РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ
КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЗБАССКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ

И.В. Ковтун

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ЭПОХИ БРОНЗЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ И СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ АЗИИ

проблемы генезиса и хронологии иконографических комплексов северо-западного Саяно-Алтая

Ответственный редактор
академик РАН *В.И. Молодин*

Новосибирск
Издательство Института археологии и этнографии СО РАН
2001

ББК 63.4
К 56

Утверждено к печати
Институтом археологии и этнографии СО РАН

Рецензенты:
доктор исторических наук *Я.А. Шер*
кандидат исторических наук *Ю.И. Михайлов*

Работа выполнена в рамках Программы губернатора Кемеровской области А.Г. Тулеева по поддержке науки и высшей школы Кузбасса и во исполнение Соглашения между СО РАН и Администрацией Кемеровской области.

К 56 **Ковтун И.В.** Изобразительные традиции эпохи бронзы Центральной и Северо-Западной Азии: (Проблемы генезиса и хронологии иконографических комплексов северо-западного Саяно-Алтая). – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2001. – 184 с.

В работе рассматриваются иконографические комплексы эпохи бронзы. Основное внимание уделено фактам взаимодействия изобразительных традиций культур Центральной и Северо-Западной Азии в так называемой контактной зоне, включающей северо-западный Саяно-Алтай и прилегающие территории.

Источниковая база – памятники наскального искусства, бронзовые изделия, мелкая пластика, орнаментальные комплексы, статуарные сооружения и другие свидетельства изобразительного творчества эпохи бронзы. Автор предлагает ряд гипотез, касающихся воспроизводства, синтеза и трансформации иконографических комплексов, а также концепцию культурно-исторического ландшафта и дифференцированную абсолютную хронологию исследуемых изобразительных комплексов.

Книга предназначена для археологов, историков, культурологов, искусствоведов и всех интересующихся изобразительным искусством эпохи бронзы.

ISBN 5–7803–0072–0

ББК 63.4

© И.В. Ковтун, 2001

ВВЕДЕНИЕ

На написание этой книги потребовалось три года. Первоначально ее основу составляли материалы и тезисы кандидатской диссертации автора. Однако по мере подготовки рукописи стал очевидным дисбаланс между масштабом проблематики и недостаточностью привлекаемых материалов. Цепная реакция взаимосвязанных и пересекающихся проблем объективно расширила хронологию и территориальные рамки исследования.

В конечном итоге выстроилась следующая принципиальная модель территориально-хронологического охвата: нижнетомский очаг наскального искусства эпохи бронзы – изобразительные (сюжетно-стилистические) комплексы эпохи бронзы северо-западного Саяно-Алтая – изобразительные традиции эпохи бронзы в ареале взаимодействия культур Центральной и Северо-Западной Азии.

В специальной литературе этот регион имеет различные наименования: «юг Западной Сибири», «Южная Сибирь», «Обь-Енисейское междуречье», «северо-западный Саяно-Алтай», «страна гор Южной Сибири» и т.п. Но если абстрагироваться от условностей физико-географической терминологии, очевидно, что речь идет об одном и том же ареале, включающем территории, разграничивающие (и соединяющие) центральную и северо-западную области азиатского континента. По сути, это рубеж, контактная зона Центральной и Северо-Западной Азии. Применительно к рассматриваемому периоду очерченный регион – это область контактов культурных популяций двух отличных миров: центрально-азиатского культурно-исторического очага и периферии пояса степных (лесостепных) культур Северо-Западной Азии. В этом социокультурном взаимодействии приняли участие и группы таежного населения юга Западной Сибири.

Вывод не оригинален, но именно через призму такого положения вещей проявляется перспектива работы над предложенной темой.

Первый шаг в этом направлении был сделан В.В. Бобровым, сформулировавшим на материалах Кузнецко-Салаирской горной области тезис о контактной зоне верхнеобского и среднеенисейского очагов древних культур [1992, с. 37, 39]. Есть и другие исследования, в которых все пространство между Обью и Енисеем рассматривается как порубежье центрально-азиатской и евразийской металлургических провинций [Бобров, Кузьминых, Тенейшвили, 1997]. Вероятно, сейчас масштаб проблематики под условным названием «контактная зона двух культурно-исторических очагов азиатского континента» необходимо скорректировать соразмерно вкладу культур эпохи бронзы Центральной и Северо-Западной Азии в исторические судьбы как самого этого региона, так и сопредельных территорий.

Автор на данном этапе исследования ограничился анализом изобразительных традиций, «столкнувшихся» на историко-географическом «перекрестке» культур эпохи бронзы. В этом смысле замечание А.Дж. Тойнби о том, что «...при попытках определить границы какой-либо цивилизации в каком-либо из измерений – пространственном или временном – мы неизменно приходим к выводу, что эстетический критерий оказывается самым верным и тонким...» [1991, с. 289], на мой взгляд, оправдано.

Исходя из этой схемы, сложилась и структура работы. Поставленная проблема определила выбор привлекаемых материалов, а их анализ, умноженный на целенаправленный синтез

принятых оценок и методов, позволил выстроить вероятную культурно-хронологическую модель. Автор стремился придать своим обобщениям определенную системность, искренне надеясь, что с этой задачей ему удалось справиться хотя бы отчасти.

Разумеется, предлагаемая монография не является самодостаточной и законченной работой. На мой взгляд, круг затронутых в ней проблем настолько глобален, что она обязательно будет иметь продолжение. По этой причине не все подготовленные сюжеты вошли в книгу, а ряд тезисов носит гипотетический характер. Как правило, подобная «преднамеренность» сопровождается «графическими аргументами», т.е. иллюстрациями. На мой взгляд, такие доказательства в исследованиях подобного рода важны не менее выводов в тексте. Поэтому значительное внимание было уделено подбору и компановке иллюстративных материалов с тем, чтобы сделать предлагаемые таблицы «говорящими».

Написание и издание монографии стало возможным благодаря поддержке и помощи многих людей. Автор очень признателен Л.Ю. Бобровой, И.П. Гемуевой, В.С. Горяеву, О.А. Горяевой, Д.Г. Коровушкину, М.А. Коровушкиной, И.В. Петрову, Н.Х. Софеевой и Я.Г. Юрову за кропотливую и качественную техническую подготовку рукописи и иллюстраций, а Е.А. Миклашевич, И.Д. Русаковой и О.С. Советовой – за возможность ознакомиться с неопубликованными материалами их полевых изысканий.

Я искренне благодарен В.И. Бедину, А.Б. Бережному, С.Б. Бережному, В.В. Боброву, О.В. Егорову, П.П. Егорову, Ю.Ф. Кирюшину, И.В. Кирьянову, Т.О. Машковской, Ю.И. Михайлову, В.И. Молодину, О.В. Москвину, Д.Г. Савинову, Я.А. Шеру, а также ныне покойному Б.Н. Пяткину, замечания, советы и поддержка которых помогали мне не только при работе над этой книгой, но и в исследованиях последних лет.

I. ЛОГИЧЕСКИЙ ПЛАН. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОД

В отечественной петроглифике сложились лишь зачатки того, что принято именовать общефилософским термином «методология». Хотя в специальных работах встречается более узкое, прикладное определение этого понятия. Одни предлагают рассматривать ее как «логику научного поиска или стратегию приемов научного исследования» [Ядов, 1972, с. 29], другие – как учение о нормах и правилах, регулирующих специфически познавательную деятельность, направленную на достижение специальных научных истин в виде эмпирических фактов, законов или теорий какой-либо науки [Ракитов, 1977, с. 24]. Нередко под методологией понимают средоточие способов добывания новых знаний [Молчанов, 1981, с. 10]. Авторы специального пособия по методам исторического исследования определяют методологию как «основные принципы и пути, способы и приемы познания, которые являются теорией метода, или, как говорят иначе, его методологией» [Гарскова, Изместьева, Малов и др., 1984, с. 16].

Одним словом, методология есть нечто, о чем автор обязан иметь твердое представление не только до получения результатов исследования, но и до начала этого процесса. Вероятно, поэтому выводы зачастую просматриваются уже в исходных посылках. Следовательно, формирование методологического базиса редко остается беспристрастным. Ощущается зависимость не от содержания поставленных задач и не от способа, который с максимальным эффектом обеспечивает их решение. Главное – включение результата в перечень ранее установленных фактов, совокупностью которых образуется известная система, теория, концепция, на худой конец, гипотетическая модель. В такой конструкции взаимная экстраполяция выводов производит впечатление множественного подтверждения кардинальной идеи, догматизируя алгоритм получения желаемого результата. Особенно это присуще научным школам, культивирующим так называемые «чистые методологические принципы». Поэтому в данной работе предпринята попытка методологического синтеза самых разноплановых подходов. Причем, практические выводы и теоретические изыски представляют собой не навязываемую автором фактическую данность, а лишь материал для оценочного суждения.

1. ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ИНВАРИАНТ, АНАГРАММЫ СТИЛЯ И ПОНЯТИЕ «ТИП»

– В полудреме, Медвежонок, можно вообразить все, что хочешь, и все, что вообразишь, будет как живое.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Заслуга привнесения в отечественную петроглифику концепции иконографического инварианта принадлежит Я.А. Шеру, сформулировавшему принципы этой методики [Каменецкий, Маршак, Шер, 1975, с. 62 – 71; Шер, 1980, с. 28 – 32 и др.]. Практика такого подхода отчасти сродни методу сравнительно-типологического описания. Поэтому совокупность так

называемых «стандартных блоков изображения» обоснованно рассматривается как структурно-генетический код того или иного рисунка.

Сейчас назрела необходимость структурирования самого понятия «инвариант» применительно к предметам (памятникам) изобразительного искусства. Предлагаемая трехуровневая иерархия номенклатуры термина конкретизирует теоретическую базу анализа изомоделей, сконструированных по принципу анаграмм:

1) *иконографический инвариант*, соответствующий определенному стандартному блоку, представленному в устойчивой серии содержательно близких изображений;

2) собственно *изобразительный инвариант*, под которым понимается инвариант иконографический, но зафиксированный в серии содержательно отличных образов;

3) понятие *инварианта стилистического* опирается не на совстречаемость иконографических приемов, а на осмысление способов их сочетания [Шапиро, 1988, с. 389]. Таким образом, стилистический инвариант соответствует устойчивой серии изображений с *тождественным способом сочетания стандартного набора иконографических инвариантов.*

Предлагаемое определение в какой-то степени соответствует содержанию понятия «стиль» на его формально-типологическом уровне. Следовательно, прикладное значение этого термина ориентировано на степень и характер несоответствия воспроизведенной копии своему оригиналу (прототипу), нередко только предполагаемому и не существовавшему в действительности (сигнификату). Иначе говоря, *стиль как хронологический (культурный, корпоративный и т.д.) индикатор одинаково отличает объединяемые им образы (изображения) от того, что предполагалось изобразить.* Это «угол преломления» объективной реальности, направление ее преобразования искусством [Каган, 1991, с. 175]. Другое дело, что эти объединяющие отличия зачастую неочевидны. Именно это обстоятельство и затрудняет выявление феномена, обозначенного как «способ сочетания иконографических приемов», т.е. сочетания иконографических инвариантов. В одних случаях «работает» элементарное отношение детерминации: если есть «а», то обязательно последует «б», «в» и т.д. Например, рисунки животных с памятника Разлив X (разливская группа) отличаются: а) подтреугольно-вытянутым («поджарым») корпусом; б) грацильными прямо поставленными передними и лукообразно изогнутыми задними конечностями; в) «выступом» в нижней части груди и т.д. (см. табл. 39 – 41). «Способом сочетания» становится сам факт обязательного наличия сразу всех иконографических инвариантов в каждой изомодели.

В другом случае со «способом сочетания» ассоциируется давлеющее начало доминантного признака. Например, изображения «геометрической» традиции (оглахтинско-томская группа) отличаются ортогональной конфигурацией корпуса. Этот мотив «диктует» многие характеристики подобных рисунков. Заданный геометрический стереотип предопределяет исполнение прочих деталей в аналогичном ключе, т.е. «способ» идентифицирован с иконографическим императивом.

Оригинальным «способом сочетания» отличаются изомодели, сконструированные по принципу анаграмм. Основополагающей здесь является идея Ф. де Соссюра, изложенная в его посмертно изданных «Анаграммах». Метод «анаграмм» был выявлен им в ряде древних индоевропейских поэтических традиций: ведийской, ранней латинской, древнегерманской [Елизаренкова, 1989, с. 518, 519]. Он предположил, что в поэтических текстах, принадлежащих к этим традициям, слова в стихах организованы вокруг имени восхваляемого божества, занимающего ключевые метрические позиции; слова могут или целиком служить звуковыми намеками на это имя, или заключать слоги, входящие в его состав [Елизаренкова, 1993, с. 5]. В частности, гимн Ригведы, посвященный восхвалению какого-либо бога, строится вокруг ключевого слова – имени бога. Поэт может играть падежами этого имени, располагая их определенным образом и употребляя в каждом стихе, а может, не называя прямо имени бога и расчленив его на отдельные звуки или слоги, повторять их в соседних словах, создавая звуковые намеки на него [Елизаренкова, 1989, с. 518, 519].

По мнению Ю.И. Михайлова [1990, с. 111], существо звукозаписи и начертания орнаментальных композиций в древнейших традициях составляет один и тот же принцип – обыгрывание ключевых элементов, будь то слоги или иконические символы. Предпосылкой этому выводу послужило то, что принцип аллитерационного повтора и звукозаписи стиха, основанный на слоге или звуковом комплексе семантически опорного слова, является средством, характе-

Таблица 1. Прием постановки ног «на пуанты» в зооморфных петроглифах северо-западного Саяно-Алтая: *1 – 3* – Нижнее Притомье; *4, 5, 8, 9* – Средний Енисей (Шалабопино); *6, 7* – Горный Алтай (по Ковтуну, Ломтевой, Мартынову, Молодину, Окладникову, Пяткину)

ризовавшим общеиндоевропейский стих [Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 838]. Опираясь на это, автор усматривает технику анаграммирования и в традиции андроновской орнаментации [Михайлов, 1990, с. 111, 112]. Аналогичный подход представляется справедливым и применительно к иконографии наскальных изображений: «только сознательная игра поэта... вызывает время от времени желанные ему повторы слогов как поэтический обзор или как живописное звукоизображение» [Соссюр, 1977, с. 644].

Формальная задача – отдельные фонемы заданного ключевого слова стиха повторяются в других словах – применительно к изобразительному творчеству должна ставиться шире. Изобразительная традиция, стиль или сюжетно-стилистическая группа рисунков представляет собой пространственно-временную совокупность изобразительных анаграмм, максимально возможный перечень которых индивидуализирован адекватно конкретной культурно-исторической ситуации.

Приведенная выше иерархия понятия «инвариант» отражает способы анаграммирования в изобразительном искусстве вообще и в наскальной живописи в частности. Это означает, что формальные элементы стиля изображений следует анализировать в общем сквозном контексте, как, скажем, гимны Ригведы, посвященные одному и тому же божеству. «Основанием для появления анаграмм могло бы быть религиозное представление, согласно которому обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога» [Соссюр, 1977, с. 642]. Попытаемся соотнести объемы лингвистических терминов и используемых искусствоведческих понятий на конкретных примерах.

Самый ответственный момент – верификация «ключевого слова» в «живописном звукоизображении» и установление границ охватываемого им пласта. На уровне иконографического инварианта функцию «ключевого слова» следует признать за сериями транскультурных орнаментальных схем, императивными способами конструирования изомоделей, например, «геометрической» традиции (см. табл. 48 – 50, 55, 56), и др. Это сугубо теоретический уровень, т.к. «иконографический инвариант» – категория, вычлененная искусственно в процессе анализа для удобства последующих обобщений.

Другое дело, когда иконографический инвариант зафиксирован в серии содержательно отличных образов, по нашей номенклатуре, как собственно изобразительный инвариант. Рас-

смотрим этот уровень (способ) анаграммирования на сюжетно-стилистических группах эпохи поздней бронзы и предскифского времени.

В этот период в наскальных изображениях северо-западного Саяно-Алтая появляются черты, составившие впоследствии колорит традиций эпохи раннего железа. Так, «ангарские» рисунки лосей тутальской группы своими пропорциями напоминают оленей скифской эпохи. Характерная «клювовидная», вытянуто-изогнутая морда зверя и треугольный выступ «горба» также намекают на параллели с оленных камней и наскальных изображений этого времени (см. табл. 33). Перечисленные детали можно принять за «фонемы» ключевого слова, изобразительный намек на «имя бога», т.к. несоответствие *плана содержания* традиционному *плану выражения* очевидно.

Аналогичных примеров более чем достаточно: геометризованный корпус «ангарских» лосей на изображениях томской группы (см. табл. 29 – 31) или прием постановки ног «на пуанты» на рисунках эпохи бронзы (!) и т.д. (см. табл. 1). Одним словом, принцип анаграммирования позволяет устанавливать общий структурно-генетический код, заложенный в традициях разных эпох. Пространственно-временной континуум подобных трансэпохальных (транскультурных) «анаграмм» исчисляется в столетиях и тысячах квадратных километров. Это не абстрактная схема, а скорее модель генерации феномена анаграммирования в дописьменный период.

Таким образом, предметом анаграммы мог быть и отдельный мотив, и знак (в том числе орнаментальный), и образ, а также композиция или даже целый сюжет. В последнем случае можно говорить об анаграммах на уровне стилистического инварианта. Его главное отличие – тождество способа сочетания стандартного набора инвариантов иконографических – подтверждается сюжетами с высокой степенью сходства. В качестве примера можно привести композиции с Томской и Второй Новороmановской писаниц, находящие аналог на самусьской керамике (см. гл. III. 2) (см. табл. 68). Сходная ситуация была интерпретирована Д.Г. Савиновым [1997, с. 202 – 204, рис. 1, 2], установившим «на глубинном, концептуальном уровне» родство между двумя широко известными композициями с Шалаболинской и Майской писаниц. Эталонным примером этого ряда можно считать разливскую группу изображений, в которой идеально выдержан и композиционный, и фигуративный каноны (см. табл. 39 – 41).

Разумеется, предложенное понимание «анаграммы изобразительного стиля» – только попытка разобраться в естественной структуре и законах эволюции этого феномена. Точно так же, как и понятие «стилистического инварианта» неравнозначно понятию «стиль», стилистический инвариант – схематичная модель этой категории. Феномен стиля не укладывается в рамки обыкновенного типологического тождества, на котором выстроена концепция иконографического инварианта. Поэтому удовлетворительное определение стиля не часто встретишь в специальной литературе. И не случайно.

В прикладных дисциплинах это приводило к неоправданно обобщенным оценкам. Так, «Хронология стилей» А. Леруа-Гурана заслужила критическое отношение А.Д. Столяра [1985, с. 108], в том числе благодаря и «...более вольному, чем в "школе Брейля" пользованию понятием "стиль"».

Классик искусствоведения Г. Вельфлин [1994, с. 23 – 26] старательно избегает дефиниции стиля (!), перенося акцент на пары терминологических противоположностей, характеризующие стили Возрождения и XVII столетия.

Скептически окрашено отношение к стилю у О. Шпенглера [1993, с. 286], утверждающего, что «...ученые огульно сопоставили в качестве "стилей" все определенно чувствуемые разновидности форм». Его понимание этой категории замешано на историческом фатализме и метафизической предопределенности природы вещей и явлений: «феномен стиля коренится в... сущности макрокосма, в прафеномене культуры» [Шпенглер, 1993, с. 277] и далее: «В стиле вскрывается, проникая и превышая всякую сознательную художественную преднамеренность... бессознательный душевный элемент, "...идея существования". Стиль есть судьба. Он дается, но его нельзя приобрести» [Шпенглер, 1993, с. 278]. В шпенглеровском обозрении стили, не имея никакого отношения к личности, воле и сознанию отдельных художников, априорно положены в основу художественной индивидуальности. «Стиль, как и культуры, есть прафеномен... будь то способ искусства, государственных образований, мыслей, чувствований, способ выражения религиозного сознания или иной группы явлений действитель-

ности» [Шпенглер, 1993, с. 286]. В утверждении «сквозной» природы феномена О. Шпенглер созвучен Г. Вельфлину [1994, с. 14], сформулировавшему понятие «стиля эпохи».

С пониманием стиля как формы проявления некой внутренней «идеи существования», в сущности, солидарны многие авторы. «Первое, что необходимо здесь, есть жизнь: стиль должен жить» [Ницше, 1990, с. 751]. «Стиль – это примета исключительности, качественной определенности, "сокращенная запись" жизни» [Ковалева, Цапко, 1998, с. 4]. М. Шапиро указывает, что «...развитие форм не автономно, а связано с меняющимися отношениями и воззрениями более или менее ярко проступающими в содержательной стороне искусства» [1988, с. 393]. Но, что тогда сама квинтэссенция идеи стиля? Логическое определение данного явления допустимо по аналогии с моделью К.Н. Леонтьева [1992, с. 80], сформулировавшего дефиницию на примере геометрического тела: «Форма есть выражение внутренней идеи на поверхности содержания. Идея шара, например, есть равное расстояние всех точек поверхности от центра». По такому принципу возможно конструирование модели любого изобразительного императива, лежащего в основании стилистического своеобразия. Но это еще не дает представления о проникающем характере стиля как универсального выбора формы культурного самовыражения, когда проблема «культура и стиль» является объектом семиотического анализа и расшифровывается как проблема «значения и знака», «информации и кода» [Каган, 1991, с. 175]. Это задача следующего этапа, решаемая посредством сопоставления моделей.

Например, идея акцентировки заднего плана (фона) одинаково присуща позднеандроновской орнаментике и ростовкинской художественной бронзе (см. гл. IV. 1). Однако в последнем случае мы имеем дело с «естественным» проявлением приема, тогда как в первом представлен суррогат глубины композиции, эпигонство на базе предшествующего оригинала – «натурального» макета (см. табл. 80, 81).

Это пример диахронной эволюции изобразительных форм, характеризующейся «...определенными количественными изменениями (сворачиванием формы, своеобразной эрозией, обнажением морфологической структуры, нарастанием условности)» [Мириманов, 1980, с. 54].

Синхронная эволюция, как отмечает В.Б. Мириманов [1980, с. 55], касается лишь локальной художественной специфики, разворачивается в пространстве и выражается только в частных качественных изменениях. Например, на рубеже финальной бронзы и раннего железного века, в преддверии стыка двух эпох, бытовали принципиально отличные художественные формы. В рамках «ангарской» традиции сосуществуют геометризованные и «грацильно» гипертрофированные изомодели, знаменующие грядущий иконографический канон [Ковтун, 1993, с. 54].

Качественные изменения, отличаемые в синстадиальных сериях рисунков, рассредоточение иконографических приемов по различным сюжетно-стилистическим группам изображений, территориальная специфика сюжетных линий – все это далеко не полный срез с хронологически узкого, но масштабного культурно-исторического пласта.

Прикладное значение и анализ структуры стилей *неизбежно упираются в проблему* верификации исходных составляющих. М. Шапиро полагает, что описание структуры стиля имеет отношение к трем сторонам искусства: это формальные элементы или мотивы, взаимоотношения форм и качества [1988, с. 388].

Таким образом, структура модели понятия «стиль» предполагает обозначение крайних оппозиционных единиц этого ряда, т.е. определение элементарных стилеобразующих компонентов, неизменных при любых преобразованиях. Отчасти эту функцию восполняет иконографический инвариант, сущность которого состоит в неизменности при одновременной трансформации содержания образа [Шер, 1980, с. 28 – 32; Ковтун, 1993, с. 25, 26]. В свою очередь, структурированная комбинаторика инвариантов граничит с таксоном «тип», что требует разграничения их соотношения. Тип всегда подразумевает какую-то действительность вне себя, которую он в себе отражает. Его идейная образность обобщает самые разные явления, которые благодаря этому делаются то более, то менее типичными [Лосев, 1995, с. 129]. Следовательно, задача заключается в максимальной объективации степени обобщенности, либо наоборот. Существуют и методические приемы решения этой проблемы.

Удачным примером такого рода являются работы Е.Н. Черных и С.В. Кузьминых, предложивших такую таксономическую единицу как «конечный типологический разряд» (КТР). В отечественную археологию она была привнесена Е.Н. Черных и удачно использована при

анализе металлических изделий Урала и Поволжья в эпоху бронзы. Под КТР подразумевалась такая группировка сходных по своей форме предметов, которая стала в системе предложенной классификации основной, конечной и неделимой при всех последующих сравнительных операциях [Черных, 1970, с. 52].

Возможно, именно модель КТР наиболее приемлема при иерархическом структурировании качества инвариантности. На этой базе и основывается сравнительная модель структуры изобразительной традиции. В ней эквивалентно соотнесены общепринятые и предложенные выше типологические таксоны.

1.	Иконографический инвариант	1.	Конечный типологический разряд
2.	Изобразительный инвариант	2.	Конечный типологический разряд
3.	Стилистический инвариант	3.	Тип. Ядро типа
4.	Группа. Сюжетно-стилистическая группа	4.	Тип. Ядро и периферия типа
5.	Изобразительная традиция	5.	Популяция типов

В сущности, эта схема дублирует градацию Д. Кларка, в которой совокупность предметов данного типа – «популяция», а по уровню сходства выделяются три уровня: группа типов, тип и субтип (подтип) [Федоров-Давыдов, 1970, с. 261]. Разделяя его понимание типа как динамической системы взаимосвязанных признаков, полагаю целесообразным по ходу изложения иллюстрировать это конкретными примерами. Поэтому выделяемые сюжетно-стилистические группы рисунков следует рассматривать как своеобразные типо-хронологические ряды. Они и составляют остов структурно-генетической модели эволюции стиля во времени и в пространстве. Учитывая, что модели суть предлагаемые возможные истины [Вартофский, 1988, с. 15], наша монография, в сущности, посвящена их обоснованию.

2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ

Они стояли на опушке посреди сказочного леса, как два маленьких деревца, полузанесенных снегом.

«Я – елка, – подумал о себе Ежик, – А медвежонок – кто?»

Особенно были красивы в этом белом лесу полуоблетевшие огненные осины и золотые клены. Просто немыслимо было их видеть среди черных стволов деревьев.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Буквально понятие «традиция» означает «передача, повествование». В обыденном понимании это исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение идеи, взгляды, вкусы, обычаи, порядки, правила поведения и т.д. Одним словом, некий незыблемый порядок вещей. «"Традиция" выступает всегда как система текстов, хранящихся в памяти данной культуры, или субкультуры, или личности. Она всегда реализована как некоторый частный случай, рассматриваемый как прецедент, норма, правило» [Лотман, 2000, с. 210]. В этом смысле понятие традиции равнозначно словосочетанию «культурная традиция».

В свою очередь, традиция изобразительная, как элемент общекультурный, охватывает систему процессов, связанных с художественной активностью социальных групп и индивидов. Как ракурс анализа культурной традиции эта тема проявляет природу и механизмы генезиса, трансформации и упадка изобразительного творчества. Следовательно, анализ изобразительной традиции сосредотачивается вокруг функционирования репродуктивного механизма этого феномена. Репродуктивность есть необходимое условие бытования любой традиции, а изобразительной в особенности. В противном случае мы фиксируем не традицию, а более или менее яркий, но одноразовый исторический эпизод, без видимых корней и ощутимых послед-

ствий. Следовательно, именно репродуктивная функция делает традицию традицией. Но каковы причины генерации механизма многократного «самовоспроизведения» культурных (в том числе изобразительных) стереотипов?

Историческая логика очевидна только в случаях прямой передачи или непосредственного заимствования: от отца к сыну, от коллективного опыта к индивиду, от популяции к популяции и т.д. А как быть, скажем, с двукратным «возрождением» государственно-политической традиции Золотой Орды, одно из которых П.Н. Савицкий называл «Тимуровым» (конец XIV – начало XV вв.), а второе «Менгли-Гиреевым» (или крымско-османским; XV – XVIII вв.) [Хара-Даван, 1991, с. 190]. Генетической памяти какого «носителя» обязан ренессанс традиции андроновской орнаментации, зафиксированный В.Н. Чернецовым у хантов и манси? Перечень подобных примеров нетрудно продолжить.

Обобщенно эти и подобные им вопросы адресованы природе культурогенеза, а значит, могут иметь сразу несколько ответов, не исключающих один другой.

Согласно концепции Л.Н. Гумилева [1990а, с. 177], «при высокой степени адаптации в данном биоценозе вид накапливает ряд признаков, от которых не может избавиться согласно закону о необратимости эволюции». Осваивая новый ареал, вид (человек) меняет не анатомию или физиологию организма, а стереотип поведения.

Таким образом, репродуктивность традиции может быть сопряжена с особенностями ее ареала, а точнее – первичного очага? Смена ареала чревата трансформацией соционормативных институтов популяции, т.е. заменой традиционных стереотипов. Но изобразительные традиции, как правило, транскультурны, а концепция Л. Н. Гумилева иллюстрирует природу этногенеза. Традиция скифо-сибирского «звериного стиля» охватывает огромный и разнородный этнокультурный массив. Справедливо это и в отношении сейминско-турбинских художественных бронз, с которыми сейчас связывают одновременный пласт наскальных изображений. Вероятно, дело не только в физико-географических особенностях занимаемой этносом территории. Ландшафт кормит адаптированный этнос [Гумилев, 1990, с. 17], но не является гарантом воспроизводства и распространения в сходных экологических нишах его культурных (в т.ч. художественных) стереотипов. «Историческая правомерность реконструкций, осуществляемых естествоиспытателем,... подтверждается... биологической преемственностью при размножении. Топор же, напротив того, никогда не порождает другой топор» [Леви-Строс, 1983, с. 11]. Возможно, проблема все-таки упирается в неочевидную природу ареальных особенностей? В любом случае ее осмысление невозможно без учета того факта, что изобразительная (культурная) традиция является элементом сложной естественно-искусственной «кентавр-системы» [Розин, 1994, с. 16].

В отечественной археологии эта амбивалентность проявилась в целой серии общепринятых определений: «лесостепная бронза», «традиции таежного населения», «свита степных культур» и т.д. и т.п. По сути, это терминологическая попытка осмысления феномена доминирующего *культурно-исторического ландшафта*. Тогда и сопряженная с ним изобразительная традиция должна рассматриваться и как «автономный» саморазвивающийся организм, и как продукт художественного творчества субъекта-носителя.

Как пространственно-временной срез, культурно-исторический ландшафт есть не драма исторического процесса, а его динамичный «промежуточно» фиксируемый результат. Ведь феномен генетической памяти преодолевает не только время, но и пространство. Касательно первой особенности небезосновательной выглядит вышеупомянутая концепция эволюции «археологического типа» Д. Кларка, когда деградирующие звенья эволюционного ряда приобретают сходство с формирующимися звеньями эволюционного ряда.

Таким образом, черты, характерные для ветви эволюционного ряда на стадиях формирования, повторяются в звеньях ряда на стадии его деградации. Д. Кларк иллюстрирует эту регенерацию исходной структуры типа на примере эволюции английских стенных часов XVII – XIX вв. [Федоров-Давыдов, 1970, с. 264]. Это тот случай, когда культурно-исторический ландшафт идеально выражен в воспроизводстве гомогенезированных типологических рядов. Гораздо сложнее разбираться с критериями, варьирующими от культуры к культуре [Леви-Строс, 1994, с. 338], так как они связаны общей традицией передачи художественных форм.

В сфере охраны памятников за рассматриваемым термином закрепилось значение охранной зоны, сочетающей исторические комплексы культурных и экологических раритетов, нуж-

дающихся в режиме защитной консервации. В моем контексте это словосочетание имеет совершенно другой смысл. *В самых общих чертах культурно-исторический ландшафт следует определить как гетерогенное сочетание взаимосвязанных культурных популяций (групп), очагов и анклавов в пределах исторически данной территории и в течение времени подобного сочетания.*

Культурно-исторический ландшафт не следует идентифицировать с концепциями хозяйственно-культурного типа (С.П. Толстов, М.Г. Левин, Н.Н. Чебоксаров), историко-этнографических (культурных) провинций (Н.Н. Чебоксаров, Б.В. Андрианов и др.) или, скажем, с теорией антропогеоценозов (В.П. Алексеев), поскольку речь идет не столько о взаимодействии общества и природы, сколько о надбиологических механизмах воспроизводства элементов традиционной культуры.

Понятие «ландшафт» предполагает, что все его компоненты, находясь в сложном взаимодействии и взаимообусловленности, образуют единую неразрывную систему. Таким образом, возникает вопрос о структуре комплекса, обозначаемого этим термином. Для природного географического ландшафта, например, эти составляющие сводятся к рельефу, климату, воде, почве, флоре и фауне. В этом смысле «географический ландшафт» некоторые исследователи рассматривают в качестве синонима «природного территориального комплекса». Видоизменение географического ландшафта под воздействием антропогенного фактора, его насыщение продуктами труда и жизнедеятельности человека привело к возникновению понятия «ландшафта культурного». Однако, как уже было сказано, предлагаемое определение культурно-исторического ландшафта не связано подобной канвой рассуждений.

Дело в том, что многочисленные обращения исследователей к интерпретации географического (экологического) фактора в культурогенезе демонстрируют ограниченность социально-экономическим, реже социологическим, аспектами темы. Поэтому при определении структуры культурно-исторического ландшафта его следует отличать как некую разновидность палеоландшафта, реконструкция которого осуществляется по стратиграфическим следам и реликтам.

Пространственно-временное поле культурно-исторического ландшафта составляют культуры, взаимодействующие друг с другом; культуры или свиты культур. Взаимодействие может быть разным. Зачастую в различных культурах мы констатируем гомогенезированный комплекс элементов материальной культуры, куда следует относить и произведения изобразительного искусства. Это означает, что различные (не обязательно синстадиальные или генетически связанные) культурные образования могли бытовать в рамках общей (в т.ч. и изобразительной) транскультурной традиции. В других случаях приходится отмечать, что тесное территориальное сосуществование двух (или более) культурных массивов никак не отразилось на их облике, когда, казалось бы, вопреки всему, популяции сохраняют «чистоту» своей культурной традиции и оригинальность. Тем не менее, оба примера иллюстрируют состав участников (элементный состав) феномена, определенного здесь как *культурно-исторический ландшафт*. Его формирование нередко сопровождалось участием отмеченных «инокультурных вкраплений». Однако на самом деле они нередко являлись органичной частью этого симбиоза, занимая в нем эпохально необходимую нишу. Другими словами, интрига культурно-исторического ландшафта – это проблема *характера взаимодействия* культурных массивов, мотивируемого имманентной природой последних. Л.Н. Гумилев склонен объяснять эту особенность разницей в ритмах и частоте колебаний этнического поля взаимодействующих этнических групп [1990а, с. 179, 180], перенося проблему в плоскость этнопсихологии и стадиальных особенностей процессов этногенеза. Такой подход не вызывает возражений, но представляется изначально заданным и тематически ограниченным. Тем не менее, попытаемся пойти тем же путем, обратившись к примерам, демонстрирующим различную реакцию культур и культурных (в т.ч. изобразительных) традиций, возникавшую в ходе их соприкосновения друг с другом. Такой моносюжетный анализ проблемы оправдан хотя бы потому, что перечень возможных подходов к ее решению сам по себе способен составить основу фундаментального исследования: регулятивно-деятельностный, сущностно-смысловой, производственно-продуктивный, демографический, локально-типовой, системный и т.д. и т.п. [Дубнов, 1993, с. 10]. Подобно тому, как И.Г. Дройзен, введя в 30-х гг. XIX в. термин «эллинизм», предопределил одностороннюю характеристику этого феномена, без учета обратного влияния

культур Востока на эллинскую [Драйзен, 1995, т. 3, с. 437 – 451], так и в нашем случае, целесообразнее рассматривать одну сторону медали.

Конкретно-исторические ситуации, складывавшиеся на северо-западном Саяно-Алтае и сопредельных территориях во второй половине II – начале I тыс. до н.э., позволяют говорить о трех основных типах «поведенческих» реакций, выработанных соприкасавшимися культурными популяциями. Довольно отчетливо эти моменты просматриваются в контексте и на фоне андроновской экспансии, которая подобно процессу эллинизации «узурпировала» культуртрегерскую миссию в регионе.

Первым типом ответной реакции на это можно считать *«культуры-антитезы»*: кротовскую и окуневскую, не принявшие практически никаких новаций мигрантов, в том числе и изобразительных. Правда, андроновское оружие (как и украшения) присутствует в кротовских могилах Сопки II [Молодин, 1985, с. 62, рис. 21, *1 – 4, 6 – 8*]. Но это как раз и означает, что либо кротовцы приобрели андроновские кинжалы в порядке товарообмена, либо эти предметы вооружения попали к ним в результате военных столкновений. Последнее более правдоподобно, так как андроновские кинжалы органично вписались в систему кротовской погребальной обрядности.

С этнографической точки зрения, факт заимствования конфликтующими сторонами более совершенных форм вооружения не самое редкое явление: «новации в области военного дела распространялись по мере военных успехов носителей тех культур, в рамках которых они созданы, перенимались и заимствовались соседями и противниками» [Худяков, 1990, с. 25]. В аналогичном контексте следует интерпретировать и фортификационную систему Черноозерского I городища, расположенного на крайней западной периферии кротовского ареала. Возможно, это был один из форпостов мигрантов. Незадолго до него близкую функцию, но с противоположной направленностью, выполняло поселение Черноозерье IV, отличавшееся аналогичными, хотя и менее значительными укреплениями [Генинг и др., 1970, с. 21].

Имеются данные, которые можно связать и с конфликтным характером окуневско-андроновских отношений. Например, внушительное количество убитых, зафиксированное в окуневских погребениях могильников Красный Яр II, Черновая VIII, Разлив X, Малые Копены III, Карасук II, Лебяжье, Черемушкин Лог, Моисеиха, Тесь I, Абакан у церкви и др. [Максименков, 1980: 23; Вадецкая, 1981, с. 14, 17, 19 – 21]. Объяснение этих фактов исключительно внутригрупповыми (культурными) столкновениями или практикой ритуального герантоцида вряд ли правомерно. Любопытна и территориальная локализация андроновских памятников Среднего Енисея, неоднократно отмеченная исследователями: их нет на юге Хакаско-Минусинской котловины [Максименков, 1975, с. 55; Бобров, Михайлов, 1989, с. 110 и др.]. Можно предположить, что этот район был уже занят окуневским населением, остановившим андроновское продвижение на юг (современная Хакасия).

В аналогичном интерпретационном контексте можно рассматривать и полифункциональные фортификационные сооружения севера и юга Хакасии, т.н. «све», давшие материалы окуневского и карасукского времени: горы Шишка, Устанах, Чебаки и др. [Готлиб, 1997, с. 134 – 151]. Правда, А.И. Готлиб [1997, с. 145] скептически относится к их антиандроновской направленности по уже упомянутой причине, т.е. отсутствию андроновских древностей в этой части котловины. Хотя, на мой взгляд, с равным успехом можно обосновать «братский» характер взаимоотношений монголов с Великим Новгородом на том основании, что первые не оставили на территории города каких-либо культурных слоев.

Сказанное не означает полного отсутствия обоюдных заимствований, например, в орнаментальных мотивах. Такие случаи хорошо известны [Молодин, 1985, с. 86, 87 и др.], но они единичны и, как любое исключение, лишь подтверждают правило. Андроновская культурная (изобразительная) традиция оказалась несовместимой с традицией кротовско-окуневского пласта. Это созвучно выводам В.В. Боброва [1992, с. 36], констатировавшего, что в постандроновский период в культурогенезе Кузнецко-Салаирской горной области более определенно была выражена только одна общая линия: «андроновская культура и гребенчато-ямочный комплекс – андроноидные культуры – ирменская – позднеирменская культуры». Хотя согласиться с тем, что это означало пресечение полилинейной тенденции культурно-исторического развития [Бобров, 1993, с. 3, 7, 8] вряд ли возможно.

А что же, собственно, изобразительная традиция кротовского и окуневского комплексов? Выражаясь фигурально, она освоила «новые рельсы», избрав залогом собственный репродуктивности культуры, подобные самусьской. В данном культурно-историческом ландшафте последняя заняла нишу, демонстрирующую особенности бытования *«культур-эпигонов»*. Это второй тип реакции популяций на соприкосновение с инокультурным массивом. В самом деле, неиссякаемая потребность самусьцев в заимствовании лучших инокультурных стандартов сформировала в историографии не совсем адекватный облик природы самусьских древностей. Причина этого очевидна: «компиляция» отчасти компенсирована сравнительным совершенством «копий». Сказанное подразумевает и производный характер самусьско-кижировской традиции металлообработки (Е.Н. Черных и С.В. Кузьминых), и южные корни самусьской изобразительной традиции (И.Г. Глушков, В.И. Матющенко, М.Ф. Косарев, Е.Е. Кузьмина и др.), и неоднократно отмеченные окуневско-самусьские иконографические параллели, и, наконец, участие в этом изобразительных стандартов разливской группы (см. гл. III. 2).

Самусьское население нашло свою социально-экономическую нишу и при адаптации в кротово-андроновском конфликте. Появление таких специализированных поселков, как Самусь IV, явилось ответной реакцией на быстро меняющуюся ситуацию в регионе и рост связанного с ней конъюнктурного спроса. Короче говоря, самусьские мастера частично «обслуживали» кротово-андроновский конфликт. Используя терминологию А. Рао, самусьцы выполняли функцию перипатетического сообщества [Франкфор, 1989, с. 205], с той разницей, что, предлагая свои услуги ремесленников, они отличались гораздо меньшей мобильностью передвижений. И это тоже выявляет «пластичную» природу культурной группы, ориентированной на взаимодействие и утилитарный контакт.

