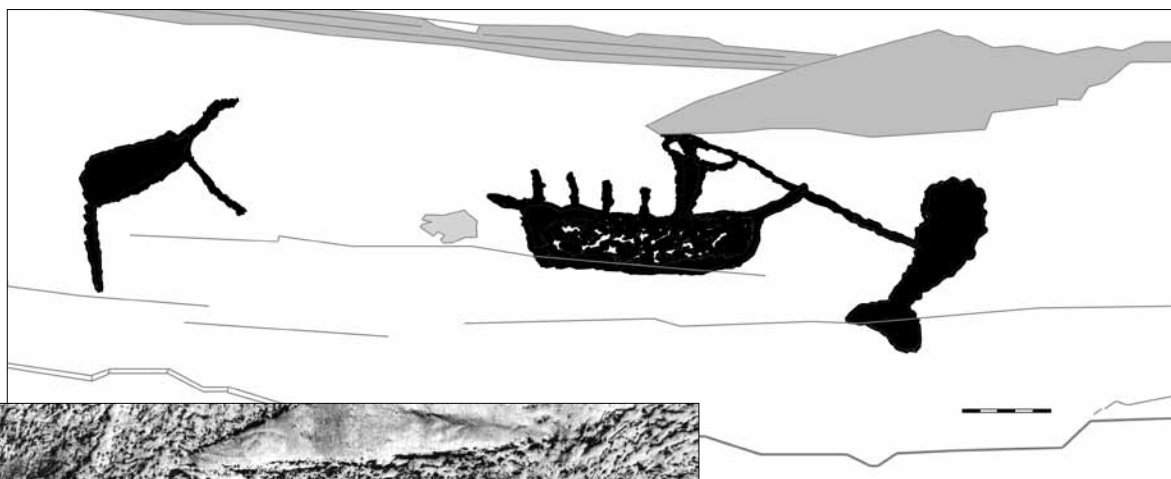


Рис. 114. Плоскость П-43.

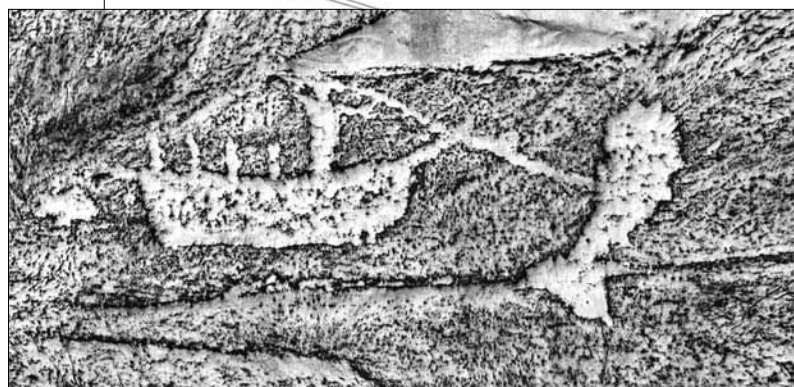


Рис. 115. Плоскость П-43, фрагмент. Микалентная копия.



Рис. 116. Плоскость П-43, фрагмент. Фото.



Рис. 117. Плоскость П-44.

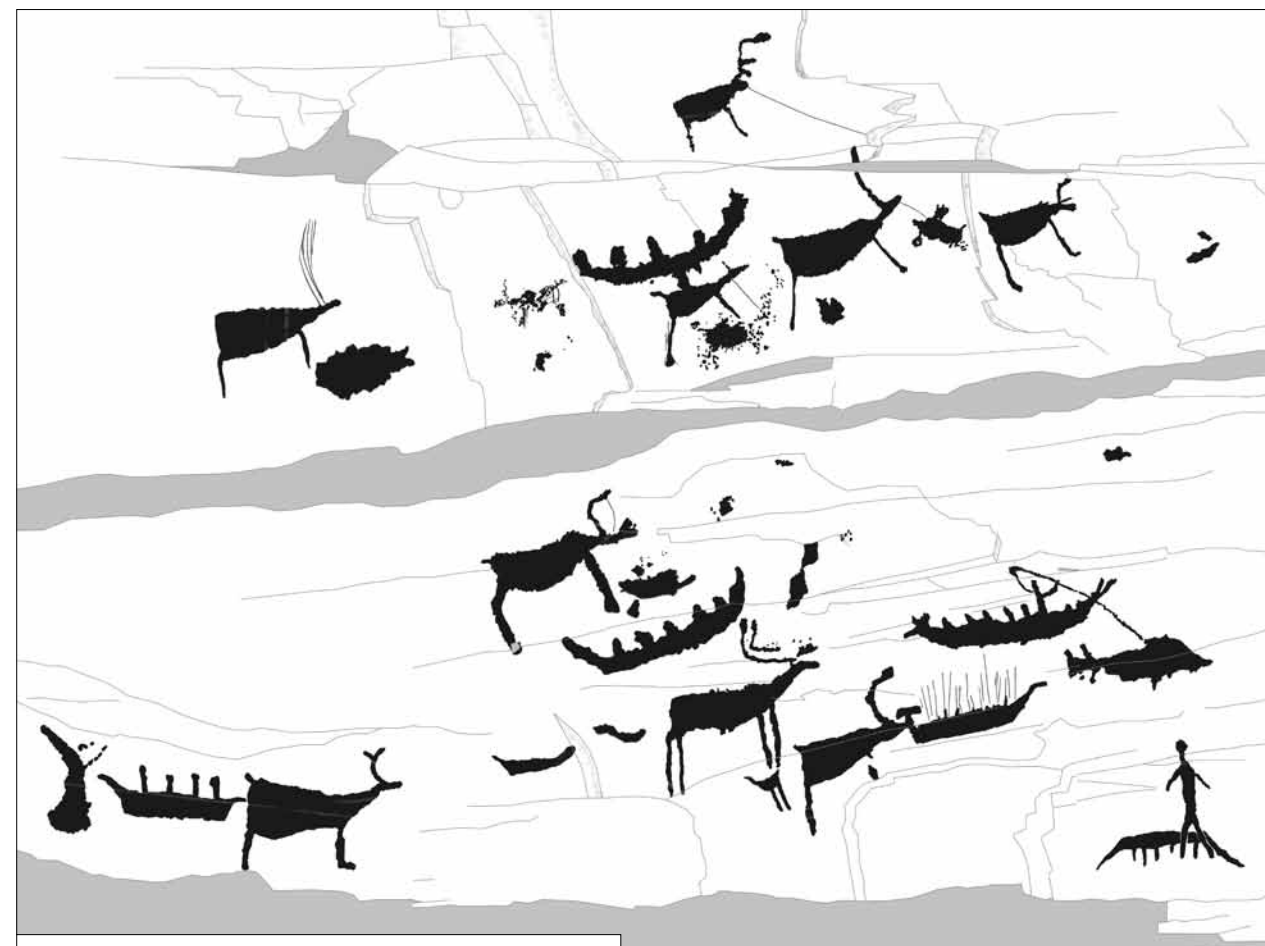


Рис. 118. Плоскость П-45.

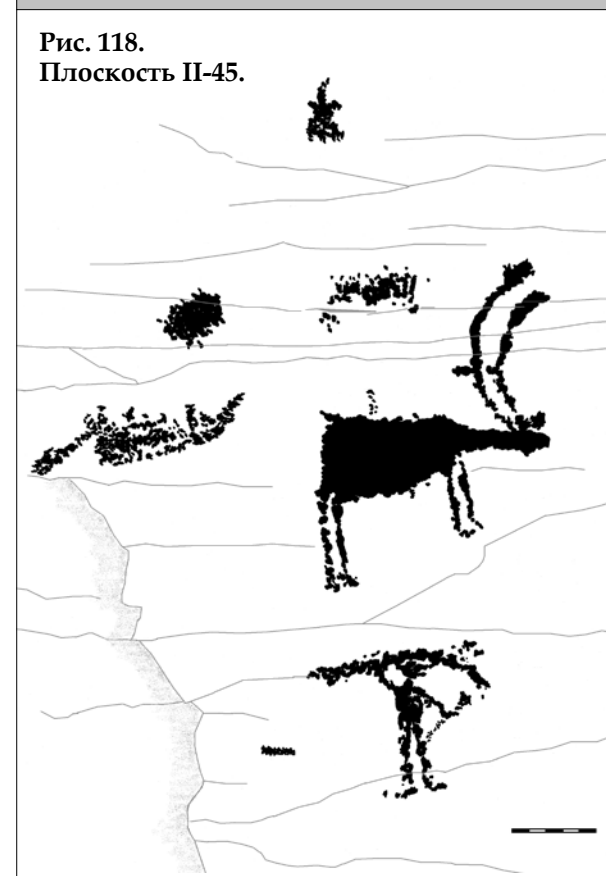


Рис. 120. Плоскость П-45, фрагмент. Фото.



Рис. 119. Плоскость П-46.





Рис. 121. Взаиморасположение платформ II-45 и 46.

