

## НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ПАМЯТНИКИ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ

А. И. Мартынов

## ROCK ART: SITES, TRADITIONS, NOVATIONS

A. I. Martynov

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Изображения на памятниках наскального искусства.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Литература

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

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

**Информация об авторе:**

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

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