Необходимо заметить, что подчеркиваемая исследователями специализация бронзолитейщиков Самусь IV на производстве орудий труда, между строк противопоставляемая «гонке вооружений» сейминско-турбинской эпохи [Матющенко, 1978, с. 33, табл. 5; Косарев, 1981, с. 213; Черных, Кузьминых, 1987, с. 104 и др.], изначально искажается тенденциозностью источников. Самусьский пласт представлен поселениями, откуда и происходит большинство бронзовых предметов. Большинство же сейминско-турбинских изделий, напротив, сконцентрировано в комплексах так называемых погребений. В этом суть проблемы: искусственно созданные закрытые комплексы статистически искажают объективность картины. Суммарное количество сейминско-турбинского оружия, найденного на поселениях, составляет 3,5% от общего числа бронзовых изделий, относимых к этой традиции металлообработки (данные рассчитаны по наиболее полной сводке Е.Н. Черных и С.В. Кузьминых). Для самусьско-кижировской традиции этот показатель равен 75%! Комментарии, как говорится, излишни. Хотя интересно отметить, что отсутствие в Самусь IV такой категории оружия, как кинжалы, «восполнено» их находками в кротовских погребениях Сопки II. Очевидно, подобное оружие не производилось самусьскими металлургами, а для его приобретения кротовцы использовали вышеуказанные каналы.

Итак, «культуры-антитезы» и «культуры-эпигоны» образуют симбиоз к моменту окончательного оформления структуры культурно-исторического ландшафта. В рассмотренном случае последней составляющей оказалась андроновская экспансия, катализировавшая динамику этого феномена. Это синхронный срез. В диахронном аспекте гибель культуры не означала пресечения изобразительной традиции.

В полном соответствии со шпенглеровской формулой: «история культуры есть осуществление ее возможностей» [Шпенглер, 1993, с. 170], изобразительная традиция «ложилась» в хронологический «дрейф», преобразуясь на следующем эволюционном цикле. Как правило, это сопровождалось сегментацией архитектоники стиля и экспансией в ареалы воспринявших ее культурных популяций. Примерами такого рода процессов могут служить нижнетомский, горноалтайский и собственно среднеенисейский парафраз изомоделей тепсейской группы, завершающей разливскую линию развития (см. табл. 44), нижнетомские петроглифы антропоморфного облика (в т.ч. личины), выполненные в «самусьско-окуневской» манере, но относящиеся к более позднему времени (см. табл. 10; 58, *1, 4, 6, 15*), трансэпохальная и транскультурная традиция акцентировки задней части крупа зооморфных изображений (см. табл. 86), факты использования «натуральных» макетов (например, кротовской культуры) в инокультурных

и более поздних комплексах (см. табл. 83), эпохальные закономерности возникновения и эволюции суррогатов идеи фона и глубины композиции (см. гл. IV. 1) и т.д. и т.п.

Чем же объясняется функционирование этого принципа иконографической синонимичности? Разумеется, реконструируя цепную реакцию, можно говорить о взаимодействии симбиотных антропогеоценозов, различающихся географически и экономически, но остро нуждающихся в обоюдных экономических связях [Алексеев, 1984, с. 372] с параллельным заимствованием и дальнейшей передачей собственных, а главное заимствованных, изобразительных канонов. Это самое очевидное объяснение, не устраняющее только одного пробела: почему в одних случаях восприятие чуждых изобразительных стандартов состоялось, а в других нет?

Нет единства в этом вопросе и среди классиков этнологии. Отрицание какой-либо системной закономерности в данных процессах отличает позицию К. Леви-Строса [1994, с. 339]: «Каждая культура складывается на небольшом числе отличительных черт своего окружения, но нельзя предсказать, каковы же они либо для какой цели будут взяты... настолько богат и разнообразен сырой материал, предлагаемый окружением для наблюдения и размышления, что ум способен постичь лишь частицу этого. Ум может воспользоваться ею для разработки какой-либо системы в безграничном ряду других мыслимых систем; ничто не предопределяет привилегированной судьбы для одной из них». Подобный вероятностно-фаталистический подход заочно, но активно не разделялся Л.Н. Гумилевым [1987, с. 18], противопоставившим ему свою концепцию комплиментарности: «Взаимодействие суперэтнических целостностей и типов культуры определяется характером комплиментарности – этнического приятия и неприятия чужого этнопсихологического склада. Слияние этносов при отрицательной комплиментарности может привести к летальному исходу. При положительной комплиментарности может быть достигнут "расцвет культуры" – повышение уровня гармонического разнообразия». Надо полагать, отрицательная комплиментарность между андроновскими мигрантами, с одной стороны, и населением кротовской и окуневской культур, с другой, оказалась столь значительной, что до этнокультурного смешения дело не дошло. Все закончилось раньше.

Универсальная, в своем роде, формула «приема-передачи» культурных новаций сконструирована Э. Сепиром [1993, с. 524]: «Элемент культуры распространяется с максимальной легкостью в том случае, если он легко вычленяется из культурного окружения, его применение не регламентируется религиозными или другими ограничениями, если он легко ассимилируется в заимствующей культуре и переходит от одного племени к другому, дружественному или, по крайней мере, находящемуся с первым в добрососедских отношениях, особенно если оба племени связаны узами межплеменных браков и языкового родства и расположены возле важного торгового маршрута».

Еще более загадочно обстоит дело с третьим типом контактирующих культур (традиций) – *«культур-фантомов»*. Это наименование выбрано потому, что по большому счету из двух условных участников контакта очевиден только один. Показательна в этом отношении так называемая общность культур «валиковой» керамики (КВК) эпохи поздней бронзы евразийских степей, которая диагностирует систему культурных, экономических и идеологических связей между степными и лесостепными культурами Евразии [Черных, 1983, с. 97].

В Северо-Западной Азии (восточная провинция ареала КВК) посуда с декоративным «валиковым» рельефом первоначально являлась составной частью традиционного керамического комплекса той или иной культуры. Идентификация культурной принадлежности таких комплексов с «валиковой» керамикой, как правило, не вызывает затруднений: андроновские, еловские, ирменские, лугавские (каменоложские), карасукские, анашенские (торгажакские, по И.П. Лазаретову [1991, с. 105 – 107; 1993, с. 129 – 132]), черкаскульские, бегазинские, ордынские, пахомовские, сузгунские и др. Однако источник заимствования «валиковой» традиции перечисленными культурами остается в тени. Учитывая включенность «валика» в традиционную орнаментальную схему, сравнительно небольшой процент подобной посуды относительно всего керамического комплекса каждой культуры и сквозной, транскультурный характер данного явления, сложно свести его исключительно к конъюнктурной дани изобразительной моде. Подобные транскультурные маркеры характерны для многих эпохальных рубежей: сейминско-турбинский феномен для рубежа ранней и развитой бронзы Северной Евразии (XVII – XVI вв. до н.э.), скифо-сибирский «звериный стиль» вообще и оленные камни в частности для переходного к эпохе раннего железа времени (IX (?) – VIII – VII вв. до н.э.),

наконец, традиция «валиковой» орнаментации для пограничья развитой и поздней бронзы североазиатского региона. Разумеется, и за рамками рассматриваемой тематики этот список может быть весьма представительным.

Нечто подобное, правда, во всемирно-историческом масштабе, К. Ясперс предлагал именовать *осевым временем*, когда «...шло такое формирование человеческого бытия, которое независимо от определенного религиозного содержания, могло стать настолько убедительным – если не своей эмпирической неопровержимостью, то во всяком случае некой эмпирической основой для Запада, для Азии, для всех людей вообще, – что тем самым для всех народов были бы найдены общие рамки понимания их исторической значимости» [1991, с. 32].

Иначе говоря, появление транскультурных «фантомов» знаменует и предваряет крупные эпохальные изменения в жизни охваченных этим феноменом культур. Таким образом, последние как бы апробируются на предстоящую этнокультурную консолидацию, по степени и территориальным масштабам превосходящую предшествовавшие этнокультурные общности. В этом смысле «культуры-фантомы» – это своеобразный «тест» и первый этап начавшегося процесса одновременно. Функциональный аспект явления заключается в объединяющем начале, свойственном природе любого транскультурного «фантома». Позитивная реакция культурно-исторического ландшафта на эти импульсы, т.е. восприятие популяциями предложенных новшеств, означало готовность «почвы» для очередного исторического скачка. В контексте вышеприведенных примеров следует констатировать, что сейминско-турбинская традиция металлообработки повлияла на все последующее развитие металлургического производства в Северной Евразии [Черных, Кузьминых, 1989, с. 276]. «Звериный стиль» стал одной из составляющих т.н. «скифской триады» и доминантным изобразительным (и идеологическим) символом скифо-сибирского культурно-исторического единства. Что касается традиции «валикового» декора, то этот мотив симптоматичен для культурно-исторической общности предскифского времени, включавшей «чистые» комплексы собственно «валиковых» культур Северо-Западной Азии.

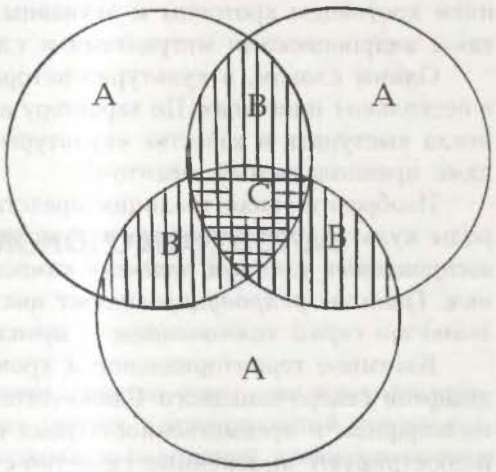
Таким образом, феномен «культур-фантомов» мыслится как вызванный к жизни и востребованный различными популяциями «генеральный прогон» перед исторически неизбежным и масштабным событием. Механизмы подобных транскультурных «перекличек» предлагается рассматривать, исходя из трех возможных вариантов. Имеются в виду особенности функционирования информационного поля; другими словами, что превалировало: перемещение популяций, артефактов или идей? «Фантомы» (и «эпигоны»), как правило, «паразитируют» на одном или сразу на нескольких перечисленных условиях, предшествующих межкультурной коммуникации. В частности, иконические сюжеты и образы, не имеющие корней в местной среде, вполне могли быть экспортированы (импортированы) на тех носителях, которые вследствие плохой сохранности полностью выпадают из поля зрения исследователя [Ковтун, 1993, с. 50]. Однако это не мешает им, в свое время, внести новый импульс в местные традиции наскального искусства, орнаментального творчества и т.д. Поэтому идея о том, что стилистически и сюжетно близкие, но территориально удаленные комплексы наскальных изображений непременно свидетельствуют о передвижении их создателей [Шер, 1980, с. 61; 1980а, с. 114, 187; Пяткин, Миклашевич, 1990, с. 150, 151] представляется недостаточно корректной [Ковтун, 1993, с. 50].

Сложнее обстоит дело с экспортом (импортом) собственно идей, не сопровождающимся мощными миграционными потоками. Думается, эту функцию могли взять на себя перипатетические сообщества, как бы восполнив таким образом отсутствие современных средств связи. Не следует исключать и эпизодические, но далекие проникновения количественно ничтожно малых, но социально влиятельных групп инкорпорантов. Подобные эпизоды также почти недоступны взору исследователя, однако их последствия часто порождают самые невероятные версии происхождения того или иного культурно-исторического феномена.

Итак, попробуем подвести некоторые итоги.

При рассматрении культурно-исторического ландшафта как некой, по большей части, надбиологической системы, были выделены две ее составляющие – элементный состав и структура, представляющая собой систему связей между этими элементами. В качестве элементов выступают популяции, представленные археологическими культурами, а также культурными традициями, охватившими свиты культур.

В системе связей данных элементов основной акцент делался на их взаимодействие друг с другом. Характер подобных контактов стал краеугольным камнем для качественной характеристики рассмотренных межкультурных соприкосновений. Это позволило конкретизировать содержательную часть второй составляющей культурно-исторического ландшафта, выделив в системе межкультурных связей три типа последних, по особенностям обоюдной реакции на соприкосновение с инокультурным массивом: «антитезы», «эпигоны» и «фантомы». По сути, под этим подразумевается сам механизм восприятия (или невосприятия) инокультурных новаций, а также способы их воспроизводства и распространения во времени и пространстве. Последний момент представляется особенно важным. В его толковании трудно согласиться с Э. Сепиром [1993, с. 515], полагавшим, что заимствующееся явление (элемент) культуры «на периферии области распространения... имеет наименее типичную форму, а в центре соответствующей культуры – наиболее типичную или исторически исходную форму». На мой взгляд, *оформление и ранние этапы культурно-исторических ландшафтов связаны с зонами стыка культурных периферий, а не с эпицентрами культурных традиций. Именно поэтому первые и обнаруживают большую консервативность и предрасположенность к изоляту традиционных (в том числе изобразительных) форм.*



Графическая модель
культурно-исторического ландшафта

Думается, в этом вопросе гораздо ближе к истине концептуальная «аксиома» Л.С. Клейна [1974, с. 134]: «Генераторы народов располагаются не в центре, а у краев Евразийского материка, в закрытых закоулках». Сознавая условность предложенного сопоставления двух точек зрения, трудно отрицать главное: проблема соотношения «эпицентра» и «периферии» является кардинальной в анализе культурно-исторических ландшафтов.

Очень упрощенная модель культурно-исторического ландшафта представлена на рисунке. Окружности «А» символизируют элементный состав культур (традиций) – участников культурно-исторического ландшафта, зоны пересечения «В» – потенциальный пространственно-временной континуум оформления феномена, т.е. зоны первичных коммуникаций, «С» – наиболее вероятный ареал и отрезок времени возникновения культурно-исторического ландшафта со всем спектром характеризующих это явление закономерностей и сопутствующих им процессов.

Изменение элементного состава участников, равно как и характера их взаимоотношений (т.е. структуры), приводило к разрушению системы сложившегося культурно-исторического ландшафта. Поскольку разрушение структуры начинается с какой-то одной стороны, и процесс развития приобретает неравномерный характер, требовалось преодоление этой неравномерности, достигаемое посредством формирования новой структуры и, таким образом, выравнивания динамической системы [Каган, 1991, с. 37]. Тем самым создавалась почва для формирования следующего культурно-исторического ландшафта, новая система которого соответствовала бы качественно изменившимся реалиям.

По всей видимости, возможность подобного перехода помимо исторической вероятности, опиралась еще и на культурный полиморфизм. «Характер» культуры варьировался в зависимости от состава окружения. Например, «чистота» андроновской культурной традиции совершенно неожиданно нарушалась изготовлением горшков с подквадратным устьем; самусьское население, несмотря на всю свою восприимчивость, полностью игнорировало в изобразительном творчестве образ лося, хотя по занимаемой экологической нише и окружению таежных культур, казалось бы, не могло обойти вниманием фигуру сохатого; свита дочерних андроновской корчажкинской, карасукской и еловской культур, блокировав экспорт (импорт) касситерита, во многом способствовала упадку и исчезновению последних андроновских анклавов, хотя формирование первых происходило почти одновременно с уничтоже-

нием кротовцев; кротовцы и окуневцы, контактируя с самусьцами, не находили «общего языка» с андроновскими мигрантами и т.д. и т.п.

Одним словом, в культурно-историческом ландшафте популяции бытовали как бы сразу в нескольких ипостасях. По характеру взаимоотношений с одной популяцией культурная группа могла выступать в качестве «культуры-антитезы», а в отношении другой – как «эпигон» или даже предполагаемый «фантом».

Изобразительная традиция представляется одной из форм проявления циклической природы культурно-исторического ландшафта. *Аксиома циклов, в которых, как минимум, дважды воспроизведен сходный перечень компонентов, – одна из главных характеристик этого явления. Границы репродуцированных циклов составляют его хронологический диапазон, а удаленность серий компонентов – ареал.*

Взаимное территориальное и хронологическое пересечение культурно-исторических ландшафтов северо-западного Саяно-Алтая закономерным образом вылилось в транскультурный изоморфизм и преемственность ряда изобразительных традиций ареала. В работе этот тезис иллюстрируют выделенные сюжетно-стилистические группы рисунков, в совокупности представляющие модель изобразительных традиций дифференцированных на типо-хронологические ряды (см. гл. III. 1, IV. 2, V).

Вся проблематика работы сопряжена с тремя основными районами северо-западного Саяно-Алтая: Средним (и отчасти Верхним) Енисеем, Горным Алтаем и северо-западом Кузнецкой котловины с прилегающими территориями Нижнего Притомья и Томского Приобья. Этот географический треугольник, разграничивший центральную и северо-западную области азиатского континента, является остовом модели реконструируемых культурно-исторических ландшафтов. В пределах очерченной территории имели место взаимосвязанные культурно-генетические процессы, приведшие к исторически сопоставимым результатам. Поэтому задачей автора оставалось отслеживание закономерностей, возникающих при взаимодействии традиций в культурно-историческом ландшафте, которые могут расцениваться в качестве адекватной реакции культурных массивов, основанной на общем или схожем историческом опыте.

II. НИЖНЕТОМСКИЙ ОЧАГ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Связь историографического и источниковедческого аспектов темы, как правило, призвана выделить три момента: включенность новых данных в традиционный историографический контекст; особый подход автора и дальнейшее развитие положений предшественников соответственно обновленной источниковой базе; контраст между устоявшимися представлениями и выводами, которые диктует авторский метод, помноженный на ранее неизвестный материал.

Взвешенное сочетание всех трех ракурсов почти идеально, а следовательно, недосягаемо. Как правило, преобладает один, чаще первый или второй. Третий предполагает ревизию не только общепризнанных мнений, но также методики и источникового фонда, сопутствовавших их формированию. Это всегда обязывает и не всегда воспринимается адекватно. Но подход, основанный на противопоставлении старых выводов и новых результатов, способствует обнаружению в первых и рационального зерна, освободив их от очевидных логических противоречий. Историографический обзор перестает быть хронологически связанной цепью изолированных сюжетов, где автору предписано изложение от третьего лица.

Подобный способ подачи материала был апробирован ранее [Ковтун, 1993]. Тем самым была подготовлена почва для сужения хронологических и расширения территориальных рамок историографической части исследования. Это дало возможность фактически отказаться от диахронной канвы, сконцентрировавшись на отрезке времени в шесть-семь последних лет. И дело здесь не только в новых находках памятников наскального искусства в Нижнем Притомье. Рост интереса к оригинальным изобразительным традициям северо-западной периферии Саяно-Алтайского массива объективно укладывается в указанный временной отрезок. В этот период динамика обсуждаемых идей опережала ход полевых изысканий, способствуя генерации новых подходов к решению старых задач.

Разумеется, чтобы предпринятые усилия увенчались успехом, должно учитывать источниковый и идейный потенциал, накопленный за эти годы. Наряду с такими регионами, как Горный Алтай и Средний Енисей, известное соответствие этому условию демонстрирует и самая крайняя северо-западная периферия Саяно-Алтая, включающая районы Нижнего Притомья, Томского Приобья и северо-западную оконечность Кузнецкой котловины.

В данном разделе речь пойдет о нижнетомских памятниках наскального искусства, сквозь призму которых просматривается историография темы применительно ко всем изучаемым регионам.

1. СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ НИЖНЕТОМСКИХ ПИСАНИЦ

– Ты думаешь, – крикнул Ежик, он уже отстал шагов на двадцать, – мы правильно... бежим?

– Как? – Медвежонок остановился.

– Я говорю... туда бежим или нет?.. – подбежал Ежик.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

В августе 1991 г. археологической экспедицией музея-заповедника «Томская писаница» было предпринято сплошное обследование скальных массивов по береговой линии р. Томи от с. Пачи Яшкинского р-на Кемеровской обл. до г. Юрги.

В результате на пройденном участке удалось зафиксировать четыре ранее неизвестных памятника наскального искусства: местонахождение Крутая, Висящий Камень, Никольская писаница и Усть-Искитимское местонахождение. Стало очевидным, что в этом отношении район Нижнего Притомья в течение двух десятков лет был незаслуженно обойден вниманием специалистов [Ковтун, 1993, с. 4; Баринова, 1993, с. 21 – 24].

В этом же полевом сезоне А.А. Ломтева повторно обследовал Новороmановскую писаницу. Были обнаружены восемнадцать новых и уточнены характеристики уже известных рисунков, т.к. съемка производилась в основном посредством изготовления более совершенных микалентных копий [Мартынов, Ломтева, 1993, с. 192 – 202].

Исследования продолжались и в последующие годы. Летом 1993 г. Е.С. Баринова и И.Д. Русакова обнаружили ранее неизвестное местонахождение, получившее название Вторая Новороmановская писаница. Были найдены новые композиции на Висящем Камне, Никольской писанице, повторно скопировано Усть-Искитимское местонахождение и рисунки, обнаруженные Н. Овчинниковым, зафиксированы два изображения на Туталъской писанице [Баринова, Русакова, 1995, с. 58 – 61; Ковтун, 1995, с. 9, 11, 12]. Еще два ранее неизвестных изображения лосей обнаружила преподаватель средней школы № 14 г. Юрги С.И. Зеленкина (фотокопии есть у автора настоящей монографии). С учетом фрагментов разрушенных изображений, источниковый фонд нижнетомских памятников наскального искусства за два полевых сезона увеличился на треть и составил около пятисот изображений.

Это катализировало попытки сопоставления старых выводов с новыми материалами (не в пользу первых). Обнаружилось, что ряд палимпсестов Висящего Камня «противоречит» неолитической и даже раннебронзовой датировке целой серии рисунков лосей. Оставалось неясным, каким образом они могут перекрывать личины, идентифицированные как аналогичные рисункам на самусьской керамике.

В тезисах доклада Е.С. Бариновой [1993, с. 22 – 24] эта проблема решалась проще: последовательность нанесения изображений интерпретировалась в пользу перекрывания личинами рисунков лосей, что искажало трактовку палимпсеста и не соответствовало истинному положению вещей. Сам памятник датирован весьма широко: от позднего неолита до развитой бронзы [Баринова, 1993, с. 24].

Тогда же А.А. Ломтевой были опубликованы первые результаты повторного обследования Новороmановской писаницы. Автор выделяет две группы изображений, первая из которых локализуется в 40 м от основного скопления петроглифов, на высоте 4 – 5 м от уровня воды, а вторая, основная, сконцентрирована в устье р. Долгая и подвергается ежегодному затоплению в период половодья. А.А. Ломтева датировала первую группу «по аналогии с рисунками Томской писаницы... концом неолита – III тыс. до н.э.». При датировке второй группы петроглифов фактически была изложена оригинальная идея В.Н. Чернецова (к сожалению, без подобающего в таких случаях упоминания о ее авторе), а эти изображения, сопоставленные с кулайской пластикой, отнесены к V в. до н.э. – IV в. н.э. [Ломтева, 1993, с. 18 – 21].

В ее более поздней статье, написанной в соавторстве с А.И. Мартыновым, изображения Новороmановской писаницы по особенностям расположения, технике нанесения и стилистической манере были разделены уже на четыре группы рисунков. Концептуально данная работа не отличается от вышеупомянутой. Дополнительно выделена так называемая «переходная» группа, занимающая промежуточное положение между петроглифами, близкими рисункам Томской писаницы и «кулайскими» рисунками. Еще одна группа (четвертая) также рассматривается как «кулайская», но в предельно стилизованном варианте. Следует отметить осторожный подход авторов к проблеме датирования. Третья (основная) группа рисунков соотнесена с раннекулайским васюганским (по Л.А. Чиндиной) этапом, дата которого (V – II вв. до н.э.) принята за верхний хронологический рубеж. Датировка первой и второй групп оставлена открытой, хотя подчеркнут их более ранний возраст по сравнению с рисунками третьей и четвертой групп [Мартынов, Ломтева, 1993, с. 192 – 201].

Двусмысленным выглядит решение вопроса о культурной принадлежности изображений последней группы. В одном случае речь идет о выделении «...группы рисунков, относящихся к кулайской культуре», а страницей ниже – «о существовании на территории Нижнего Притомья племен, связанных с носителями кулайской культуры» [Мартынов, Ломтева, 1993, с. 196, 198]. На мой взгляд, в обоих случаях речь можно вести лишь о том периоде раннего

железного века, которым датируются кулайские древности. В противном случае неизбежно столкновение с неразрешимым вопросом: Каким образом, а главное, в какой экологической нише население кулайской культуры познакомилось с традицией нанесения наскальных изображений? В то же время, следуя логике, предложенной В.В. Бобровым [1972, с. 27], возможен синтез томско-нарымской кулайской и лесостепной тагарской изобразительных традиций, что и предопределило появление на притомских скалах «кулайских иконографических стандартов», выполненных руками населения, генетически близкого тагарцам.

Существует еще один фактор, заставляющий относиться к выделению петроглифов «кулайского» культурно-хронологического горизонта с исключительной осторожностью. При сопоставлении кулайской пластики и наскальных изображений не учитывался весь комплекс «стилеобразующих» тенденций, а именно, ежегодное затопление основной части Новоромановской писаницы [Окладников, Мартынов, 1972, с. 126], в течение многих столетий влиявшее на качество и вид рисунков. При атрибуции экземпляров, существенно искаженных воздействием среды, невозможно игнорировать это обстоятельство, а тем более использовать подобные материалы в качестве полновесного культурно-хронологического индикатора [Ковтун, 1993, с. 56, 57].

В 1994 г. нами было предпринято специальное обследование Новоромановской писаницы с целью окончательного разрешения этой проблемы. Было обнаружено несколько новых изображений, локализованных в той части памятника, которая не подвержена воздействию паводковых вод. Некоторые из них можно с успехом зачислить в «кулайские», однако их сохранность (четкие края выбивки, оконтуренность) значительно лучше, чем у рисунков, расположенных ниже, ближе к устью р. Долгой. Разумеется, это не единственный довод. Отнести основную часть комплекса к кулайскому времени не позволяет и целый ряд иконографических характеристик этих петроглифов, хотя абсолютно все рисунки, не доступные половодью (Верхняя Новоромановская писаница по нашей номенклатуре), хорошо сохранились. Можно добавить, что в этом же 1994 г. мною было обследовано труднодоступное местонахождение у р. Крутая и зафиксирована хорошо сохранившиеся изображения сцены охоты на лося и еще одного сохатого.

Таким образом, все вышеперечисленное и составляет ранее неизвестный источниковый фонд, который был собран за последние несколько лет. Вероятно, он еще будет пополняться.

Некоторые итоги этих изысканий были подведены в нашей монографии «Петроглифы Висящего Камня и хронология томских писаниц», где на основе структурно-генетического анализа иконографии нижнетомских петроглифов предложена хронология рисунков эпохи бронзы. Сопоставление нижнетомских материалов с памятниками изобразительного искусства сопредельных территорий позволило выявить ряд критериев, характеризующих стилистические особенности рисунков эпохи поздней бронзы и времени перехода к раннему железному веку. Обосновано положение о гетерогенности нижнетомской изобразительной традиции и выделены компоненты ее составляющие. Время существования традиции, обозначенной как «постсамусьская», определено последней четвертью II – началом I тыс. до н.э. [Ковтун, 1993, с. 46 – 55 и др.].

В 1995 – 1997 гг. Е.С. Бариновой и И.Д. Русаковой были опубликованы еще три работы, посвященные анализу новых нижнетомских находок. Любопытны две из них, отражающие постепенную эволюцию взглядов авторов на хронологию всего нижнетомского массива. Анализируя палимпсест Второй Новоромановской писаницы, они замечают, что он «необычный для петроглифов данного типа» (?), т.к. «аналогичные изображения лосей на Томи, да и на других писаницах Сибири, обычно датируются эпохой неолита» [Баринова, Русакова, 1995, с. 58, 59]. В конечном итоге, эта композиция, в которой изображение лося перекрывает «солнцеголовое» существо, датируется неолитом – ранней бронзой.

Аргументы, посредством которых исследователи обосновывают свою датировку, мягко говоря, разочаровывают. В качестве датирующей параллели представлена композиция с одной из плит могильника Каракол, включающая рисунки шагающего лося и «солнецеголового» антропоморфного существа. При этом Е.С. Баринова и И.Д. Русакова опираются на дату, предложенную В.Д. Кубаревым для этого захоронения – IV – середина III тыс. до н.э., т.н. «период охотников» или «период лося» [Баринова, Русакова, 1995, с. 60, 61; Кубарев, 1988, с. 94 – 96]. Необоснованность датировки и «этапов», выделенных В.Д. Кубаревым,

была доказана В.И. Молодиным [1993а, с. 14 – 16] и Д.Г. Савиновым [1997а, с. 205], поэтому повторять их доводы вряд ли имеет смысл. Удивляет, почему авторы вдохновились сравнительно далекими каракольскими аналогиями, имея буквально «под боком» датированные самусьские изображения, которые они проигнорировали? Это еще более удивительно, если иметь в виду ряд нижнетомских палимпсестов, где аналогичные рисунки лосей перекрывали личины самусьского облика [Ковтун, 1993, с. 26, 27]. В статье «Новые петроглифы на Томи» позиция авторов выглядит более конкретизированной. Основную часть рисунков Висящего Камня и Второй Новороманов ской писаницы они датируют эпохой бронзы [Русакова, Баринова, 1997, с. 66].

Историография вопроса включает также полевые изыскания последних лет и посвященные им публикации. Эволюция идей самым непосредственным образом сопутствовала хронике исследований, концептуально расширяя их масштабы. Именно такой ракурс и является краеугольным камнем данной работы, позволяя *сквозь призму локализованного культурно-исторического массива проявить тенденции и детали, характеризующие природу изобразительных традиций всего ареала.*

В 1993 г. вышла третья работа В.И. Молодина, посвященная анализу турочакских писаниц (две первые в соавторстве с А.П. Окладниковым и Е.П. Маточкиным). Круг затронутых в ней вопросов очерчен гораздо шире и представляется немаловажным для культурно-хронологической атрибуции петроглифов северо-западного Саяно-Алтая. Предложена солидная историография петроглифов «ангарского стиля», пересекающаяся с окуневской проблематикой [Молодин, 1993а, с. 10 – 13]. Посредством сопоставления выявлен и проанализирован круг аналогов турочакских рисунков, включенных в каракольскую культуру и датированных двумя первыми третями II тыс. до н.э. [Молодин, 1993а, с. 16]. Относительно томских писаниц В.И. Молодин замечает: «...существенное число петроглифов Енисея и Томи следует отнести к окуневскому времени» [1993а, с. 13]. Это утверждение несколько отличается от тех доводов, которые использовал сам В.И. Молодин. С двумя из них нет оснований не соглашаться. Первый касается среднеенисейских палимпсестов, в которых изображения лосей «ангарского стиля» перекрывают рисунки быков с таким типом рогов, которые В.И. Молодин интерпретировал как окуневские [1993а, с. 11, 13]. Возможно, эти образы связаны композиционно, но никакими доказательствами на этот счет мы не располагаем, поэтому обязаны предположить наличие хронологического (культурно-хронологического?) разрыва. Второй эпизод касается идентификации «скелетной» манеры исполнения рисунков и окуневской изобразительной традиции. Если принять за эталон выполненный охрой шалаболинский рисунок лося, на который ссылается В.И. Молодин, то подобных изображений на притомских скалах всего два: на Новороманов ской писанице и Висящем Камне [Ковтун, 1993, с. 30, рис. 32]. Если опустить разновидности поперечной и поперечно-продольной штриховки корпуса, становится очевидным, что принадлежность таких изображений к окуневскому пласту требует дополнительной аргументации.

Нередко В.И. Молодин справедливо обращается к рисункам, особенности которых в свое время составили основание возобладавшей хронологической модели. В частности, это относится к одному из шалаболинских изображений быков (камень 74), перекрывшему рисунки «ангарских» лосей, что дало повод Б.Н. Пяткину и А.И. Мартынову [1985, с. 120] выделить доэнеолитические, предшествующие окуневским (по их мнению) изображения.

В.И. Молодин справедливо подметил у этого экземпляра специфически окуневскую форму рогов, вытянутых «вперед-вверх». Аналогичные рога выполнены у животных с плит Черновой VIII и Разлива X [Молодин, 1993а, с. 11, 13]. На этом сходство заканчивается, и начинаются несопоставимые отличия.

Представляется существенным указать на две оригинальные иконографические детали: почти вертикально опущенная вниз удлиненно-подовальная голова и способ постановки ног – «на цыпочках» (или «на пуантах»). Хронологически, безусловно, важнее последний прием, а иконографически оригинальнее первый. Голова и морда шалаболинского быка отличаются гипертрофией и мало напоминают реальный прототип. При сопоставлении с экземплярами, имеющими сходную конфигурацию туловища, в основном, наблюдаются головы подтреугольной и усеченно-подтреугольной формы. Вертикальный наклон головы встречается на рисунках этой категории исключительно редко.

Кроме того, в собственно «окуневской изобразительной традиции» рисунки со сплошным заполнением контура (силуэт) не отличаются представительностью, безнадежно уступая контурным, контур-силуэтным, а также выполненным в «скелетном» стиле.

Возвращаясь к способу постановки ног «на пуанты», следует вспомнить о богатой историографии вопроса. Поэтому остановимся лишь на общих деталях. Обыкновенно подобный прием отмечают в числе датирующих признаков изображений раннего этапа скифо-сибирского звериного стиля [Шер, 1980, с. 243; Марсадолов, 1984, с. 41 – 44; Савинов, 1987, с. 112 – 114 и др.]. Л.С. Марсадолов рассматривает распространение этого приема по оси Монголия – Тува – Восточный и Западный Алтай – Тянь-Шань – Кавказ – Малая Азия – Греция [1984, с. 42]. Д.Г. Савинов [1987, с. 115], вслед за Г.Н. Курочкиным [1984, с. 37 – 39], включает его в территорию, охваченную скифским искусством, с изначальным импульсом из Восточного Ирана. По всей видимости, это один из тех случаев, когда появлению системы иконографических стандартов предшествует оформление традиции в рамках уходящих изобразительных канонов (см. табл. 1). Кстати сказать, на Томской писанице известен рисунок лося с аналогичной, «на пуантах», трактовкой нижней части конечности зверя [Окладников, Мартынов, 1972, с. 81, рис. 142; табл. 9, *3*].

Таким образом, есть определенные основания не относить шалаболинское изображение быка к окуневскому времени, а перекрываемый им рисунок лося – к доокуневскому. Стилистически шалаболинский вариант весьма напоминает неоднократно опубликованное изображение быка из Калбак-Таша (см. табл. 61, *7*). Данное изображение представляет собой вариацию (периферию типа) младшей тувино-алтайской (или «южной») группы рисунков (см. гл. IV. 2). Эта параллель, с учетом времени бытования указанного иконографического стандарта, на мой взгляд, дает объяснение шалаболинскому палимпсесту. Другими словами, «ангарские» лоси перекрыты не окуневским, а сравнительно поздним изобразительным парафразом младшей тувино-алтайской группы.

Сказанное не исключает одновременности последнего с перекрываемыми рисункам, на что обращает внимание В.И. Молодин [1993а, с. 13]. Однако формальная сторона вопроса обязывает предполагать, пусть и минимальный, хронологический разрыв.

В не так давно изданной монографии Н.Н. Кочмара [1994, с. 135 – 142] о писаницах Якутии нижнетомские петроглифы иллюстрируют концепцию и хронологическую схему А.П. Окладникова, приведенную с комментариями автора. К сожалению, никаких новых доводов Н.Н. Кочмару привести не удалось.

Для культурно-хронологического разграничения корпуса нижнетомских петроглифов актуальна работа О.С. Советовой и Е.А. Миклашевич «Хронологические и стилистические особенности среднеенисейских петроглифов». Обращаясь к теме «ангарского стиля» на Среднем Енисее, они подчеркивают автохтонный характер этой изобразительной традиции и предполагают ее генезис на основе древнейшего, по их мнению, «минусинского стиля». Подчеркивая, что датировка «ангарских» рисунков пока неясна, авторы статьи уверено помещают их между «минусинским стилем» и «окуневскими изображениями». Основанием для этого, по их мнению, являются соответствующие палимпсесты (?), характер образов и сюжетов, а также общие закономерности развития стиля [Советова, Миклашевич, 1999, с. 12, 13].

Актуально обращение к проблеме выделения рисунков эпохи поздней бронзы вообще и карасукского времени в частности. Лишь недавно эта тема заняла достойное место в работах исследователей [Пяткин, 1977, с. 61, 62; Леонтьев, 1980, с. 69 – 80; Пяткин, Миклашевич, 1987, с. 129, 130; Боковенко, 1987, с. 77 – 79; Филиппова, 1989, с. 50, 51; 1990, с. 166 – 168; Савинов, 1993, с. 61 – 72; Ковтун, 1993, с. 47 – 55 и др.]. О.С. Советова и Е.А. Миклашевич впервые сочли возможным объединить одним периодом рисунки, стиль которых был назван Н.В. Леонтьевым «варчинским», с петроглифами т.н. «геометрического стиля» [Шер, 1980, с. 233], не исключая из этого ряда их иконографически смешанные вариации [Советова, Миклашевич, 1995, с. 20]. Таким образом, ими был установлен изоморфизм стилеобразующих компонентов и единство «стиля эпохи».

Разработка темы петроглифов карасукского времени оказала влияние на осмысление иконографии стиля и культурно-хронологическую атрибуцию большой серии нижнетомских рисунков. Предварительная работа в этом направлении была сделана ранее [Ковтун, 1993], но определенные итоги будут подведены ниже. Разумеется, без соответствующих усилий коллег по анализу материалов сопредельных территорий эта задача оставалась трудновыполнимой.

Следует сказать и о роли собственно археологических изысканий. Прежде всего, это касается работ Е.Н. Черных и С.В. Кузьминых [1988, с. 71 – 74; 1989, с. 144 – 146], а также В.И. Молодина и И.Г. Глушкова [Глушков, 1987, с. 89 – 95; 1990, с. 63 – 76; Молодин, Глушков, 1989, с. 98 – 113]. Анализ самусьско-кижировских древностей, связанных с бронзолитейным производством, и керамического комплекса самусьского времени привели этих авторов, независимо друг от друга, к близким выводам относительно хронологии самусьской и синстадиальных ей культур. В результате этого был получен обоснованный репер для более точного датирования нижнетомских рисунков.

Благодаря общим усилиям сибирских археологов, сейчас наблюдается информационный взрыв в разработке направлений, связанных с древними памятниками наскального искусства. Отрадно, что и Нижнее Притомье не составило исключения. С обретением «второго дыхания» западносибирская петроглифика преодолевает полосу «первоначального накопления материала» и теряет значение самостоятельной, замкнутой отрасли исторического знания в его прикладном варианте. Другими словами, наскальную живопись как археологический источник чаще включают в реконструируемый культурно-исторический контекст. Это позволяет рассматривать ее как органичную часть изобразительной традиции в целом и сужает научную перспективу изысканий, не учитывающих перечисленные тенденции.

Одним из ярких примеров такого комплексного подхода является серия публикаций Д.Г. Савинова. Выделю только две из них. Первая посвящена петроглифам, выполненным в стиле оленных камней, но затрагивает круг вопросов, сопряженных с нашей проблематикой [Савинов, 1990, с. 174 – 181]. Интересна уже сама постановка вопроса, где между строк допускается возможность «сепаратного» бытования рисунков и каменных стел, на которые они были нанесены. Д.Г. Савинова в данном случае интересует только первая половина вопроса: идентичны ли рисунки оленей на скалах изображениям на оленных камнях. Предпринята и попытка интерпретации каменных стел ирменского могильника Журавлево IV (северо-запад Кузнецкой котловины) как другой стороны общего феномена, допускающей бытование стел без рисунков, предшествующих (как и наскальные рисунки в стиле оленных камней) генезису оленных камней монголо-забайкальского типа [Ковтун, 1993, с. 51].

Д.Г. Савинов выделяет и ряд тех иконографических приемов, которые «...были известны в предшествующее время на более широкой территории, где и следует искать истоки формирования этого своеобразного художественного стиля».

Следующая работа, в известном смысле продолжающая рассмотренную, тематически ориентирована на серию рисунков т.н. «варчинского стиля» [Савинов, 1993, с. 61 – 63]. Здесь ее автор расставляет принципиальные акценты, раскрывающие стилистическое сходство последних с изображениями на оленных камнях. К обоюдно практикуемым относятся такие приемы: передача длинной, вытянутой вперед шеи, треугольный выступ на спине, элементы «декоративного стиля», принцип размещения животных друг над другом и как бы «по диагонали», наконец, подшлифовка некоторых варчинских рисунков, характерная для оленных камней [Савинов, 1993, с. 69]. Далее исследователь констатирует, что эти иконографические тенденции проникли в Минусинскую котловину как суррогат традиции установки оленных камней, реализовавшейся здесь «на памятниках иного облика» [Савинов, 1993, с. 69]. Этим Д.Г. Савинов фактически предлагает особый механизм генезиса и распространения изобразительной традиции. Это исключительно важно в методологическом плане и находит подтверждение при изучении памятников наскального искусства Нижнего Притомья [Ковтун, 1993, с. 43, 48, 49, 51 и др.].