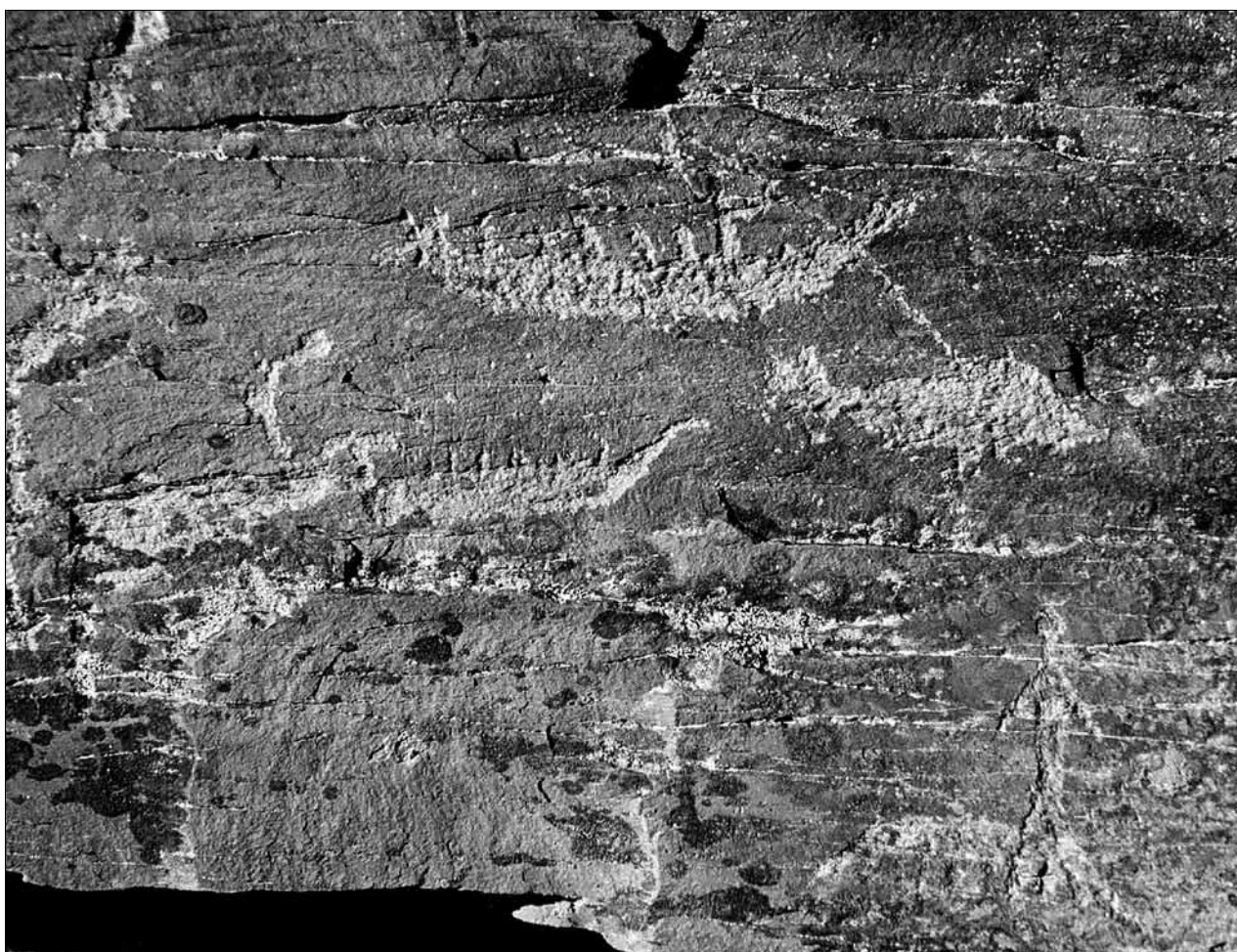


Рис. 122. Платформа II-46, фрагмент.



Рис. 123. Платформа II-47.

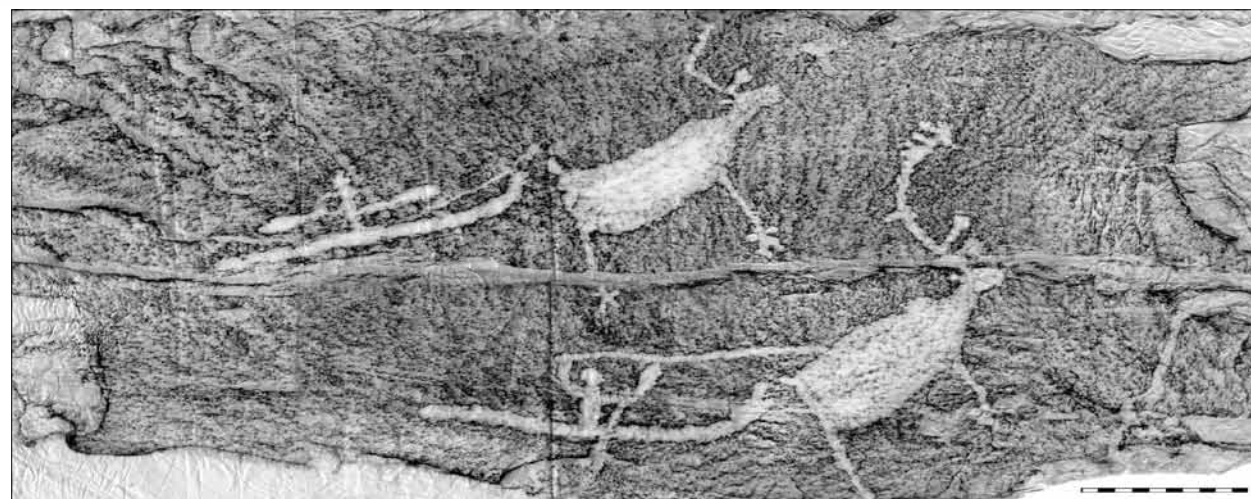


Рис. 124. Платформа II-47. Микалентная копия.



Рис. 125. Платформа II-47. Фото (после расчистки).



Рис. 126. Плоскость П-48.

Рис. 127. Плоскость П-48, фрагмент.

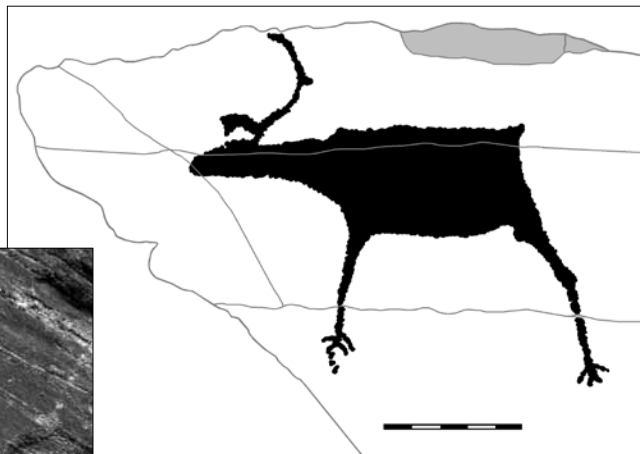
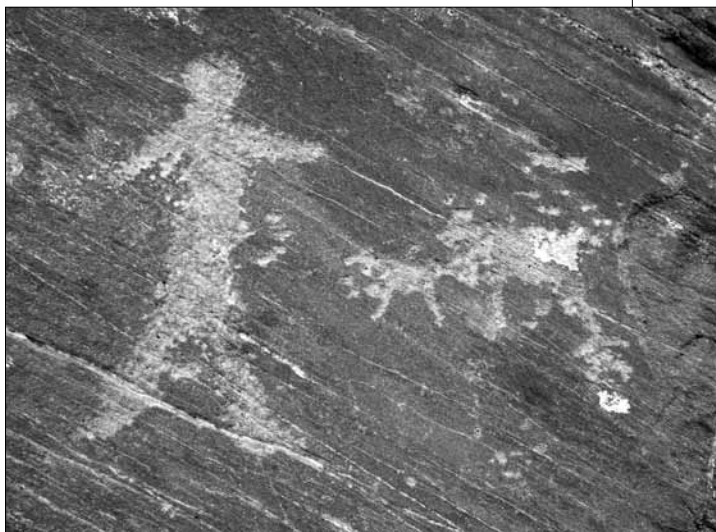


Рис. 128.
Плоскость П-50.



Рис. 129.
Плоскость П-49.



Рис. 130. Камень П-51.



Рис. 131. Камень П-52.



Рис. 132. Камень
П-52 на склоне.
Общий вид.



Рис. 133.
Камень П-52,
фрагмент.

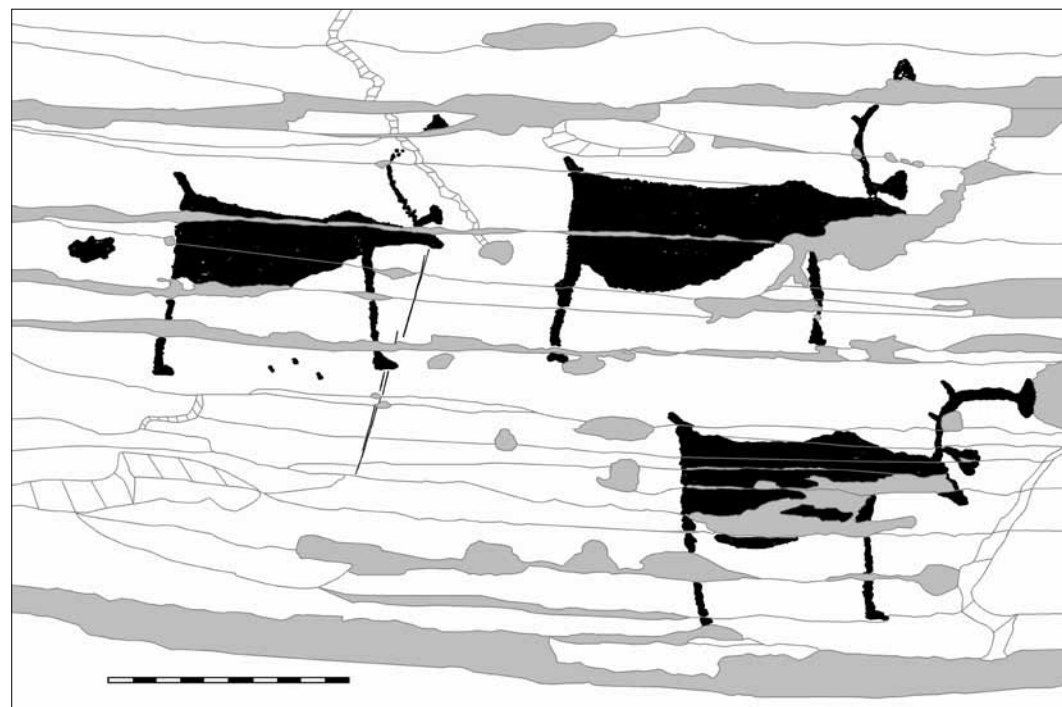


Рис. 134.
Камень П-53.