Резюмируя сказанное, нельзя не упомянуть об окуневской проблематике. На сегодняшний день «окуневская изобразительная (и культурная) традиция» остается одной из самых запутанных и дискуссионных тем. Вероятно, этот сложный вопрос, от разрешения которого могут зависеть «судьбы» многих западносибирских культур эпохи бронзы, пока ожидает своего исследователя.

В заключении данного раздела остановимся на двух работах А.И. Мартынова с похожим названием и практически идентичной смысловой частью [1996, с. 8 – 12; 1997, с. 17 – 24]. Детальный критический разбор одного из этих трудов уже сделан В.И. Молодиным [1997, с. 224 – 229]. Тем не менее, полагаю, это не исчерпало тему.

Главным рефреном упомянутых статей стала эмоциональная реакция А.И. Мартынова на серию работ В.И. Молодина [1991], посвященных хронологии и стилю западносибирских пет-

роглифов, а также на монографию и диссертацию автора этих строк [Ковтун, 1993; 1995]. Первое, что бросается в глаза, – почти ленинский стиль изложения, в контексте которого А.И. Мартынов не оставляет права на существование идеям, отличным от его собственных. Чего стоят только некоторые авторские клише: «мы уже сталкиваемся с другими нелепостями»; «эту особенность не поняли критики»; «в публикации вдруг обнаруживается то, чего нет на самом деле на скале»; «создает иллюзии и только уводит нас от поисков истинных путей построения хронологии»; «объектом хронологических манипуляций стала Томская писаница»; «не удивляет с точки зрения блуждающей археологии» и т.д. и т.п. Больше всего А.И. Мартынова возмущает отрицание мною фетишизируемой им неолитической датировки нижнетомских петроглифов: «Почему надо отвергать неолитическое происхождение притомского наскального искусства...» [1997, с. 20]. Но вместо контраргументов моим доводам [Ковтун, 1993; 1995], приводятся утверждения, искажающие «изобличаемый» контекст. Например: «Последний (т.е. Ковтун – *И.К.*) почему-то посчитал, что А.П. Окладников и А.И. Мартынов все рисунки Томской писаницы отнесли к неолиту» [Мартынов, 1997, с. 19]. Впечатление такое, что А.И. Мартынов попросту не читал того, что взялся критиковать. На это ему справедливо указал В.И. Молодин, приведя в подтверждение соответствующий абзац из моей работы [Молодин, 1997, с. 226; Ковтун, 1993, с. 18, 19].

Подобная манера критики оппонентов проявляет комплекс своего рода «культурного героя» с «противостоящим» ему коллективным «антиподом-трикстером» в лице каждого, рискнувшего обосновать иную точку зрения. Поэтому нельзя не согласиться с В.И. Молодиным, справедливо упрекающим А.И. Мартынова в неудачной форме критического анализа, в отсутствии конструктивности, доброжелательности и академизма [1997, с. 228].

У рассматриваемых статей есть еще одна оригинальная сторона. Только одна цитата: *«Не вызывает затруднений* (курсив мой – *И.К.*) отнесение к эпохе бронзы, скорее всего, к поздней бронзе конца второго – начала первого тысячелетий до н.э. наскальных изображений в нише (камень III) и возможно всей композиции "покола" – камень II» [Мартынов, 1997, с. 22]. Читая это, бесконечно радостно сознавать, что твой труд не пропал даром и после четырехлетних раздумий А.И. Мартынов пришел к выводам, удачно совпадающим с выводами автора этих строк [Ковтун, 1993, с. 47 – 55]. Другое дело, что сноска на вклейку с изображением скальных плоскостей из собственной работы [Окладников, Мартынов, 1972, вклейка] не заменит указания на первоисточник приведенных А.И. Мартыновым заключений. В любом случае предлагаемая мною датировка [Ковтун, 1993, с. 46 – 55 и др.] сейчас и у оппонента *«не вызывает затруднений»*. Это отрадно хотя бы потому, что раньше подобные выводы в его работах никогда не встречались (ср. [Окладников, Мартынов, 1972, с. 187 – 191]).

2. ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА И ЕЕ ОСОБЕННОСТИ

– Когда смотришь вечером, как будто стоишь там, на вершине, и далеко, далеко видно.

– Что же ты видел сегодня, Ежик? – спросила гора.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Под термином «опорные памятники» подразумеваются комплексы, материалы которых позволяют использовать их в качестве своеобразного хронологического репера и стилистического индикатора для всего нижнетомского массива. Кроме этого, обязательным условием становится аналогичная сопряженность с материалами сопредельных территорий.

Сказанное не означает, что вся работа построена на анализе нижнетомского петроглифического массива. Помимо восьми нижнетомских писаниц рассматриваются материалы четырех горно-алтайских и не менее двух десятков енисейских петроглифических местонахождений. Кроме этого, были задействованы ангаро-ленские, уральские и некоторые другие памятники наскального искусства. К тому же, это только одна составляющая структуры источникового фонда, о принципах формирования которого речь пойдет ниже. Что касается

Таблица 2. Петроглифы с различных местонахождений Томской писаницы (по Мартынову, Покровской, Русаковой)

нижнетомских писаниц, то имеются основания предполагать их особую роль в эволюции некоторых западносибирских изобразительных традиций эпохи бронзы. В конечном итоге, это и определило выбор точки исследовательского отсчета. В нижнетомском петроглифическом микрорайоне, как в капле воды, сфокусировались основные тенденции генезиса иконографических стереотипов, протекавшего на сопредельных территориях в течение длительного времени. Все это обязывает к источниковедческой характеристике как ранее описанных, так и недавно открытых комплексов.

2.1. Томская писаница

Этот памятник отмечен уникальной историографической традицией и не менее сложной судьбой. Основные вехи его изучения и хроника историографических коллизий нашли отражение в работах А.И. Мартынова. Описанию материалов комплекса посвящена монография [Окладников, Мартынов, 1972], что, в общем-то, делает излишним обращение к ним в настоя-

Таблица 3. Томская писаница. Рисунок XVIII в.

щем разделе. Тем не менее, необходимо указать на ряд существенных источниковедческих аспектов.

Общеизвестно, что нижнетомские петроглифы не отличаются идеальным состоянием. Это связано с естественными разрушениями скальных массивов. Для Томской писаницы роковым оказался антропогенный фактор: памятник пал жертвой собственной популярности. В первую очередь это касается наиболее доступных (нижний ярус) изображений Томской писаницы, «корректировка» которых, вероятно, имеет глубокие этнопсихологические корни. Судя по репликам Г.Ф. Миллера [1937, с. 533] и С.П. Крашенинникова [1966, с. 52], эти рисунки можно отнести к XVIII в. Среди наших современников тоже много желающих увековечить свое имя в камне. По этой и иным причинам в нашей монографии не рассматриваются те изображения Томской писаницы, историческая достоверность которых представляется сомнительной. Кроме того, уже выполнены микалентные копии всех рисунков памятника (авторы И.Д. Русакова и А.А. Ломтева), знакомство с которыми убеждает в правомерности подобного заключения. Недавно опубликован ряд рисунков, ранее неизвестных исследователям [Мартынов, Покровская, Русакова, 1998, с. 104 – 111, табл. 2], где наиболее интересным представляется схематичное изображение распряженной «повозки» или «колесницы» с треугольными распорками дышла и находящимся рядом «возничим» (табл. 2, *1*). Рискну предположить, что на сегодняшний день, если не на всем азиатском континенте, то уж, во всяком случае, в его северо-западной части, это – самое северное наскальное изображение колесницы эпохи бронзы. Надо полагать, полная публикация коллекции сможет внести окончательную ясность. Особый интерес может вызвать так называемое «подновление» или «подправка» оригиналов неизвестными «соавторами». Первые сведения об этом «вандализме» (?) сообщаются Г.Ф. Миллером и С.П. Крашенинниковым и относятся к XVIII в. Но гарантии, что подобная «традиция» не могла бытовать много раньше, разумеется, нет.

Таким образом, вероятностная хронология этих «подправок» растягивается от куланского времени (?) вплоть до этнографической современности. Как знать, возможно, они являются следствием неизвестных нам ритуальных действий и в будущем станут объектом специального исследования под условным обозначением «История "разрушения" томских писаниц». Кстати сказать, один из сюжетов этой разноплановой темы можно осветить уже сегодня.

На рисунке, тщательно выполненном по указанию Г.Ф. Миллера, хорошо прослеживается подтреугольная плоскость в центре нижнего яруса (табл. 3). При увеличении рисунка стали

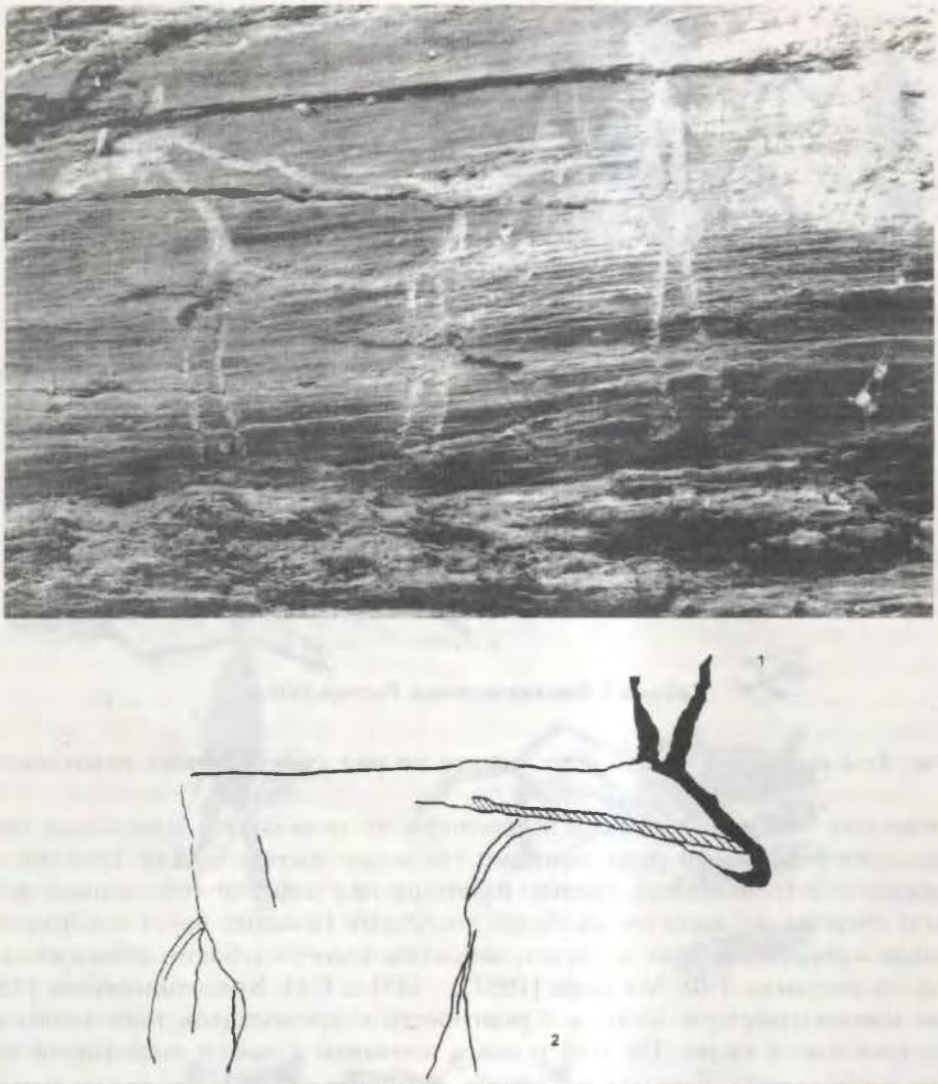


Таблица 4. Петроглифы местонахождения у р. Крутая

очевидными и нанесенные на нее зооморфные изображения. Сопоставление графической копии памятника, выполненной в XVIII в., с современным внешним видом объекта позволяет говорить о глубокой нише, образовавшейся на этом месте. Судя по конфигурации, она появилась за счет откололшейся скальной глыбы подпирамидальной формы, на которой располагалась утраченная грань с рисунками. Причиной разрушения могла быть редкая, но имеющая место, сейсмическая активность, в большей степени ощутимая на юге современного Кузбасса. Еще в путевых записках академика Фалька [1824, с. 539] упоминается о «довольно сильном землетрясении» в Томске и Томском уезде, произошедшем в 1734 г.

2.2. Местонахождение у р. Крутая

Обнаружено в 1991 г., а в 1994 г. исследовано автором данной работы. Расположено в 17 км от Томской писаницы вниз по течению р. Томи, на правом берегу, в 120 – 130 м от устья р. Крутая. В естественных нишах скального массива, находящихся на высоте 9 – 10 м от берегового уровня, зафиксированы две плоскости с рисунками. Высота скал на этом участке составляет около 60 м, а учитывая их почти вертикальный уклон и плохую сохранность, местонахождение отличается (табл. 4) исключительной труднодоступностью.

Грань I (К-94,1) – вертикальная плоскость с незначительным уклоном в сторону реки. Экспонирована на восток. Размеры плоскости 0,9 × 0,7 м. Зафиксированы две крупные горизонтальные и одна вертикальная трещины, повредившие композицию. Правая (от наблюдателя) периферия грани разрушена крупным сколом. По всей видимости, первоначальный вид композиции включал не менее трех изображений, одно из которых не сохранилось.

1. Лось. Обращен влево. Частая выбивка четко оконтурена. Контур-силуэт с прошлифовкой (после выбивки) морды и головы. Часть крупа и головы разрушены естественными трещинами. Слабо выражены заостренный горб и «серьга». Грациализован. Цвет плоскости красно-коричневый, выбивки – серовато-белый (табл. 4, *1*).

2. Антропоморфное изображение – лучник. Профиль. Обращен влево. Характер, цвет камня и выбивки аналогичны предыдущему рисунку. Контур-силуэт. Голова и широкий таз выбиты и прошлифованы, корпус выбит по контуру. Одна рука (левая?) выбита, схематичная кисть расположена почти вертикально. Вторая рука (правая?) намечена прочерчиванием и выполнена изогнутой в локтевом суставе, предположительно для натягивания тетивы лука. Лук и тетива также намечены техникой граффити. Изображение не закончено (?). Особенности: широкий таз, сочетающийся с фаллосом, выделенные ступни ног, несоразмерно вытянутая шея, подтреугольно-округлая конфигурация головы (табл. 4, *1*).

Необходимо заметить, что композиция намеренно (?) искажает реальные пропорции: человек на голову выше лося. За спиной антропоморфного существа угадывается какое-то изображение, идентифицировать которое не представляется возможным.

Грань II (К-94,2) расположена в пяти метрах от грани I вверх по течению реки. Местонахождение равнозначно по условиям (ниша), но выше на 1 – 1,5 м. Разделена естественным скальным выступом. Образует собой подобие «карниза» над нависающим скальным массивом с размерами 3,0 × 0,3 м. Ориентация – восток – юго-восток. Обращена к реке. Скальный загар темнее, чем в предыдущем случае: черно-коричневого цвета. Пересечена двумя поперечными трещинами. Изображение зафиксировано на правой (от наблюдателя) периферии «карниза».

Лось. Обращен вправо. Контур. Голова, морда и уши выбиты; корпус, шея и ноги выполнены в технике граффити. Отсутствует линия живота. Между задних ног проведена черта (фаллос?). Конфигурация корпуса геометризована. Лоб покатый, уши длинные и заостренные, выделена ноздря. Поврежден небольшой горизонтальной трещиной. Цвет выбивки сероватожелтый. Не исключено, что изображение размечено и не окончено (табл. 4, *2*).

2.3. Новороманов ский комплекс

Состоит из трех, надо полагать, самостоятельных памятников. Первый из них – Новороманов ские Писаные камни – был открыт А. Корчугановым в 1967 г. [Окладников, Мартынов, 1972, с. 6]. Второй – Верхняя Новороманов ская писаница – выделен в результате проводившихся исследований [Ковтун, 1993, с. 57], хотя соавторы изысканий не считают необходимым отделять его от вышеназванного [Ломтева, 1993, с. 18 – 21; Мартынов, Ломтева, 1993, с. 192 – 201]. Местонахождение третьего памятника было установлено Е.С. Бариновой и И.Д. Русаковой, которые аргументировали его самостоятельный характер под обозначением Вторая Новороманов ская писаница.

Поскольку описание первых двух памятников уже неоднократно приводилось в литературе [Окладников, Мартынов, 1972, с. 126 – 142; Ломтева, 1993, с. 18 – 21; Мартынов, Ломтева, 1993, с. 192 – 201], есть смысл остановиться лишь на некоторых характеризующих их нюансах и перейти к рассмотрению третьего.

Локализация всех новороманов ских писаниц связана с р. Долгой (приток р. Томь), расстояние от которой до р. Крутой составляет около 2 км. Основная группа рисунков сконцентрирована в устье р. Долгой и выбита, в основном, на прибрежных валунах. Этот памятник назван мною Нижней Новороманов ской писаницей по местонахождению, гипсометрическим характеристикам (сравнительно со следующим памятником), а также стилистическим особенностям. Локализация следующей группы петроглифов Новороманов ского комплекса

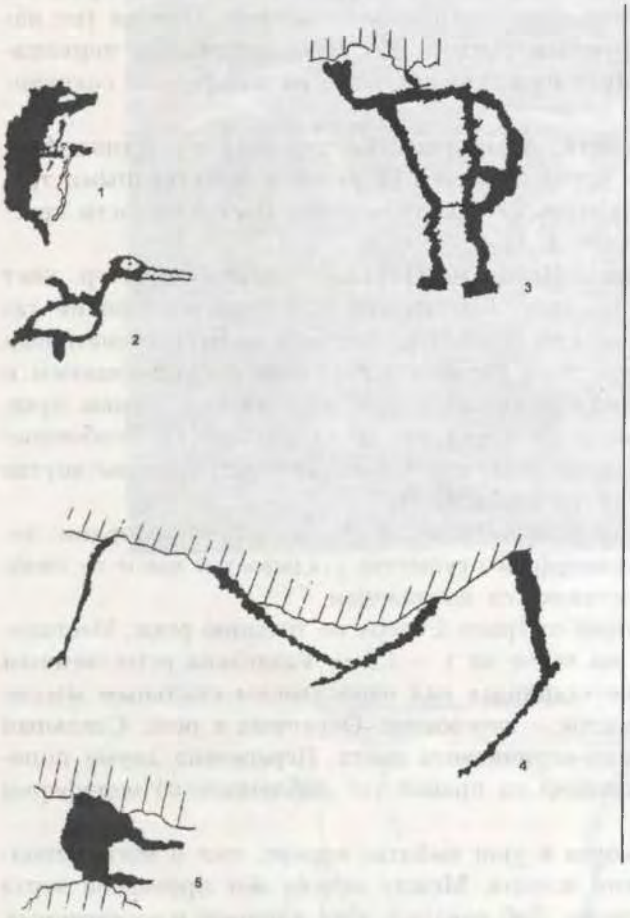


Таблица 5. Петроглифы Второй Новороmановской писаницы:
1 – 5 – пункт I, грань I
(по Бариновой, Русаковой)

Таблица 6. Петроглифы Второй Новороmановской писаницы:
1 – 5 – пункт II, грани I (*А*) и II (*Б*)
(по Бариновой, Русаковой)

принципиально отлична: изображения наносились на отвесные скалы на высоте от 4 – 5 до 10 – 12 м от уровня реки. Протяженность этого памятника составляет не менее 150 м, а начинается он в 50-ти метрах от устья р. Долгой. Дополнительное обследование данного местонахождения, предпринятое в 1994 г., позволяет говорить о том, что это самостоятельный памятник наскального искусства, отличающийся от предыдущего хронологически. Расположен он выше предыдущей писаницы как по течению р. Томи, так и в буквальном смысле слова, поэтому получил название Верхняя Новороmановская писаница [Ковтун, 1993, с. 63, 66, табл. 1].

2.4. Вторая Новороmановская писаница

Зафиксирована в 700 м ниже по течению р. Томи от устья р. Долгой, на той же группе скал, что и Висящий Камень [Баринова, Русакова, 1995, с. 1 – 4]. Состоит из трех пунктов, общая протяженность которых составляет около 340 м. Петроглифы расположены сравнительно низко над водой, однако отдельные рисунки находятся на высоте 4 – 5 м от летнего уровня. Плоскости ориентированы преимущественно на юго-запад.

ПУНКТ I. Расположен в 1,04 км вниз по течению р. Томи от устья р. Долгой. Состоит из одной грани.

Грань I (НР-II-93, 1/I). Плохо сохранившаяся большая плоскость размерами 6,0 × × 1,5 – 2 м. Зафиксировано три определимых изображения и два фрагмента.

1. Животное (медведь?). Расположен вертикально, возможно на задних лапах. Силуэт. Выбивка мелкая, точечная. Загар камня черный с бурыми пятнами, аналогичен по цвету выбивки (табл. 5, *1*).

2. Орнитоморфное изображение. Профиль. Обращено вправо. Контур-силуэт. Цвет и характер камня и выбивки аналогичны предыдущему (табл. 5, *2*).

3. Антропоморфное изображение. Туловище передано в фас, ноги развернуты в профиль – эффект полуоборота. Контур. Цвет и характер камня и выбивки аналогичен двум предыдущим (табл. 5, *3*).

4. Фрагмент ног животного (лося?) (табл. 5, *4*).

5. Фрагмент несохранившегося изображения (табл. 5, *5*).

ПУНКТ II. Расположен в 40 км от предыдущего пункта вверх по течению р. Томи. Зафиксировано шесть граней плохой сохранности. Все грани ориентированы на запад – юго-запад.

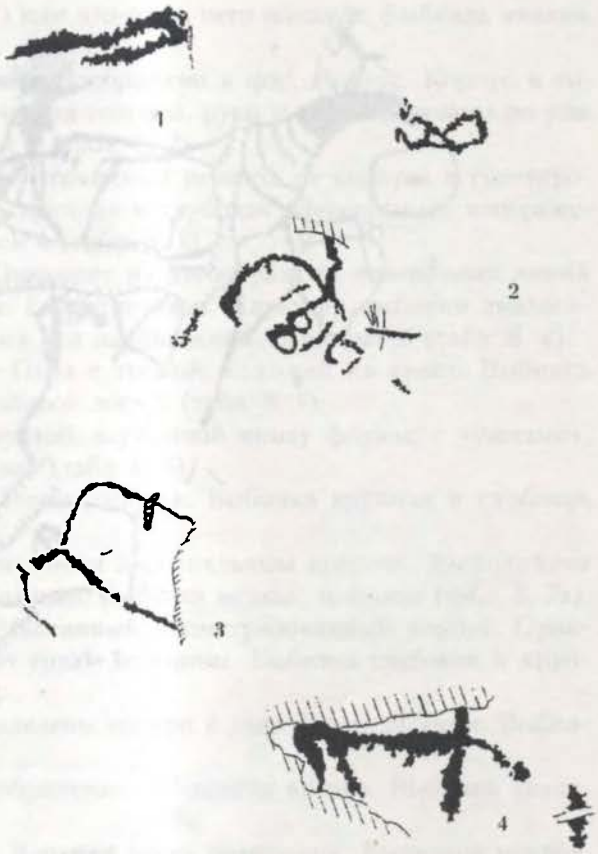


Таблица 7. Петроглифы Второй Новоромановской писаницы: *1 – 4* – пункт II, грани III – VI (по Бариновой, Русаковой)

Грань I (НР-II, II/I) – плоскость размерами 0,6 × 0,8 м, расположенная на высоте 4,5 м над уровнем реки, с уклоном в сторону последней под углом около 70°. Верхняя часть сколота. Фрагмент одного изображения.

Животное (лось?). Силуэт (?). Обращен вправо. Сохранились часть крупа, задних и передних перекрещенных ног. Скальный загар и цвет выбивки черный (табл. 6, *1*).

Грань II (НР-II-93, II/2) расположена на расстоянии около 6 м от грани I, приблизительно на аналогичной высоте. На этом же валуне находятся еще две грани – 3 и 4. Размеры плоскости 0,5 × 0,8 м. Левая верхняя часть сколота. Фрагменты композиции.

1. Фрагмент изображения лося. Силуэт (?). Обращен вправо. Сохранились ноги и голова. Выбивка крупная и глубокая, загар черного цвета (табл. 6, *1*).

2. Лодка. Выбивка и загар аналогичны предыдущему (табл. 6, *2*).

3. Голова лося. Контур-силуэт, выделена ноздря. Обращена вправо. Выбивка и загар аналогичны двум предыдущим случаям (табл. 6, *3*).

4, 5. Фрагменты неопределимых изображений (табл. 6, *4, 5*).

Грань III (НР-II-93, II/3) расположена на том же валуне, что и предыдущая грань, но перпендикулярно ей. Неопределенная выбивка глубиной до 1,5 мм. Цвет плоскости черный с бурыми пятнами (табл. 7, *1*).

Грань IV (НР-II-93, II/4) расположена там же, где и две предыдущие грани. Размеры плоскости 1,0 × 1,0 м. Неопределимые фрагменты изображений. Выбивка редкая, крупнозернистая, глубокая. Загар камня и выбивки черный (табл. 7, *2*).

Грань V (НР-II-93, II/5) расположена ниже трех предыдущих плоскостей, у самой воды. Плоскость размерами 1,2 × 0,7 м, вертикальная, сильно разрушенная. Фрагмент одного изображения.

Животное (лось?). Сохранились задняя половина корпуса и одна нога. Контур-силуэт. Обращено вправо. Корпус геометризован. Выбивка крупная, загар черный (табл. 7, *3*).

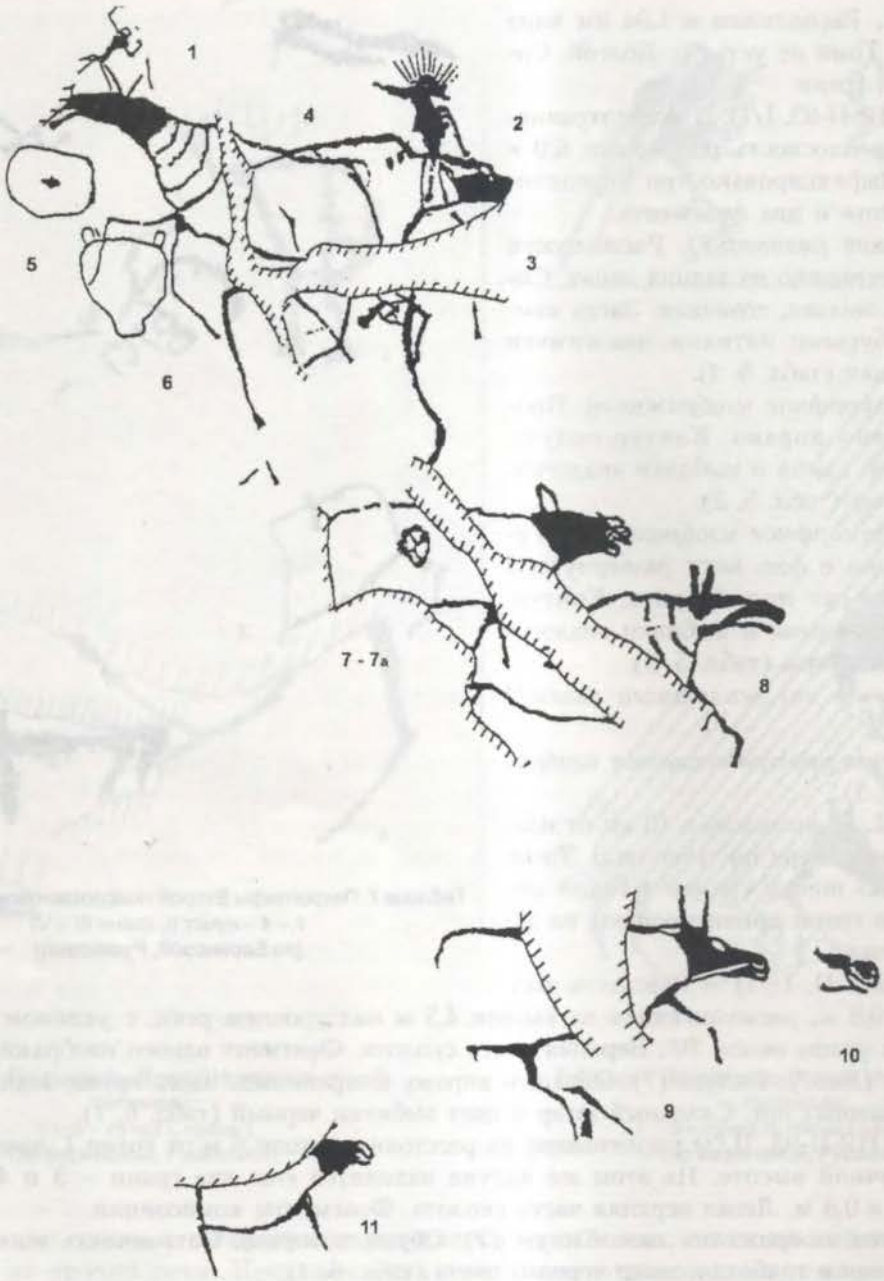


Таблица 8. Петроглифы Второй Новоромановской писаницы:
1 – 11 – пункт III, грань I
(по Бариновой, Русаковой)

Грань VI (НР-П-93, П/6) расположена на отдельном валуне. Размеры плоскости 0,4 × 0,3 м. Выветренная. Фрагмент неопределимого изображения. Выбивка крупная и глубокая. Загар камня красно-коричневого цвета (табл. 7, *4*).

ПУНКТ III. Находится примерно в 250 м от пункта II вверх по течению р. Томи. Зафиксирована одна грань.

Грань I (НР-II-93, III/I). Наклонная плита (угол до 70°) размерами 2,5 × 1,5 м, расположенная в 1,2 м (нижний край) выше поверхности воды. Повреждена вертикальной трещиной, сколами и лишайником. Многофигурная композиция. Палимпсест.

1. Антропоморфное изображение. Контур-силуэт; обращен вправо, корпус развернут в фас – эффект полуоборота. Руки подняты, либо сжаты в кулаки, либо держат какие-то пред-

меты (булавы?). У существа изображен хвост (?) или что-то на него похожее. Выбивка мелкая, точечная (табл. 8, *1*).

2. «Солнцеголовое» антропоморфное существо. Изображено в фас. Силуэт. Корпус и голова выполнены мелкой точечной выбивкой, лучи над головой, руки и ноги прорезаны по уже выбитым линиям. Перекрыто изображением лося 3 (табл. 8, *2*).

3. Лось. Контур-силуэт. Обращен вправо. Конусовидный переход от корпуса к гипертрофированной шее. Часть морды стерта. Выбивка крупная и глубокая. Перекрывает изображение «солнцеголового» 2. Перекрыт рисунком лося 4 (табл. 8, *3*).

4. Лось. Контур-силуэт. Обращен налево. Орнамент из дугообразных поперечных линий на груди. Удлиненно-гипертрофированная шея. Геометризован. Характер выбивки аналогичен предыдущему. Перекрывает изображения лося 3 и парциальной «личины» 6 (табл. 8, *4*).

5. Солярный знак (схематичная личина?). Овал с точкой, похожей на крест. Выбивка мелкая, точечная. Расположен под утраченной головой лося 4 (табл. 8, *5*).

6. «Парциальная личина» (?). Контур. Округлой, зауженной книзу формы, с «ушками». Перекрыта ногой лося 4. Выбивка мелкая, точечная (табл. 8, *6*).

7. Лось. Контур-силуэт. Обращен вправо. Геометризован. Выбивка крупная и глубокая (табл. 8, *7*).

7а. Схематичная личина. Окружность с вписанным диагональным крестом. Расположена на крупе лося 7. Судя по всему, это единая композиция. Выбивка мелкая, точечная (табл. 8, *7а*).

8. Лось. Контур-силуэт. Обращен вправо. Массивный, геометризованный корпус. Орнамент из двух дугообразных поперечных полос от груди до спины. Выбивка глубокая и крупная (табл. 8, *8*).

9. Лось. Контур-силуэт. Обращен вправо. Выделены ноздри и глаз. Геометризован. Выбивка аналогична предыдущей (табл. 8, *9*).

10. Голова животного (лося?). Фрагмент изображения. Обращена вправо. Выбивка аналогична предыдущей (табл. 8, *10*).

11. Лось. Контур-силуэт. Обращен вправо. Верхняя часть разрушена. Выделена ноздря. Схематичен (две ноги) и геометризован. В отличие от предыдущих рисунков прослеживается «серьга». Выбивка аналогична предыдущей (табл. 8, *11*).

2.5. Висящий Камень

Обнаружен и исследован автором настоящей работы в 1991 г. [Ковтун, 1993, с. 4]. Памятник расположен в 1,5 км к югу – юго-западу (вниз по течению р. Томи) от Новороmановской писаницы [Окладников, Мартынов, 1972, с. 126], на периферии обширного скального массива, протянувшегося от правого притока р. Томи – р. Долгой. Окончание массива маркирует северо-восточную границу распадка, состоящего из трех надпойменных террас, где в 1990 г. было обнаружено поселение эпохи бронзы, а точнее самусьского и, вероятно, более позднего времени. Описываемый микрорайон известен среди местного населения под различными названиями, одно из которых – «Висящий Камень», вероятно, связано с интенсивно разрушающимися прибрежными скалами, составляющими естественные границы данного участка. На противоположном (левом) берегу Томи расположено с. Новороmаново Юргинского района Кемеровской области.

Все рисунки сконцентрированы на нижних участках массива, однако уровень весеннего паводка, скорее всего, не перекрывает большинства наиболее близких к воде изображений. Максимальная высота их расположения от уровня воды в июле-августе не превышает 7 – 8 м, минимальная – 1 – 1,5 м. Сохранность плоскостей массива оставляет желать лучшего, вследствие чего значительное количество изображений либо полностью утрачено, либо представлено фрагментарно. Основная часть рисунков зафиксирована на участке 80 – 90 м, поэтому, принимая во внимание протяженность комплекса в целом, целесообразно дифференцировать его по пунктам локализации уцелевших от разрушения местонахождений.

В 1993 г. удалось найти еще одну плоскость с рисунками на пункте III этого памятника [Баринова, Русакова, 1995, с. 5]. Они включены в общую унифицированную схему описания материалов памятника.

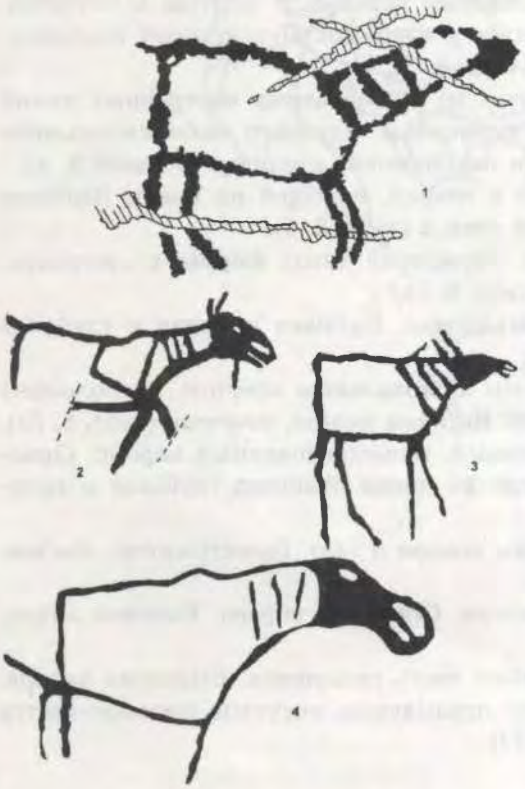


Таблица 9. Зооморфное изображение с Висящего Камня (*1*) и иконографические параллели с Томской писаницы (*2 – 4*)
(по Ковтуну, Мартынову, Окладникову)

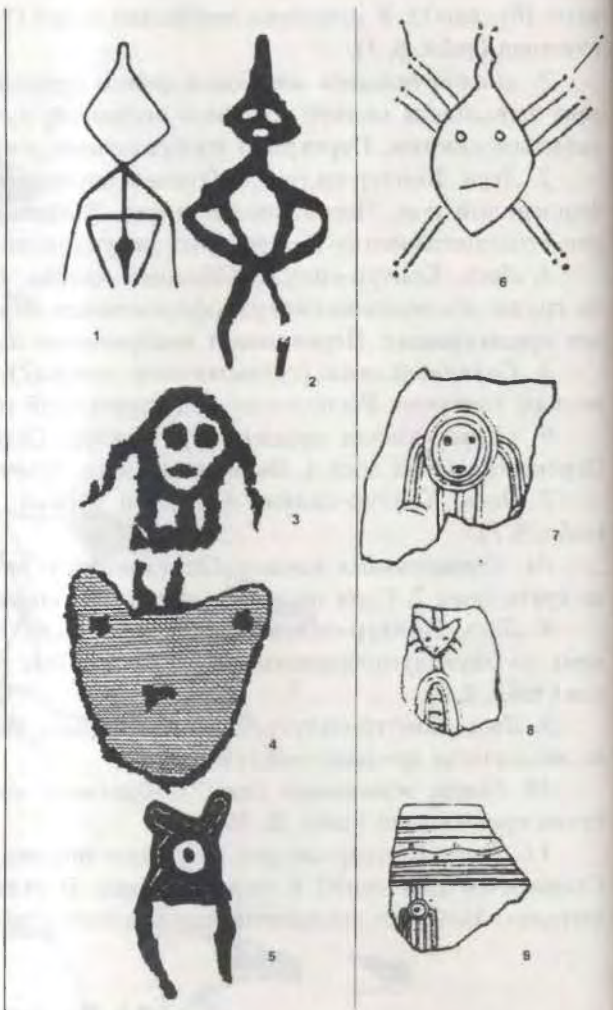


Таблица 10. Антропоморфные петроглифы Нижнего Притомья и параллели им на самусьской керамике: *1, 2* – Томская писаница; *3, 4* – Висящий Камень; *5* – Новороманов ский комплекс; *6 – 9* – поселение Самусь IV
(по Глушкову, Ковтуну, Мартынову, Матющенко, Окладникову)

ПУНКТ I. Расположен в 25 – 30 м от северо-восточной периферии распадка, вверх по течению р. Томи. Для этого местонахождения отмечена самая высокая степень концентрации рисунков. Весь комплекс состоит из 8 граней.

Грань Iа (ВК-91, I/1а). Вертикальная плоскость, сложенная, как и весь массив, из девонского песчаника с карбонатным цементом. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,5 × 0,7 м. Зафиксированы одна крупная и две незначительные трещины. Сохранился один рисунок.

Животное (лось?), обращено вправо. Выбивка частая и крупная, глубиной до 0,003 м. Контур с тремя полосами на шее. Цвет камня и выбивки черный. Края последней нечеткие (табл. 9, *1*).

Грань Iб (ВК-91, I/Iб). Вертикальная плоскость с незначительным наклоном в сторону реки. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,4 × 0,55 м. Несколько «заступает» по отношению к предыдущей. Отмечены две незначительные трещины. Зафиксировано одно изображение.

Личина. Техника смешанная. Выбивка: контур, детали лица, рога. Прошлифовка: внутренняя поверхность, ограниченная контуром. Степень патинизации аналогична предыдущей грани; края контура нечеткие (табл. I0, *4*).

Грань II (ВК-91, 1/2). Вертикальная плоскость. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,6 × 0,7 м. Зафиксированы две горизонтальные и одна диагональная трещины. Изображения практически полностью уничтожены. Камень и выбивка черного цвета. Выбивка крупная и частая, глубиной до 0,005 м. Скорее всего, здесь могла быть изображена личина и какие-то копытные (табл. 11, *1*).

Грань III (ВК-91, 1/3). Вертикальная плоскость. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,3 × 0,5 м, поверхность ровная. Крупных трещин нет, но от эрозии сильно пострадала правая верхняя часть. Зафиксировано два изображения (см. табл. 58, *5*).

1. Лось. Обращен вправо. Выбивка частая и мелкая, глубиной до 0,003 м. Контур-силуэт со штриховкой части головы и туловища. Схематичная фигура на задней части корпуса. Цвет камня и выбивки черный. Часть морды разрушена в результате ветровой эрозии.

1а. Личина. Нанесена на задней части корпуса лося. Силуэт. Выполнена схематично. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущему изображению. В средней части рисунок рассечен естественной трещиной.

Таблица 11. Фрагменты изображений с Висящего Камня:
1 – ВК-91, I/2; *2* – ВК-91, II/1

Грань IV (ВК-91, 1/4). Вертикальная плоскость с незначительным уклоном (правая часть) от реки. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 2,5 × 0,6 м. Поверхность повреждена глубокими трещинами и лишайником. Достоверно идентифицированы три фигуры, кроме которых сохранились еще три фрагмента неопределенных изображений (табл. 12).

1. Антропоморфное изображение. Выбивка крупная, неглубокая до 0,001 – 0,002 м. Силуэт. Руки отсутствуют. Цвет плоскости черный с бурыми пятнами. Цвет выбивки аналогичен цвету камня. Края четкие, за исключением головы (табл. 12, *1*).

2. Антропо- или орнитоморфное изображение. Силуэт. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущему. Края четкие. Палимпсест. Перекрывает изображение 3 (табл. 12, *2*).

3. Животное (лось?). Обращено вправо. Контур-силуэт. Характер выбивки и степень патинизации схожи с двумя предыдущими рисунками. Края нечеткие. Сохранился фрагментарно. Палимпсест. Перекрыт изображением 2 (табл. 12, *3*).

Таблица 12. Изображения с Висящего Камня:
1 – ВК-91, I/4-1; *2* – ВК-91, I/4-2; *3* – ВК-91, I/4-3; *4* – ВК-91, I/4-4; *5* – ВК-91, I/4-5; *6* – ВК-91, I/4-6

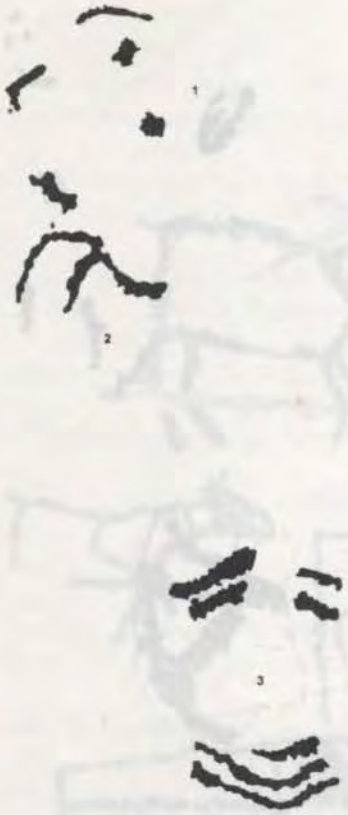


Таблица 13. Изображения с Висящего Камня (ВК-91, I/5)

4. Неопределенное изображение (композиция?), напоминающее личину. Контур (табл. 12, *4*).

5. Неопределенное изображение. Контур (табл. 12, *5*).

6. Фрагмент разрушенного изображения в виде двух линий (табл. 12, *6*).

Грань V (ВК-91, 1/5). Вертикальная плоскость. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,7 × 1,0 м Широкая горизонтальная трещина и лишайник существенно повредили изображения. Зафиксированы фрагменты трех рисунков (табл. 13).

1. Фрагмент личины (?). Контур; выбивка крупная, глубокая до 0,007 м, бурого цвета. Камень черный с бурыми пятнами. Края выбивки нечеткие (табл. 13, *1*).

2. Фрагмент неопределенного рисунка. Контур. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущему изображению. Края нечеткие (табл. 13, *2*).

3. Фрагмент ног животного (вероятно, копытного). Характер выбивки и степень патинизации аналогичны двум предыдущим рисункам. Края четкие (табл. 13, *3*).

Грань VI (ВК-91, 1/6). Наклонная плоскость (под углом 35 – 40°). Экспонирована на юг. Размеры плоскости 2,0 × 1,5 м. Поверхность неровная, повреждена крупными трещинами, сколами и лишайником. Многофигурная композиция. Палимпсест (табл. 14).

1. Личина. Выбивка крупная и частая глубиной до 0,007 м. Контур, два рога с утолщениями на окончании. Цвет камня и выбивки черный. Края четкие (табл. 14, *1*).

2. Личина. Контурное изображение с утраченной нижней частью. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущему рисунку. Края четкие (табл. 14, *2*).

Таблица 14. Изображения с Висящего Камня (ВК-91, I/6):
1 – ВК-91, I/6-1; *2* – ВК-91, I/6-2; *3* – ВК-91, I/6-3; *4* – ВК-91, I/6-4; *5* – ВК-91, I/6-5; *6* – ВК-91, I/6-6; *7* – ВК-91, I/6-7; *8* – ВК-91, I/6-8; *9* – ВК-91, I/6-9; *10* – ВК-91, I/6-10

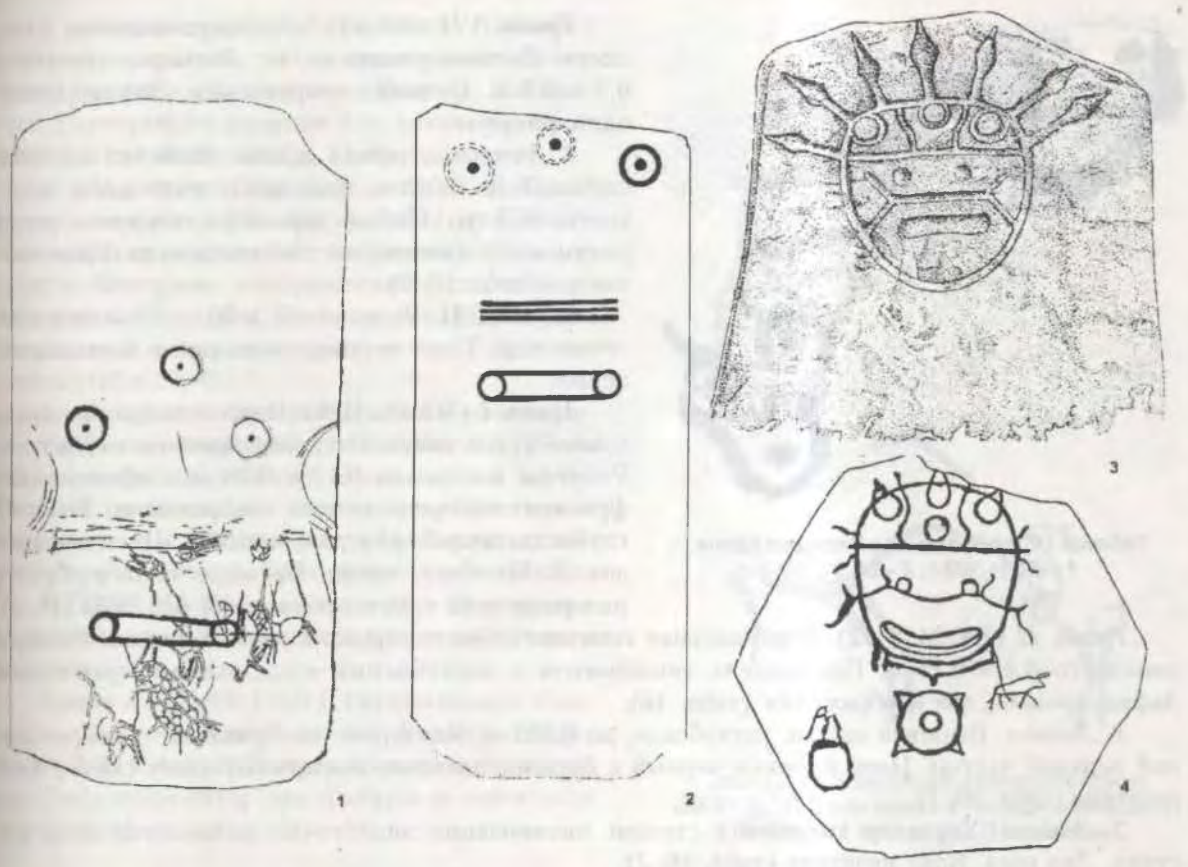


Таблица 15. Плиты с разливско-черновскими изображениями, переиспользованные в андроновских захоронениях (*2 – 4*), и из погребения Черновой VIII (*1*): *1* – Черновая VIII; *2* – Сухое Озеро I; *3, 4* – Соленоозерная I (по Вадецкой, Кызласову, Леонтьеву, Максименкову)

3. Личина. Контурное изображение с незавершенной верхней частью. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны двум предыдущим изображениям. Края менее четкие. Палимпсест. Перекрыто рисунком 8 (табл. 14, *3*).

4. Личина. Уцелел лишь фрагмент правой половины изображения. Контур. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущим рисункам. Палимпсест. Скорее всего, перекрыт рисунками 3 и 8. Края четкие (табл. 14, *4*).

5. Личина. Контур. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущим изображениям. Края нечеткие (табл. 14, *5*).

6. Личина. Контурное изображение с незавершенной верхней частью. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущим рисункам. Края четкие (табл. 14, *6*).

7. Личина. Контур. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущим изображениям. Два рога с утолщениями на окончаниях. Палимпсест. Перекрыт рисунком 9. Края четкие (табл. 14, *7*).

8. Лось. Обращен вправо. Контур-силуэт. Выбитый контур с последующей проработкой корпуса частой точечной выбивкой и плотным заполнением части шеи и головы. Степень патинизации аналогична предыдущим рисункам. Палимпсест. Перекрывает рисунок 3 и 4. Края четкие (табл. 14, *8*).

9. Лось. Обращен вправо. Характер выбивки аналогичен предыдущим изображениям. Контур-силуэт. Степень патенизации идентична вышеописанной. Палимпсест. Перекрывает рог личины 7. Края четкие (табл. 14, *9*).

10. Лось. Обращен вправо. Характер выбивки аналогичен предыдущим рисункам. Контур-силуэт. Значительная часть изображения пострадала от крупного скола. Степень патинизации идентична вышеописанной. Края четкие (табл. 14, *10*).

Таблица 16. Изображения с Висящего Камня:
1 – ВК-91, II/2-1; 2 – ВК-91, II/2-2

Грань VII (ВК-91, 1/7). Вертикальная плоскость. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,2 × 0,3 м. Отлично сохранилась. Зафиксирован один рисунок.

1. Антропоморфная личина. Выбивка крупная, глубиной до 0,005 м, цвет аналогичен цвету плоскости. Контур. Самый верхний (от уровня реки) рисунок на данном местонахождении. Края четкие (см. табл. 10, *3*).

ПУНКТ II. Расположен в 50 – 55 м вверх по течению р. Томи от вышеописанного местонахождения.

Грань I (DR-91, II/1). Вертикальная плоскость темно-бурого цвета. Экспонирована на юго-восток. Размеры плоскости 0,12 × 0,08 м. Зафиксирован фрагмент неопределенного изображения. Выбивка глубокая, мелкозернистая, плотная. Цвет выбивки аналогичен цвету камня. Большая часть изображения разрушена крупными сколами (см. табл. 11, *2*).

Грань II (ВК-91, П/2). Вертикальная плоскость. Экспонирована на юго-восток. Размеры плоскости 0,4 × 0,25 м. Повреждена лишайником и неглубокими продольными трещинами. Зафиксировано два изображения (табл. 16).

1. Личина. Выбивка частая, неглубокая, до 0,002 м. Контурное изображение с поврежденной верхней частью. Цвет выбивки черный с бурыми пятнами, аналогичен цвету скалы. Края нечеткие (табл. 16, *1*).

2. Личина. Характер выбивки и степень патинизации аналогична вышеописанному рисунку. Два рога. Края нечеткие (табл. 16, *2*).

Грань III (ВК-91, II/3). Вертикальная плоскость экспонирована на юго-восток. Размер плоскости 0,4 × 0,25 м. Повреждена лишайником и горизонтальными трещинами. Зафиксированы четыре фигуры и один фрагмент неопределенного изображения. Палимпсест (табл. 17).

1. Антропоморфное существо. Выбивка неглубокая и неравномерная, глубиной до 0,001 – 0,002 м. Силуэт. Цвет выбивки черный с бурыми пятнами, аналогичен цвету камня. Края нечеткие (табл. 17, *1*).

2. Антропоморфное существо. Выбивка неглубокая, до 0,003 м. Контур-силуэт. Степень патинизации идентична предыдущему рисунку. Края четкие. Возможно, композиционно связана с рисунком 3 (табл. 17, *2*).

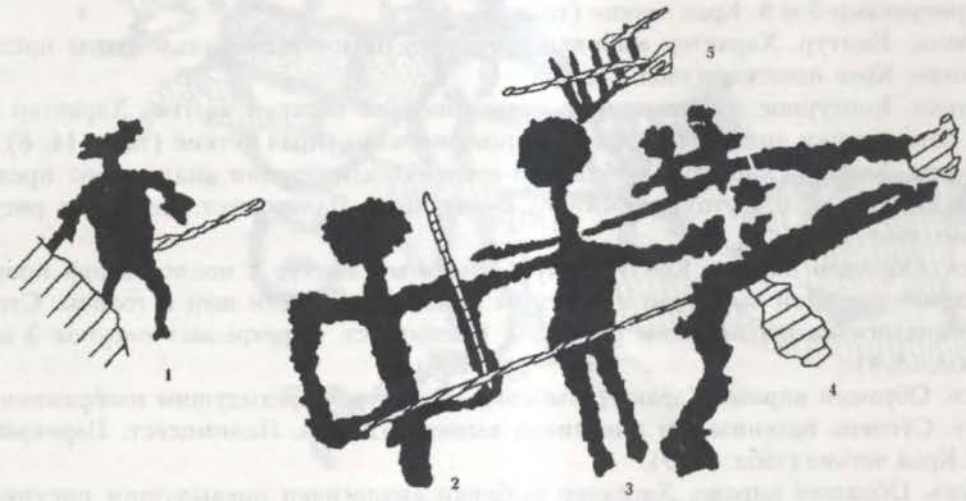


Таблица 17. Изображения с Висящего Камня:
1 – ВК-91, II/3-1; 2 – ВК-91, II/3-2; *3* – ВК-91, II/3-3; *4* – ВК-91, II/3-4; *5* – ВК-91, II/3-5

3. Антропоморфное существо. Характер выбивки и степень патинизации аналогичны предыдущим изображениям. Контур. Палимпсест. Перекрывает рисунок 4 и, возможно, фрагмент 5. Края четкие (табл. 17, *3*).

4. Животное. Обращено вправо. Выбивка неравномерная, глубиной до 0,002 м. Степень патинизации аналогична вышеописанным рисункам. Контурное изображение со стертой задней частью корпуса. Палимпсест. Перекрыто рисунком 3 и, вероятно, рисунком 2. Края нечеткие (табл. 17, *4*).

5. Фрагмент несохранившегося изображения (судя по всему, заштрихованная часть шеи или корпуса животного). Вырезано на камне. Степень патинизации идентична вышеописанным рисункам. Палимпсест (?). Вероятно, перекрыто рисунком 3. Края четкие (табл. 17, *5*).

ПУНКТ III. Расположен в 25 – 30 м от предыдущего местонахождения вверх по течению р. Томи.

Грань I (ВК-91, III/1). Вертикальная плоскость. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,65 × 1,0 м. Повреждения незначительны. Зафиксированы две фигуры и один знак (табл. 18, *1*).

Таблица 18. Композиция с Висящего Камня (ВК-91, III/1) (*1*) и ее аналог с Томской писаницы (*2*) (по Ковтуну, Мартынову, Окладникову)

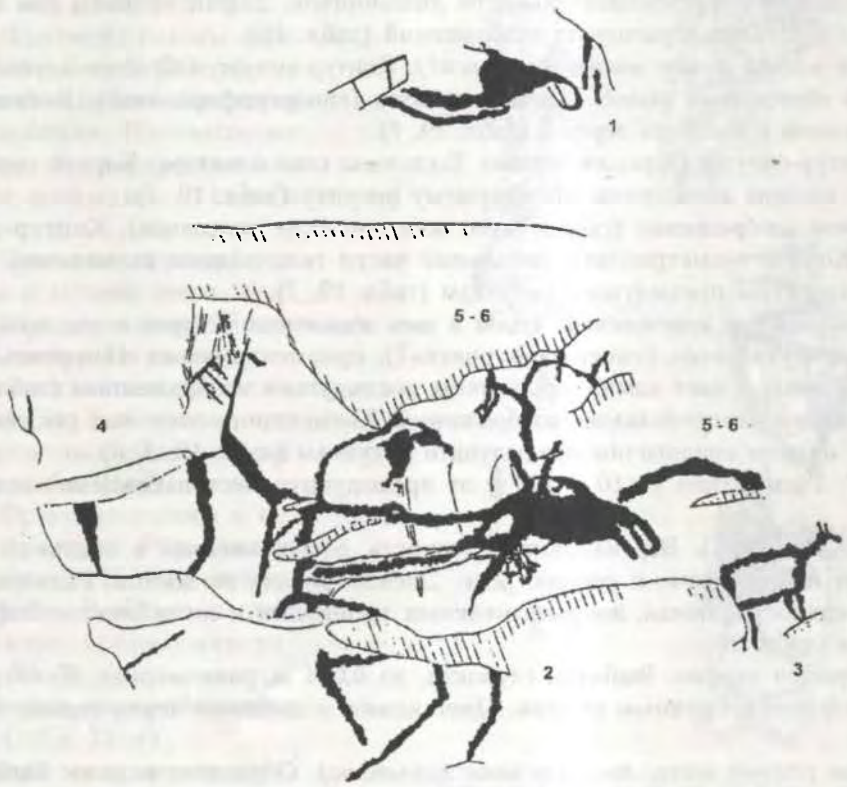


Таблица 19. Изображения с Висящего Камня: *1 – 6* – пункт III, грань III (по Бариновой, Русаковой)

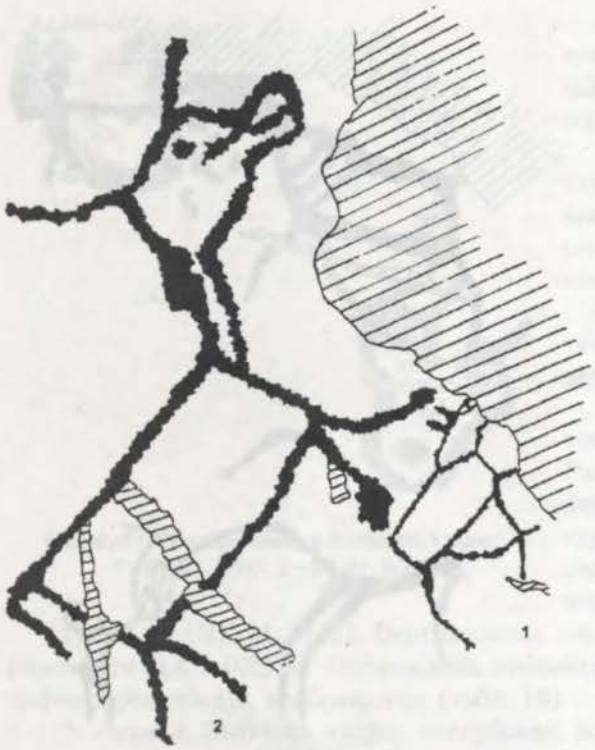


Таблица 20. Изображения с Висящего Камня:
1 – ВК-91, IV/1-1; *2* – ВК-91, IV/1-2

1. Лось. Обращен вправо. Выбивка крупная, неравномерная. Контур-силуэт. Цвет выбивки черный, аналогичен цвету камня. Края четкие с повреждениями в области верхней части головы.

2. Антропоморфное существо. Выбивка плотная, мелкозернистая. Степень патинизации идентична предыдущему изображению. В левой руке – предмет с расширяющимся окончанием, а в правой – либо поводок, либо какое-то оружие (?). Края четкие.

3. Солярный знак. Расположен под головой лося. Точечная выбивка. Степень патинизации аналогична предыдущему рисунку. Края четкие, за исключением двух случаев: центральной и правой нижней отметин.

Грань II (ВК-91, III/2). Вертикальная плоскость экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,1 × 0,25 м. Расположена ближе к уровню реки, в 2 м от грани I. Рунические знаки (?). Грубая гравировка. Лучше сохранились начало и конец надписи, середина менее отчетлива [Ковтун, 1993, рис. 13].

Грань III (ВК-91, III/3). Плоскость размерами 1,5 × 1,3 м. Обращена к воде. Сохранность поверхности неудовлетворительная из-за выветривания и жизнедеятельности лишайников. Зафиксированы два сравнительно целых рисунка, а также фрагменты изображений (табл. 19).

1. Фрагмент головы и шеи животного (лося?). Контур-силуэт. Обращен вправо. На холке орнамент (?) из поперечных полос. Голова вытянута (гипертрофирована?). Выбивка крупная и редкая. Цвет камня и выбивки черный (табл. 19, *1*).

2. Лось. Контур-силуэт. Обращен вправо. Выделены глаз и ноздря. Корпус геометризован. Выбивка и цвет патины аналогичны предыдущему рисунку (табл. 19, *2*).

3. Зооморфное изображение (скорее всего лось или иное копытное). Контур-силуэт. Обращен вправо. Корпус геометризован, остальные части тела поданы схематично. Выбивка и цвет патины аналогичны предыдущим рисункам (табл. 19, *3*).

4. Фрагмент нижних конечностей, груди и шеи животного (скорее всего, лося). Обращен вправо. Шея вытянута вверх (гипертрофирована?), орнаментирована поперечными полосами. Характер выбивки и цвет камня аналогичны предыдущим изображениям (табл. 19, *4*).

5, 6. Фрагменты неопределимых изображений. Концентрируются под рисунком лося 2. Выбивка и цвет патины аналогичны предыдущим рисункам (табл. 19, *5, 6*).

ПУНКТ IV. Расположен в 110 – 120 м от предыдущего местонахождения вверх по течению р. Томи.

Грань I (ВК-91, IV/1). Вертикальная плоскость, расположенная в скальной расщелине, выступающей по направлению к уровню реки. Экспонирована на восток. Размеры плоскости 0,8 × 0,6 м. Поверхность ровная, покрыта мелкими трещинами и лишайником. Зафиксировано два изображения (табл. 20).

1. Лось. Обращен вправо. Выбивка глубокая, до 0,004 м, равномерная. Контур. Передняя часть морды разрушена крупным сколом. Цвет камня и выбивки черно-серый. Края четкие (табл. 20, *1*).

2. Животное (скорее всего, лось или иное копытное). Обращено вправо. Выбивка глубокая, равномерная. Контур выполнен схематично и грубо. Степень патинизации практически не отличается от предыдущего случая. Края четкие, но неровные (табл. 20, *2*).

2.6. Никольская писаница

Обнаружена в 1991 г. на горе Никольской, протянувшейся от устья притока р. Томи – р. Никольской, вверх по течению первой [Ковтун, 1993, с. 15] (табл. 21, А).

В 1993 г. экспедиции музея-заповедника «Томская писаница» посчастливилось отыскать еще три пункта локализации рисунков данного памятника [Баринова, Русакова, 1995, с. 5]. Таким образом, общая протяженность этого, в общем-то, разрушенного комплекса составляет не менее 1,7 км от устья р. Никольской вверх по течению р. Томи.

ПУНКТ I. Расположен в 200 м вверх по течению р. Томи от устья р. Никольской. Зафиксирована одна плоскость с рисунками.

Грань I (Н-93, I/1). Находится на высоте около 9 м над уровнем реки. Размеры плоскости 1,3 × 3 м. Экспонирована на юг – юго-запад. Сильно разрушена. Сохранились фрагменты 7 – 8 изображений.

1. Лось. Фрагмент головы, шеи и передней ноги зверя. Контур-силуэт. Обращен вправо. Выбивка мелкая, неглубокая. Патинизация камня слабая, буро-коричневого цвета. Цвет выбивки – серый (табл. 21, *1*).

2. Лось. Фрагмент передней части туловища и головы зверя. Контур-силуэт. Обращен вправо. Выделены глаза и ноздря. На шее и туловище прослеживаются остатки орнаментации (?). Выбивка и цвет камня аналогичны предыдущему изображению (табл. 21, *2*).

3. Лось. Фрагмент головы и передней части корпуса. Расположен ниже предыдущего. Контур-силуэт. Обращен вправо. Выбивка и цвет камня аналогичны предыдущим рисункам (табл. 21, *3*).

4. Фрагмент неопределимого изображения (табл. 21, *4*).

5. Фрагмент ног и, скорее всего, части корпуса животного (лося?). Подчеркнута его принадлежность к парнокопытным (табл. 21, *5*).

Таблица 21. Петроглифы Никольской писаницы:
А – рисунок в устье р. Никольской (находка 1991 г.);
Б – пункт I, грань I
(по Бариновой, Ковтуну, Русаковой)

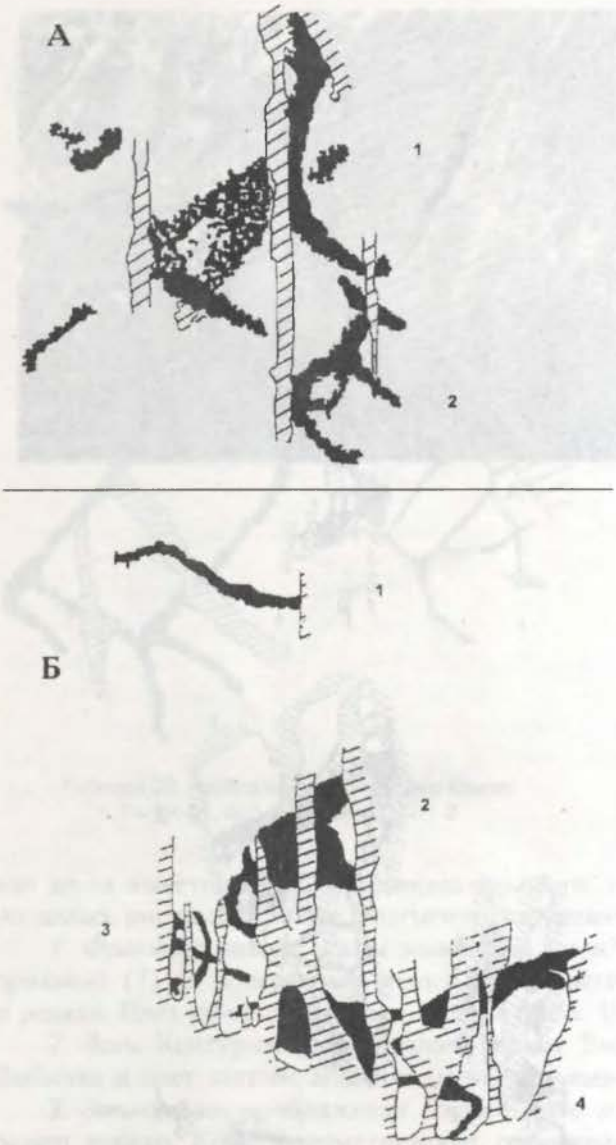


Таблица 22. Петроглифы Никольской писаницы: А, Б – пункт II, грани I и II (по Бариновой, Русаковой)

6, 7. Головы двух лосей. Корпус один. Силуэт. Композиция (?). Обращена вправо. Выбивка и цвет камня аналогичны предыдущим рисункам (табл. 21, *6, 7*).

ПУНКТ II. Удален от пункта I на 880 м вверх по течению р. Томи. Состоит из двух плоскостей.

Грань I (Н-93, II/1). Расположена на высоте около 2 м выше уровня реки. Экспонирована на юг. Размеры плоскости 0,4 × 0,4 м.

1. Зооморфное изображение (скорее всего, представителя копытных). Контур-силуэт. Обращено вправо вверх. Выбивка крупная и частая. Цвет камня и выбивки черный с бурыми пятнами (табл. 22, А-1).

2. Зооморфное изображение, весьма сходное с предыдущим. Контур-силуэт. Обращен вправо вверх. Выбивка и цвет камня аналогичны рисунку 1 (табл. 22, А-2).

Кроме того, на плоскости были зафиксированы два мелких фрагмента выбивки неопределенной конфигурации.

Грань II (Н-93, II/2). Расположена в 2 м правее и выше грани I. Размеры плоскости 0,7 × 0,3 м. Экспонирована на юг.

1. Изогнутая линия. Вероятно, фрагмент несохранившегося изображения (табл. 22, Б-1).

2. Фрагмент задней части животного. Камень буро-коричневого цвета; выбивка крупная, темно-серая (табл. 22, Б-2).

3. Лучник. Фрагмент рисунка. Обращен вправо, целится в убегающего лося. Выбивка и цвет камня аналогичны предыдущим рисункам (табл. 22, Б-3).

4. Лось. Контур-силуэт; средняя часть корпуса свободна от выбивки. Обращен вправо. Шея и голова гипертрофированы, вытянуты вверх. Выбивка и цвет камня аналогичны предыдущим изображениям (табл. 22, Б-4).

ПУНКТ III. Находится в 600 м от предыдущего пункта вверх по течению р. Томи. Включает две плоскости.

Грань I (Н-93, III/1). Находится на высоте около 4 м. Размеры плоскости 0,3 × 0,4 м. Композиция из нескольких фигур.

1. Зооморфное изображение (скорее всего, копытного). Обращено вправо. Выполнено схематично. Выбивка мелкая, загар незначителен (табл. 23, А-1).

2. Зооморфное изображение. По всем признакам аналогично предыдущему рисунку. Расположено под ним (табл. 23, А-2).

3. Лучник. Передан в фас, но лук развернут в профиль и обращен вправо, в направлении изображений животных. Выбивка и цвет камня идентичны предыдущим рисункам (табл. 23, А-3).

4. Зооморфное изображение. Стилистически идентично предыдущим рисункам животных с этой грани. Обращено вправо. Голова опущена; выбивка более редкая (табл. 23, А-4).

5. Окружность, по форме близкая к овалу. Фактура выбивки аналогична рисунку 4. (табл. 23, А-5).

Грань II (Н-93, III/2). Находится в 4 м правее (от наблюдателя) относительно грани I. Размеры плоскости 0,3 × 0,8 м. Высота концентрации рисунков – 3 м от уровня воды. Экспонирована на юг. Фрагменты разрушенной композиции.

1. Фрагмент зооморфного изображения (лося?). Обращено вправо. Силуэт (?). Выбивка мелкая, загара нет (табл. 23, Б-1).

2, 3. Фрагменты неопределимых изображений (табл. 23, Б-2, 3).

4. Лодка (фрагмент). Выбивка аналогична описанной ранее (табл. 23, Б-4).

5. Лодка. Над гребцами возвышается антропоморфная фигура с разведенными руками, одна из которых удерживает длинный предмет, похожий на шест (?). Фигура в головном уборе с загнутым набок «султанчиком». Выбивка аналогична предыдущему рисунку (табл. 23, Б-5).

Таблица 23. Петроглифы Никольской писаницы: А, Б – пункт III, грани I и II (по Бариновой, Русаковой)

2.7. Тутальская писаница

Первое местонахождение этого памятника было открыто в 1906 г. Н. Овчинниковым [1910, с. 4 – 6]. В 1967 г. А.И. Мартынов обнаружил здесь еще один, более представительный комплекс рисунков [Окладников, Мартынов, 1972, с. 143]. В последующие годы (1991 – 1994) отдельные находки ранее неизвестных изображений Тутальской писаницы были сделаны И.В. Ковтуном, Е.С. Бариновой, И.Д. Русаковой, а также С.И. Зеленкиной [Ковтун, 1993, с. 15]. Учитывая, что два первых местонахождения опубликованы [Окладников, Мартынов, 1972], остановимся на характеристике последних находок. Общая протяженность памятника, с учетом указанных рисунков, составляет не менее 1 км, начиная примерно в 200 м от периферии скального массива и далее вверх по течению р. Томи. Таким образом, памятник локализуется на правом берегу, напротив г. Юрги и пос. Усть-Искитим.

ПУНКТ III. Расположен примерно в 600 м вверх по течению от пункта 1. Зафиксирована одна грань.

Грань I (Т-93, III/1). Плоскость размерами от 0,7 × 0,9 м с уклоном к воде. Экспонирована на юг – юго-запад. Обнаружено одно изображение.

Лось. Обращен вправо. Контур-силуэт. Выбивка мелкая и частая, неравномерная. Загар плоскости бурого цвета с коричневыми пятнами. Цвет выбивки серый. Разрушено сколами и выветриванием (табл. 24, А-1).

ПУНКТ IV. Расположен в 50 м вверх по течению от пункта II. Зафиксирована одна грань.

Грань I (Т-91, IV/1). Расположена примерно на высоте 3 м от уровня воды. Изображены два животных и один неопределимый фрагмент.

1. Лось(?). Обращен вправо. Силуэт. Гипертрофирован. Выбивка частая. Загар камня и выбивки черный. Поврежден сколами (табл. 24, Б-1; 26).

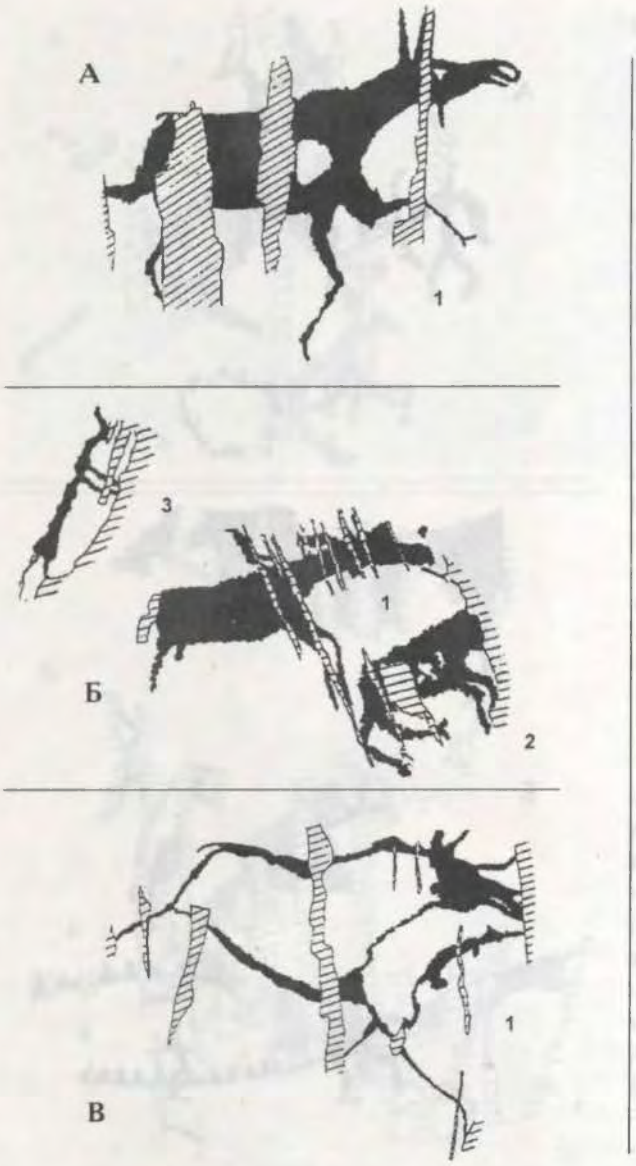


Таблица 24. Петроглифы Тутальской писаницы:
А – пункт III, грань I; Б – пункт IV, грань I; В – пункт VI, грань I
(по Бариновой, Русаковой)

Таблица 25. Петроглифы Тутальской писаницы:
1 – 6 – пункт V, грань I
(по Бариновой, Русаковой)

2. Зооморфное изображение. Обращено вправо. Силуэт. Середина корпуса свободна от выбивки. Голова разрушена. Характер выбивки и цвет патины аналогичны предыдущему рисунку (табл. 24, Б-2).

3. Фрагмент неопределимого рисунка (табл. 24, Б-3).

ПУНКТ V. Расположен на расстоянии около 20 м от пункта IV вверх по течению. Одна грань.

Грань I (Т-93, V/1). Плоскость размерами 0,9 × 0,6 м, находящаяся на высоте около 2 м от воды.

1. Фрагмент зооморфного изображения. Обращено вправо вниз. Контур-силуэт. Цвет камня красно-коричневый, рисунки покрыты более светлой патиной (табл. 25, *1*).

2. Фрагмент схематичного зооморфного изображения. Обращено вправо. Силуэт. Цвет камня и патины аналогичен предыдущему рисунку (табл. 25, *2*).

3. Зооморфное изображение. Аналогично рисунку 2. Силуэт. Обращено вправо вниз. Цвет камня и выбивки не отличается от предыдущих рисунков (табл. 25, *3*).

Таблица 26. Петроглифы Тутальской писаницы

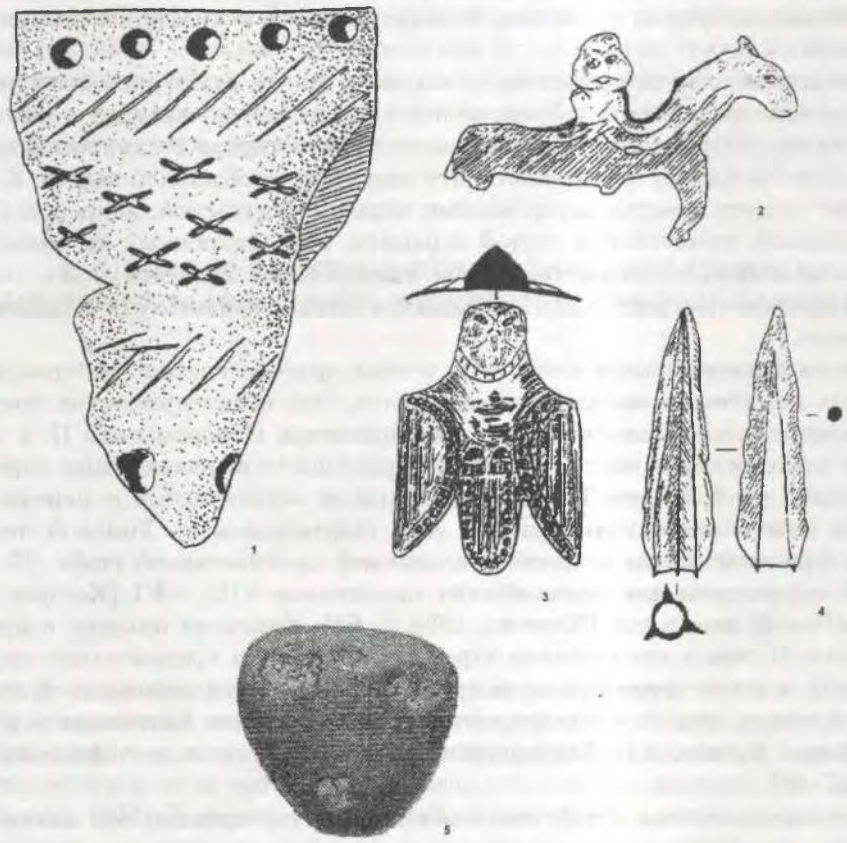


Таблица 27. Находки в районе локализации нижнетомских петроглифических комплексов:
1 – керамика; *2, 3* – бронза; *4* – бронза (Писаная I); *5* – галька

4. Фрагмент зооморфного изображения. Ориентирован вертикально. Силуэт. Цвет камня и выбивки аналогичен предыдущим рисункам (табл. 25, *4*).

5, 6. Фрагменты неопределимых рисунков (табл. 25, *5, 6*).

ПУНКТ VI. Удален от пункта I на расстояние более 1 км вверх по течению р. Томи. Одна грань.

Грань I. Размеры плоскости 0,8 × 0,9 м. Одно изображение.

Лось. Обращен вправо. Контур-силуэт. Цвет камня красно-коричневый, выбивка светлее (табл. 24, В-1).

Кроме того, в нашем распоряжении находятся фотокопии еще двух рисунков Тутальского комплекса, зафиксированные С.И. Зеленкиной, без указания их точного местонахождения.

Источниковый фонд, используемый в настоящей работе, не ограничивается памятниками наскального искусства. Принципы его формирования целиком соответствуют характеру поставленных задач, а значит, призваны наполнить содержательной частью само понятие «изобразительная традиция». В монографии рассматриваются практически все известные на тот период формы изобразительного творчества: орнаментальная графика, художественное литье, монументальная скульптура и мелкая пластика, наскальные изображения, а также росписи и рисунки, выбитые на плитах и стелах, керамический «барельеф» и некоторые специфические формы украшений и т.д. Разумеется, степень привлечения этих материалов была сбалансирована до объективно возможных пределов.

Перед автором не стояла задача окончательного решения вопроса о взаимосвязи, например, «окуневской» и самусьской изобразительных традиций. Но представлялось важным указать на неочевидные факты, свидетельствующие об их эпохальном соотношении с андроновским способом передачи глубины композиции. Другими словами, расстановка приоритетов определялась возможностью выявления синстадиальных закономерностей и диахронных связей, характеризующих генезис и взаимодействие традиций в культурно-историческом ландшафте.

Другой представительной частью источникового фонда стали находки, функционально мало относящиеся к предметам изобразительного искусства, но нередко позволяющие установить хронологию последних. Зачастую, как скажем в случае с самусьско-кижировскими кельтами, эти аспекты удачно пересекались, что значительно облегчало задачу. К числу подобных материалов следует отнести датированные образцы самусьской, андроновской, гребенчато-ямочной, еловской, ирменской и другой керамики, ряд синхронных им металлических изделий (например, кинжалы андроновского и карасукского времени, ножи томского типа, самусьско-кижировские кельты и др.). Рассматривались и бронзовые изделия сейминско-турбинской эпохи.

Особое место должны занять немногочисленные археологические материалы, найденные у нижнетомских памятников наскального искусства. Это позднеирменское поселение Писаная I, самусьский и позднебронзовый комплекс поселения Новороманово II, а также отдельные случайные находки. Речь идет о кулайском трехлопастном наконечнике стрелы, случайно найденном в одной из расщелин Томской писаницы ее посетителями и переданном Д.Г. Савинову. Другая интересная находка сделана А.И. Мартыновым на Томской писанице [1970, с. 27, 28]. Это фрагмент сосуда с крестово-штамповой орнаментацией (табл. 27, *1*), характерной на данной территории для молчановских памятников VIII – VI [Косарев, 1981, с. 205, рис. 77] или VII – V вв. до н.э. [Членова, 1994, с. 62]. Учитывая находку в ирменском слое Писаной I трехлопастного наконечника стрелы, датируемого сравнительно поздним периодом (табл. 27, *4*), а также территориально-хронологическую сопряженность ирменских и молчановских комплексов, можно предположить их одновременное бытование и в микрорайоне Томской писаницы. Правда, А.И. Мартынов сенсационно датирует этот фрагмент эпохой неолита [1970, с. 27, 28].