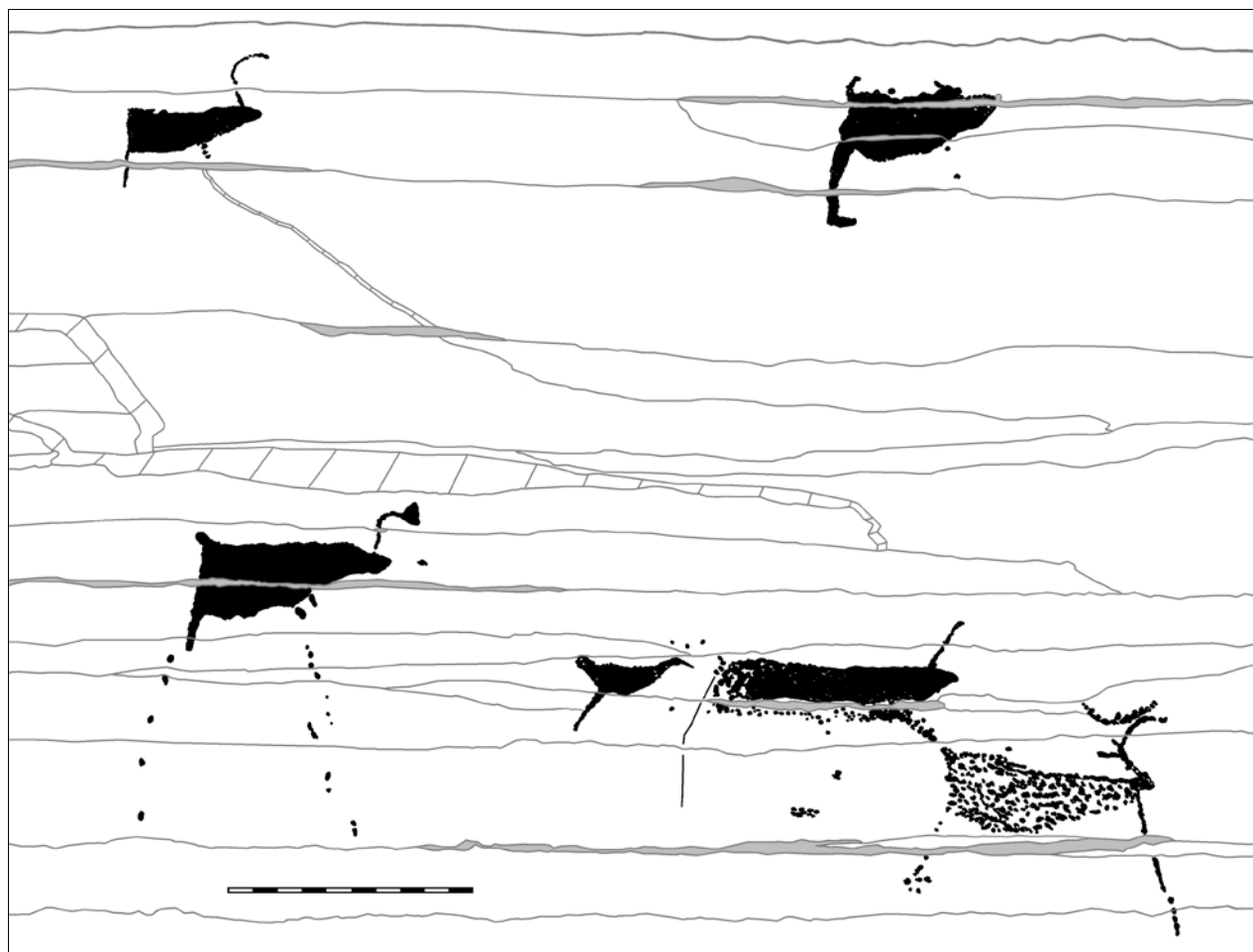


Рис. 135. Камень II-54.



Рис. 136. Плоскость II-55.



Рис. 137. Плоскость II-55. Фото.



Рис. 138.
Плоскость II-56.
Фото.

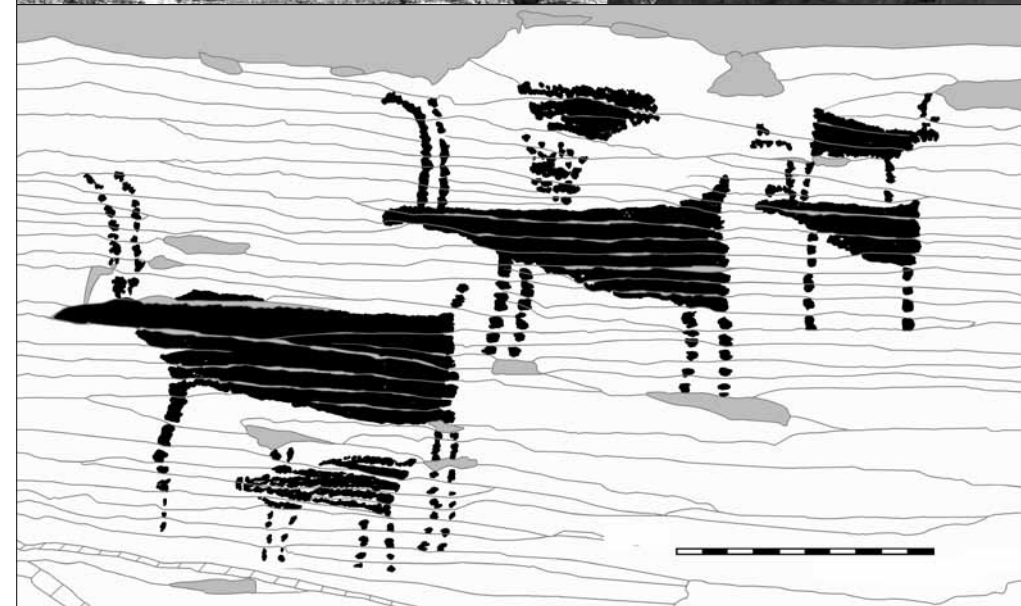


Рис. 139.
Плоскость II-56.

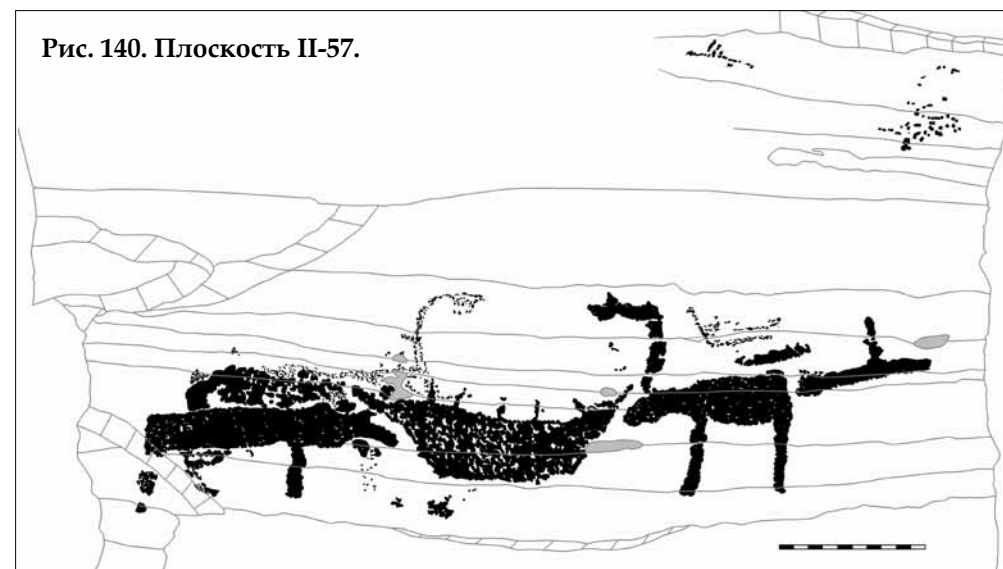


Рис. 140. Плоскость II-57.

Скопление III представлено в книге Н. Н. Дикова двумя самыми крупными композициями (III-1, 18) [1971, с. 97, 98] (рис. 141). В альбоме «Петроглифы Пегтымеля» приведены фотографии шести плоскостей [2007, рис. 37–46]. Обследование скопления в 2005–2007 гг. выявило 21 участок локализации изображений на вертикальных скальных плоскостях и отдельно лежащих камнях (рис. 142, 143).

Плоскости с петроглифами сосредоточены на трех скальных останцах, два из которых расположены в верхнем, а один в среднем ярусах. На основном верхнем останце выявлено шесть плоскостей (III-1–6). На разных участках второго останца, расположенного к западу от центрального в верхнем ярусе, выявлены плоскости III-15–17. Третий останец находится в средней части склона, изображения (III-18, 19, 21) группируются на плоскостях с двух его сторон, а также на отдельном крупном блоке камня (III-20).