Что касается упомянутого кулайского наконечника, то, вероятно, мы имеем дело с жертвенным (поминальным?) комплексом и первой находкой такого рода на нижнетомских памятниках наскального искусства.

III. ОТНОСИТЕЛЬНАЯ ХРОНОЛОГИЯ ПАМЯТНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО САЯНО-АЛТАЯ

Располагая репрезентативным перечнем критериев, дифференцирующих петроглифы по стилистическим (или культурно-хронологическим) нишам, можно моделировать всю хронологическую колонку. Выделенные исследователями художественные «стили», «школы», «манеры» и т.д. стали хрестоматийными в номенклатуре понятий отечественной петроглифики. Сейчас никто не оспаривает существование изображений, скажем, «ангарской» традиции или «варчинского» («карасукского») стиля. Историографическое долголетие этих и им подобных определений объясняется концентраций внимания на сумме признаков, объединяющих массивы рисунков. Образуя типологический остов модели любой изобразительной традиции, они маркируют рубеж, за которым – непредсказуемое многообразие форм. Такие иконографические вариации гораздо реже привлекают внимание специалистов, но значительно чаще предопределяют перспективы грядущих изысканий.

1. ОПОРНЫЕ СЮЖЕТНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ГРУППЫ: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАНОН И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ

– Эй! – вдруг услышал он знакомый голос с земли. – Кто там висит?

И другой знакомый голос ответил:

– Далеко. Не видно.

– Как ты думаешь, Ежик, кто там может быть?

– Птица, – сказал Ежик.

– Какая же птица висит посреди неба?

«Редкая», – хотел сказать Заяц, но промолчал.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

С позиций формальной классификации отмеченная особенность эволюции стиля близка характеристике динамичной структуры типа иконографической модели, подразумевая наличие в нем ядра с максимально сильными типообразующими связями и периферии, образовавшейся с увеличением количества отрицательных связей и «размыванием» связей ядерных [Федоров-Давыдов, 1970]. В нашем случае такой подход представляется упрощенным. На практике гораздо сложнее определить, что считать типологической периферией, а что ядром?

Взаимодействие традиций и постоянная генерация новых форм фиксируются только на уровне наших «срезов», которые не всегда объективны при реконструкции целостной картины этих процессов. Остается либо сожалеть о несовершенстве метода, либо вносить в него рациональные коррективы при рассмотрении конкретных примеров.

1. 1. «Ангарская» изобразительная традиция

Детальному описанию петроглифов этой традиции посвящена обширная литература, в том числе и монография автора этих строк [Ковтун, 1993]. Опираясь на изложенные в ней доводы, можно перейти к рассмотрению составляющих традицию сюжетно-стилистических групп.

1.1.1. Каракольско-джойская группа. Эталоном являются рисунки на плитах каракольских захоронений и наскальные изображения местонахождения Сосновка Джойская (табл. 28, *1, 2, 4, 5*). Отличается преувеличенно массивным абрисом передней части корпуса, шеи и морды животного при сохранении нормальных пропорций остальных элементов фигуры [Ковтун, 1993, с. 47].

Отдельные иконографические элементы этой группы сохраняются в ряде изображений Среднего Енисея, Горного Алтая и р. Томи. В одних случаях это объясняется прогрессирующей трансформацией каракольско-джойского стандарта с обретением им классических «ангарских» форм. В других мы имеем дело с иконографическими дериватами, когда, согласно теории Д. Кларка, черты, характерные для эволюционного ряда на стадиях формирования, повторяются в звеньях ряда на стадии его деградации [Федоров-Давыдов, 1970, с. 264].

Пока у нас нет веских оснований для отождествления каракольско-джойских лосей с каким-либо комплексом антропоморфных образов. Хотя некоторые калбак-ташские и каракольские композиции-палимпсесты и располагают к предположениям на этот счет, происхождение каракольско-джойского стандарта окончательно неясно. Возможно его сопоставление с рядом изображений т.н. «минусинской» традиции, а также с серией рисунков, традиционно относимых исследователями к «окуневскому времени». Все эти петроглифы обязаны своим взаимным сходством влиянию сейминско-турбинского иконографического канона. В каракольско-джойском стандарте это проявилось в моделировке корпуса изображений с характерным стремлением к гипертрофии головы, а чаще передней части туловища животного [Пяткин, Миклашевич, 1990, с. 146 – 153].

Вероятно, абрису каракольско-джойских лосей придавались формы массивной фигуры быка сейминского времени. Это, кстати, хорошо согласуется с подмеченным Я.А. Шером устойчивым сочетанием образов быка и лося в петроглифах Енисея [Шер, 1980, с. 189; Ковтун, 1993, с. 53] и, возможно, указывает на одно из последствий синтеза традиций, давших начало собственно «ангарскому» стилю.

Очевидны, но пока до конца не ясны роль и место «минусинской» традиции в этом процессе. Скорее всего, изображения, сочетающие черты «ангарского» и «минусинского» стилей, отражают динамику распространения «ранних ангарцев» на этой территории. Известны и палимпсесты, свидетельствующие об их тесном и взаимном влиянии. Судя по некоторым наблюдениям, для «минусинской» традиции это взаимодействие оказалось роковым.

Каракольско-джойские рисунки отличаются малочисленностью и отсутствием четкой локализации. Действительно, за редким исключением, мы имеем значительный территориальный разброс местонахождений подобных петроглифов. Это объясняется генерацией данного субстрата в рамках изобразительной традиции (традиций?) с более представительным спектром сосуществующих иконографических вариаций. В этом смысле каракольско-джойский стандарт возможно рассматривать в качестве сейминско-турбинской линии развития, имея в виду усвоение им ряда изобразительных канонов этого транскультурного феномена.

1.1.2. Томская группа. Объединяет, в основном, нижнетомские и серию среднеенисейских изображений. Отличается геометризацией форм (прежде всего корпуса) «ангарских» изображений [Ковтун, 1993, с. 47] (табл. 29 – 31).

Феномен геометризма, как фактор иконографической эволюции художественных традиций Северо-Западной Азии в эпоху бронзы, сам по себе заслуживает специального исследования. В данном же случае рассматриваются лишь петроглифы «ангарской» традиции, отражающие это влияние.

Геометризованные «ангарские» петроглифы малочисленны в горноалтайской серии рисунков этой традиции (табл. 29, *В*; 30, *В*). Основные районы их локализации: Нижнее Притомье и Средний Енисей. Причем, для последних зачастую трудно определить, что это: еще геометризованное «ангарское» изображение или уже рисунок собственно «геометрической» традиции? Другими словами, среднеенисейские источники демонстрируют более широкий

Таблица 28. Петроглифы каракольско-джойской группы «ангарской» изобразительной традиции:
1, 2, 5 – Каракол; *3* – Оглахты; *4* – Сосновка Джойская; *6* – Сулекская писаница; *7* – Оглахты I; *8* – Беш-Озек;
9 – Шалаболино; *10* – Средний Енисей; *11* – Суханиха
(по Кубареву, Кызласову, Маточкину, Миклашевич, Советовой)

диапазон иконографических вариаций, нередко дополненных участием третьих изобразительных субстратов (табл. 29, *Б*; 30, *Б, Г*). Именно поэтому рассматриваемая группа и получила наименование «томской».

Иконографические вариации зооморфных рисунков «томской» группы можно свести к трем принципиальным моделям: 1) с «горбом» (табл. 29); 2) без «горба» (табл. 30); 3) «ступнеобразные» (табл. 31). Есть и другие отличия, состоящие в степени геометризации рисунка, его декоративной отделке (орнамент) и др. Все это обнаруживает двоякую природу самого феномена.

Во-первых, можно говорить о прямом, непосредственном участии геометрического императива в стилизации классического «ангарского» канона. Создатели этих рисунков, безусловно, испытали влияние школы поклонников художественной идеи «чистого» геометризма. Маловероятно восприятие этого новшества посредством визуального знакомства. Подобный механизм заимствования слишком прост. Скорее, синтез изобразительных традиций происхо-

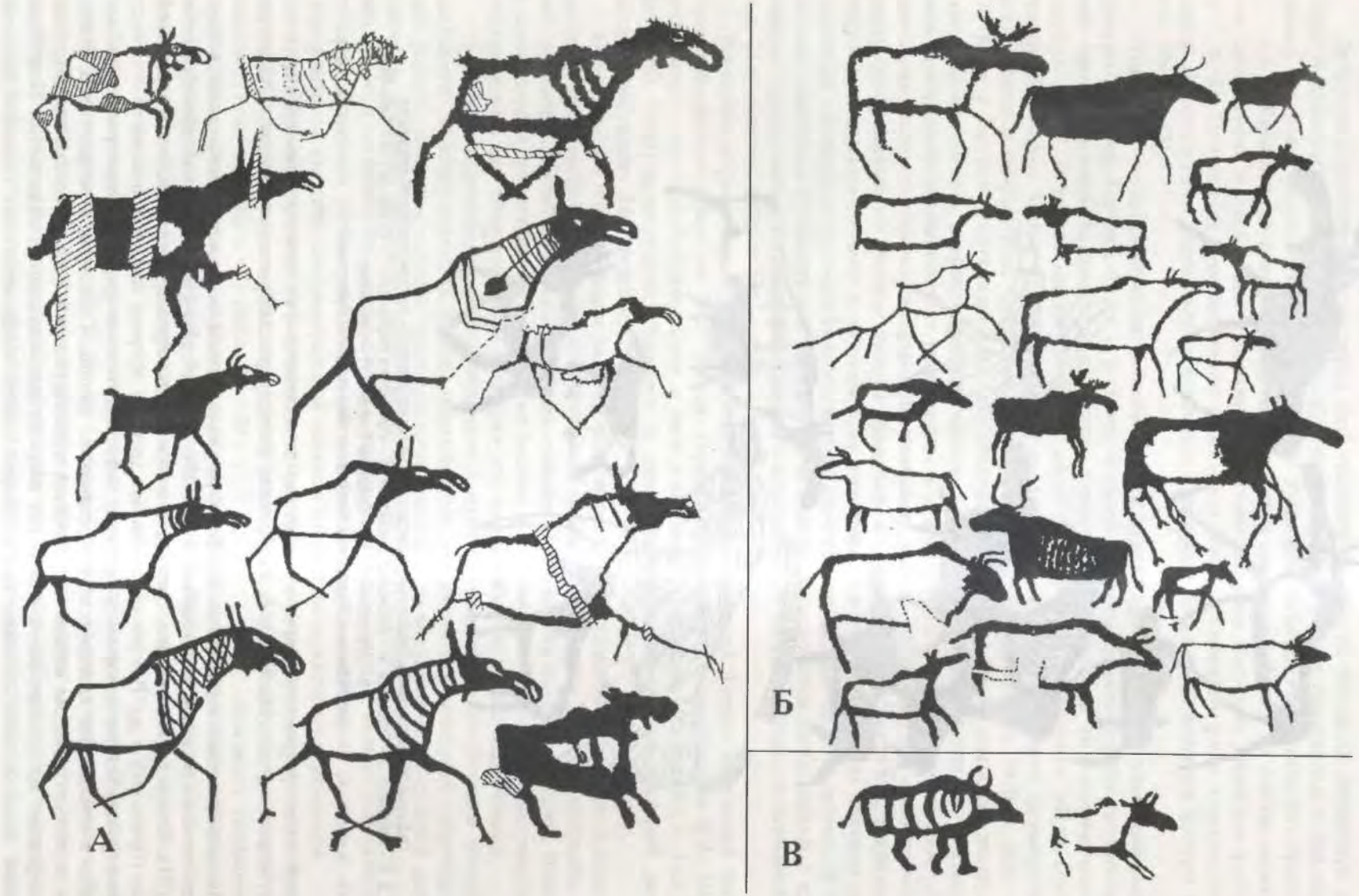


Таблица 29. Петроглифы томской группы «ангарской» изобразительной традиции (А) и их среднеенисейские (Б) и горно-алтайские параллели (В) (по Бариновой, Дэвлет, Ковтуну, Ломтевой, Мартынову, Маточкину, Миклашевич, Молодину, Окладникову, Пяткину, Русаковой, Советовой)

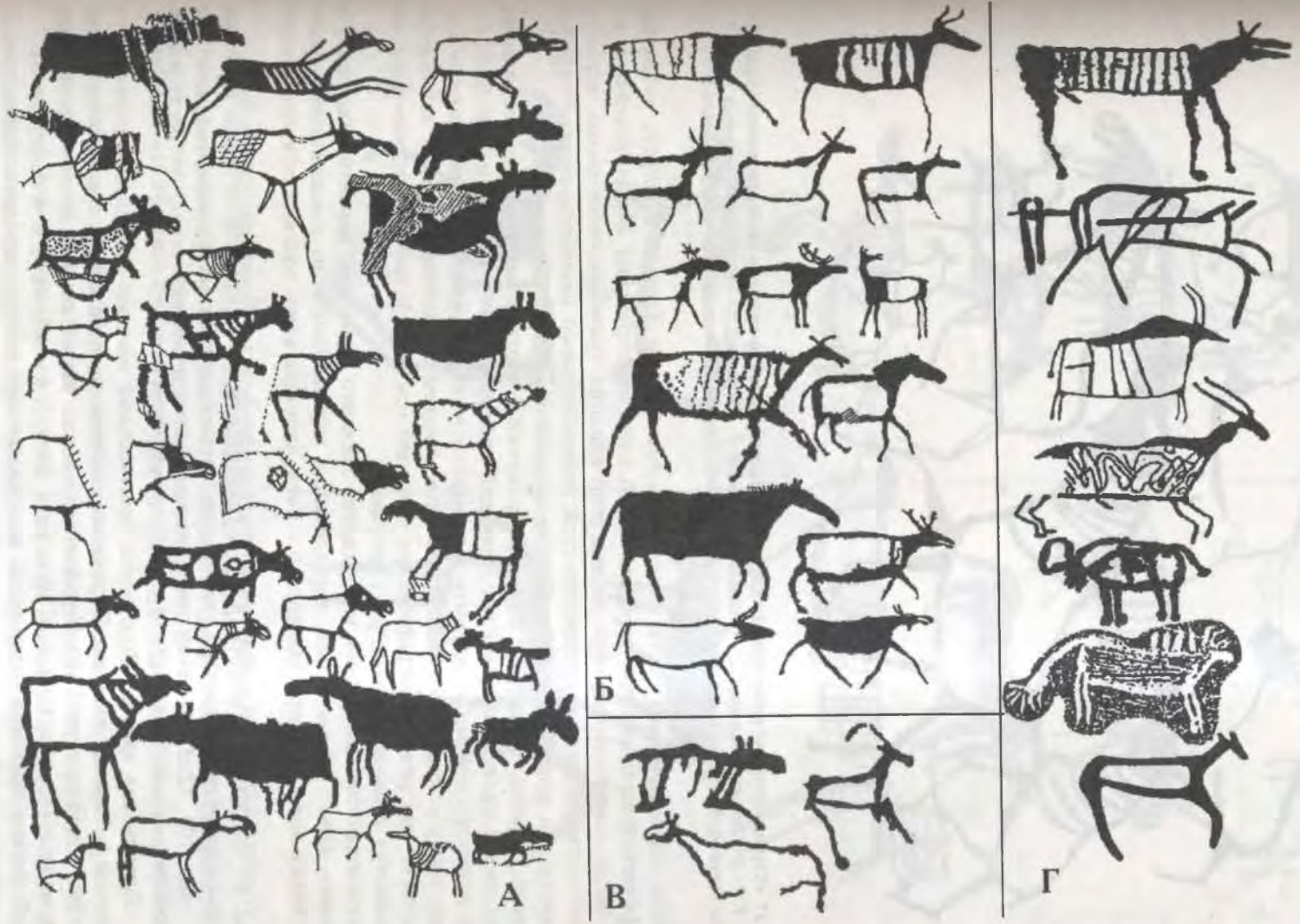


Таблица 30. Петроглифы томской группы «ангарской» изобразительной традиции (А) и их среднеенисейские (Б) и горно-алтайские параллели (В). Примеры иконографического парафраза томской группы (Г)
(по Бариновой, Дэвлет, Ковтуну, Кубареву, Кызласову, Ломтевой, Мартынову, Миклашевич, Молодину, Окладникову, Пяткину, Русаковой, Советовой, Сунчугашеву, Черемисину, Шеру, Якобсон)

Таблица 31. «Ступнеобразные» зооморфные изображения томской группы «ангарской» изобразительной традиции: *1, 3 – 6* – Томская писаница; *2* – Тутальская писаница; *7* – Суханиха; *8* – Турочакская писаница (по Бариновой, Дэвлет, Мартынову, Миклашевич, Молодину, Окладникову, Русаковой, Советовой,)

дил на фоне взаимодействия свиты синстадиальных культур. Отсюда и широта амплитуды иконографических вариаций при передаче общей идеи геометризации абриса различных моделей. К числу таких «первичных» последствий влияния традиции геометризма, вероятно, следует относить рисунки, сохраняющие свой первоначальный иконографический субстрат. По его параллелям узнаваема и их культурно-хронологическая ниша.

С другой стороны, существует серия изображений с чертами «вторичного» геометризма, обязанных своим происхождением последующей эволюции ранее усвоенных новаций. Характерной иллюстрацией могут служить зооморфные изображения со «ступнеобразной» конфигурацией корпуса животных (табл. 31). О более позднем появлении подобных петроглифов свидетельствуют как ряд стратиграфических ситуаций (см. ниже), так и контррельефная техника исполнения с подшлифовкой ряда рисунков.

Геометризованные «ангарские» изображения Нижнего Притомья, вероятно, бытовали до эпохи раннего железа включительно, параллельно с варчинскими и их смешанными вариациями. Это показывают рисунки «ангарского» типа, запечатлевшие соответствующее влияние (табл. 32).

Финал же «ангарского» канона (в т.ч. и геометризованных форм) представлен бронзовыми поделками кулайской культуры, немногочисленными рисунками на керамике этого времени (см. табл. 109, *12, 13*), а также типологически соответствующей серией петроглифов Новороманов ского комплекса (см. табл. 32, *2, 4 – 6*; 105, *1*; 111, *1*).

1.1.3. Тутальская группа. Выделяется оригинальной манерой исполнения серии рисунков Тутальской и Томской писаниц. Отличается сочетанием стремления к грациализации очертаний фигуры с подчеркнутой гипертрофией отдельных частей корпуса животного (в основном шеи и морды) [Ковтун, 1993, с. 47] (см. табл. 33, *1, 3, 8 – 10*; 88, *1, 2, 4, 5*; 89, *3 – 5*).

На мой взгляд, происхождение такой экстравагантной манеры передачи образа лося по своей природе близко механизмам, вызвавшим к жизни каракольско-джойский изобразительный стандарт. Одним словом, мы имеем дело с разновидностью своеобразного эпигонства. В первом случае образцом для подражания служили доминантные пропорции быка; во втором – оленя скифской эпохи. Оригинальная форма придавалась морде зверя: «клювовидные», вы-

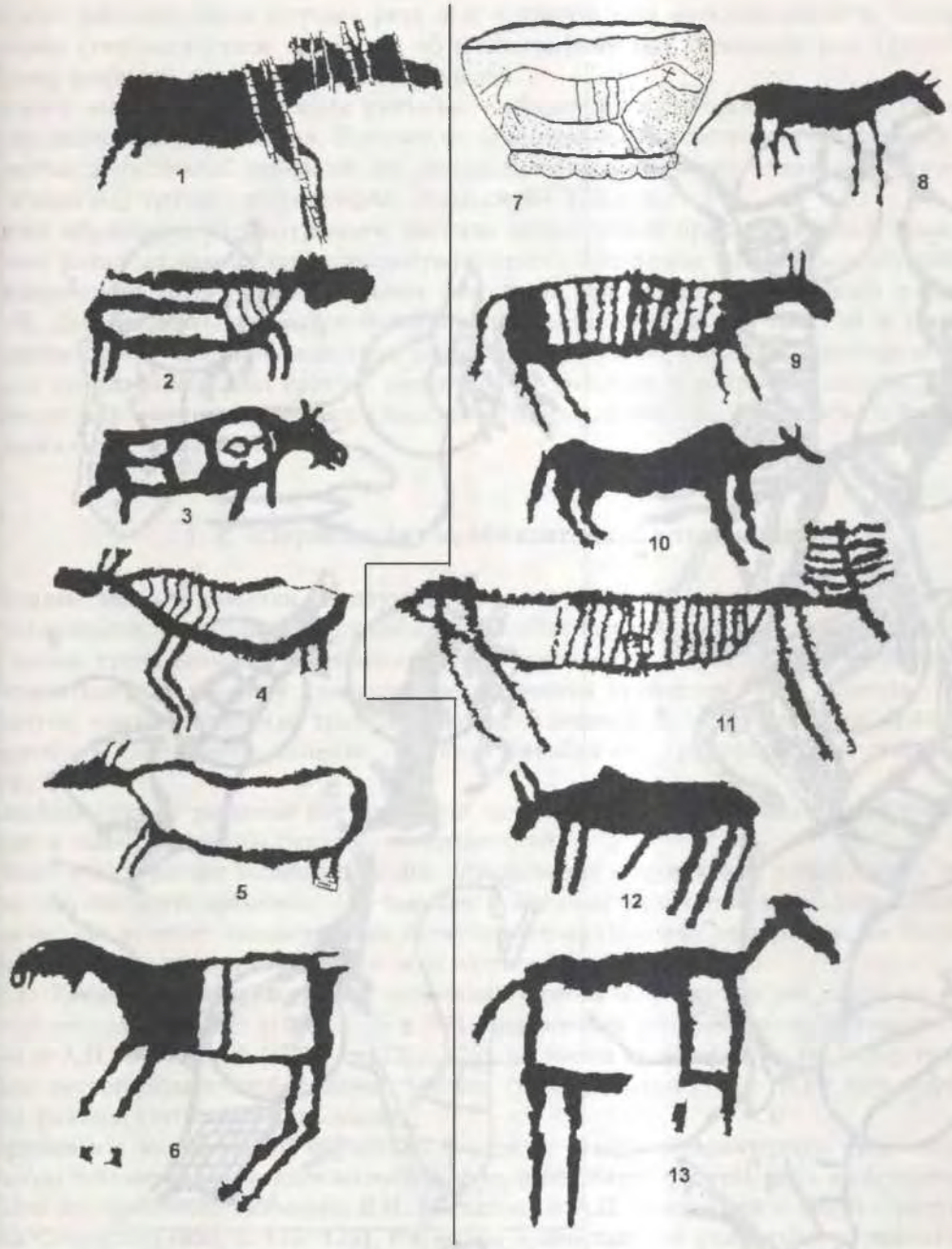


Таблица 32. Среднеенисейские петроглифы изобразительных традиций эпохи поздней бронзы (*8 – 13*) и их нижнетомский парафраз (*1 – 6*):
1 – Тутальская писаница; *2, 4 – 6* – Новороmановский комплекс; *3* – Томская писаница; *7* – Аймырлыг; *8, 9* – Бычиха; *10* – Тепсей; *11* – Суханиха; *12* – Есино I; *13* – Оглахты III
(по Бариновой, Ломтевой, Мандельштаму, Мартынову, Миклашевич, Русаковой, Савинову, Советовой, Шеру)

тянуто-изогнутые и, таким образом, приближающиеся к соответствующим параллелям с оленных камней, мелкой пластики и наскальных изображений этого периода (табл. 33).

Интересно, что в большинстве случаев именно на рисунках тутальской группы представлена орнаментальная схема, имеющая аналогии в материалах эпохи раннего железа. Надо полагать, рисунки тутальской группы характерны исключительно для Нижнего Притомья, хотя и в среднеенисейских комплексах известны попытки реализации похожей художественной идеи. Если бы не зауженные крупы тутальских экземпляров, можно было бы говорить об их сходстве со «ступнеобразными» изображениями томской группы.

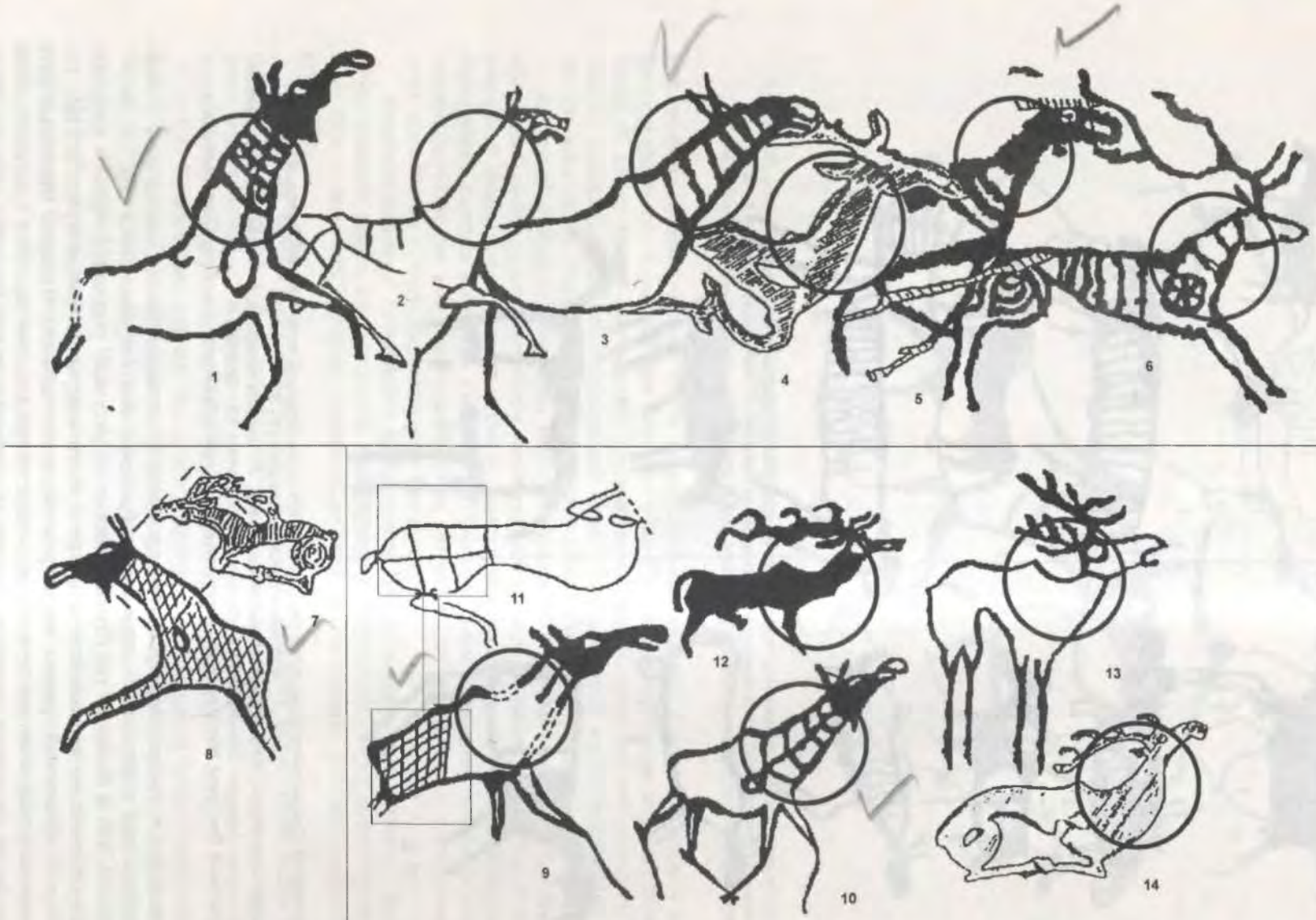


Таблица 33. Изобразительные анаграммы стиля нижнетомских петроглифов и материалы скифского времени: иконографическое тождество изобразительных элементов:
1, 9, 10 – Тутальская писаница; *2, 11* – Усть-Туба IV; *3, 8* – Томская писаница; *4* – Тисуль, курган 9, могила 4; *5* – Висящий Камень; *6* – гора Суханиха;
7 – Серебряково, курган 6, могила 2; *12* – Монголия; *13* – Аржан; *14* – Тисуль, курган 17, могила 2
(по Мартынову, Новгородовой, Советовой, Шеру)

Во всех рассмотренных случаях речь шла о своего рода «отклонениях» от изобразительного канона (типологическое ядро), т.е. об иконографических вариациях или типологической периферии, разбитой на серии сходных моделей.

В своем «классическом» виде рисунки «ангарской» традиции имеют не групповые, а индивидуализированные отличия. Поэтому изобразительное формотворчество остается в рамках канонически допустимых вариаций, не разрушая типообразующих связей среднеенисейской («классической») группы петроглифов «ангарской» традиции.

Таким образом, в рассмотренном массиве петроглифов прослеживаются самостоятельные линии развития «ангарского» иконографического стереотипа. Их генезис обусловлен влиянием сменяющих друг друга эпохальных импульсов изобразительных новаций и культурных традиций. Для каракольско-джойской группы это сейминский, а для томской и тутальской – «геометрический» и предскифский (или раннескифский) изобразительные императивы. «Классическая» среднеенисейская группа, вероятно, оформилась в соприкосновении с одним из многочисленных иконографических стандартов петроглифов т.н. «окуневского времени», на базе каракольско-джойского.

1. 2. «Окуневская» изобразительная традиция

Название взято в кавычки по двум основным причинам. Не все, что будет рассмотрено ниже, исследователи относят к окуневской археологической культуре, и это действительно так. А увязка столь значительного массива южносибирских петроглифов с конкретной культурой схематизирует природу культурно-исторических процессов этого периода.

Понятие «изобразительная традиция» отчасти компенсирует эти изъяны. Факты интерпретируются в диахронном аспекте, с учетом неизбежной трансформации стилистических канонов.

В любом случае, решение поставленной задачи напрямую связано с проблемой происхождения и идентификации окуневских древностей.

Сейчас в литературе возобладали два определения: «окуневские петроглифы» или «петроглифы окуневского времени». Но так как к данному культурно-хронологическому горизонту зачастую относят неоднородные сюжетно-стилистические комплексы, их иконография представляется краеугольным камнем всех последующих обобщений.

1.2.1. Тувино-алтайская группа (старшая). Основа этой группы рисунков, по сути дела, была выделена М.А. Дэвлет [1993, с. 75 – 77]. Аналогичная попытка предпринималась В.И. Молодиным и А.П. Погожевой [1990, с. 173 – 176], но никто из авторов не увязывал тувинские и алтайские петроглифы и изображения стоящих грузных быков (табл. 34) с зооморфными рисунками разливского типа (см. ниже).

Обращаясь к иконографии первых, М.А. Дэвлет отмечает характерную трактовку ушей и уникальную технику исполнения: заглублен фон, а не силуэт фигуры ряда изображений [1993, с. 77]. Это же привлекло внимание В.И. Молодина и А.П. Погожевой в связи с рисунками на плите из Озерного [1990, с. 173, 175]. Их вывод – констатация уникальности техники барельефа для эпохи бронзы Северной и Центральной Азии [Молодин, Погожева, 1990, с. 173].

В названии рассматриваемой группы рисунков подчеркнут их ареал. В количественном отношении группа малочисленна: достоверно идентифицирована каноническая серия с нескольких местонахождений (табл. 34, *А*). Вместе с тем, известно большое количество стилистически близких экземпляров, представляющих собой иконографические вариации базового стандарта (табл. 34, *Г*). Природа их происхождения различна и отражает трансформацию канонической модели во времени и пространстве.

Диагностирующие иконографические детали рисунков тувино-алтайской группы следует рассматривать в контексте, казалось бы, контрастирующего разливского типа. Очевидны изобразительные приемы, связывающие обе группы: статичная поза животных с опущенной вниз головой; характерный прогиб линии спины и «горб» в месте ее перехода в затылочную область; идентичная постановка задних и передних ног; сходная моделировка хвоста с иногда встречающейся «кисточкой» на окончании; сходное изображение «серьги» – подвески у гортани под нижней челюстью животного; абсолютно идентичный абрис выступающего низа груд-

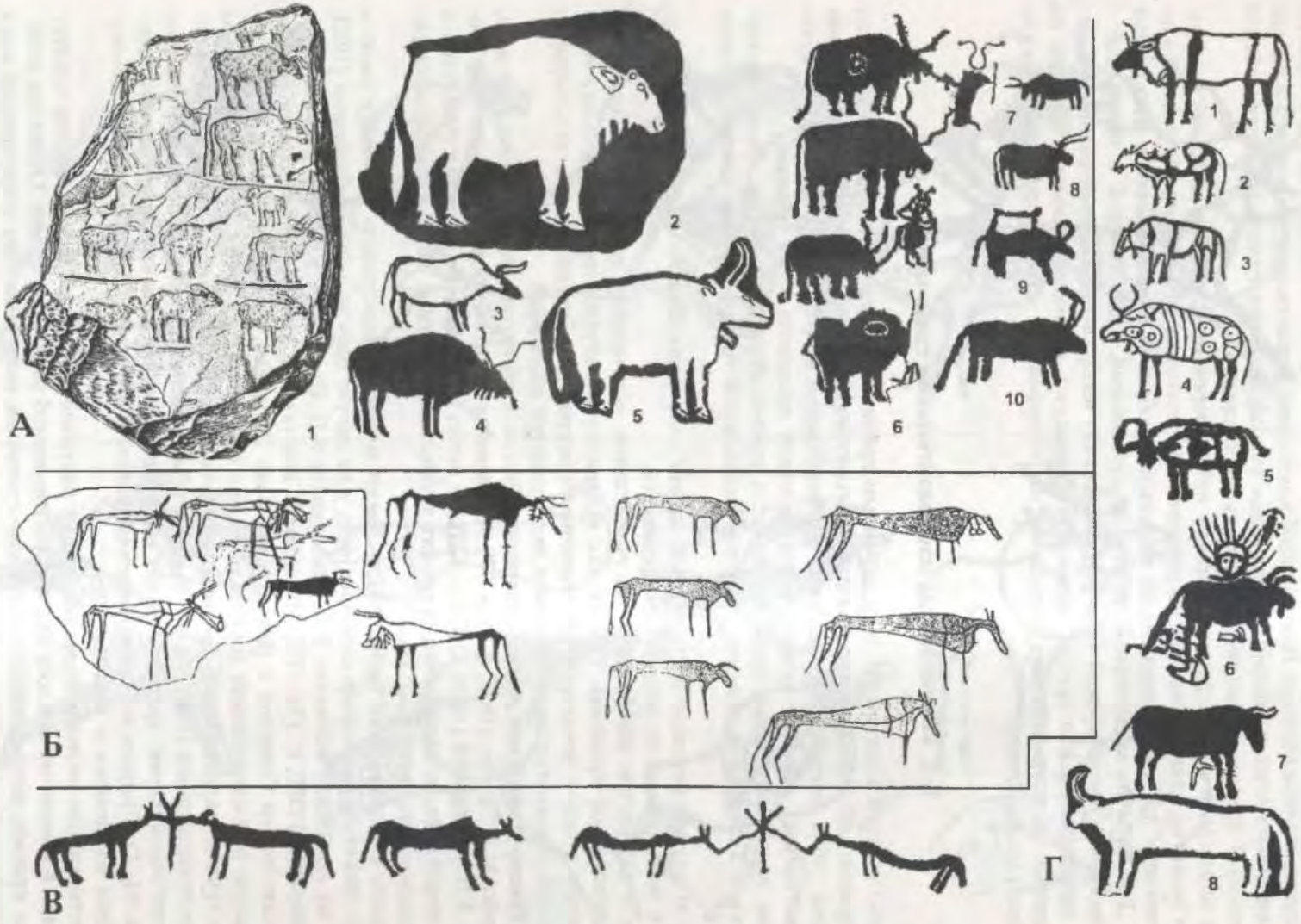


Таблица 34. Петроглифы старшей тувино-алтайской группы (А) «окуневской» изобразительной традиции в контексте иконографического тождества с разливским (Б), тепсейским (В) и другими комплексами рисунков эпохи поздней бронзы (Г):
А: 1, 6 – Горный Алтай; *2, 4, 5, 7 – 10* – Тува; *3* – Средний Енисей; *В: 1 – 5* – Тува; *6, 8* – Горный Алтай; *7* – Средний Енисей
(по Дэвлет, Кубареву, Маточкину, Мартынову, Миклашевич, Молодину, Погожевой, Пяткину, Советовой, Шеру, Якобсон)

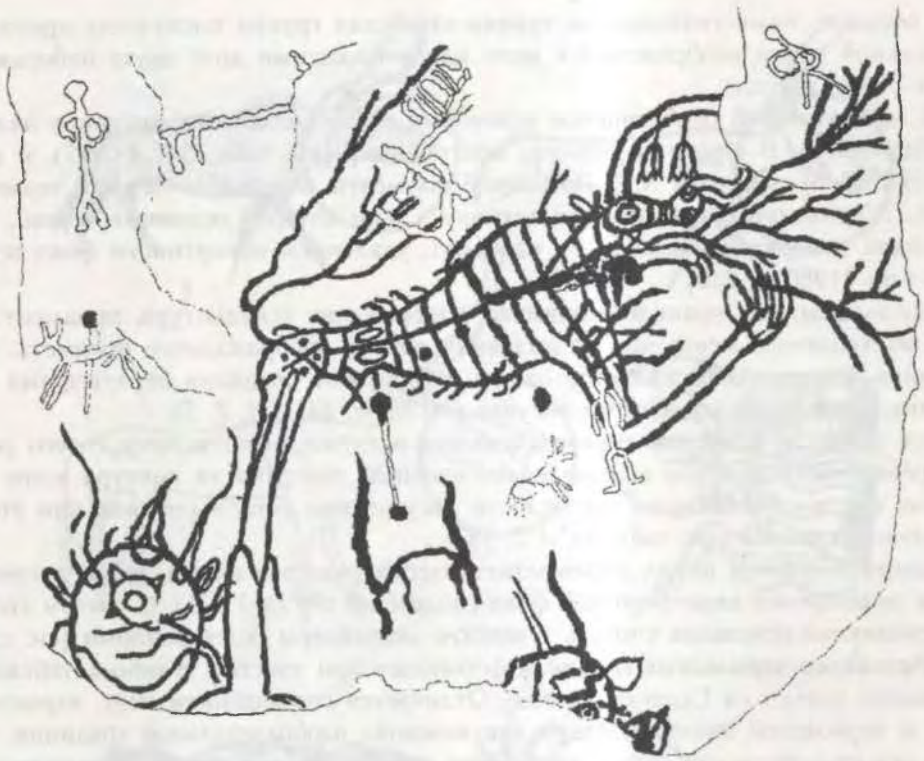


Таблица 35. Изображения на плите из могильника Бырганов (по Курочкину, Пяткину)

ного отдела, выпяченного впереди ног и др. Показателен и общий принцип организации композиции, структурированной по вертикали. В.И. Молодин и А.П. Погожева отмечают компановку сюжета горизонтальными фризами на плите из Озерного, указывая, что подобный прием характерен для Египта и Ближнего Востока в эпоху бронзы [1990, с. 173]. О. Шпенглер заметил по этому поводу, что «...египетское искусство выбирало... изображение нескольких одновременных происшествий, располагая их рядами, одно над другим» [1993, с. 329].

Композиция «шествия животных», точнее говоря, способ ее художественной реализации, отмечаемый в обеих группах, свидетельствует об обращении к общему первоисточнику. Сложнее обстоит дело с набором детерминантных персонажей. Применительно к тувинско-алтайской группе рисунков это фантастические антропоморфные образы, личины, а также изображения других животных в аналогичной стилистической манере (Озерное).

Непредставительности списка мы обязаны малочисленности серии: начала всех вещей имеют тенденцию становиться материально неуловимыми [Тейяр де Шарден, 1987, с. 80]. Но это не умаляет значения находок, составивших суперстрат собственно разливской иконографической модели. Эпифеноменом данного процесса являются разнообразные вариации и «отклонения» от канонической формы (см. табл. 34, *Г*), сопутствовавшие структурной перестройке тувино-алтайского иконографического стандарта. Здесь очерчен только ближний круг подобных изображений, самые общие контуры вариативной амплитуды, свидетельствующей о непрерывном поиске оптимальной художественной формы.

Стратиграфические ситуации с рисунками тувино-алтайской группы мне неизвестны. Но с ними связан ряд замечательных хронологических индикаторов. По абрису головы и корпуса животных тувино-алтайская группа напоминает рисунки быков с Черновой VIII, которые, правда, выглядят схематичнее и примитивнее тувино-алтайских. Возможно, это копия с более раннего и совершенного оригинала.

Подобная логика приемлема и при сопоставлении изображений тувино-алтайской группы с комплексом рисунков собственно разливского типа (см. табл. 34, *А*, *Б*). Вычурные формы, как правило, имеют стилистические прототипы более естественных пропорций. Следовательно, и разливская группа «стилистически моложе» тувино-алтайской.

Таким образом, немногочисленная тувино-алтайская группа послужила прототипом для представительной серии изображений с мало напоминающими друг друга наборами иконографических составляющих.

Другой замечательной особенностью некоторых тувино-алтайских рисунков является техника их исполнения. В одном случае это контррельеф (см. табл. 34, *А-2, 5*), в другом, по определению В.И. Молодина и А.П. Погожевой, элементы барельефа. Первый термин использовался Я.А. Шером, определившим так технику «...при которой основные черты... образуются не выбивкой поверхности камня..., а наоборот, удалением поверхности фона вокруг глаз, рта, носа и т.п.» [1980, с. 230].

Под барельефом, как правило, понимают изображение (скульптура, орнамент и т.д.) на плоскости, выступающее менее чем на половину объема изображаемого предмета. Таким образом, техника контррельефа является одним из способов создания барельефных конструкций с детализированными элементами рисунка (см. табл. 34, *А-1, 2, 5*).

С другой стороны, известны тувино-алтайские рисунки, выполненные своего рода абрисным контррельефом, когда фон создавался по внешней поверхности контура всего изображения, сообщая ему «необходимую» выпуклость. Внутренние детали рисунка при этом фактически не акцентировались (см. табл. 34, *А-2, 5*).

Хронология подобных петроглифов может рассматриваться сквозь призму идеи глубины композиции, реализуемой акцентировкой фона (подробнее см. гл. IV. 1). С учетом этого обстоятельства, появляются основания считать тувинские экземпляры более ранними (см. гл. IV. 1).

1.2.2. Разливско-черновская группа. Оформилась при участии тувино-алтайской группы, но представлена только на Среднем Енисее. Отличается совмещением черт, характерных для разливской и черновской линий развития «окуневской» изобразительной традиции. С синкретичной разливско-черновской серии начинается кладогенез собственно разливского изобразительного канона. Это очевидно даже по «переходным» экземплярам (табл. 35).

Показательно в этом смысле выглядят оригинальные иконографические детали, в большинстве своем присущие только разливско-черновским рисункам, утраченные ими при оформлении собственно разливского канона. Например, «дополнительная» линия с «ноздрей» («петлей»?) в абрисе морды разливско-черновских быков Черновой VIII, Знаменского менгира, Уйбата V, Оглахтов и др. (см. табл. 36; 106, *5*). Вероятно, это один из специфических маркеров более ранней (сравнительно с разливскими и черновскими) разливско-черновской серии, утраченный в ходе дифференциации данного изобразительного стандарта, или стилизованный (см. табл. 40, *3*) на ряде разливских экземпляров, в основном, под своеобразную «петлю» (см. табл. 39, *1, 2*).

Название группе дано по материалам широко известных погребальных комплексов Черновая VIII и Разлив X, относимых большинством исследователей к окуневской культуре и подчеркивает стилистическую близость этих, на первый взгляд, мало похожих серий. Однако оно не отражает всего многообразия художественных форм, демонстрируемых этой группой рисунков, среди которых выделяется несколько пересекающихся изобразительных манер.

Своеобразным индикатором разливско-черновской группы являются и некоторые изображения т.н. фантастических антропо- и зооморфных хищников (см. табл. 38, *2*; 82, *4 – 6*; 85, *1, 2* и др.). С этой же серией композиционно связаны и несколько типов личин, антропоморфных образов (см. табл. 35; 36, *3*; 38, *2*; 72, *2, 3*; 73, *1, 2* и др.) и т.д.

Последующая эволюция синкретичного разливско-черновского стандарта привела к обособлению собственно разливской группы. Но это не единственный результат. В рамках предложенного таксона просматривается сразу несколько линий развития, продолжающих «окуневскую» изобразительную традицию. Это и переходные рисунки, с более выраженным «разливским акцентом», и петроглифы, отражающие влияние «ангарской» традиции, и изображения, выполненные в собственно «черновском стиле». Последние немногочисленны и, судя по всему, эта линия развития представляется тупиковым вариантом эволюции «окуневской» изобразительной традиции (табл. 37). Финал ее запечатлен в материалах Пьяного Камня с его вычурно вытянутыми зооморфными персонажами (табл. 38, *1*), а также в двух пора-тигейских рисунках зооморфных существ, перекрывших изображение разливского типа (табл. 38, *2*). Способы стилизации разные, но итог один. Очень вероятно, что черновский субстрат принимал не последнее участие в оформлении бычихской группы «геометрической» традиции. Но эта версия будет рассмотрена ниже.

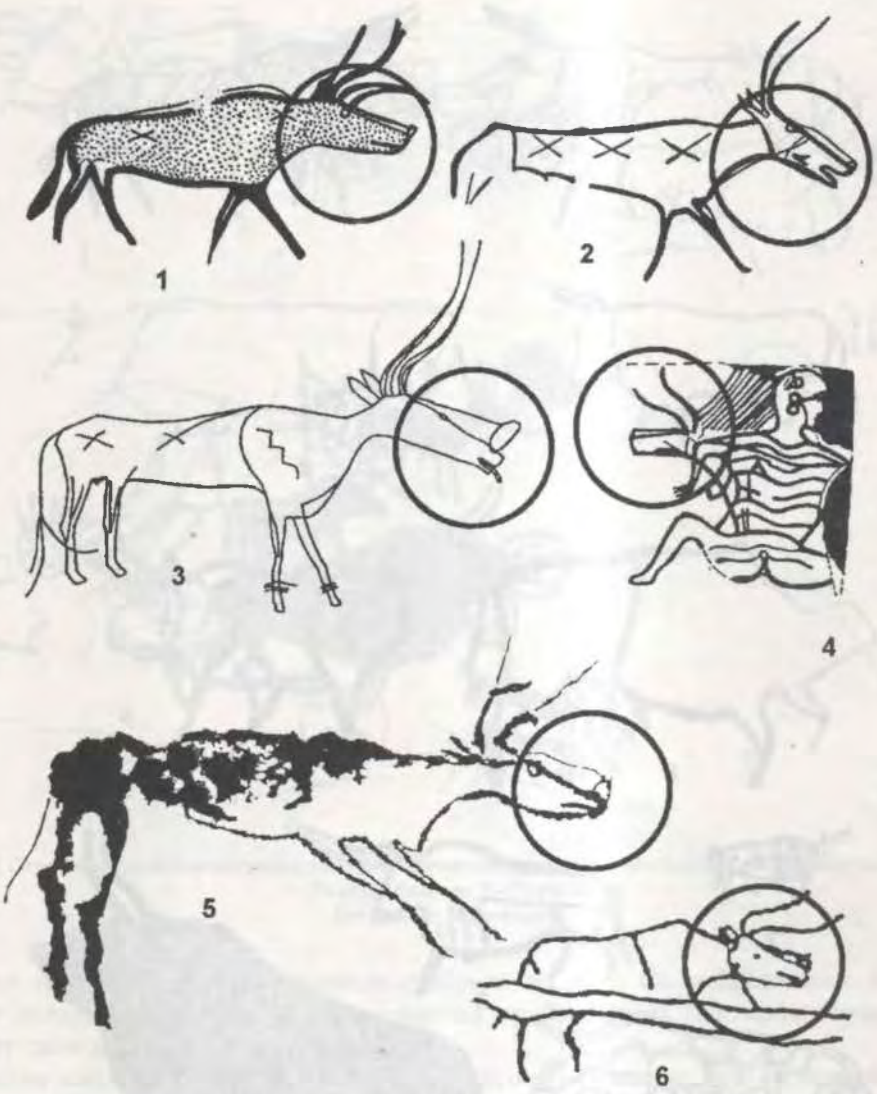


Таблица 36. Иконографический индикатор разливско-черновской группы «окуневской» изобразительной традиции:
1 – 3 – Черновая VIII; *4* – Уйбат V; *5* – Оглахты; *6* – Знаменская стела
(по Вадецкой, Лазаретову, Леонтьеву, Максименкову, Миклашевич, Пяткину, Советовой)

Какова судьба самого разливско-черновского иконографического стандарта? О его финале можно судить хотя бы по стратиграфии знаменского изваяния, где его перекрывают собственно разливские рисунки. Показательно сопоставление упомянутых Пора-Тигея и Пьяного Камня. В последнем случае т. н. «окуневская» (?) личина перекрывает разливско-черновский рисунок, тогда как в первом и те, и другие перекрыты изображениями черновского типа (табл. 38). Вероятно, окончательно разливско-черновский субстрат растворился в рамках и под влиянием «ангарской» традиции. Индикатором финальной стадии этого сложного иконографического синтеза является тенденция к геометризации рисунков, прослеживаемая у ряда экземпляров.

Таким образом, разливско-черновская группа представляла собой некий иконографический конгломерат, впитавший несколько эпохальных субстратов (например, сейминский и тувино-алтайский), давший начало разливскому и растворившийся в «ангарском» (или при его участии).

1.2.3. Разливская группа. Речь пойдет о рисунках, составивших собственно разливский иконографический стандарт (табл. 39 – 41).

Разливские композиции, как правило, моносюжетны. В редких случаях «поджарым» быкам сопутствуют иные персонажи: повозка и штандарты, а также вписанные стилизованные

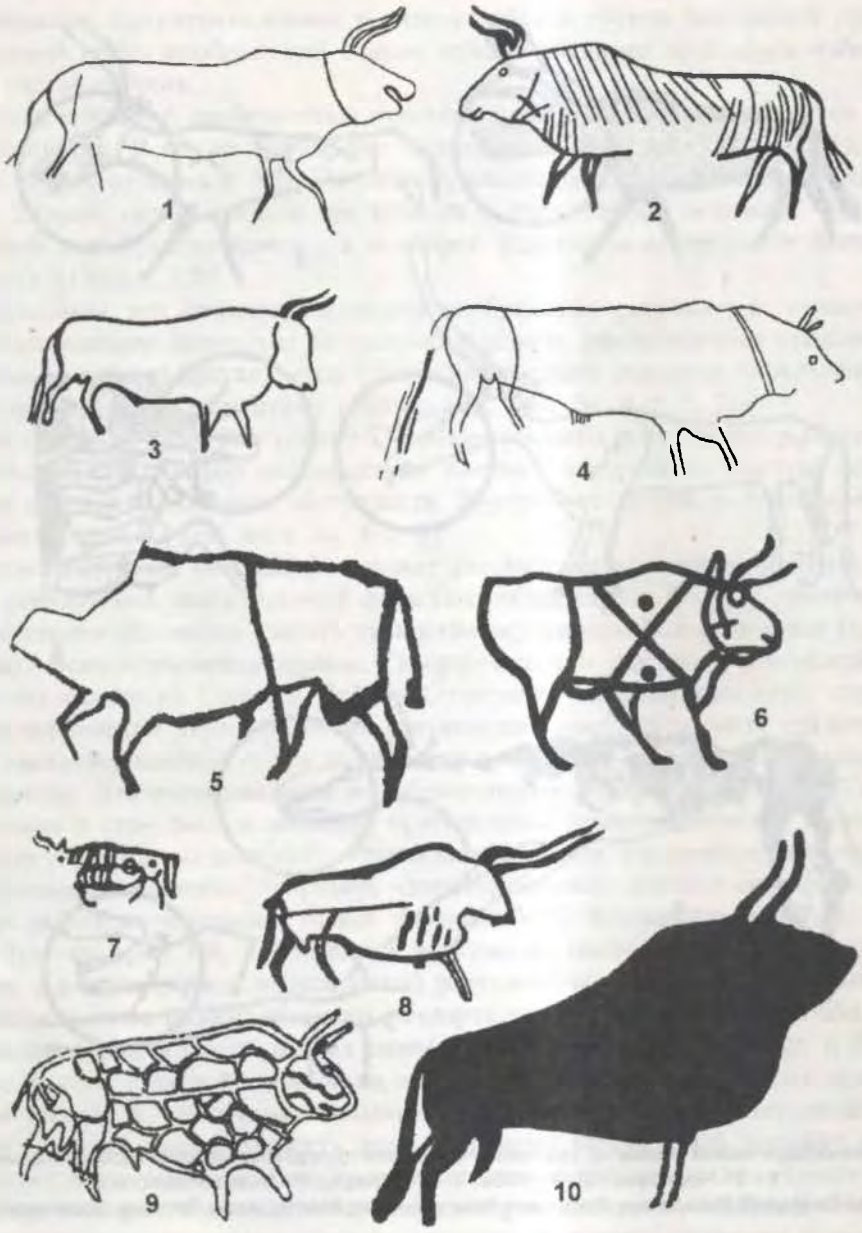


Таблица 37. Петроглифы черновской группы «окуневской» изобразительной традиции:
1 – 4, 8, 9 – Черновая VIII; *5* – Тепсей; *6* – улус Трошкин; *7* – Абаканский чаатас; *10* – Пора-Тигей
(по Вадецкой, Лазаретову, Леонтьеву, Максименкову, Миклашевич, Пяткину, Советовой)

личины. Принципиальным способом композиционного решения для разливской модели стало расположение фигур горизонтальными фризами. Встречаются и одиночные рисунки животных, также скомпонованные по мыслимой вертикальной оси. Это наиболее очевидное сходство с тувино-алтайской группой.

Разливская серия представительна и известна не только по плитам из погребений, но и по скальным плоскостям, а также по среднеенисейским каменным изваяниям (см. табл. 71). Локализация разливских изображений ограничена тремя, из четырех, среднеенисейскими котловинами: Минусинской, Сыда-Ербинской и Чулымо-Енисейской. Вероятно, на этой территории она и оформилась в качестве самостоятельной художественной школы. Мне известно одиннадцать таких местонахождений: Знаменка, р. Есь, Уйбат-Хулган, Аскиз, Хызыл-тас (хас), у Черного озера, Бырганов V, Пора-Тигей (?), Оглахты (?), Разлив X, Сулекская писаница и оз. Белё (или Беле). Как видно, большинство рисунков связано с Минусинской котловиной.

Таблица 38. Стратиграфические ситуации с петроглифами «окуневской» и варчинской изобразительных традиций:
1 – Пьяный Камень; *2* – Пора-Тигей
(по Дэвлет, Кызласову).

Что касается территорий, расположенных севернее, то ни в Сыда-Ербинской, ни в Чулымо-Енисейской котловинах нет переиспользованных «разливпами» менгиров. Думаю, этот факт еще получит свое объяснение.

Разливская иконографическая модель настолько оригинальна, что ее невозможно спутать с другой изобразительной манерой. Хотя встречаются экземпляры, демонстрирующие имевшие место контакты «разливцев» с поклонниками иных художественных стилей.

Невозможно обойти и вышеупомянутые переходные разливско-черновские варианты. Вероятно, они маркируют ту эволюционную фазу, которую П. Тейяр де Шарден называл «первоначальным углом расхождения» [1987, с. 99] и с истечением которой завершилась индивидуализация собственно «разливской» художественной школы, а также черновской линии развития.

Следует согласиться с Я.А. Шером, впервые указавшим на высокую степень сходства рисунков разливского облика [1980, с. 225]. Действительно, эти изображения отличаются крайне низкой иконографической вариабельностью форм, сильными ядерными связями группообразующих признаков и непредставительностью периферии. Имеющиеся же различия в деталях открывают их потенциальные датирующие возможности. Например, показательны т.н. «колокольчики», изображенные на рогах фантастического существа из могильника Бырганов (относящегося к синкретичной разливско-черновской группе, но уже максимально приблизившегося к собственно разливскому канону), а также под нижней челюстью быков разливского типа (табл. 42, 43). Параллели им можно найти в материалах карасукского времени на Среднем Енисее и в Томском Приобье. Возможно, нечто похожее изображено и на плите из Озерного (см. табл. 42, 43).

Что касается района Томского Приобья, то, безусловно, приведенная ниже аналогия усиливает аргументацию в пользу участия разливского субстрата в оформлении изобразительной традиции Самусь IV и генетической близости обоих комплексов части петроглифов варчинской традиции в их тепсейском варианте (см. табл. 75).

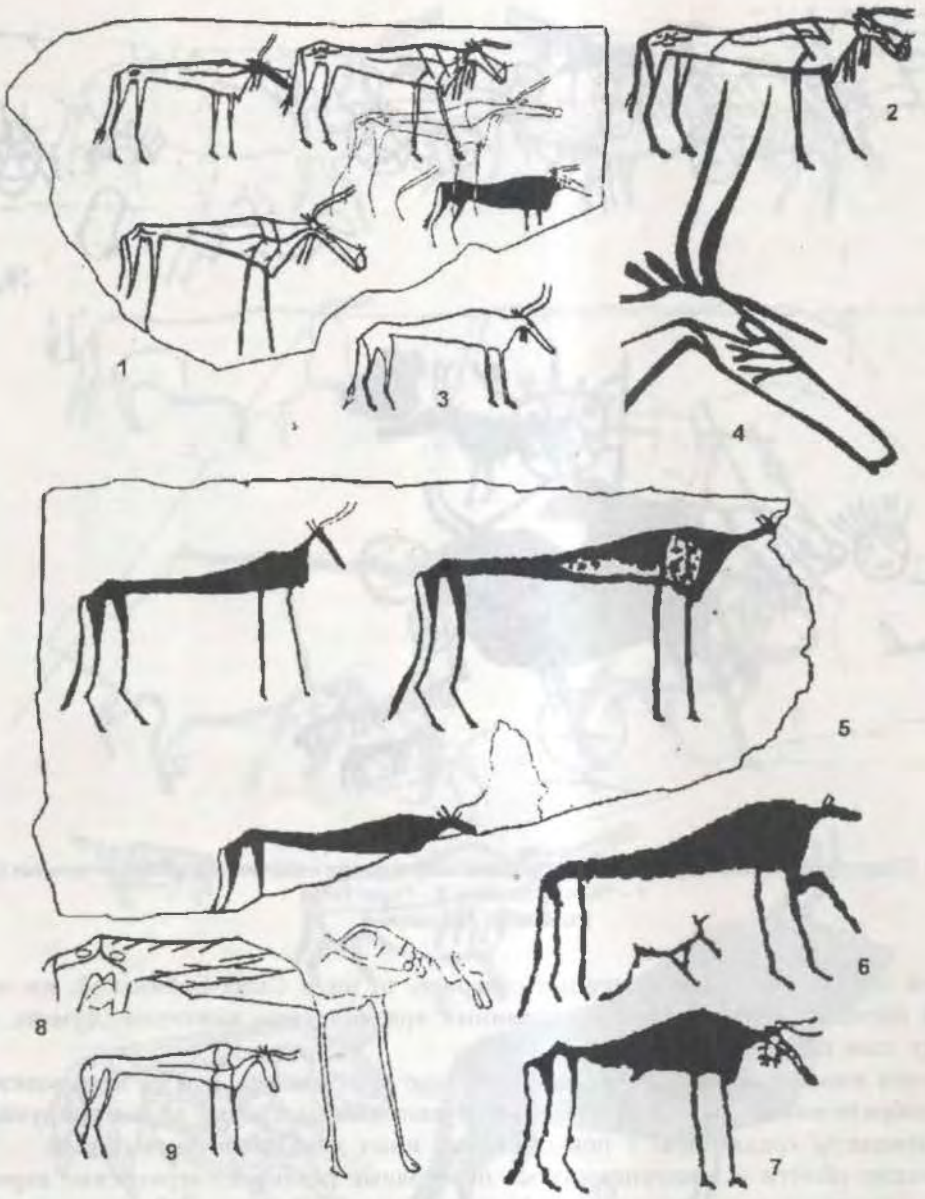


Таблица 39. Петроглифы разливской группы «окуневской» изобразительной традиции:
1 – 4 – Разлив X; *5* – Бырганов V; *6, 7* – Знаменская стела (по Пяткину, Миклашевич); *8* – Сулекская писаница; *9* – оз. Биле
(по Лазаретову, Леонтьеву, Миклашевич, Пяткину, Шеру)

Интересной особенностью рисунков разливской группы является то, что они практически не встречаются на одних плоскостях с изображениями, выполненными в иной стилистической манере.

1.2.4. Тепсейская группа. Названа так по наиболее выразительному комплексу рисунков на горе Тепсей. Аналогичные серии изображений известны по Усть-Тубе I, по погребальным плитам с. Полтаков, по могильникам Хара-Хая и Варча I (северный берег) (табл. 44, *А*).

Тепсейская группа изображений очень похожа на варчинскую и сопоставима с разливской, а также с самусьскими рисунками. Это своего рода предварчинский иконографический комплекс, состоящий не только из среднеенисейских материалов (табл. 44). Поэтому в них угадываются черты, характерные для группы разливской. Гипертрофированы задняя часть крупа и холка изображенных животных, что привело к образованию характерного прогиба спины. Совпадает поза животных и постановка ног. Утратой художественных деталей и

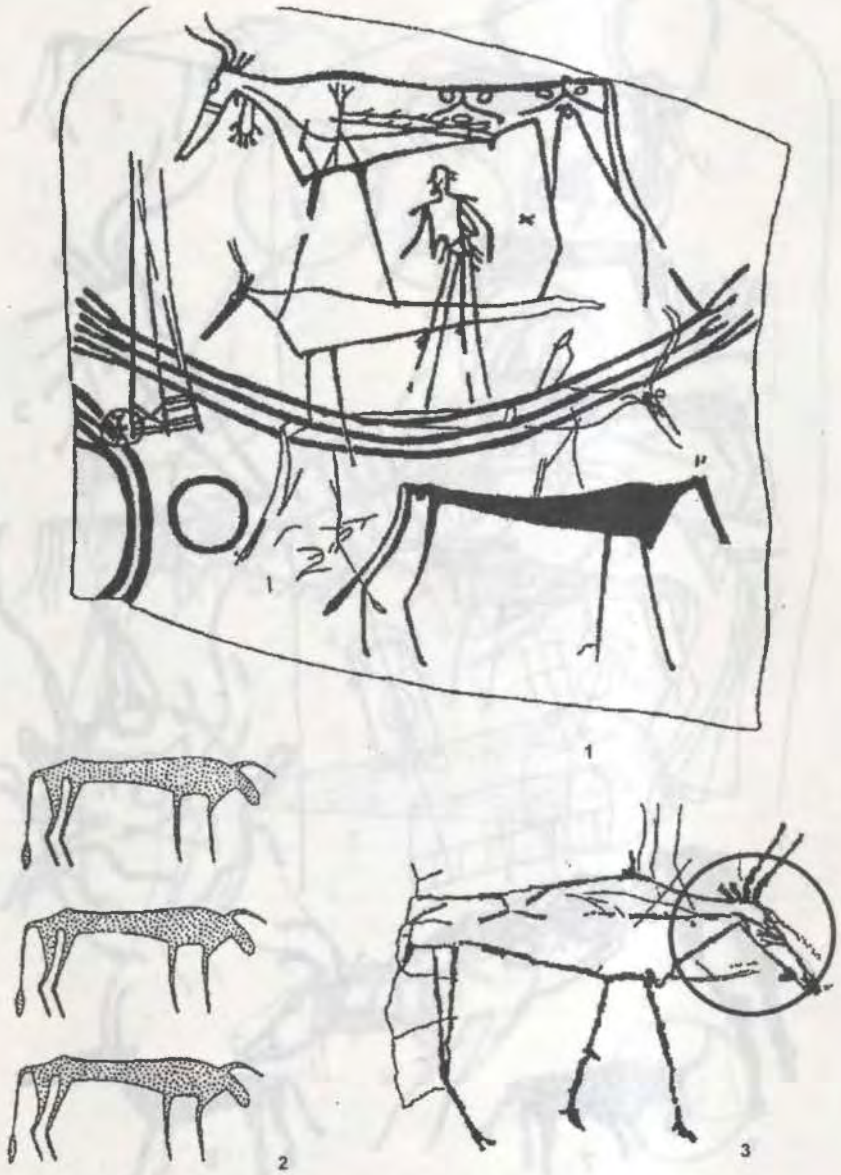


Таблица 40. Петроглифы разливской группы «окуневской» изобразительной традиции:
1 – Аскиз; *2* – гора Хызыл-тас (хас), у Черного озера; *3* – Оглахты
(по Кызласову, Леонтьеву, Шеру)

декоративной отделки тепсейская группа обязана стилизации разливского канона. Возможно, это стимулировалось эпохальным влиянием наступающей варчинской традиции, сниве-лировавшей живописные детали. Поиск «оптимальной» формы способствовал генерации широкого спектра иконографических вариаций, что вообще показательно для эпохи поздней бронзы.

Предварчинский хронологический горизонт, совпадающий с этим отрезком, помимо собственно тепсейской группы, представлен петроглифами с р. Быстрой и Суханихи, с писаницы у улуса Сулекова, которые, видимо, стилистически «старше» собственно тепсейской группы (см. табл. 44, *А1*; 75, *13, 14*).

С другой стороны, известны рисунки, которые сложно однозначно отнести к тепсейским или собственно варчинским. Вероятно, тепсейскую группу можно считать не только «предварчинской», но и «постразливской».

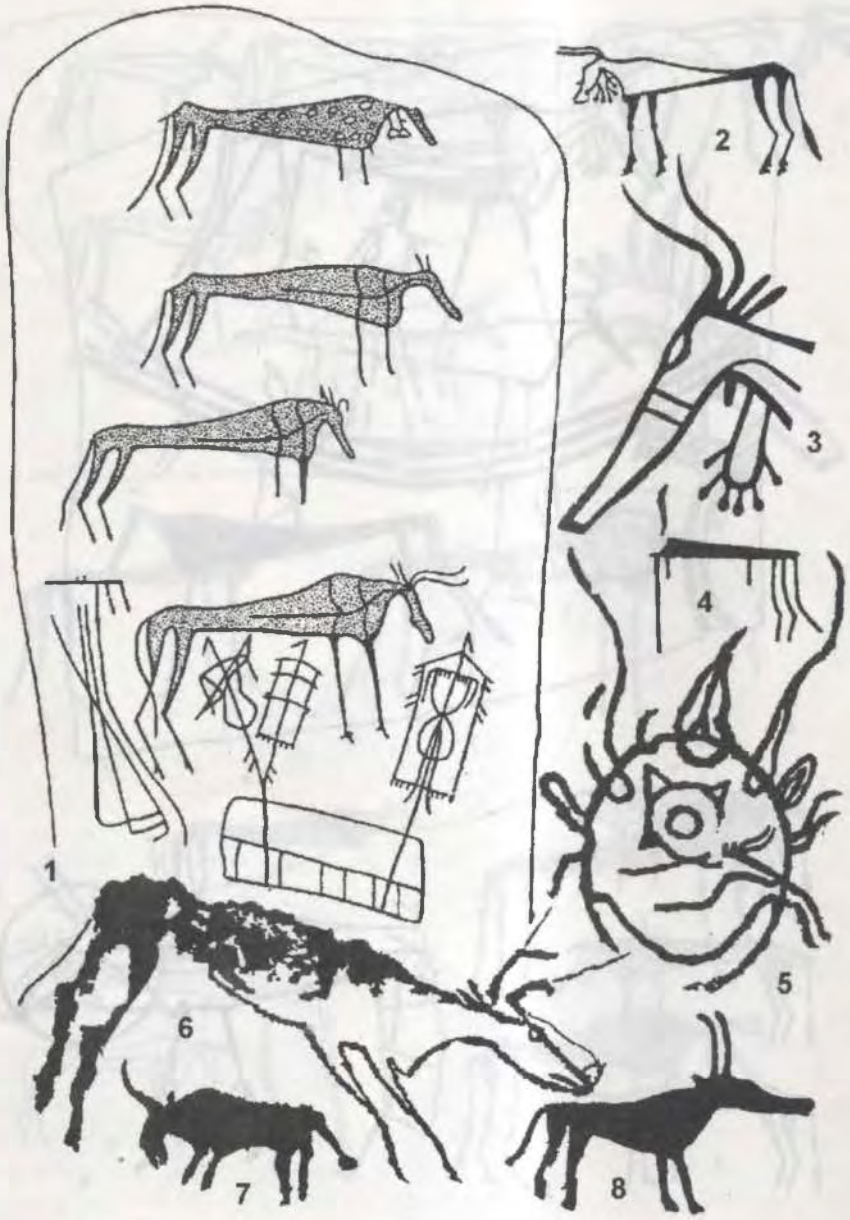


Таблица 41. Петроглифы разливской группы «окуневской» изобразительной традиции (*1 – 4*), смешанные и переходные варианты (*5 – 8*):
1 – восточный берег оз. Биле; *2* – Уйбат-Хулган; *3* – Аскиз (фрагмент); *4* – р. Есь; *5* – Быргано в (фрагмент); *6* – Оглахты; *7* – Тува; *8* – Пора-Тигей
(по Дэвлет, Вадецкой, Курочкину, Кызласову, Леонтьеву, Максименкову, Миклашевич, Пяткину, Советовой, Шеру)

На р. Томи точно таких же рисунков нет. Но генетическая близость разливской и самусьской иконографии допускает опосредованную связь тепсейского и самусьского изобразительных стандартов. Другими словами, в одном из компонентов самусьские рисунки суть результат трансформации разливского канона в Притомье, подобно тепсейским и «предварчинским» на Среднем Енисее.

Общие истоки сказались не только в самусьской орнаментальной графике, но и в наскальном искусстве. Ряд нижнетомских петроглифов является местным парафразом трансформированных разливских канонов, стилистически близких (синхронных) тепсейской группе на Среднем Енисее (табл. 44, *В*). Видимо, моменту оформления последней предшествовал исход части носителей разливского субстрата на запад, в Томское Приобье.

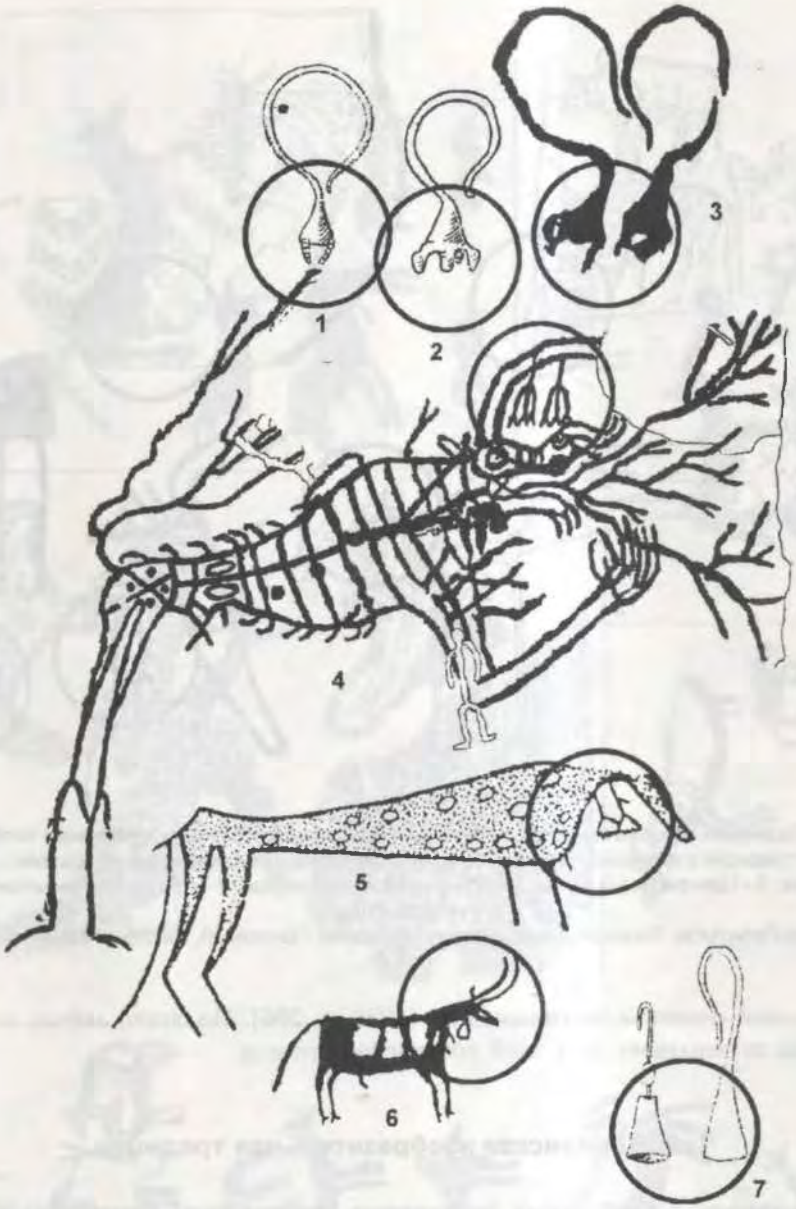


Таблица 42. «Подвески-колокольчики» у зооморфных персонажей эпохи бронзы северо-западного Саяно-Алтая и их возможные аналоги из предметно-вещевых комплексов карасукской, лугавской и еловской культур:
1 – Минусинская котловина; *2* – Тува; *3* – Малые Копены III; *4* – Быргано́в; *5* – восточный берег оз. Биле; *6* – Калбак-Таш; *7* – ЕК-I
(по Зяблину, Косареву, Кубареву, Курочкину, Кызласову, Пяткину, Членовой, Якобсон)

Сходство иконографических принципов прослеживается и с тувино-алтайской группой, в том числе, в видоизмененной трактовке идея «мирового дерева – коновязи» (табл. 44, *Г*).

Тепсейская группа стала финалом разливской линии развития и одновременно рубежом соприкосновения и взаимодействия последней с изобразительными традициями эпохи поздней бронзы вообще и карасукского времени, в частности. Об этом свидетельствует доминантный признак тепсейской группы в виде своеобразной конфигурации корпуса, получившей довольно широкое распространение (см. табл. 44). Таким образом, тепсейский императив помимо Среднего Енисея охватывал районы Тувы, Горный Алтай, Нижнее Притомье и др.

Я.А. Шер предлагал относить тепсейские рисунки «...к раннему, во всяком случае, к дотагарскому времени, поскольку хорошо распознаваемые изображения сакско-тагарского стиля

Таблица 43. «Подвески» на шее зооморфных персонажей разливской группы «окуневской» изобразительной традиции и их возможные иконографические и предметно-вещевые параллели:
1 – Озерное; *2* – Центральный Казахстан; *3* – Сулекская писаница; *4* – Аскиз; *5* – Знаменская стела; *6* – устье р. Таштып
(по Леонтьеву, Липскому, Миклашевич, Молодину, Погожевой, Пяткину, Членовой)

отличаются меньшей степенью патинизации» [1980, с. 266]. Полагаю, сейчас этот рубеж можно принять лишь за верхнюю дату всей тепсейской группы.

1. 3. Варчинская изобразительная традиция

Сейчас ее изучение – одно самых популярных тематических направлений [Пяткин, 1977, с. 61, 62; Леонтьев, 1980, с. 69 – 80; Пяткин, Миклашевич, 1987, с. 129, 130; Боковенко, 1987, с. 77 – 79; Филиппова, 1989, 50, 51;1990, с. 166 – 168; Савинов, 1993, с. 61 – 72; 1995, с. 69, 70; Ковтун, 1993, с. 47 – 55; Черемисин, 1995, с. 30 – 32; 1995а, с. 75 – 81; Миклашевич, 1995, с. 33, 34; Лазаретов, 1995, с. 57 – 60; Пяткин, Курочкин, 1995, с. 72, 73 и др.].

Исходные посылки этой масштабной темы впервые сформулировал Б.Н. Пяткин [1977, с. 62 – 71]. Уже тогда он писал о необходимости культурно-хронологической дифференциации этого массива петроглифов, предвидя исследовательскую перспективу.

Изменения в традициях изобразительного искусства, совпавшие с этим периодом, кардинально отличают это время от иконографических канонов предшествующих эпох. Словами Г. Вельфлина: «...ясность мотива перестала быть самоцелью изображения; больше не требуют, чтобы глазу открывалась доведенная до совершенства, форма, – достаточно, если дан опорный пункт» [1994, с. 26].

В изобразительном творчестве культур северо-западного Саяно-Алтая произошли революционные перемены. Появились принципиально новые сюжеты и образы. Такие персонажи, как лось или бык, вытесняются сюжетами, связанными с образом коня [Миклашевич, 1995, с. 34]. Конь становится доминантным изобразительным символом эпохи. Кроме того, изображают козлов, куланов, оленей, быков, маралов, а также колесницы, всадников, антропо-

Таблица 44. Петроглифы тепсейской группы (*А*) и их горно-алтайский (*Б*), нижнетомский (*В*), тувинский (*Г*) и восточноказахстанский (*Д*) иконографический парафраз (по Дэвлет, Леонтьеву, Ломтковой, Мартынову, Миклашевич, Савинову, Самашеву, Советовой, Филипповой, Черемисину, Шеру)

Таблица 45. Изображения силуэтной группы варчинской изобразительной традиции и параллели им в мелкой пластике:
1 – 4, 17, 18, 22 – 25 – Есино I; *5* – Бырганов; *6 – 16* – Бычиха; *19* – Оглахты; *20, 21* – Пора-Тигей; *26* – Торгажак; *27, 28* – Средний Енисей; *29 – 31* – северный берег Варчи I; *32* – Средний Енисей; *33* – Шалаболино; *34* – Тарлактын; *35* – Черновая VIII
(по Вадецкой, Курочкину, Кызласову, Леонтьеву, Максименкову, Мартынову, Миклашевич, Новгородовой, Пяткину, Савинову, Советовой)

морфные фигуры (в том числе с оружием) и т.д. [Пяткин, Миклашевич, 1987, с. 129, 130; Савинов, 1993, с. 61 – 72; Миклашевич, 1995, с. 34]. Существенно трансформируется стиль изображений. Практически все исследователи отмечают геометризованность рисунков как императивную норму саяно-алтайской иконографии эпохи поздней бронзы. Проявления этой тенденции разнообразны, но их объединяет практикуемый принцип сквозного изоморфизма. О.С. Советова и Е.А. Миклашевич объясняют это бытованием нескольких стилистических

Таблица 46. Нижнетомские (включая Томское Приобье) и среднеенисейские петроглифы и орнаментальная графика варчинской изобразительной традиции:
1 – 5, 10 – Никольская писаница; *6* – ЕК II (грунтовый); *7, 8* – Тутальская писаница; *9* – Савельевское селище; *11, 13, 15* – Есино XIV; *12, 19 – 21, 25, 26* – Есино III; *13* – Средний Енисей; *14, 16, 24* – Оглахты; *17* – Тепсей; *18* – Бычиха; *22, 23* – Есино I
(по Бариновой, Дульзону, Матющенко, Миклашевич, Русаковой, Савинову, Советовой, Ураеву)

вариантов в рамках одного стиля, связывая такое положение вещей не с хронологическими, а с этнокультурными различиями [1999, с. 20]. По крайне мере, не вызывает сомнений стадиальное единство стиля, в оформлении которого нашли отражение разные культурные традиции [Савинов, 1993, с. 70], т.е. составляющие его субстраты-компоненты.

Перечисленные тенденции характерны не только для районов северо-западного Саяно-Алтая. Иконографически схожие композиции появились по всему ареалу взаимодействия культур эпо-

Таблица 47. Петроглифы линейной группы варчинской изобразительной традиции:
1, 2, 8, 19 – Есино III; *3* – Есино XIV; *4* – Хара-Хая; *5, 6* – Оглахты; *7* – Пора-Тигей; *9, 25* – Бырганов; *10 – 12* – Шалаболино; *13 – 16* – Средний Енисей; *17, 18* – дер. Быстрая; *20, 21* – северный берег Варчи 1; *22* – Средний Енисей; *23* – Тепсей V; *24* – Бырганов V; *26* – Оглахты V
(по Кызласову, Леонтьеву, Мартынову, Миклашевич, Пяткину, Савинову, Советовой, Филипповой, Шеру)

хи поздней и финальной бронзы Центральной и Северо-Западной Азии: в Восточном Казахстане и Горном Алтае (табл. 47а), в Монголии и Туве (табл. 47б), а также в других местах, территориально не связанных с темой нашей монографии (см., напр.: [Миклашевич, 1995, с. 33, 34]).

Опираясь на среднеенисейские источники, Н.В. Леонтьев назвал этот стиль «варчинским» [1980, с. 72] по одному из самых известных местонахождений. Автор осторожно указывает на условный характер своей датировки этих рисунков карасукским временем, приводя все-таки ряд аргументов в пользу подобной идеи [Леонтьев, 1980, с. 78 – 81]. Сейчас эти сомнения принято считать исчерпанными. Н.В. Леонтьеву принадлежит и первая классифи-

Таблица 47а. Петроглифы варчинской изобразительной традиции из Восточного Казахстана (*1 – 12*) и Горного Алтая (*13 – 21*):
1, 2, 5, 6 – Мойнак; *3, 9, 10* – Окей; *4* – Сагыр I; *7, 8, 12* – Зевакино; *11* – Нарбота; *13* – Чыргакы; *14 – 21* – Калбак-Таш
(по Кубареву, Самашеву, Черемисину, Якобсон)

кация варчинских изображений: 1) линейно-силуэтные; 2) линейно-контурные; 3) условно-реалистические [1980, с. 70]. К последним он относит и, обособленные в данной работе, рисунки тепсейской группы. Малоперспективно выглядит вторая группа («манера», по Н.В. Леонтьеву): отсутствует единое основание для классификации, не исчерпаны все возможности дифференциации изображений по существенным иконографическим признакам. Тем не менее, основные тенденции угаданы совершенно верно.

Накопленный сейчас дополнительный материал позволяет еще раз обратиться к процедуре типологического анализа рисунков варчинской традиции.