Наиболее интересные результаты дали поиски петроглифов на отделившихся от скального основания камнях, лежащих на склоне и частично засыпанных грунтом. Треть из имеющихся в скоплении III групп изображений обнаружена на подобных плитах. К востоку от первого останца, предположительно, находился еще один вертикальный скальный выход с петроглифами, разрушившийся уже после их нанесения. Их фрагменты (III-9–14) были обнаружены в 2006 г. на отдельных блоках и плитах различной величины, сконцентрированных в развале на склоне к востоку от плоскости III-1 (цв. вклейка: 13–17; см. рис. 157–161). Две из этих плит (III-10 и 11) даже удалось совместить и таким образом реконструировать часть многофигурной композиции (цв. вклейка: 14, 15; см. рис. 158). Еще одна плитка (III-8) с фрагментом выбитого корпуса и рога северного оленя (цв. вклейка: 18; см. рис. 156) была найдена ниже по склону в осыпи и для лучшей сохранности помещена к остальным камням развала. Изображения на камнях III-7 и 20 не относятся к предполагаемой разрушенной плоскости и, скорее всего, были нанесены на скальные обломки уже после того, как они приняли свое нынешнее положение.

В скоплении III были выполнены силиконовые копии двух фрагментов плоскости III-1: группы антропоморфных персонажей в грибовидных головных уборах (рис. 9) и сцены охоты с байдары (цв. вклейка: 9). Микалентные эстампажи сделаны с пяти камней и плос-



Рис. 141. Прорисовки петроглифов скопления III по Н. Н. Дикову [1971].



Рис. 142. Скопление III. Индексированная фотопанорама.

костей (III-1, 10, 11, 17, 18). На пяти объектах были предприняты расчистки, в том числе с применением биоцидов (III-1, 7, 10, 11, 17). На камне III-11 в 2008 г. реставратором А. В. Кочановичем проведены консервационные мероприятия: расчистка поверхности, потребовавшая удаления лишайников с применением биоцидной обработки, а также подклеивание фрагментов камня.

Проведено трасологическое исследование большинства наскальных изображений. С целью поиска орудий, использованных для выполнения петроглифов, и их фрагментов перед плоскостью III-1 в 2006 г. был заложен шурф 4 м². В результате промывки грунта из шурфа были добыты многочисленные фрагменты кварца, которые при дальнейшем исследовании под микроскопом не выявили следов антропогенного расщепления [Дэвлет, Гиря, 2011, с. 199].

III-1 (цв. вклейка: 9, 11; рис. 144–146). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус, останец. В верхней части – сцена морской охоты: многоместная байдары с гребцами и кормовым веслом,

охотник с копьем (гарпуном) целится в кита. Под байдарой – два загадочных изображения: одно из них, возможно, ловушка-черкан, второе по форме похоже на песочные часы с отростком слева внизу. Правее – цепочка миниатюрных следов. Слева – олень и неопределенное изображение.

В средней части плоскости – фигуры оленей, животное с длинным хвостом, незавершенные и неопределенные изображения.

В нижней, отделенной широкой трещиной, части – антропоморфные фигуры в грибовидных головных уборах, проработанные с разной степенью детализации (косы, подвески, ярусные, полукруглые и с широкими «полями» головные уборы; комбинезоны-керкеры, колоколовидные платья), а также другие антропоморфные фигуры, олени, неопределенные изображения, отдельные выбоины. Наиболее детализированные антропоморфные изображения в грибовидных головных уборах «зацарапаны» линиями, вероятно, появившимися позднее.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника (2006 г.). Микалентная копия. Силиконовые копии верхней и нижней частей.

Публикации: Диков, 1971, рис. 21, с. 97, 14; Петроглифы Пегтьмея, 2007, рис. 38–41.

III-2 (рис. 147, 148). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус, останец. Две фигуры оленей.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Публикации: Петроглифы Пегтьмея, 2007, рис. 42.

III-3 (рис. 149). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус, останец. Сцена охоты на оленя с каяка.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

III-4 (рис. 150). Плоскость с положительным уклоном, частично прикрытая, среднезернистая. Ориентировка – В. Верхний ярус, останец. Незавершенная фигура оленя(?).

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

III-5 (рис. 151). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – В. Верхний ярус, останец. Незавершенная фигура оленя(?), цепочка следов, сцена охоты на оленя с каяка.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

III-6 (рис. 153–155). Плоскость вертикальная в левой части, с положительным уклоном – в правой, прикрытая, среднезернистая. Ориентировка – ВЮВ. Верхний ярус, останец. Незавершенное изображение оленя(?), птица(?), два разноразмерных изображения следов (возможна иная интерпретация более крупной из этих фигур), неопределенные изображения.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

III-7 (рис. 152). Плоскость вертикальная, неприкрытая, на отдельном перемещаемом камне, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус.

Пикетаж.

Два каяка с раздвоенными носами и схематично обозначенными фигурами гребцов, неопределенное изображение.



Рис. 143. Расположение плоскостей и развала камней на основном останце скопления III.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от лишайника, биоцидная обработка (2007 г.).

III-8 (цв. вклейка: 18; рис. 156). Изображение на узкой грани отдельной перемещаемой плиты, найденной в развале камней верхнего яруса. Среднезернистый песчаник.

Рог и задняя часть корпуса оленя (фрагмент).

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

III-9 (цв. вклейка: 16; рис. 157). Изображения на грани отдельного перемещаемого камня прямоугольной формы, найденного в развале камней верхнего яруса. Среднезернистый песчаник. Два фрагментарно сохранившиеся фигуры оленей, неопределенное животное, каяк с гребцом, фрагмент несохранившегося изображения.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

III-10 (цв. вклейка: 14, 15; рис. 158). Изображения (перевернутые головами вниз) на северо-западной грани отдельного перемещаемого камня, найденного в развале камней верхнего яруса. Среднезернистый песчаник. Две фигуры оленей и одна фрагментированная, каяк с гребцом, верхняя часть туловища антропоморфного персонажа с ярусным грибовидным головным убором. Изображения сориентированы по кварцевой жиле.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от земли и лишайника (2007 г.). Микалентная копия.

III-11 (цв. вклейка: 14, 15; рис. 158). Изображения на грани отдельного перемещаемого камня, найденного в развале верхнего яруса. Располагался петроглифами к земле. Среднезернистый песчаник. Крупная фигура оленя; фрагменты фигуры другого оленя, стыкующиеся с фрагментами на камне III-10; изображение в виде песочных часов с отростком, антропоморфная фигура; нижняя часть фигуры в грибовидном головном уборе с камня III-10; отдельные выбоины.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от земли (2006 г.). Микалентная копия. Консервационные мероприятия: удаление лишайников, биоцидная обработка, подклейка фрагмента (2008 г.).

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Расчистка от земли (2006 г.). Микалентная копия. Консервационные мероприятия: удаление лишайников, биоцидная обработка, подклейка фрагмента (2008 г.).

III-12 (цв. вклейка: 17; рис. 159). Изображения на грани отдельного перемещаемого камня, найденного в развале верхнего яруса. Находился петроглифами к земле. Среднезернистый песчаник.

Верхняя часть фигуры оленя, незавершенный корпус оленя(?), двухлопастное весло.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

III-13 (рис. 160). Изображения на узкой грани отдельной перемещаемой плиты, найденной в развале камней верхнего яруса. Среднезернистый песчаник.

Фрагменты ног оленя.

Сохранность неудовлетворительная.

III-14 (рис. 161). Изображение на узкой грани отдельного перемещаемого блока, найденного в развале камней верхнего яруса. Среднезернистый песчаник.

Фрагменты рога оленя(?).

Сохранность неудовлетворительная.

III-15 (рис. 162–164). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус, останец.

В левой части плоскости – незавершенная фигура оленя, схематичное изображение каяка, неопределенное изображение, отдельные выбоины. В правой части – неопределенная зооморфная фигура.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

III-16 (рис. 164–166). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая, мелкозернистая. Ориентировка – Ю. Верхний ярус, останец.

Олень.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность удовлетворительная.

Публикации: Петроглифы Пегтьмея, 2007, рис. 46.

III-17 (рис. 169). Плоскость с положительным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – ЮВ. Верхний ярус, останец.

Антропоморфная фигура в грибовидном головном уборе.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная.

Расчистка от лишайника (2007 г.). Микалентная копия.

III-18 (рис. 6, 167, 170, 171). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – В. Средний ярус, останец.

Многофигурная композиция, включающая около 100 петроглифов: преимущественно фигуры оленей, неопределенные животные, волки(?), одноместные лодки-каяки (некоторые с двухлопастными веслами), многоместные байдары, фрагменты изображений, отдельные выбоины.

Пикетаж, гравировка.

Сохранность неудовлетворительная.

Микалентная копия.

Публикации: Диков, 1971, с. 98, 15; Петроглифы Пегтьмея, 2007, рис. 43.

III-19 (рис. 168). Плоскость с отрицательным уклоном, прикрытая, среднезернистая. Ориентировка – В. Средний ярус, останец.

Олень.

Пикетаж.

Сохранность неудовлетворительная.

Публикации: Петроглифы Пегтьмея, 2007, рис. 44.

III-20 (рис. 172). Плоскость с отрицательным уклоном, неприкрытая, среднезернистая. Ориентировка – Ю. Средний ярус. Два оленя, каяк (?), волк. Наклонные линии. Пикетаж, гравировка. Сохранность удовлетворительная.

III-21 (рис. 173, 174). Плоскость с положительным уклоном, прикрытая, разделенная на три

части широкими вертикальными трещинами, среднезернистая. Ориентировка – ЮЗ. Средний ярус, останец.

Фигура оленя, два каяка с гребцами, неопределенные изображения.

Пикетаж.

Сохранность удовлетворительная

Публикации: Петроглифы Пегтymeля, 2007, рис. 45.