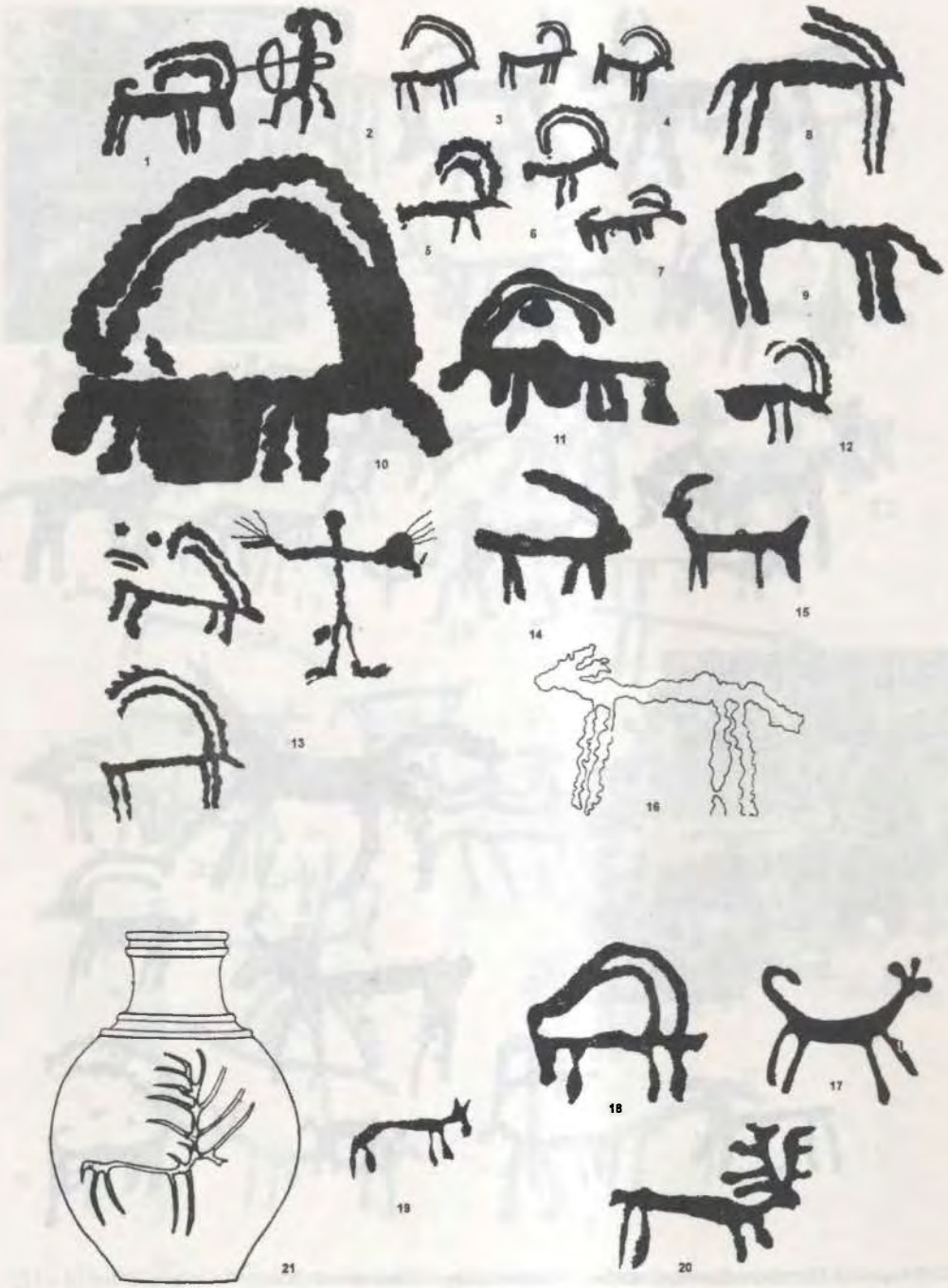


Таблица 47б. Петроглифы и рисунок на сосуде варчинской изобразительной традиции из Тувы (*1 – 16*) и Монголии (*17 – 21*):
1 – 13 – Мугур-Саргол; *14, 15* – Алды-Мозага; *16* – Сарыг-Баалык; *17* – р. Чулуут; *18 – 20* – Яманы-ус; *21* – Улангомский могильник
(по Дэвлет, Новгородовой и др.)

Даже самый общий обзор этого массива показывает, что сходство очевиднее отличий. Своеобразие групп сводится к одной-двум акцентирующим деталям. Изоморфизм иконографических элементов гарантировал сохранение традиции: комбинаторика последних допускалась за счет ограничения перечня канонических компонентов конструируемой изомодели. Этот парадоксальный запретный механизм стал отличительным признаком изобразительных традиций данной эпохи. Поэтому т.н. «смешанные» виды рассматриваются мною как законо-

мерное следствие этого процесса, а «чистые» (или опорные) группы – в качестве безальтернативного условия последнего.

Историографически оправдано отнесение к варчинской традиции рисунков тепсейской группы, т.к. они зафиксированы на плитах могильника Варча I (северный берег) [Леонтьев, 1980, рис. 2, *1*]. Многие экземпляры утрачивают свою характерную моделировку, приближаясь по абрису к силуэтным («условно-реалистическим», по Н.В. Леонтьеву).

Таким образом, тепсейская группа отражает преемственность и взаимодействие разливской группы «окуневской» традиции с одной стороны, и варчинской изобразительной традиции – с другой.

1.3.1. Силуэтная группа. Местонахождения подобных рисунков известны на Суханихе и Бычихе. Аналогичные изображения зафиксированы на плитах могильников Варча I и II, Быргано в, у с. Полтаков, на пора-тигейских плоскостях и др. (табл. 45). Отдаленно они напоминают линейные, хотя они менее взыскательны к моделировке деталей. Отдельные рисунки силуэтной группы представляют собой миниатюрные шедевры наскальной живописи. Некоторые даже напоминают мастерски выполненные вотивные подвески со специальным креплением (табл. 45, *9, 11* и др.). Помимо зооморфных образов, эта группа представлена изображениями колесниц, а также сюжетами с антропоморфными персонажами.

На р. Томи рисунки этой группы были обнаружены только в самое последнее время (табл. 46, *1, 2, 7, 8*). Но в территориальном отношении их ближайшие аналоги известны не со скальных массивов или могильных плит со Среднего Енисея, а по поселенческой керамике из Томского Приобья (табл. 46, *6, 9*).

Иконографическая характеристика этих изображений передана в названии группы. При общей схематичности абриса рисунок выполнен не прочерченными линиями, а геометризованным силуэтом.

Отдельные зооморфные изображения отличаются характерной выгнутостью линии спины и морды животного. Известны экземпляры с гипертрофированно вытянутой шеей.

1.3.2. Линейная группа. Отличается предельной геометризацией изображений. Фигурально выражаясь, «от ушей до хвоста» рисунки сконструированы из прямых и ломанных линий. Это привело к тому, что конфигурация зооморфных изображений напоминает четырех-пятизубчатый гребень (табл. 47). Любопытен и способ передачи хвоста, как бы «отброшенного» под прямым углом (см. табл. 47). В общем, во всем ощущается знакомство с фундаментальным принципом авторов всех меандровых композиций: соединение ломанных под прямым углом линий.

Сюжеты, в принципе, идентичны предыдущей группе: зооморфные изображения, колесницы, антропоморфные образы, в т.ч. лучники и всадники. Они встречаются в материалах одних и тех же памятников, нередко соседствуя на общих плоскостях. Известны и смешанные формы. Вместе с тем, создается впечатление относительно «автономного» бытования этих двух направлений в рамках варчинской традиции. Так, например, линейная группа не имеет в своем активе такого семантически значимого сюжета, как «конь у мирового дерева». Проявляется обособленность при анализе общих композиций, а также ряда рисунков с плит погребальных комплексов. Планиграфия известных мне композиций и рисунков обеих групп показывает различную ориентацию и компоновку силуэтных и линейных изображений. Они никогда не образуют «чересполосицу», а последние занимают участки вокруг первых. Плиты с рисунками из могильника Есино I у с. Полтаков иллюстрируют четкую дифференциацию этих групп. Каждая плита заполнялась рисунками только какой-либо одной группы. Сомневаюсь, чтобы все это объяснялось только спецификой передачи видовых отличий зооморфных образов или различной семантикой сюжетов. Количество линейных изображений, обнаруженных на р. Томи, исчисляется на пальцах одной руки (табл. 46, *3 – 5, 10*). Они представлены «упрощенным», предельно стилизованным вариантом и, вероятно, датируются периодом не ранее переходного времени от бронзы к железу (включительно).

1. 4. «Геометрическая» изобразительная традиция

Особенность данной традиции заключается в необычности ее проявления. Влияние геометрической иконографии на иные традиции изобразительного искусства выделяет ее ярче,

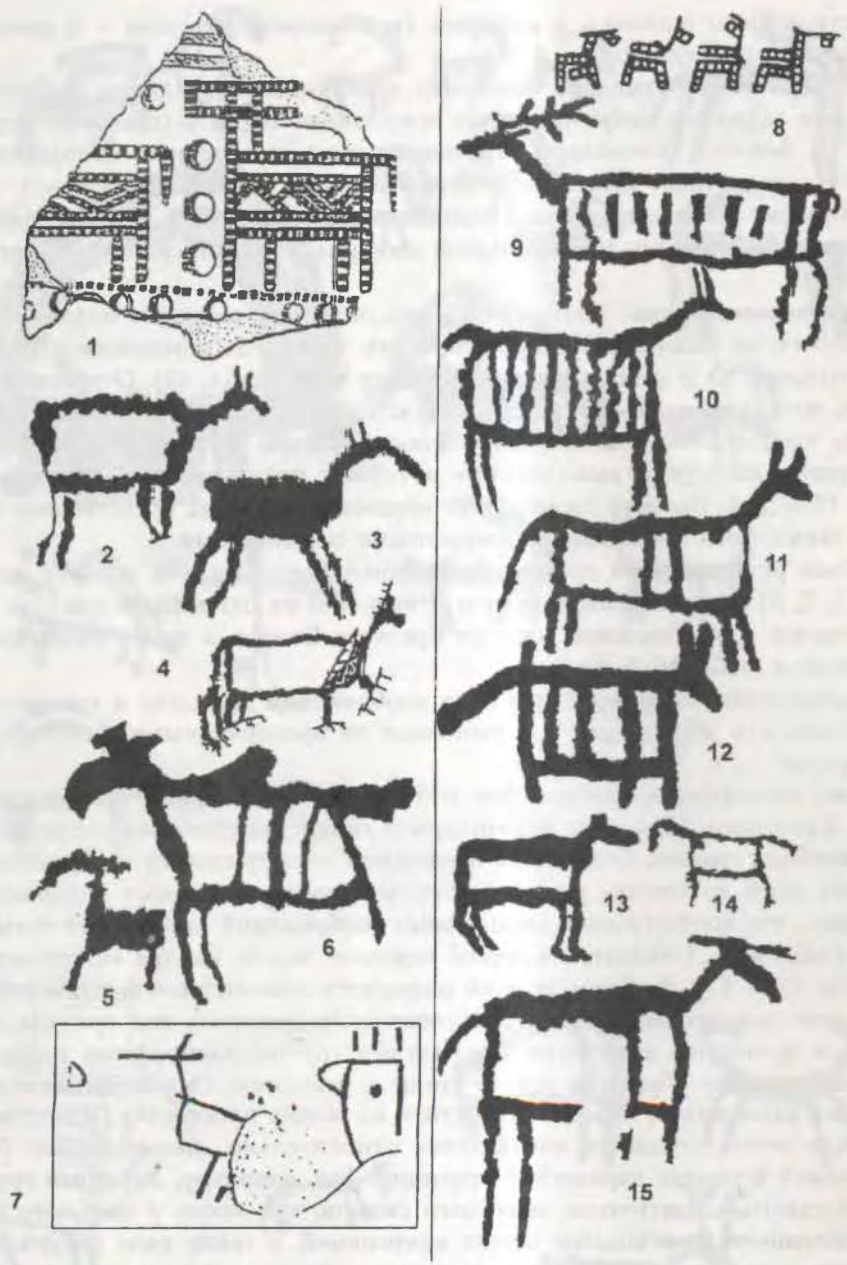


Таблица 48. Нижнетомские и среднеенисейские изображения оглахтинско-томской группы «геометрической» изобразительной традиции:
1 – Малгет; *2* – Висящий Камень; *3, 5, 6* – Новороманов ский комплекс; *4* – Томская писаница; *7* – Кижирово; *8* – «Абакан у моста» (Подсиняя); *9, 12* – Оглахты; *10, 11, 15* – Оглахты III; *13* – Шалаболино; *14* – Усть-Туба I (по Бариновой, Кирюшину, Ломтевой, Малолетко, Мартынову, Миклашевич, Покровской, Пяткину, Русаковой, Советовой, Старцевой, Членовой, Шеру)

нежели собственно «геометрические» образцы рисунков. В какой-то степени она является своеобразным культурно-историческим фантомом, распространение которого имело осязаемые результаты. Отчасти они уже были рассмотрены выше на примере томской группы «ангарских» изображений, хотя это только верхушка айсберга.

Масштабу своего распространения «геометрическая» традиция могла быть обязана доступности базовой иконографической доминанты и причинам конкретно-исторического свойства. Следовательно, можно предположить наличие нескольких центров сосредоточения носителей геометрического императива и еще большее количество пунктов восприятия распространяемых ими импульсов. Как видно, проблема слишком глобальная, чтобы быть исчерпанной

Таблица 49. Нижнетомские петроглифы оглахтинско-томской группы «геометрической» изобразительной традиции и их оглахтинско-томские и варчинские параллели со Среднего Енисея: *1, 3* – Верхняя Новороmановская писаница; *2* – Кижирово; *4* – Тух-Сигат IV; *5, 6, 9, 10* – Оглахты III; *7, 11* – Есино I; *8* – Бычиха; *12* – Малгет; *13* – Висящий Камень; *14* – Есино III (по Кирюшину, Ковтуну, Ломтевой, Миклашевич, Полосьмак, Савинову, Шеру, Шумаковой)

в рамках одного сравнительно узкого исследования. Применительно к месту, времени и теме, остановимся на самых очевидных деталях.

Диагностирующим признаком изображений этой традиции являются прямоугольные (подквадратные) очертания корпуса зооморфных и иных рисунков. Сопутствующие первым персонажи нередко были лишены такой характерной детали. Неудивительно, что указанный принцип сохранился и в орнаментальной графике различных синстадиальных, а также более поздних культур. Хотя и в этом случае не обошлось без исключений.

Вместе с тем, в композициях и рисунках, составляющих традицию групп, ощущается некая стилистическая общность. Именно к феномену геометризма удачно подходит одна из характери-

Таблица 50. Петроглифы оглахтинско-томской группы «геометрической» изобразительной традиции Горного Алтая. Иконографические вариации стилистического канона (по Кубареву, Якобсон)

стик художественного стиля. Этот как раз тот случай, когда «...отдельные черты, из которых слагается стиль, имеют некое общее качество. Они все как бы отмечены выразительностью целого или же существует господствующий мотив, подчиняющий себе остальные» [Шапиро, 1988, с. 393].

1.4.1. Оглахтинско-томская группа. Выделяя собственно «геометрические» изображения Среднего Енисея, Я.А. Шер опирался на материалы комплекса Оглахты III [1980, с. 233]. Время расширило круг источников, подтвердив правомерность первоначального выбора и подхода. Оглахтинские экземпляры и их аналоги можно считать эталонными рисунками «гео-

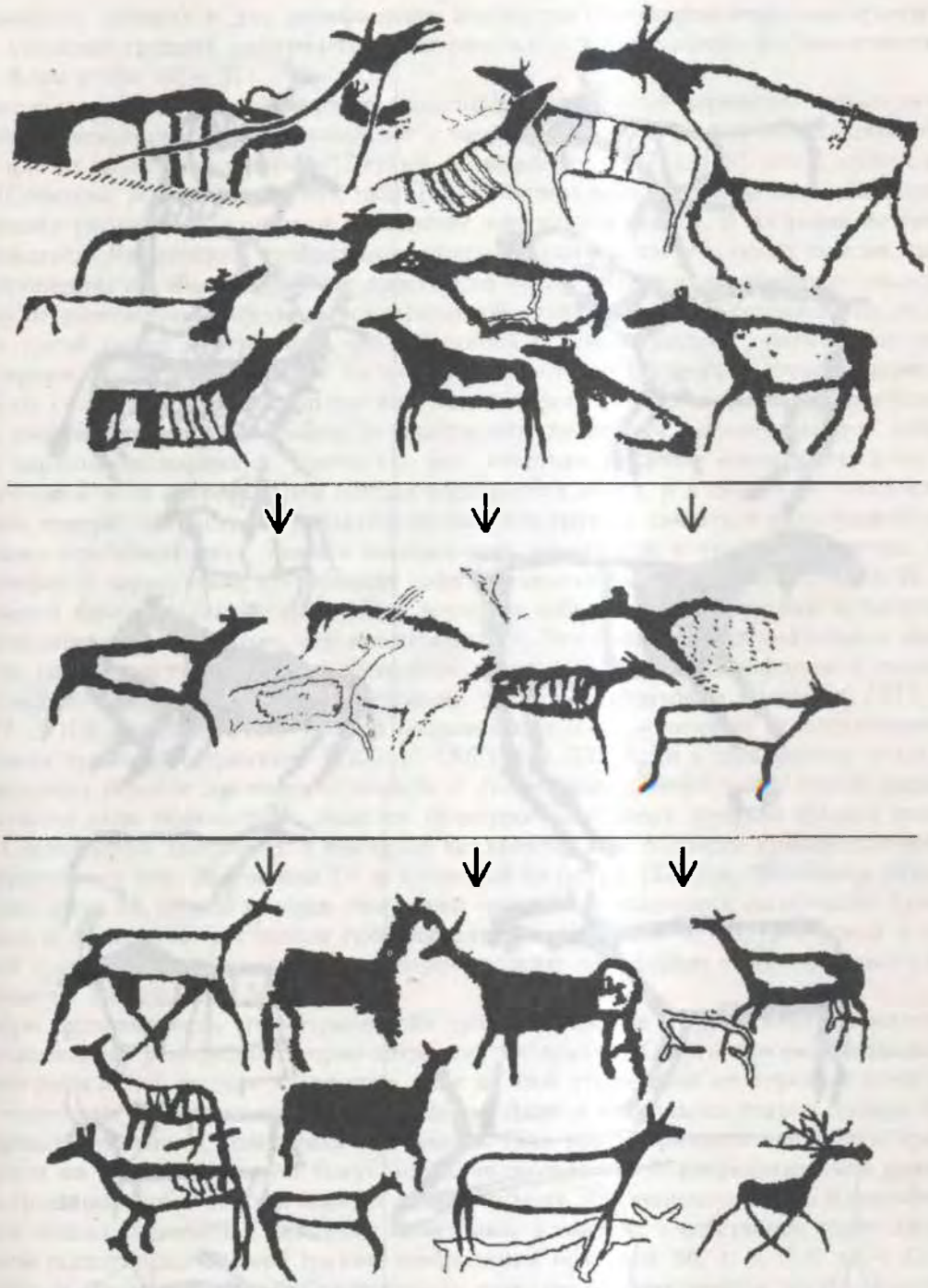


Таблица 51. Гоафическая модель эволюции «минусинских», «ангарских» и «постангарских» изомоделей
и генерация геометризованных форм (Средний Енисей)
(по Дэвлет, Леонтьеву, Мартынову, Миклашевич, Пяткину, Советовой, Шеру)

метрической» изобразительной традиции северо-западного Саяно-Алтая. Недавно подобные образцы были обнаружены в Нижнем Притомье (табл. 48, *2 – 6*; 49, *1, 3, 13*). Осталось очертить круг параллелей в материалах культур сопредельных районов, бытовавших от поздней бронзы до раннего железного века (табл. 48, 49).

Сейчас мы располагаем целой серией рисунков собственно «геометрической» традиции северо-западного Саяно-Алтая, включая и его крайнюю северо-западную периферию: Нижнее Притомье, Томское Приобье вплоть до бассейна р. Васюган (табл. 48 – 50).

Таблица 52. Сходство и отличия нижнетомских петроглифов томской группы «ангарской» изобразительной традиции (слева) с различными группами «геометрической» изобразительной традиции Алтая и Енисея (справа):
1 – Томская писаница; *2* – Висящий Камень; *3* – Верхняя Новоромановская писаница; *4* – Нижняя Новоромановская писаница; *5* – Крутая; *6* – Средний Енисей; *7* – Горный Алтай; *8, 11, 12* – Усть-Туба II; *9* – Усть-Кулог; *10* – Калгуты; *13* – р. Кунгус (Восточные Саяны)
(по Заике, Ковтуну, Леонтьеву, Ломтевой, Мартынову, Миклашевич, Молодину, Окладникову, Советовой, Шеру)

Сложились условия и для верификации множества синтезированных «ангаро-геометрических» (томская группа), «варчинско-геометрических» и тому подобных эклектически смешанных форм (табл. 50 – 52).

В последнее время происхождение и бытование различный вариаций «геометрических» изображений некоторые авторы связывают с карасукской культурой, т.к. «аналогии им имеются на плитах карасукских могил» [Пяткин, Миклашевич, 1987, с. 129], или с эпохой поздней бронзы [Советова, Миклашевич, 1999, табл. IV]. Действительно, многие детали собственно «геометрических» рисунков напоминают варчинские или идентичны им. В их связи не приходится сомневаться. Варчинские изображения присутствуют на погребальных плитах карасукских захоронений, но объединять их с собственно «геометрическими» в рамках одного стиля (группы) неправомерно. Рисунки «геометрической» традиции более декоративны, отличаются характерной (чаще поперечной) орнаментацией и демонстрируют оригинально стилизованный прием акцентировки задней части крупа животного (подробнее ниже). Кроме того, в отличие от силуэтной группы варчинских петроглифов, они не встречаются в композиции «конь у мирового дерева» и вообще несопоставимы по набору знаков-символов, сопровождающих варчинские вариации. Насколько мне известно, рисунки «геометрической» традиции «тяготеют» не к погребальным плитам карасукских могил, а к скальным плоскостям.

Иначе говоря, петроглифы оглахтинско-томской группы связать с карасукской культурой гораздо проблематичнее, нежели изображения варчинской и тепсейской групп, присутствие которых в карасукских погребениях зафиксировано неоднократно (см. гл. III. 2). Самый тривиальный вывод: оглахтинско-томская группа к собственно карасукской культуре имеет отношения значительно меньше, чем предполагалось. Это подтверждает уникальная находка в лугавском (или карасук-лугавском) комплексе сосуда «неолитоидной» формы с зооморфными рисунками, типологически сопоставимыми с рассматриваемыми [Членова, 1972, с. 119, 120; 1977, с. 104, рис. 3, *1*]. Н.Л. Членова называет этот сосуд «одним из типологических родоначальников лугавской керамики» [1972, с. 120] (табл. 53). Если в дальнейшем оглахтинско-томскую серию удается достоверно увязать с лугавскими древностями, станет возможной интерпретация ряда любопытных сюжетов культурогенеза эпохи поздней бронзы северо-западного Саяно-Алтая. Например, о причинах исключительной близости краниологических серий из ирменского мог. Журавлево IV и лугавской культуры [Бобров, Чикишева, Михайлов, 1993, с. 133] (рис. 58, 59); об истоках статуарной традиции в ирменских памятниках Кузнецкой котловины; о совпадении восточных (юго-восточных) импульсов металлургической и изобразительной традиций, направленных на северо-западную периферию северо-западного Саяно-Алтая [Ковтун, 1993, с. 50 – 54] и др.

Особую разновидность «геометрической» традиции вообще и оглахтинско-томского стандарта в частности представляют горно-алтайские материалы. Строго говоря, бытование данной иконографической модели в «чистом» виде на этой территории не отражает всего многообразия известных здесь геометризованных форм. Даже в материалах только одного, пусть и такого представительного, памятника как Калбак-Таш, просматриваются минимум три-четыре вариации на «геометрическую тему», представляющие собой непредсказуемое разнообразие этой традиции (табл. 50, 54). Забегая вперед, отмечу, что типологическую идентификацию последних можно связывать с четырьмя моментами, а именно: с собственно горно-алтайским парафразом оглахтинско-томской группы изображений (см. табл. 50, *4, 5, 7, 9, 11 – 13, 16*); с синкретичным (смешанным?) изобразительным стандартом, сочетающим черты оглахтинско-томской и «южной» групп (см. табл. 50, *2, 3, 6, 8, 10, 14, 15*); с горно-алтайским парафразом рисунков «южной» группы (табл. 54; 55, *6, 7*); с синтезом геометрического субстрата и джурамальской (см. работы Д.В. Черемисина) изобразительной манеры, приведшим к генерации горно-алтайского «аналога» тепсейского (или «предварчинского») стандарта (см. табл. 44, *Б*).

1.4.2. «Южная» (младшая) тувино-алтайская группа. Условно ее можно именовать «южной» ввиду того, что ее северная граница проходит по самой южной из среднеенисейских котловин. Из другого варианта названия явствует, что она может считаться средоточием некоторых иконографических особенностей изображений старшей тувино-алтайской группы, рассмотренной выше в рамках «окуневской» изобразительной традиции. Действительно, сопоставление обоих комплексов показывает имеющееся сходство в принципах моделировки корпуса и статичной позе животных с опущенной головой, в прорисовке деталей (хвост с

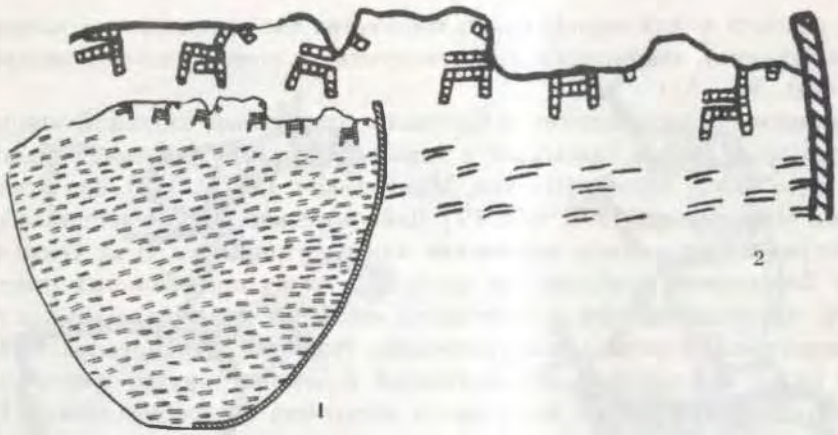


Таблица 53. Изображения в «геометрическом стиле» на сосуде лугавской культуры:
1 – «Абакан у моста» (Подсиняя); 2 – то же, увеличено
(по Членовой)

Таблица 54. Петроглифы «геометрической» изобразительной традиции Горного Алтая (Калбак-Таш)
(по Кубареву, Якобсон)

«кисточкой», «горб», ухо), а также в композиционном тождестве сюжетов, включающих быка и ведущее его антропоморфное существо (см. табл. 55). Еще более близки южной группе стилизованные изображения, составляющие типологическую периферию старшей тувино-алтайской серии (см. табл. 34, *Г*). Совпадает и ареал, включающий среднеенисейские, тувинские и горно-алтайские материалы. Сказанное не означает достоверно установленной преемственности между двумя разновременными комплексами рисунков, но игнорировать имеющееся сходство также нельзя. Поэтому предварительно старшая тувино-алтайская группа может рассматриваться как предтеча «южной», а «южная» – как геометризованная вариация старшей тувино-алтайской. Разумеется, отличия состоят не только в этом. С «южной» группой композиционно связан ряд мужских и женских антропоморфных персонажей, нехарактерных для старшей тувино-алтайской группы. Подробная характеристика последних дана М.А. Дэвлет [1990, с. 34 – 40]. Существенным представляется только дополнение, касающееся иконографического сходства их головных уборов (причесок?) с головными уборами мужских образов, больше известных как хвостатые существа (воины) с булавами (или посохом) в грибовидных

Таблица 55. Петроглифы Младшей тувино-алтайской группы «геометрической» изобразительной традиции:
1 – 3 – Усть-Туба II; *4* – Средний Енисей; *5* – Бижиктиг-Хая; *6* – Калбак-Таш; *7* – Кара-Чад (плато Укок)
(по Дэвлет, Кубареву, Леонтьеву, Маточкину, Черемисину, Шеру)

«шляпах» [Кубарев, 1987, с. 150 – 167]. Констатируя, таким образом, факт бытования обоих персонажей в рамках «южной» группы, следует указать на то, что ареал и стилистический диапазон композиций с участием последних много шире. Это облегчает датировку «южной» группы и одновременно затрудняет культурную идентификацию носителей данного изобразительного канона. В любом случае антропоморфные изображения в грибовидных головных уборах можно считать хронологическим и транскультурным маркером, который синхронизирует «южную» группу с рядом отличных иконографических (и культурных) комплексов Центральной и Северо-Западной Азии (см. табл. 55, *7*; 92).

Локальные отличия зооморфных рисунков «южной» группы удачно компенсированы принципиальным единством форм. Во всех случаях это диспропорциональные (иногда гипертрофированно вытянутые) геометризованные фигуры быков с массивным корпусом и сравнительно миниатюрной головой. У них подчеркнут выступ в виде «горба», поза статична, хвост опущен и, за редким исключением, оканчивается «кисточкой», шея отсутствует (см. табл. 55). Рисунки, сопоставленные О.С. Советовой [1995, с. 44, 48, рис. 10, *1 – 3*] с одним из

Таблица 56. Петроглифы бычихской группы «геометрической» изобразительной традиции и их ближайшие иконографические параллели:
1, 3 – 5, 7 – 11, 24 – Бычиха; *6, 18* – Тепсей II; *2, 12 – 16, 20, 23, 25* – Шалаболино; *17* – Пьяный Камень; *19, 21* – Средний Енисей; *22* – Аймырлыг; *26* – Усть-Туба II
(по Дэвлет, Мандельштаму, Мартынову, Миклашевич, Пяткину, Советовой, Шеру)

рассмотренных изображений, на мой взгляд, имеют иное происхождение, хотя исключать возможность генетической связи между ними преждевременно.

В заключение, акцентируем внимание еще на одной особенности петроглифов «южной» группы. Изображения женщин, ведущих быков, переданы в «рентгеновском» стиле, т.е. очертания фигуры и половая принадлежность намеренно не скрыты «прозрачной» одеждой. Думается, что это также немаловажный стилистический, культурно-хронологический и, разумеется, семантический индикатор.

1.4.3. Бычихская группа. Своеобразный облик петроглифов горы Бычихи уже отмечен отдельными авторами [Шер, 1980, с. 160; Леонтьев, 1995, с. 58; Советова, Миклашевич, 1999, с. 19, 20]. Наиболее полная типологическая характеристика этих рисунков дана в работе О.С. Советовой и Е.А. Миклашевич. Но оригинальность бычихской серии не является препятствием для более широко толкования этого иконографического канона. Аналогичные изобразительные стандарты встречаются и на других среднеенисейских писаницах, и не только на них (табл. 56).

Генерация бычихской группы стала следствием процесса «геометризации» предшествующих изобразительных традиций. Отпечаток этой трансформации очевиден даже по тем рисункам, которые принято считать окуневскими (табл. 56, *2*, *12*). Вероятно, это ранняя стадия «геометрического» феномена, применительно к упомянутому объекту, месту и времени. Финальный этап – это петроглифы самой горы Бычихи, где стилизация «под геометризм» нередко затрудняет видовую идентификацию зооморфных образов. На этой заключительной стадии сформировался художественный облик канонической модели: подпрямоугольный, вытянутый корпус, декоративная отделка туловища поперечной «решеткой», сплошное заполнение шеи и задней части крупа (с вариантом отсутствия последней детали). Всего два варианта абриса морды животных: либо подтреугольно-заостренные, либо подовально-вытянутые. Основные персонажи: лоси, лошади, быки и, вероятно, хищники.

В бычихской модели угадывается геометризованный разливско-черновский, а главное, собственно черновский субстраты (пр.: гипертрофированно вытянутые изображения с плит Черновой VIII и им подобные). Не исключено влияние «ангарского» канона. Окончательному синтезу бычихского изобразительного стандарта, безусловно, способствовала варчинская традиция. Это подтверждается и планиграфией рисунков на соответствующих плоскостях (см. табл. 74, *6*) [Шер, 1980, с. 165, рис. 93].

Многокомпонентный состав этой группы изображений показывает редкую восприимчивость их авторов к синтезу различных стилей в одно оригинальное художественное целое.

2. СТРАТИГРАФИЯ И КОРРЕЛЯЦИЯ КОМПЛЕКСОВ

– Что говорить об этом, Заяц? Бегай, дыши, прыгай, пока лапы прыгают, и ни о чем не думай.

– Я так не умею, – сказал Заяц. – Я все должен знать наперед.

– Много будешь знать – скоро состаришься.

– Зайцы не состариваются, – сказал Заяц. – Зайцы умирают молодыми.

– Это почему же?

– Мы бежим, понимаешь? А движение – это жизнь.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Создание объективной хронологической колонки является непременным условием всех последующих культурно-исторических реконструкций. Применительно к памятникам изобразительного искусства, эта аксиома имеет две, на первый взгляд, взаимоисключающие стороны. Специфика датируемого материала не оставляет безоговорочной уверенности в соответствии хронологического шаблона реально протекавшим процессам видоизменения изобра-

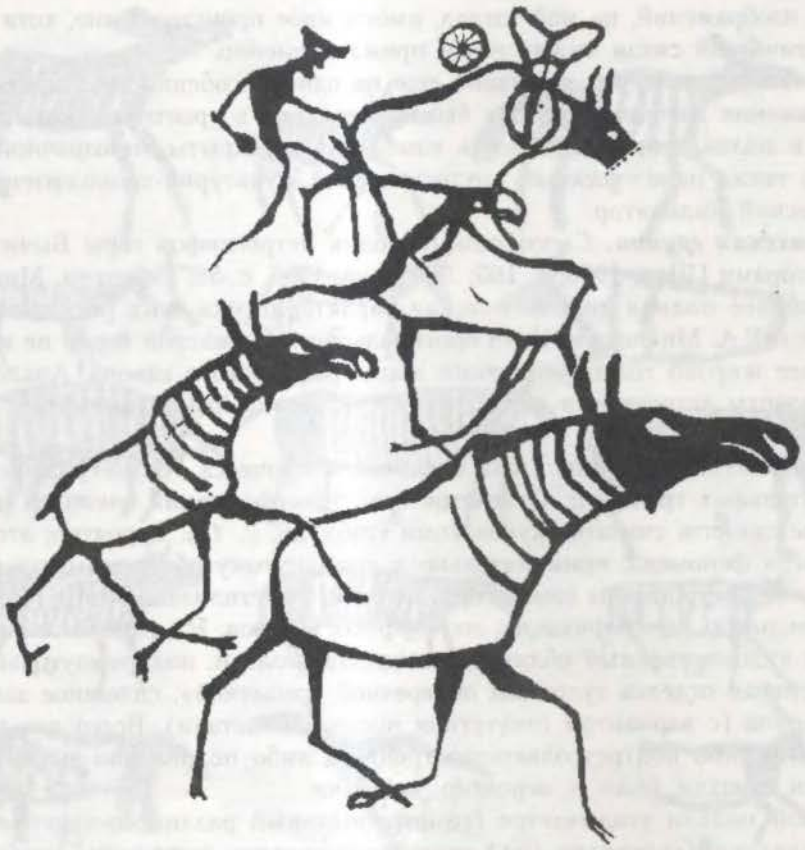


Таблица 57. Композиция-палимпсест петроглифов томской группы «ангарской» изобразительной традиции с Томской писаницы (по Мартынову, Окладникову)

зительных форм. Непредсказуемость эволюции стиля была подмечена еще при первых попытках осмысления этого понятия. Но это немало не охладило искусствоведов, и опыты по созданию «естественных моделей» природы данного явления продолжаются по сей день. Надо полагать, не безосновательно. В этом убеждают закономерности, сопутствовавшие генерации новых и исчезновению старых изобразительных стереотипов.

С другой стороны, исследование такого феномена не может опираться только на умозрительные формулы («от простого к сложному», или наоборот, и т.п.). Исключительно возрастает роль независимых хронологических индикаторов. Наименее уязвимым здесь остается анализ стратиграфии комплексов, определяющий относительную хронологию и формирующий базу для абсолютной хронологии объектов. Это не только наиболее приемлемый метод первичной характеристики источников, но и самый доступный способ формулировки исходных посылок.

Установление последовательности нанесения наскальных изображений малоэффективно без иконографического анализа композиции. Как правило, это подразумевает отождествление первых с аналогичной (или близкой) группой рисунков с последующим отнесением их к предлагаемому (или ранее установленному) культурно-хронологическому горизонту. Вся операция датирования укладывается в два этапа, очередность которых зависит от изученности вопроса и достоверности сделанных наблюдений.

Не все стратифицированные группы следует истолковывать как палимпсесты [Ковтун, 1993, с. 21 и др.]. Зачастую они представляют элементы одной композиции, пусть и не всегда выполненные одновременно. Но даже когда они археологически синхронны, формальная сторона вопроса обязывает учитывать факт перекрывания одних рисунков другими. Тогда расстановка приоритетов зависит от иконографии каждого отдельно взятого эпизода.

Например, М.А. Дэвлет связывает некоторые случаи перекрывания тувинских личин изображениями скифского времени, с необходимостью «обезвреживания» первых последними,

Таблица 58. Орнаментальные анаграммы стиля. Стилизованные «вписанные» антропоморфные личины Нижнего Притомья и их возможные параллели:
1, 2 – Новороmановский комплекс; *3, 4* – Томская писаница; *5* – Висящий Камень; *6, 11, 12, 14, 15* – Самусь IV; *7* – Черновая VIII; *8* – Оглахты; *9* – улус Трошкин; *10* – Торгажак; *13* – городище у г. Ирбит; *16* – Разлив X (по Бариновой, Глушкову, Ковтуну, Косареву, Кызласову, Мартынову, Миклашевич, Окладникову, Русаковой, Савинову, Советовой, Шеру)

основанной на мифологических представлениях пришлого населения эпохи раннего железного века. «Для пришельцев персонажи, материализованные в личинах-масках, являясь персонифицированным злом, силами, опасными и непредсказуемыми. Чтобы противодействовать им, обезвредить, нейтрализовать их могущество и враждебный потенциал, надо было принять предохранительные меры, защититься мистическими средствами» [Дэвлет, 1997, с. 113 – 115]. Кстати, такая трактовка гораздо ближе изначальному содержанию понятия «палимпсест», предполагавшему уничтожение более раннего текста.

Разумеется, рассмотрение всех палимпсестов, известных с территории северо-западного Саяно-Алтая, на практике вряд ли осуществимо. И не только вследствие субъективных причин. Уровень наших представлений не всегда позволяет использовать их в полном объеме,

Таблица 59. Орнитоморфные петроглифы Нижнего Притомья и их самусьские и кротовские параллели:
1, 4 – Новороманов ский комплекс; *2, 3* – Томская писаница; *5* – Сопка II; *6, 7* – Самусь IV; *8* – Тух-Сигат IV
(по Бариновой, Глушкову, Кирюшину, Косареву, Мартынову, Молодину, Окладникову, Русаковой)

определяя, таким образом, востребованность источникового потенциала. Поэтому приходится опираться на материалы, сопряженные с наиболее актуальной проблематикой.

Одним из основных вопросов нашей монографии является дискуссионная хронология петроглифов т.н. «ангарской» традиции (или «ангарского» стиля). Сейчас мы располагаем документированными подтверждениями относительной хронологии подобных изображений. В первую очередь это касается палимпсестов, зафиксированных на нижнетомских писаницах и отчасти опубликованных ранее [Ковтун, 1993, рис. 8 и др.]. Круг таких материалов постоянно расширялся за счет новых находок в Нижнем Притомье, публикаций о комплексах сопредельных территорий и анализа ранее известных горно-алтайских, среднеенисейских и нижнетомских изображений.

Опираясь на нижнетомские палимпсесты, следует констатировать, что петроглифы «ангарской» традиции появились в этом районе позднее рисунков с иконографическими чертами традиции самусьской. В двух случаях на местонахождении Висящий Камень [Ковтун, 1993, с. 26, 27 и др.] личины самусьского типа (одна парциальная) перекрыты изображениями двух «ангарских» лосей (см. табл. 14, *3* и *8*, *7* и *9*), которые в лучшем случае составляют с первыми одновременную композицию, но никак не могут иметь более ранний возраст.

Третий палимпсест, подтверждающий это наблюдение, обнаружен на Второй Новороман овской писанице. Здесь изображения двух «ангарских» лосей, один из которых перекрывает другого, в свою очередь, перекрывают рисунок антропоморфного «солнцеголового» существа (см. табл. 8, *2*), ближайших территориально параллелей которому, помимо самусьских, нет.

Четвертый случай был выявлен в процессе анализа рисунков пятого камня (нумерация дана по А.П. Окладникову и А.И. Мартынову) Томской писаницы. В палимпсесте, зафиксированном на этой плоскости, рисунок «ангарского» лося перекрывает (?) схематичную личину самусьского типа (антропоморфное?) и рогатое антропоморфное изображение, скорее всего, этого же времени (см. табл. 57).

Случаи, противоположные описанным выше, ни на одной из нижнетомских писаниц не зафиксированы.