Рис. 144. Плоскость III-1.



Рис. 145. Плоскость III-1 (верхняя часть), фрагмент.

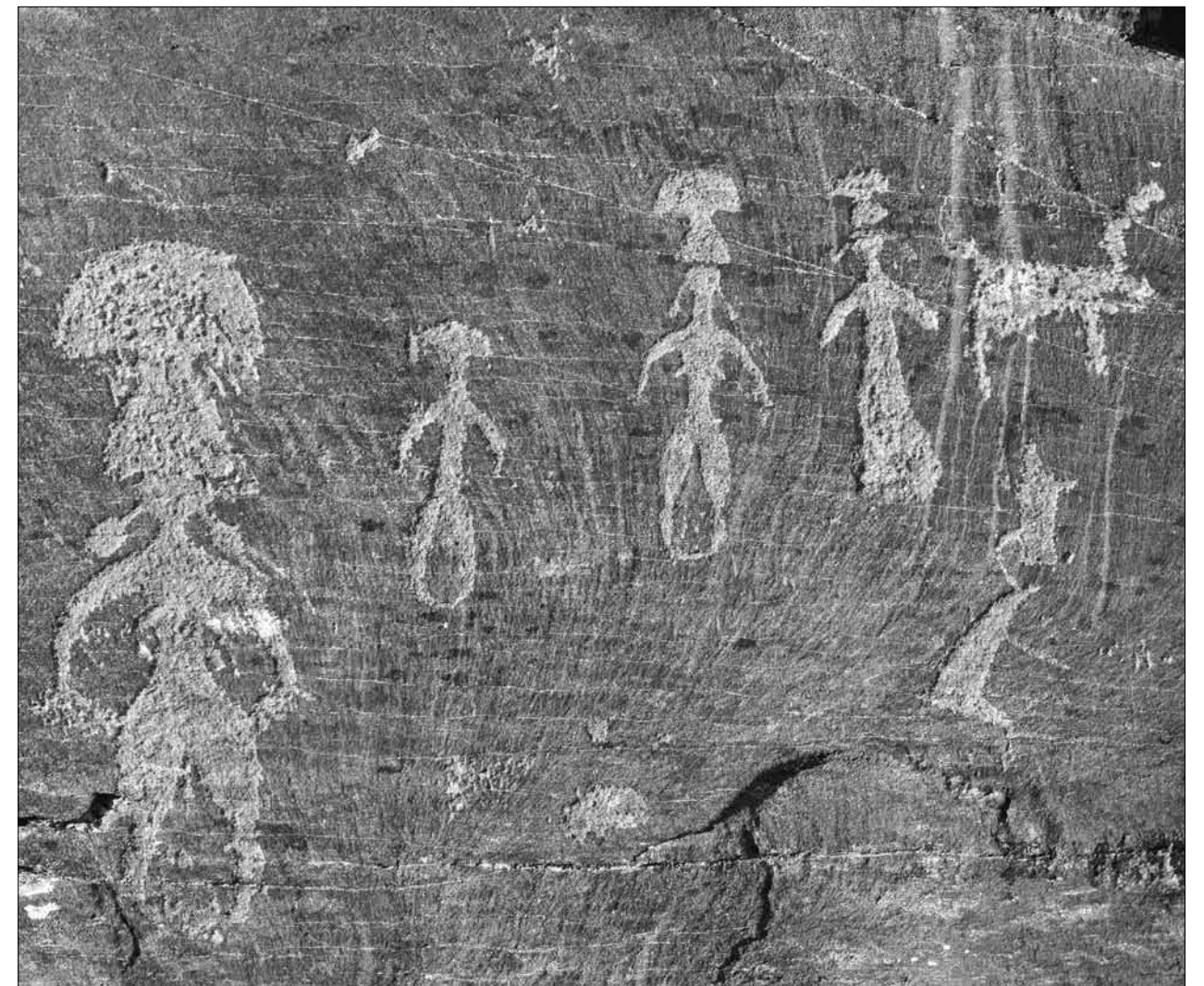


Рис. 146. Плоскость III-1 (центральная композиция), фрагмент.

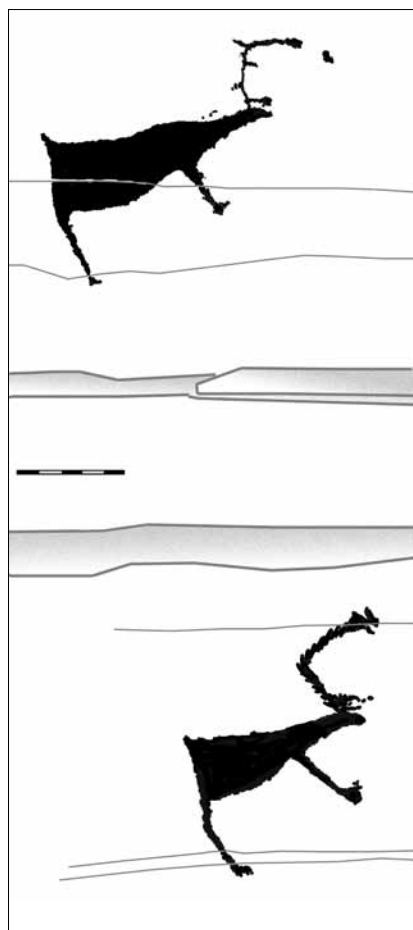


Рис. 147. Плоскость III-2.

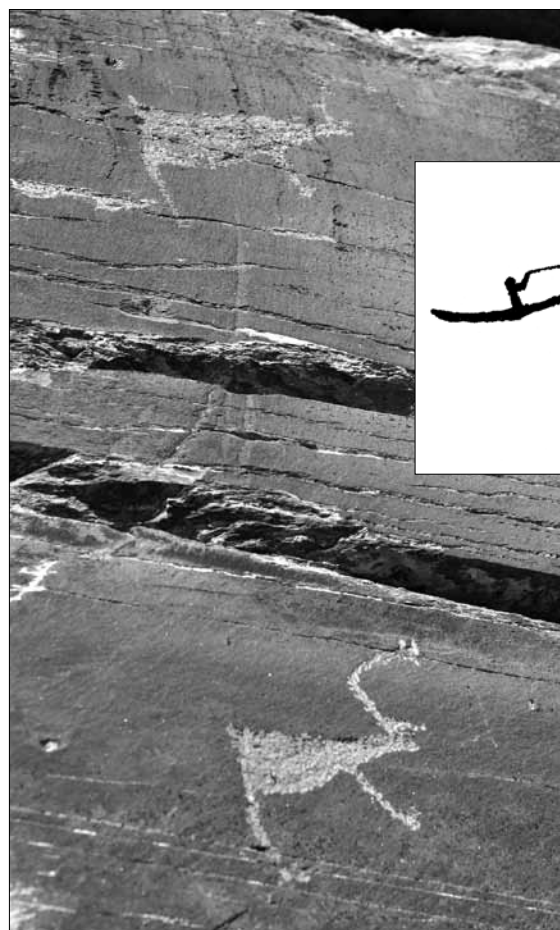


Рис. 148. Плоскость III-2. Фото.



Рис. 149.
Плоскость III-3.

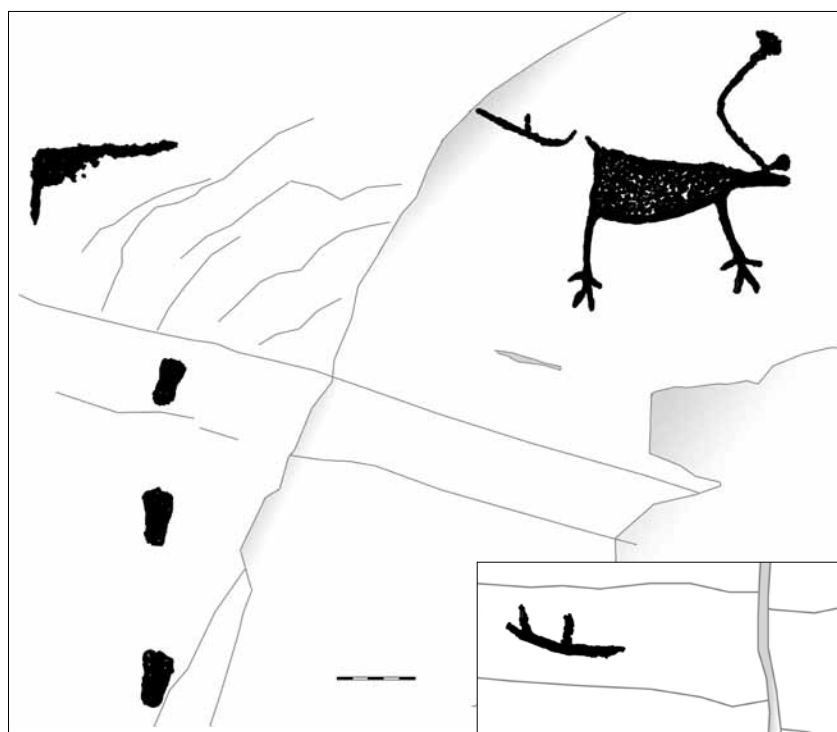


Рис. 152. Камень III-7.



Рис. 150. Плоскость III-4.

Рис. 151. Плоскость III-5.



Рис. 153. Плоскость III-6.



Рис. 154.
Плоскость III-6.
Фрагмент с
изображениями
следов (?).



Рис. 155.
Плоскость III-6.
Фрагмент с
незавершенным
изображением
олениа (?).



Рис. 156. Камень III-8.

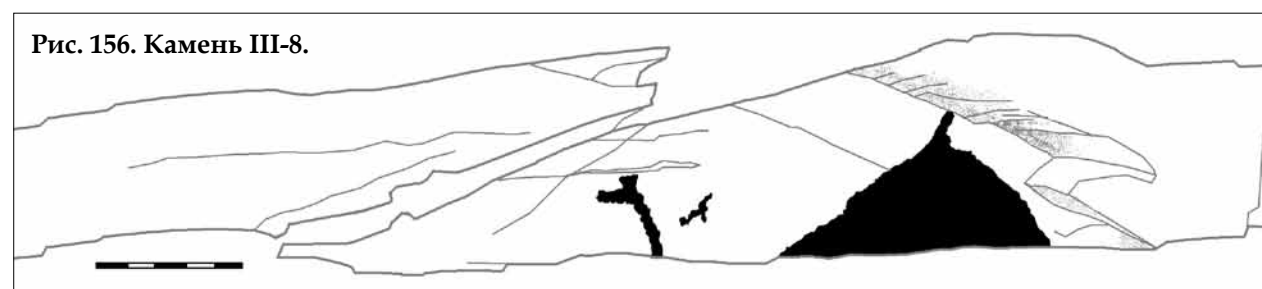


Рис. 157. Камень III-9.

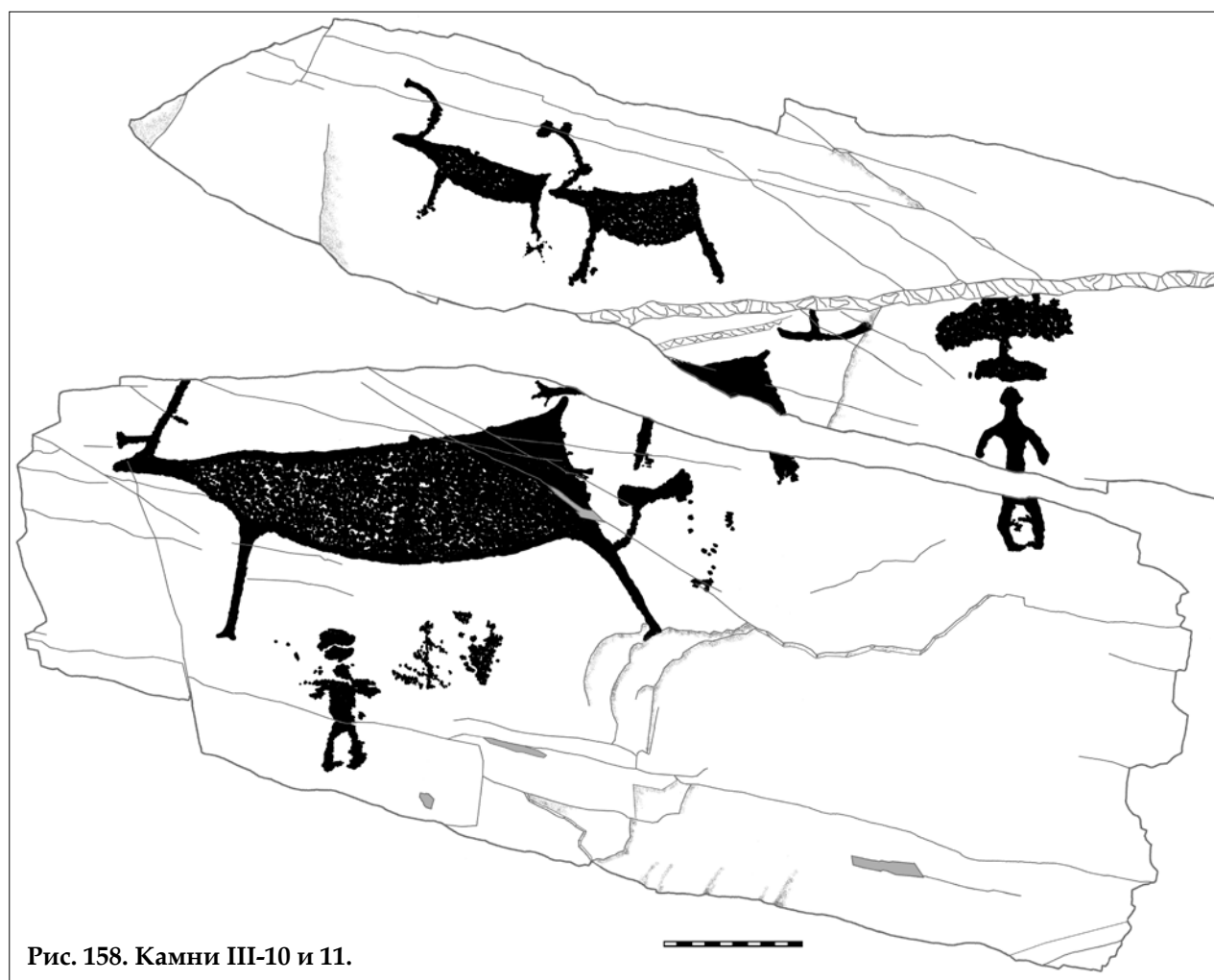


Рис. 158. Камни III-10 и 11.



Рис. 159. Камень III-12.



Рис. 160. Камень III-13.

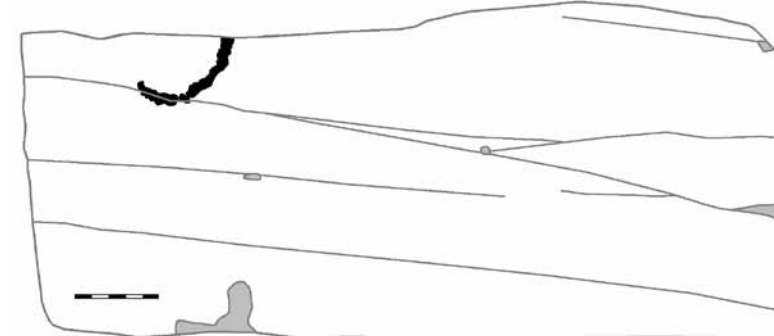


Рис. 161. Камень III-14.

Рис. 163. Плоскость III-15b.

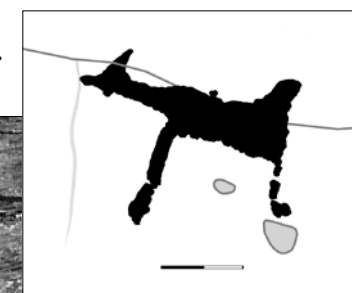


Рис. 162. Плоскость III-15a.

Рис. 164. Взаиморасположение плоскости III-16, левой и правой частей плоскости III-15.

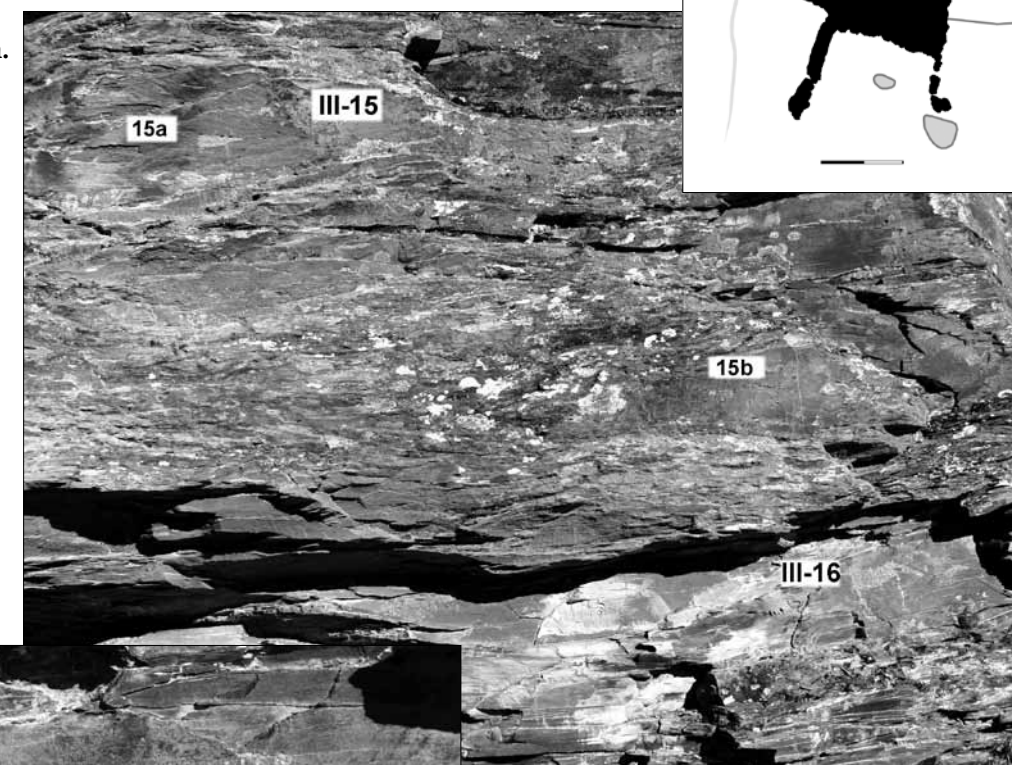


Рис. 165. Плоскость III-16. Фото.



Рис. 166. Плоскость III-16.

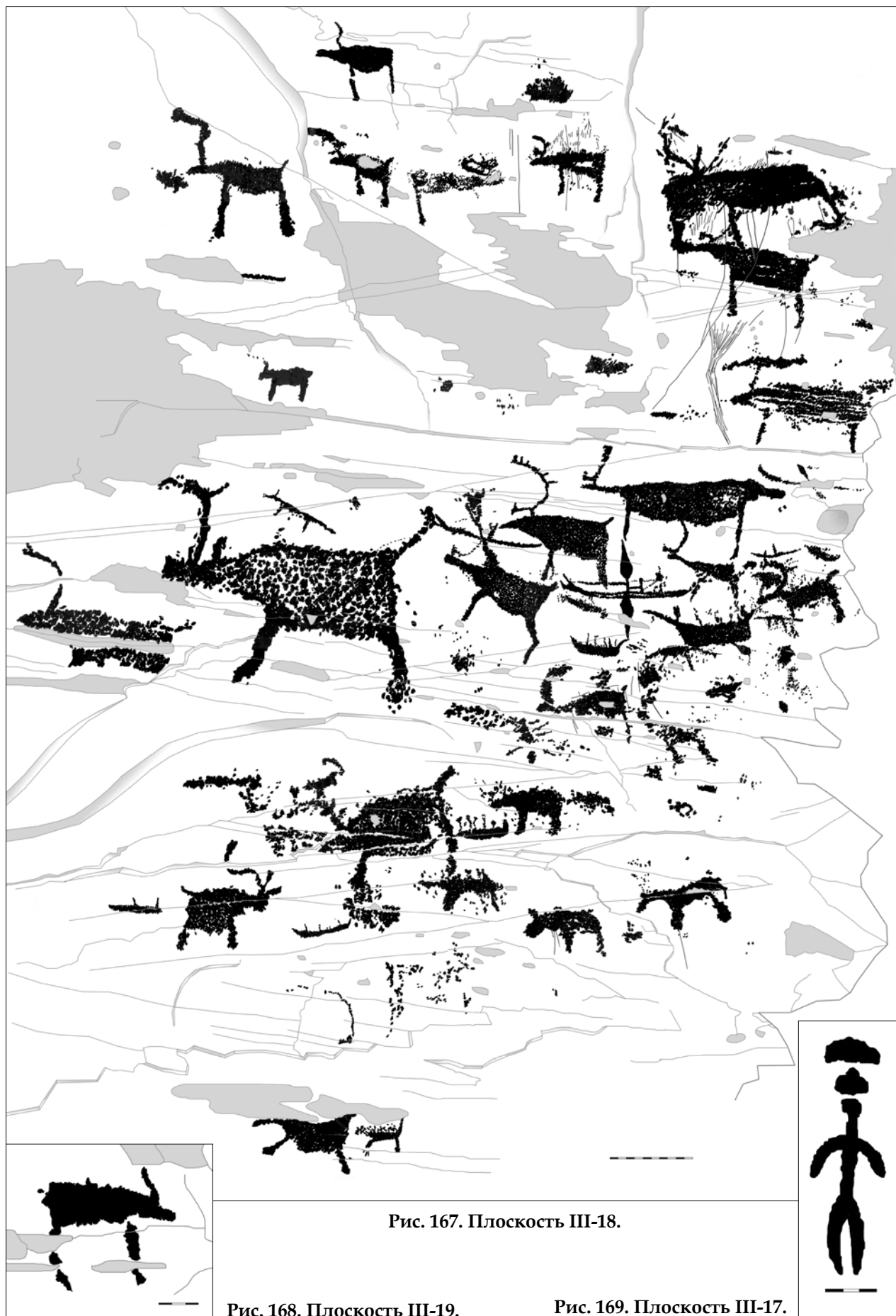


Рис. 170. Плоскость III-18, увеличенный фрагмент композиции с лодками.



Рис. 171. Плоскость III-18, фрагмент. Фото.

Рис. 172.
Камень III-20.

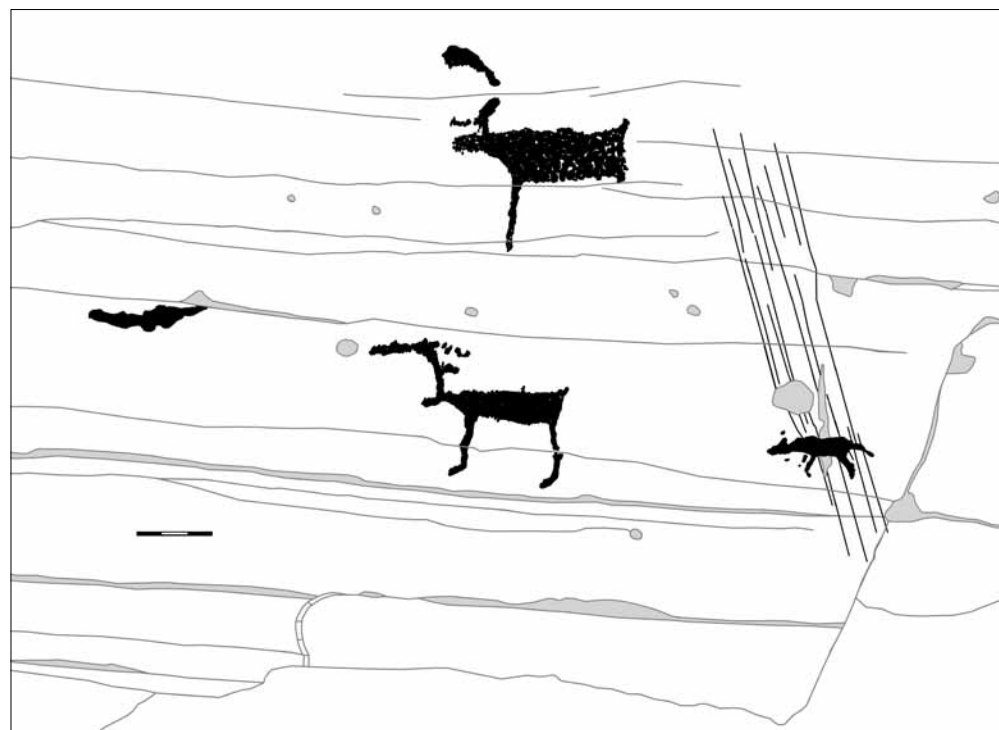


Рис. 173. Плоскость III-21.

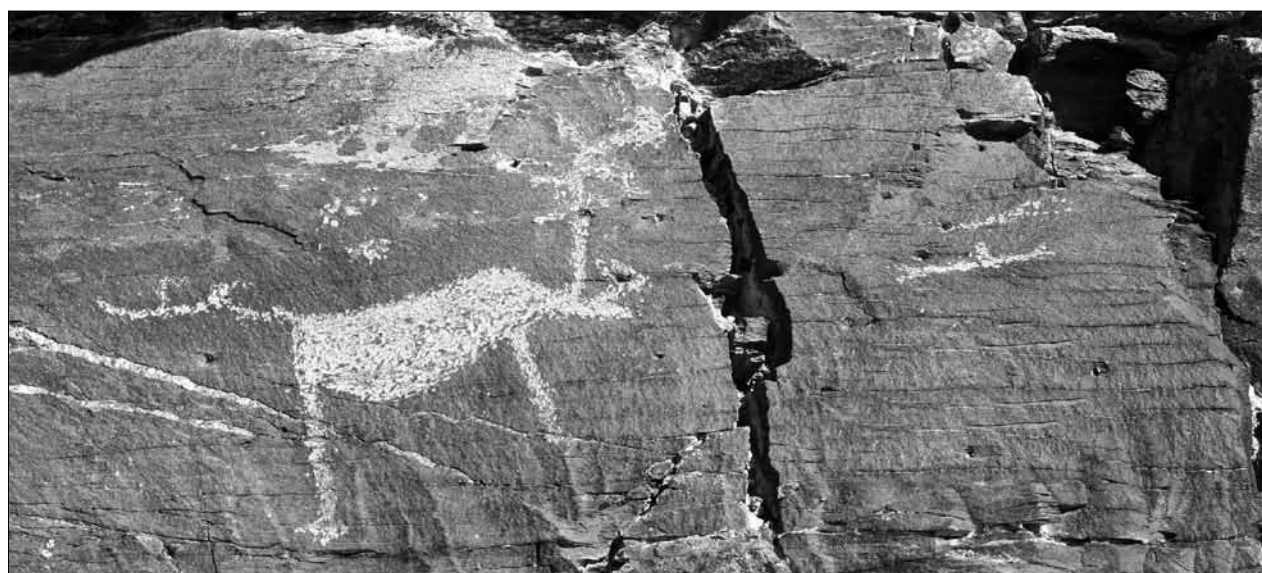


Рис. 174. Плоскость III-21. Фото.

Библиография

- Агеева Э. Н., Ребрикова Н. Л., Кочанович А. В. Опыт консервации памятников наскального искусства Сибири // Памятники наскального искусства Центральной Азии. Общественное участие, менеджмент, консервация, документация. Алматы, 2004.
- Гиря Е. Ю., Дэвлет Е. Г. Трасологическое исследование петроглифов Пегтымеля // Тр. II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Т. III. М., 2008.
- Гиря Е. Ю., Дэвлет Е. Г. Некоторые результаты разработки методики изучения техники выполнения петроглифов пикетажем // Уральский исторический вестник. 2010. № 1 (26).
- Головнев А. В. Пространственный анализ петроглифов Пегтымеля (по полевым наблюдениям 1999 г.) // Интеграция археологических и этнографических исследований. Владивосток; Омск, 2000.
- Диков Н. Н. Проблема этнической принадлежности пегтымельских петроглифов // Этногенез народов Северной Азии. Вып. 1. Новосибирск, 1969.
- Диков Н. Н. Наскальные загадки древней Чукотки. Петроглифы Пегтымеля. М., 1971.
- Диков Н. Н. Пегтымельские петроглифы – уникальный археологический памятник Заполярной Чукотки // Наскальные рисунки Евразии. Новосибирск, 1992.
- Дэвлет Е. Г. Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование. М., 2002.
- Дэвлет Е. Г. Каяки обрыва Кайкууль. Петроглифы на скалах Чукотки // Родина. 2007а. № 3.
- Дэвлет Е. Г. Петроглифы Пегтымеля: застывший миф // Чукотка в прошлом и настоящем. Наследие народов Российской Федерации. М., 2007б.
- Дэвлет Е. Г. Новое в исследовании наскального искусства Северной Евразии // III Северный археологический конгресс. Доклады. Екатеринбург; Ханты-Мансийск, 2010.
- Дэвлет Е. Г., Гиря Е. Ю. «Изобразительный пласт» в наскальном искусстве и исследование техники выполнения петроглифов Северной Евразии // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. Кемерово, 2011. (Тр. САИПИ; Вып. VII).
- Дэвлет Е. Г., Гиря Е. Ю., Миклашевич Е. А., Слободзян М. Б. Исследования петроглифов Кайкуульского обрыва на реке Пегтымель на Чукотке // АО 2006 года. М., 2009.
- Дэвлет Е. Г., Гиря Е. Ю., Миклашевич Е. А., Мухарева А. Н. О работах по изучению наскального искусства Чукотки // АО 2007 года. М., 2010.
- Дэвлет Е. Г., Кочанович А. В., Миклашевич Е. А., Слободзян М. Б. Петроглифы Пегтымеля: сорок лет спустя // Мир наскального искусства. М., 2005.
- Дэвлет Е. Г., Миклашевич Е. А., Мухарева А. Н. Новейшие полевые исследования петроглифов Чукотки // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2009. № 3 (56).
- Дэвлет Е. Г., Миклашевич Е. А., Слободзян М. Б. Исследования петроглифов Пегтымеля (Кайкуульский обрыв), Чукотка // АО 2005 года. М., 2007.
- Кирыяк М. А. Пегтымельские петроглифы как этнокультурный источник // Диковские чтения. Магадан, 2001.
- Кочанович А. В., Дэвлет Е. Г. Об изготовлении резервных и выставочных копий петроглифов Кайкуульского обрыва // Пегтымельская тетрадь. М., 2006.
- Миклашевич Е. А. Выявление новых изображений на изученных памятниках наскального искусства. Неизвестные петроглифы Суханихи // Археология Южной Сибири. К 80-летию Я. А. Шера. Вып. 25. Кемерово, 2011.
- Миклашевич Е. А., Кочанович А. В. Объемные копии наскальных рисунков – вред или польза // Мир наскального искусства. М., 2005.
- 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, 2011. (Тр. САИПИ; Вып. VII).
- Пегтымельская тетрадь / Е. Г. Дэвлет, А. В. Кочанович, Е. А. Миклашевич, М. Б. Слободзян, С. Дзини, Е. Е. Антипина. М., 2006.
- Петроглифы Пегтымеля / М. Б. Слободзян, С. Л. Варганян, Л. Л. Бове. СПб., 2007.
- Питкулько В. В. Пегтымельские петроглифы: датировка и события // II Диковские чтения. Магадан, 2002.
- Слободзян М. Б. Петроглифы Пегтымеля (по результатам исследований последних лет) // Комплексные исследования древних и традиционных обществ Евразии. Барнаул, 2004.
- Devlet E. Rock Art Studies in Northern Russia and the Far East // Rock Art Studies. News of the World 3. Oxbow, 2008.
- Devlet E. Rock Art Studies in Northern Eurasia // Rock Art Studies. News of the World 4. Oxbow, 2012.
- Dikov N. N. Mysteries in the Rocks of Ancient Chukotka (Petroglyphs of Pegtymel'). Anchorage, 1999.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АВ – Археологические Вести
АГУ – Алтайский государственный университет
АО – Археологические открытия
АСГЭ – Археологический сборник Государственного Эрмитажа
БСЭ – Большая советская энциклопедия
ВДИ – Вестник древней истории
ГИМ – Государственный Исторический музей
ГЭ, ОВ – Государственный Эрмитаж, Отдел Востока
ИА РАН – Институт археологии Российской академии наук
ИИМК РАН – Институт истории материальной культуры РАН
КемГУ – Кемеровский государственный университет
КСИИМК – Краткие сообщения Института истории материальной культуры
МАЭ РАН – Музей антропологии и этнографии РАН
МИА – Материалы и исследования по археологии СССР
ИА ИИМК РАН, ФА – Научный архив Института истории материальной культуры РАН,
Фотоархив
НГУ – Новосибирский государственный университет
РА – Российская археология
СА – Советская археология
САИПИ – Сибирская Ассоциация исследователей первобытного искусства
СПбГУ – Санкт-Петербургский государственный университет
СЭ – Советская этнография
INORA – International Newsletter on Rock Art

СОДЕРЖАНИЕ

Дэвлет М. А. ЧЕЛОВЕК И ЕГО МЕСТО В СИСТЕМЕ МИРОЗДАНИЯ (по материалам петроглифов бассейна Верхнего Енисея).....	3
Савинов Д. Г. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ РАННЕСКИФСКОГО ВРЕМЕНИ: ИСКУССТВО КОМПОЗИЦИИ	35
Советова О. С. К СЕМАНТИКЕ ДВУПОЛЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ...	56
Мухарева А. Н., Советова О. С. О НЕКОТОРЫХ СЮЖЕТАХ ПЕТРОГЛИФОВ ГОРЫ БОЛЬШОЙ УЛАЗ НА СРЕДНЕМ ЕНИСЕЕ	67
Панкова С. В. ОШКОЛЬСКАЯ ПИСАНИЦА В ХАКАСИИ	76
Ермоленко Л. Н., Курманкулов Ж. К. БОРОДКА В ИКОНОГРАФИИ ДРЕВНЕТЮРКСКИХ ИЗВАЯНИЙ	97
Сухорукова Е. С. ДРЕВНЕБЕРИНГОМОРСКОЕ ИСКУССТВО: ФОРМА, ЛИНИЯ, ЦВЕТ	110
Король Г. Г., Конькова Л. В. КОЛЛЕКЦИЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в. ИЗ ЭРМИТАЖА: СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТОРЕВТИКА МАЛЫХ ФОРМ С АЛТАЯ	121
Миклашевич Е. А. ТЕХНИКА ГРАВИРОВКИ В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СКИФСКОГО ВРЕМЕНИ	157
Дэвлет Е. Г., Миклашевич Е. А., Мухарева А. Н. МАТЕРИАЛЫ К СВОДУ ПЕТРОГЛИФОВ ЧУКОТКИ (изображения в скоплениях I–III на Кайкуульском обрыве)	203
Список сокращений	284

Iconographic and technological traditions in the art of North and Central Asia

O. S. Sovetova, G. G. Korol (editors)

Occasional Publications of the Siberian Association of Prehistoric Art Researchers. Vol. IX
Moscow; Kemerovo, 2012. 288 p., Ill. ISBN 978-5-202-01-038-5

CONTENTS

M. A. Devlet (<i>Moscow</i>) HUMANS AND THEIR PLACE IN THE ORDER OF THE UNIVERSE: (rock art of the Upper Yenisei Basin)	3
D. G. Savinov (<i>St Petersburg</i>) EARLY SCYTHIAN ART AND THE ART OF COMPOSITION	35
O. S. Sovetova (<i>Kemerovo</i>) ON THE SEMANTICS OF BISEXUAL PERSONAGES IN ROCK ART	56
A. N. Mukhareva, O. S. Sovetova (<i>Kemerovo</i>) REGARDING SEVERAL SUBJECTS IN PETROGLYPHS OF THE BOLSHOY ULAZ MOUNTAIN IN THE MIDDLE YENISEY BASIN	67
S. V. Pankova (<i>St Petersburg</i>) OSHKOL ROCK ART SITE IN KHAKASIA	76
L. N. Ermolenko (<i>Kemerovo</i>), Zh. K. Kurmankulov (<i>Almaty</i>) THE MOTIF OF THE TRIMMED BEARD IN THE ICONOGRAPHY OF ANCIENT TURKIC SCULPTURES	97
E. S. Sukhorukova (<i>Moscow</i>) OLD BERING SEA ART: FORM, LINE, COLOUR	110
G. G. Korol, L. V. Kon'kova (<i>Moscow</i>) SMALL TOREUTICS FROM THE ALTAI REGION DATING FROM THE MEDIEVAL PERIOD AND COLLECTED BY THE HERMITAGE IN THE EARLY 19th CENTURY	121
E. A. Miklashevich (<i>Kemerovo</i>) THE TECHNIQUE OF ENGRAVING IN ROCK ART OF THE SCYTHIAN PERIOD	157
E. G. Devlet (<i>Moscow</i>), E. A. Miklashevich, A. N. Mukhareva (<i>Kemerovo</i>) A COMPENDIUM OF CHUKOTKA ROCK ART: Kaikuul Bluff, locations I-III	203

The book is devoted to a consideration of aspects of ancient and medieval art from North and Central Asia. The essays include discussions of a variety of media – including petroglyphs, toreutics, sculpture and carved bone – from the point of view of technology, cultural and chronological attribution, style and semantics. The material published here presents new finds as well as the results of field and laboratory investigations.

The publication is appropriate for archeologists, historians, art historians, museum workers and all those who are interested in ancient art.

To order a copy, please, contact: SiberianAssociation@yandex.ru



Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии

Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. IX

Научное издание

Редакторы: О. С. Советова, Г. Г. Король

Оформление: Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева

Подписано к печати 14.02.2012. Формат 60x84¹/₈ Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.

Уч.-изд. л. 41,5. Печ. л. 39,5. Тираж 400 экз. Заказ № 201/11.

Отпечатано в типографии издательства «Кузбассвузиздат».

Ул. Ермака, 7, Кемерово 650043. Тел.: (3842) 582934 www.kvi.bip.ru