Таким образом, перечисленное свидетельствует о позднейшем, сравнительно с петроглифами самусьского времени, появлении «ангарских» рисунков на береговых скалах р. Томи. Вместе с тем, анализ нижнетомских композиций позволяет предполагать и их сосуществование на каком-то отрезке времени [Ковтун, 1993, с. 37 – 45 и др.]. Какие дополнительные аргументы можно привести в пользу этого тезиса? Самые очевидные из них связаны с быто-

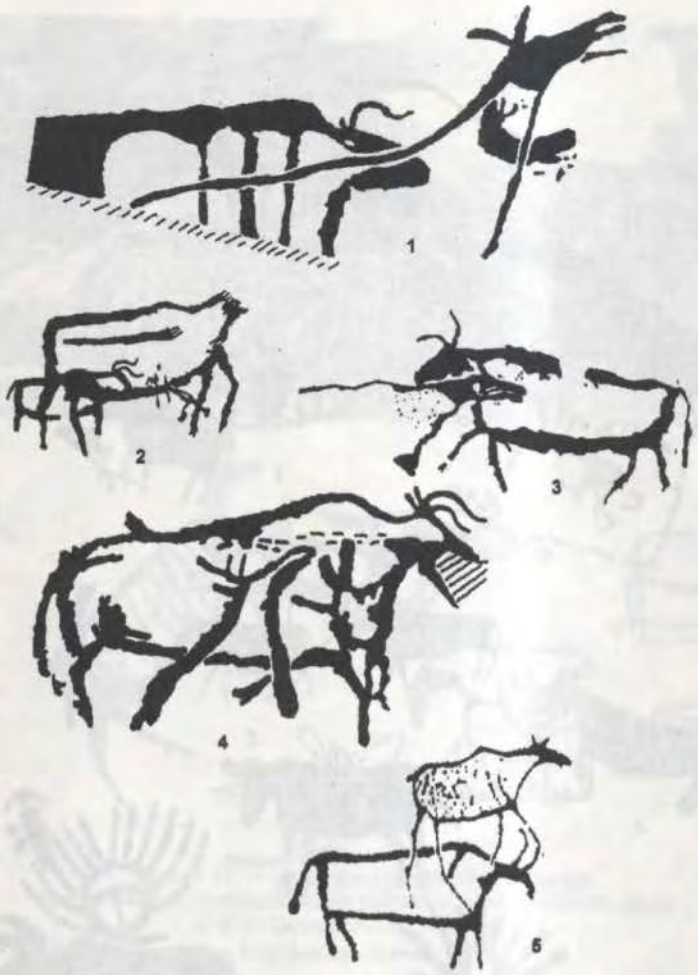


Таблица 60. Средненисейские палимпсесты, в которых изображения быков с «окуневским типом» рогов перекрыты петроглифами «ангарской» и др. изобразительных традиций: *1, 3, 4* – Средний Енисей; *2* – Оглахты I; *5* – Усть-Туба II (по Леонтьеву, Шеру)

вавшей в Нижнем Притомье традицией нанесения на крупы зооморфных изображений схематичных личин, аналоги которым известны по керамической графике с пос. Самусь IV (см. табл. 58). Прослеживаются и другие композиционные детерминанты, связующие, как правило, три персонажа: лось, антропоморфный образ и солярный знак. Любопытно, что орнитоморфные изображения с чертами самусьской иконографии (см. табл. 59), напротив, индивидуализированы, визуально не связаны рамками многофигурных композиций, т.е. подчеркнуто моносюжетны.

Палимпсесты, фиксирующие хронологическую нишу «ангарской» традиции, известны и по материалам памятников сопредельных территорий. На Среднем Енисее выявлена целая серия стратифицированных рисунков, где изображения «ангарских» лосей (копытных) перекрывают рисунки быков с рогами «окуневского типа» (по В.И. Молодину) (табл. 60). При всей фрагментарности наших наблюдений трудно не увидеть в этом устойчивой хронологической тенденции. Что касается рассматриваемого ранее [Ковтун, 1993, с. 20, 21] и выше (гл. II.1) шалаболинского палимпсеста, «противоречащего» описанным, то он вряд ли может служить хронологическим индикатором вследствие оригинальной манеры исполнения образа быка. Тем не менее, аргументированные доводы в пользу одновременного бытования рисунков «ангарской» традиции и некоторых петроглифов окуневского времени не вызывают возражений.

Транскультурность «ангарской» традиции не могла не отразиться на изобразительных стереотипах, присущих части собственно окуневского населения. Подтверждением этому –

Таблица 61. Стратиграфические ситуации с зооморфными изображениями, близкими томской группе «ангарской» изобразительной традиции:
1 – Тепсей II; *2, 3* – Оглахты I; *4* – Новороmановский комплекс; *5* – Шалаболино; *6* – Усть-Туба III; *7* – Калбак-Таш (по Кубареву, Ломтевой, Мартынову, Пяткину, Советовой, Шеру, Якобсон)

композиции, объединившие типично окуневские и «ангарские» мотивы [Пяткин, 1980, с. 29, 30; Пяткин, Мартынов, 1985, с. 121, 122 и др.].

Сказанное не относится к другой, своеобразной серии среднеенисейских палимпсестов, в которых быки (опять же с рогами «окуневского типа») перекрывают различные персонажи, в большинстве своем выполненные в «ангарской» традиции: лоси, лодка, антропоморфное и «солнцеголовое» существа (табл. 61). Иконографически эти быки напоминают шалаболинского и весьма далеки от окуневских изобразительных стандартов. Геометризованный абрис корпуса и силуэтная манера исполнения напоминают позднюю томскую группу [Ковтун, 1993, с. 47] «ангарских» петроглифов. Так как стратиграфические ситуации, в которых эти рисунки предшествуют «ангарским», неизвестны, то и время их появления должно определяться в соответствии с отмеченным обстоятельством. На мой взгляд, этот и ряд других примеров (табл. 62) показывают хронологическую колонку внутри самой «ангарской» традиции.

Таблица 62. Петроглифы «ангарской» традиции.
Палимпсесты с изображениями томской и «классической» групп:
1, 2, 4, 5 – Шалаболино; *3* – Оглахты I
(по Мартынову, Пяткину, Шеру)

Неординарно выглядит стратиграфия горно-алтайской серии петроглифов «ангарской» традиции. Имеются в виду изображения на плитах из погребений могильника Каракол. Здесь мы наблюдаем картину, диаметрально противоположную нижнетомской: «ангарские» лоси перекрыты антропоморфными образами, стилистически и, вероятно, генетически близкими рассмотренным нижнетомским и, разумеется, самусьским (табл. 63, 64).

Возможно, нижнетомские и каракольские палимпсесты, по сути дела, не являются таковыми, а представляют собой археологически одновременные композиции, как говорилось выше. Но тогда остается необъяснимым удивительно устойчивое отличие в последовательности нанесения образов. Почему в Нижнем Притомье сначала изображали антропоморфные существа или личины, затем лосей, а не наоборот, как в каракольских захоронениях? Объяснить это, не допуская хронологического разрыва между каракольскими и нижнетомскими рисунками, весьма затруднительно. Поэтому следует обратиться к иконографическим особенностям горно-алтайских и нижнетомских рисунков.

Нами уже была выделена ранняя каракольско-джойская группа «ангарских» изображений, отличающихся преувеличенно массивным абрисом передней части туловища и шеи, а также массивной гипертрофированной мордой животного [Ковтун, 1993, с. 47].

К иным выводам пришли О.С. Советова и Е.А. Миклашевич, подчеркнувшие особую генетическую связь т.н. «минусинского» и «ангарского» стилей, предполагая происхождение второго на основе первого и констатируя наличие серии петроглифов, трактуемых ими как переходные от «минусинских» к «ангарским» [1999, с. 13]. Следуя логике авторов, по которой «ангарская» традиция «...представляет собой результат развития древнейшего минусинского стиля», получается, что своеобразной иконографией упомянутые каракольские рисунки обязаны древнейшим минусинским изображениям. В принципе, это не противоречит предлагаемой схеме, но требует более основательной аргументации.

Таблица 63. **Стратиграфия композиций-палимпсестов из могильника Каракол (по Кубареву)**

В частности, не бесперспективным представляется обращение к серии горноалтайских рисунков иконографически близких среднеенисейским изображениям «минусинской» традиции (см. гл. V.1). Не так давно В.И. Молодин предложил относить первые к афанасьевской культуре [Деревянко, Молодин, 1991, с. 4, 5; Молодин, 1996, с. 178 – 181] и, думается, его доводы не лишены оснований. Учитывая сходство горно-алтайских и среднеенисейских экземпляров, рискну предположить, что тезис об исключительно среднеенисейской локализации петроглифов «минусинской» традиции [Подольский, 1973, с. 270 – 272; Шер, 1980, с. 190] утратил свою актуальность. На Среднем Енисее этот комплекс выглядит неоднородным, в том числе и благодаря «ангарскому» субстрату. Но горно-алтайские параллели среднеенисейских образцов заставляют предполагать более сложный генезис самого «минусинского» иконографического канона. Причем, без абсолютизации его роли в оформлении «ангарского» стандарта или, скажем, значения последнего в исторических судьбах «минусинских» изобразительных стереотипов (подробнее см. гл. V.1).

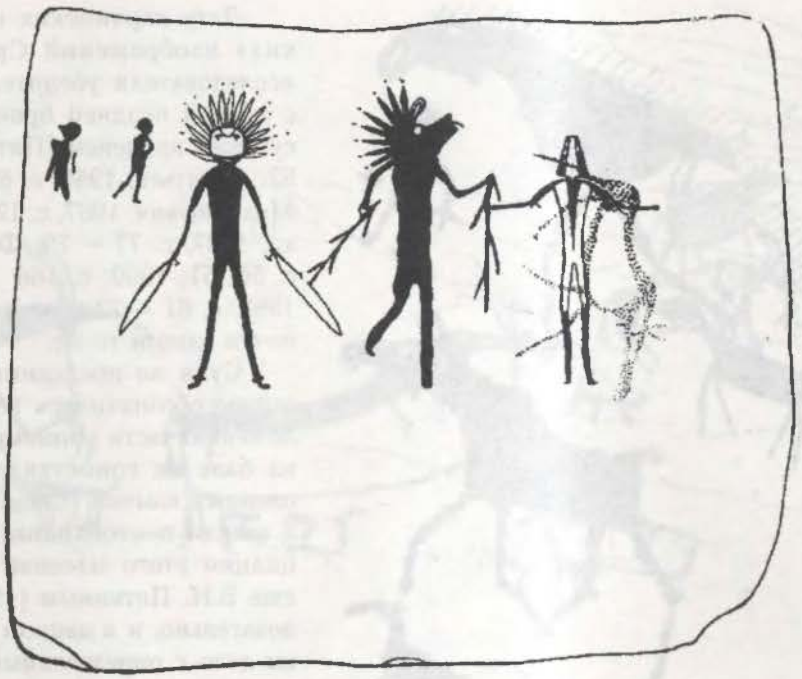


Таблица 64. Стратиграфия палимпсестов из могильника Каракол и «позитив-позитивный» принцип каракольской иконографии, реализованный в числовой символике (по Кубареву).

Вероятно, разница в последовательности «формирования» каракольских и нижнетомских палимпсестов может объясняться более ранним возрастом первых и проникновением «ангарской» традиции в Нижнее Притомье позднее изобразительных новаций, генетически близких каракольскому антропоморфному пантеону, переоформившемуся здесь в самусьской культурной среде. Это означает, что нижний рубеж петроглифов «ангарской» традиции связан с первичными, а не вторичными очагами ее формирования, и в этом смысле его характеризует известный территориально-хронологический диапазон. Есть основания предполагать и аналогичную природу верхнего хронологического рубежа.

Начнем с наиболее поздних, по моему мнению, рисунков. Они запечатлены в уникальной композиции – палимпсесте с Верхней Новороmановской писаницы. На одной плоскости изображения «ангарской» традиции не просто соседствуют с петроглифами варчинского и (или) «геометрического» стилей, но и перекрывают их (табл. 65). Видимо, это не исключение, т.к. и на Среднем Енисее в комплексе Усть-Туба II зафиксирован палимпсест, в котором «ангарский» лось перекрывает геометризованный рисунок быка [Леонтьев, 1995, с. 58, рис. 2] (см. табл. 60, *5*; 66), включенный выше (см. гл. III. 1) в «южную» группу. Я.А. Шер сравнивал подобных усть-тубинских быков с изображениями быков из Сармыша в Узбекистане [1980, с. 193], определяя возраст последних старше эпохи бронзы. Думается, что с новой копией этих рисунков, опубликованной Н.В. Леонтьевым и Я.А. Шером, данная аналогия, равно как и основание для указанной датировки, утратили свою актуальность (ср., [Шер, 1980, с. 151, рис. 76, *3*; 86, *21*] и [Леонтьев, 1995, с. 58, рис. 2]).

Для Горного Алтая также известен подобный случай, зафиксированный В.Д. Кубаревым и Э. Якобсон на Калбак-Таше. Здесь выявлен палимпсест, в котором геометризованный рисунок лося (?), являющийся местным парафразом оглахтинско-томской группы и одновременно напоминающий томскую группу «ангарской» традиции, перекрывает изображение козла, выполненное в собственно «геометрическом» стиле (см. табл. 50, *1*).

Таким образом, в Нижнем Притомье, на Среднем Енисее и в Горном Алтае изображения, выполненные в рамках «ангарской» традиции (или с ее чертами), перекрывают рисунки традиции «геометрической», а именно: оглахтинско-томской и «южной» групп, а также других вариаций этого канона.

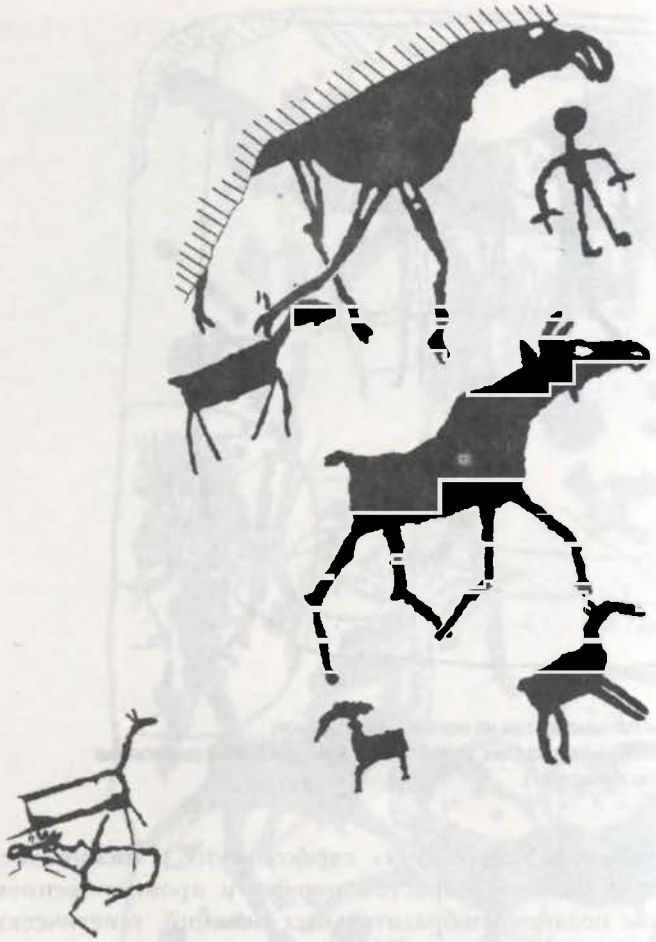


Таблица 65. Композиция-палимпсест с Верхней Новоромановской писаницы (по Ломтевой)

Дату варчинских и «геометрических» изображений Среднего Енисея исследователи убедительно связывают с эпохой поздней бронзы или с карасукским временем [Пяткин, 1977, с. 61, 62; Леонтьев, 1980, с. 69 – 80; Пяткин, Миклашевич, 1987, с. 129, 130; Боковенко, 1987, с. 77 – 79; Филиппова, 1989, с. 50, 51; 1990, с. 166 – 168; Савинов, 1993, с. 61 – 72 и др.], что в принципе почти одно и то же.

Судя по последним публикациям, сейчас обозначилась тенденция к омоложению части упомянутых материалов на базе их сопоставления со стилем оленных камней [Савинов, 1993, с. 69], а мысли о необходимости дифференциации этого массива высказывались еще Б.Н. Пяткиным [1977, с. 62]. Следовательно, и в данном случае мы имеем дело с определенным территориально-хронологическим диапазоном. Поэтому есть смысл и основания ограничиться констатацией факта бытования петроглифов «ангарской» традиции в Нижнем Притомье вплоть до переходного к эпохе железа времени включительно. Возможно, данная традиция бытовала в этом регионе и более продолжительное время. Ограничимся только некоторыми соображениями, свидетельствующими об этом.

Рассмотренный выше палимпсест со Второй Новоромановской писаницы (см. табл. 8) включает в себя еще одно достоверно неидентифицированное изображение, удивительно напоминающее наскальные рисунки котлов скифского времени (см. табл. 8, *6*; 67). Если эта версия окажется близкой к истине, то «ангарский» лось был выбит позднее изображения скифского котла, поскольку нога сохатого перекрывает рисунок «котла» (см. табл. 8, *6*). Архаичный тип таких котлов датируется VII – VI вв. до н.э. [Дэвлет, 1976, с. 8] или VIII – VII вв. до н.э., а возможно, более ранним периодом [Боковенко, 1981, с. 49], что и определяет верхнюю дату новоромановского палимпсеста. На этот хронологический рубеж можно ориентироваться и при датировке упомянутого рисунка лося, т.к. помимо «котла» (?) он перекрывает изображение лося, в свою очередь, перекрывшее антропоморфное «солнцеголовое» существо. Другими словами, наблюдается определенная последовательность в создании рисунков: от самусьского до скифского времени. Разумеется, в реальности этот процесс протекал гораздо динамичнее.

Очевидно, позднейший массив «ангарских» изображений еще более неоднороден. Достаточно указать только на одну специфическую группу рисунков, дополняющую ранее выделенные томскую и тутальскую группы [Ковтун, 1993, с. 47]. Поводом к ее обособлению послужил палимпсест с пятого камня Томской писаницы, на котором два рисунка лосей перекрывают изображение сохатого с геометризованным корпусом (см. табл. 57).

Особенность ситуации подчеркивают головы, морды и шеи первых, выполненные в технике контррельефа, хорошо прошлифованные и отличающиеся оригинальным абрисом корпуса [Окладников, Мартынов, 1972, табл. 4]. Ситуация напоминает предыдущую: «ангарские» изображения, перекрывающие друг друга, обнаруживают существенные иконографические

Таблица 66. Петроглифы младшей тувино-алтайской группы «геометрической» изобразительной традиции и их стратиграфическое соотношение с «классической» группой «ангарской» изобразительной традиции (Усть-Туба I)
(по Шеру)

отличия на уровне составляющих данную традицию групп (типов). Остается только присоединиться к точке зрения О.С. Советовой и Е.А. Миклашевич об «ангарской» традиции «...этот пласт петроглифов далеко не так однороден и четко очерчен, как это может показаться по некоторым публикациям» [1999, с. 12].

Изображения, выполненные позднее (см. табл. 31, *3, 4*) в Нижнем Притомье, имеют аналоги только на Томской писанице: один подобный рисунок зафиксирован в Тутальском комплексе (см. табл. 31, *1 – 6*). Они объединены устойчивой комбинаторикой оригинальных иконографических деталей: неестественно короткий подпрямоугольный корпус и массивная шея, скрадывающая грудь – создающие впечатление «ступнеобразного» абриса изображения; вытянутая изогнутая морда с уступом лба; подпрямоугольный выступ при переходе от груди к линии живота; использование техники контррельефа и подшлифовка деталей ряда изображений. Показательно, что последняя особенность отмечена Д.Г. Савиновым для т.н. «карасукского» стиля [1993, с. 69], а в дальнейшем получила развитие в стиле оленных камней.

Возвращаясь к упомянутому палимпсесту с пятого камня Томской писаницы, добавим, что перекрываемый геометризованный рисунок лося (томская группа, по нашей классификации), перекрыт еще одним изображением сохатого, составляющим одну группу с описанными выше (см. табл. 31, *1*). В свою очередь, последний перекрывает предельно схематизированную личину самусьского типа и рисунок рогатого антропоморфного существа, скорее всего, близкого по времени (см. табл. 57).

Можно проследить хронологическую последовательность в создании «композиции-палимпсеста». Первоначально были выбиты схематичная личина, рогатое антропоморфное существо и геометризованный лось, на которые через какое-то время было нанесено изображение «ангарского» лося со «ступнеобразным» абрисом фигуры. Вероятно, почти одновременно были выполнены и контррельефные рисунки «ступнеобразных» сохатых. Еще один довод тому – неоконченная заготовка морды одного из этих лосей, перекрывшая широко известный рисунок личины – «совы» (см. табл. 78, *1*). Изменив первоначальное намерение, автор изображения, по неизвестным нам причинам, предпочел «сдвинуть» планируемый рисунок к низу. В этом легко убедиться, сопоставив идентичные конфигурации упомянутой заготовки и морды законченного изображения лося (см. табл. 78, *1*).

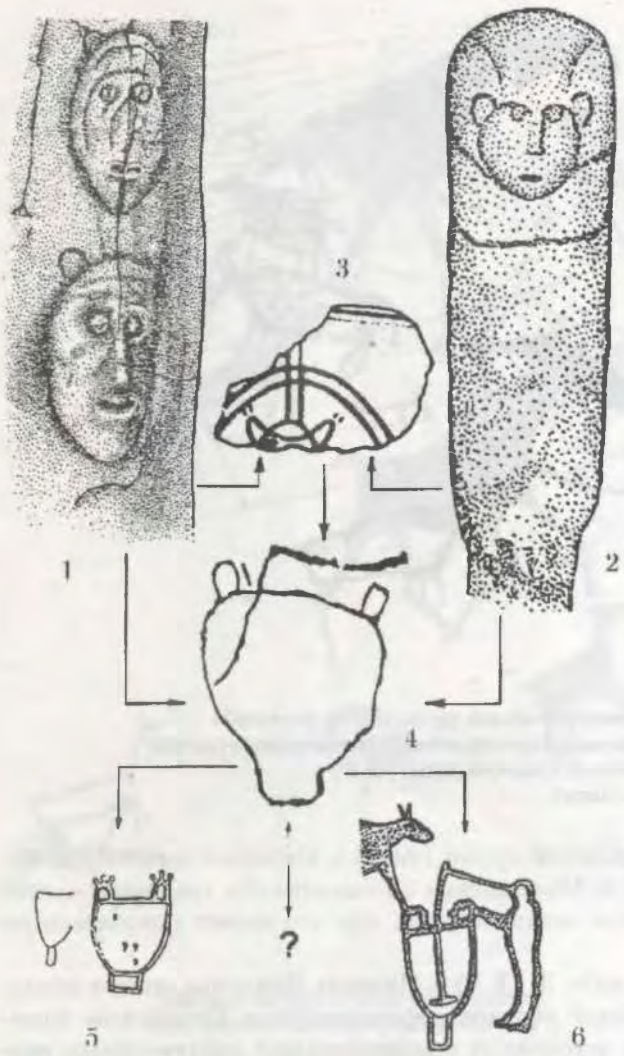


Таблица 67. Вероятностная графическая модель генерации композиционного элемента со Второй Новомановской писаницы:
1 – Бельтиры; *2* – Иня (Алтай); *3* – Самусь IV; *4* – Вторая Новомановская писаница; *5, 6* – по Дэвлет
(по Бариновой, Глушкову, Дэвлет, Кызласову, Русаковой)

Сопоставление рассмотренной композиции-палимпсеста с описанной выше стратифицированной группой Второй Новомановской писаницы говорит о единстве сюжета и образов: два обращенных в противоположные стороны и перекрывающих друг друга лося; два антропоморфных образа или личина, замещающая один из них; а также обязательный солярный знак (табл. 68, *1, 2*).

Непривычная пространственная ориентация не должна смущать нас. В.И. Молодин справедливо указывает, что изобразительное творчество древних «...не подчинено современным, понятным для нас, законам построения композиции... В Альтамире, например, изображения животных не только налегают одно на другое, но и порой развернуты в разных плоскостях... Панно зала XI пещеры Ла Пасьега, где изображения не только налегают друг на друга и переданы в разных плоскостях, но и выполнены различными приемами...» [1993, с. 15].

Композиционный аналог рассмотренным сюжетам известен в самусьской орнаментальной графике (табл. 68, *3*). Здесь присутствует весь пантеон перечисленных образов: два развернутых в противоположные стороны лося; два антропоморфных изображения, одно из которых в виде личины; солярный знак, совмещенный с образом птицы (табл. 68). Композиционное решение здесь иное, что, как уже было сказано, зависело от способа воплощения канонического сюжета*.

Искаженные, если говорить о прямой перспективе, изображения связаны с особой точкой зрения на объект древних мастеров. Они не стремились передать вещи с определенной, присущей каждому из них позиции, в результате чего возникли перспективные искажения. Цель – постижение реальностей «как они есть», что представляет собой следствие коллективности мировосприятия и отсутствия индивидуальной точки зрения [Антонова, 1984, с. 68, 69].

Таким образом, композиционный анализ новомановского и томского палимпсестов позволяет считать их элементы археологически синхронными и датировать всю группу рисунков сравнительно узким хронологическим горизонтом. Другими словами, нижняя дата «ангарских» лосей в Притомье ограничена периодом создания личин самусьского типа и антропоморфных образов, а верхняя дата последних стыкуется с моментом выбивки сохатых. Возможности датировки этих петроглифов конечно же не исчерпываются рамками стратиграфического анализа и должны опираться на широкий арсенал методических приемов.

На Среднем Енисее также известен ряд композиций, позволяющих уточнить предел бытования петроглифов «ангарской» традиции. Здесь подобные петроглифы, в лучшем случае,

* Вероятно, количество образов варьировало, что принципиально не отражалось на фабуле сюжета. Скорее, это справедливо в отношении солярных знаков, птиц и личин.

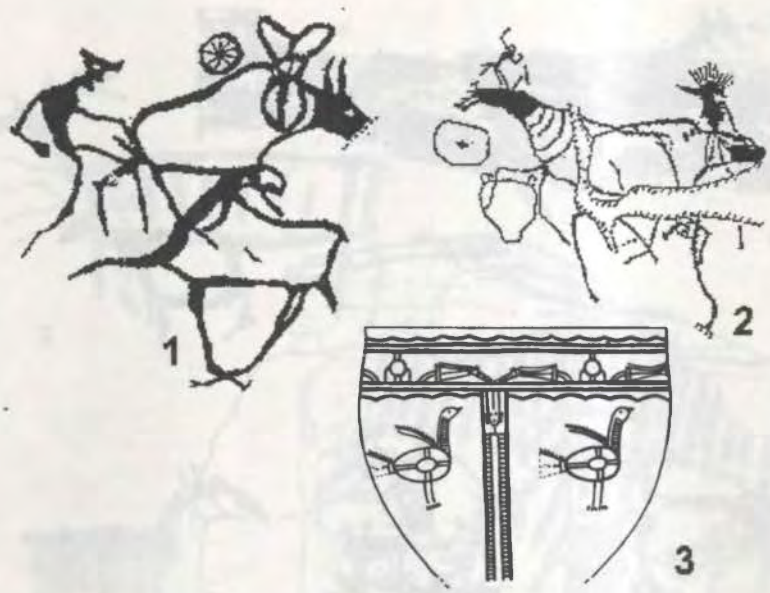


Таблица 68. Сюжетно-композиционные анаграммы стиля. Нижнетомские петроглифы (*1, 2*) и орнамент с самусьской керамики (*3*):
1 – Томская писаница; *2* – Вторая Новороmановская писаница; *3* – Самусь IV
(по Бариновой, Косареву, Мартынову, Окладникову, Русаковой)

«доживают» до рубежа, непосредственно предшествовавшего раннему железному веку. Об этом свидетельствует усть-тубинский палимпсест, где изображение «ангарского» лося перекрывает рисунок быка «южной» группы (см. табл. 66), и случаи обратного перекрывания «ангарских» петроглифов рисунками «геометрической» традиции (табл. 69, *2, 3, 5*).

Таким образом, известны случаи перекрывания «ангарских» изображений как рисунками указанного периода, так и собственно эпохи раннего железа (см., напр. [Пяткин, Мартынов, 1985, с. 24, рис. 27; Шер, 1980, с. 146, рис. 71 и др.]). Известны также факты сочетания рисунков «геометрической традиции» с «ангарскими» на общих плоскостях, возможно, в рамках единой композиции [Шер, 1980, с. 165, рис. 93; Пяткин, Мартынов, 1985, с. 46, рис. 51; Советова, Миклашевич, 1999, табл. III, *5* и др.]. Что касается петроглифов варчинского стиля, то мне известны лишь планиграфические ситуации, позволяющие судить об их соотношении с «ангарскими».

Любопытна еще одна закономерность, касающаяся перекрывания «ангарских» петроглифов иконографически однотипной серией рисунков быков (см. табл. 61). Один такой палимпсест с палаболинского комплекса был рассмотрен в предыдущей главе, еще три опубликованы Я.А. Шером и др. (см. табл. 61).

Всю серию отличают сходные иконографические характеристики и, что важно, силуэтная манера исполнения и геометризованный абрис корпуса животных. Эти черты, наряду с местоположением в указанных стратифицированных группах и определяют период их создания – заключительный этап «ангарской» традиции.

Пока трудно судить о достоверности верхней даты «ангарских» изображений Горного Алтая. Ни турочакские писаницы, ни каракольский комплекс не дают объективного репера, а вышеприведенный калбак-ташский палимпсест не сопровождается необходимой серией геометризованных «ангарских» изображений. Возможное исключение – обломок плиты из насыпи кургана 2 могильника Каракол, на котором зафиксирован рисунок горного козла, по стилю близкий «геометрическому» (табл. 70). К сожалению, этот случай единственный, а обломок найден не in situ [Кубарев, 1988, с. 46, 48, рис. 33]. В остальном можно говорить лишь о перекрывании «ангарских» лосей антропоморфными образами, генетически связанными с данной изобразительной традицией.

Следующей, быть может, еще более дискуссионной проблемой является атрибуция собственно окуневских памятников изобразительного искусства. Автором уже предлагался один

Таблица 69. Стратиграфия и планиграфия петроглифов «геометрической» изобразительной традиции со Среднего Енисея:
1 – 4 – Шалаболино; *5* – Тепсей II
(по Мартынову, Советовой, Пяткину)

из возможных способов решения этой задачи: типологическая дифференциация материалов, отождествляемых с окуневским массивом, посредством их сопоставления с самусьскими и каракольскими древностями [Ковтун, 1993, с. 40]. Думается, разбор некоторых широко известных стратиграфических ситуаций небесполезен для этого.

В последние годы спектр мнений о культурной принадлежности минусинских менгиров сузился до двух обсуждаемых версий: окуневские они или афанасьевские [Шер, 1991, с. 54,

Таблица 70. Геометризованное изображение козла (*6*) и его возможные стилистические параллели (*1 – 5*): *1* – р. Быстрая; *2* – Оглахты; *3* – Новороmановский комплекс; *4* – Шалаболино; *5* – Оглахты III; *6* – Каракол (по Кубареву, Леонтьеву, Ломтевой, Мартынову, Миклашевич, Пяткину, Советовой, Шеру)

55; Молодин, 1993, с. 14, 15; Новоженов, 1994, с. 146 –152 и др.]. Но подоплека дискуссии сохранила почти весь перечень главных тезисов и контраргументов предшествующих десятилетий. Это касается и т.н. случаев «вторичного использования» стел с рисунками для сооружения погребений, а также стел и менгиров для нанесения на них более поздних изображений без употребления первых в строительство. Такие стратиграфические ситуации вызывают наибольший интерес хотя бы потому, что их количество несоизмеримо с общей численностью статуарных памятников подобного рода. Следовательно, концепция монокультурности монументальной скульптуры и упомянутых рисунков остается уязвимой.

В подавляющем большинстве случаев зооморфные образы на изваяниях и стелах стилистически могут быть разделены на три группы: 1) изображения «поджарых» быков (коров, волов) типа рисунков с Разлива X (табл. 71); 2) изображения быков (коров, волов) типа рисунков с Черновой VIII или смешанные разливско-черновские (табл. 72, 73); 3) изображения, выполненные в стиле, близком «варчинскому», а также геометризованные (табл. 74). На знаменском изваянии первые появились позже разливско-черновских, так как перекрывают их и характеризуются горизонтальной, а не диагональной проекцией, отличающей зооморфные об-

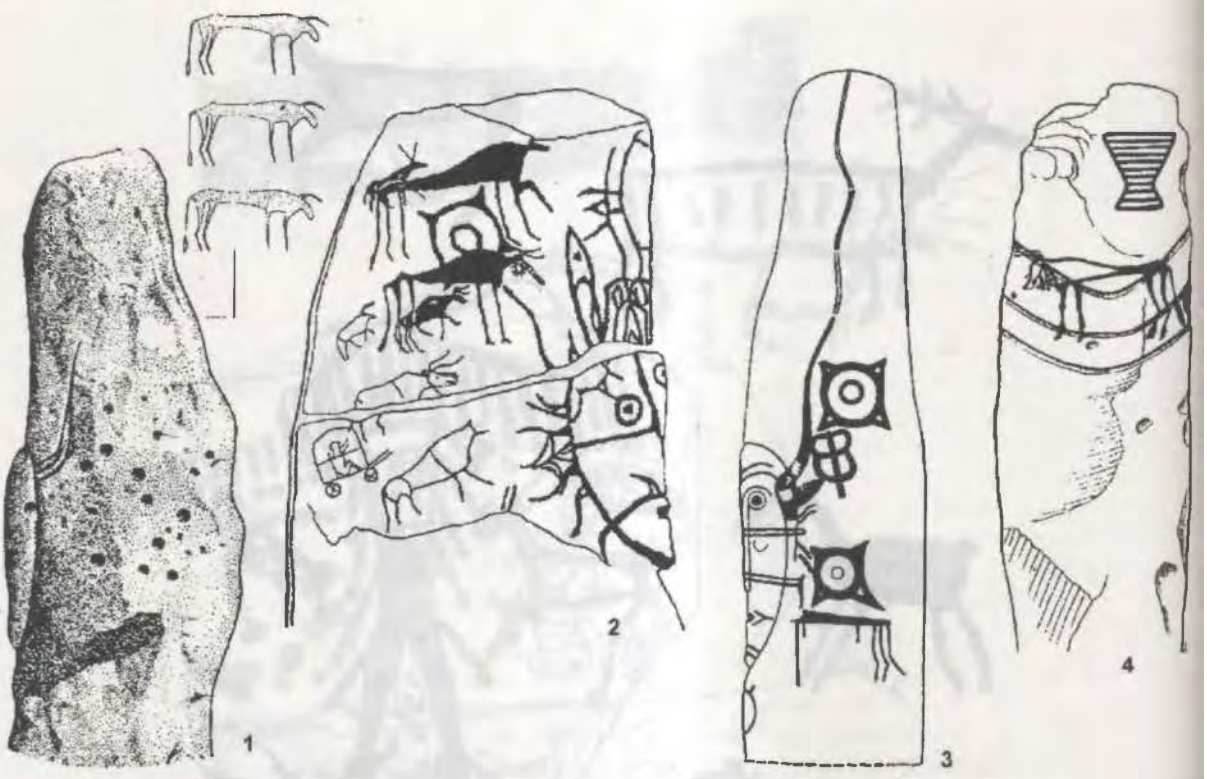


Таблица 71. Статуарные памятники Среднего Енисея с зооморфными изображениями разливской группы: *1* – гора Хызыл-Хас (Черное озеро); *2* – Знаменская стела; *3* – р. Есь; *4* – Уйбат-Хулган. (по Вадецкой, Кызласову, Леонтьеву, Максименкову, Миклашевич, Пяткину)

разы в стиле Черновой VIII и повозку (табл. 71, *2*). Возможно, это единственный случай фиксации стратиграфического соотношения указанных типов изображений.

Но более показателен другой факт. Разливские изображения быков устойчиво дисгармонируют с композицией изваяний, нарушают ее структуру. На Знаменском менгире они, в отличие от разливско-черновских, перекрывают не только их, но и личину с солярным знаком (табл. 71, *2*). На изваянии с р. Есь разливский рисунок быка перекрывает личину (табл. 71, *3*), а на менгире с Черного озера [Кызласов, 1986, с. 143, 144, рис. 86; с. 251, 252, рис. 169] они, как и в предыдущем эпизоде, занимают боковую грань (табл. 71, *1*). Последнее не характерно для рисунков разливско-черновского типа (исключение – Знаменка). Напротив, их местоположение на лицевой стороне памятника подчеркивает включенность в композиционный контекст (табл. 72; 73, *1, 2*). Кроме того, в тех случаях, когда плиты с разливско-черновскими рисунками не переиспользованы в окуневских могилах, они никогда не пересекаются с контурами более ранних изображений.

Еще один пример – менгир из Уйбат-Хулгана, где разливский рисунок быка нанесен на трехполосную разметку-заготовку неоконченной композиции (табл. 71, *4*). Аналогичный палимпсест известен с краснокаменской стелы, только здесь полосы разметки перекрыты антропоморфным изображением (см. табл. 90, *11*). Думается, сходство биконической фигуры на уйбат-хулганском менгире с абрисом краснокаменского изображения и с рисунком на самусьском сосуде еще более очевидно (см. табл. 90, *1, 2, 11*).

Третий, известный мне, подобный палимпсест представлен на аскизской стеле [Леонтьев, 1997, с. 232, рис. 23] (см. табл. 40, *1*). Здесь два, из отчетливо определимых четырех разливских быков, перекрывают трехполосную разметку. Кроме того, последняя перекрыта еще и профильным рисунком распряженной двуколки с облегченными (кроссбаровыми) колесами (определение В.А. Новоженова [1994, с. 102, 103, рис. 65, *1*]). Вероятно, аналогичный перечисленным случай упоминает и Н.В. Леонтьев, обнаруживший рядом с Черновой VIII три стелы, две из которых имели личины «схематичные, неоконтуренные, с тройными дугообразными лини-

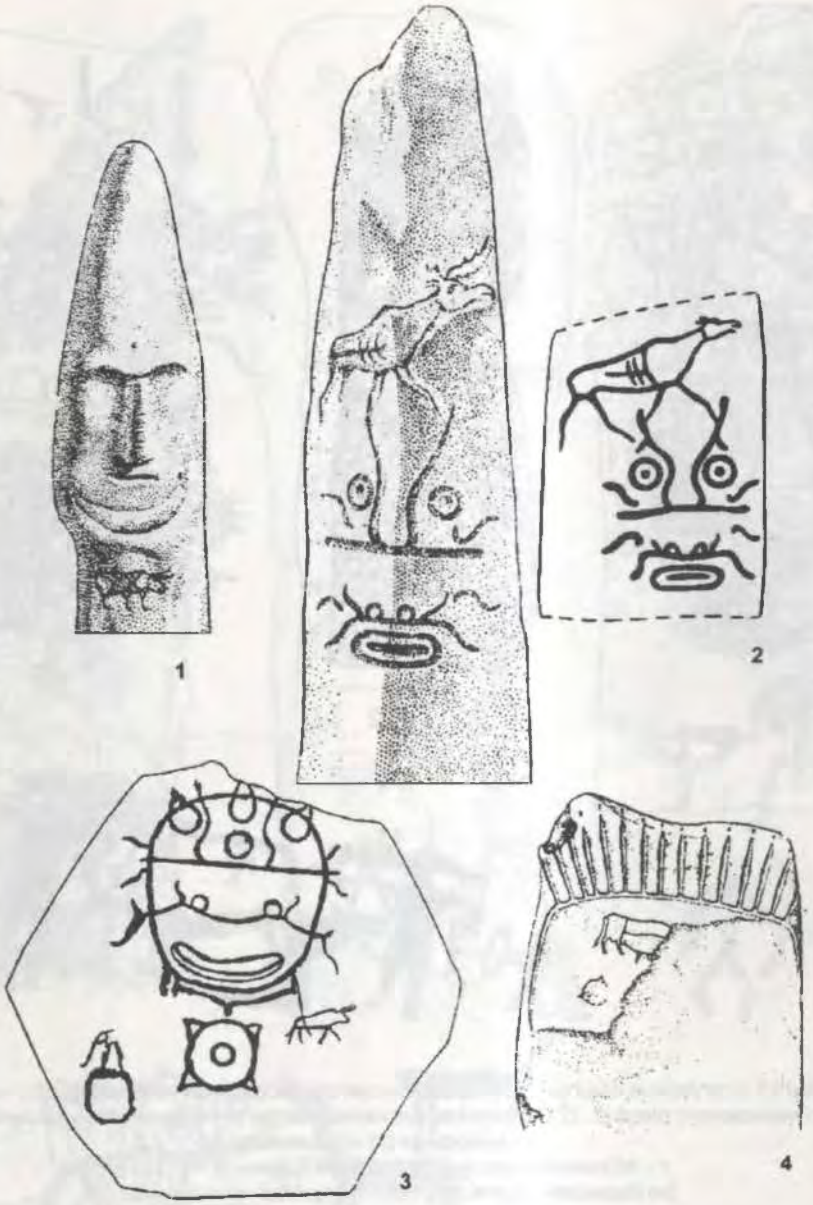


Таблица 72. Статуарные памятники Среднего Енисея с зооморфными изображениями разливско-черновского и собственно черновского типов:
1 – Трошкин улус; *2* – Сартыгойская стела; *3* – Соленоозерная; *4* – оз. Шира
(по Вадецкой, Кызласову, Леонтьеву, Максименкову)

ями по бокам». Судя по описанию, как минимум, одну из них перекрывали вторичные рисунки «поджарых» коров [Леонтьев, 1998, с. 15].

Замечу, что случаев, обратных описанным, мне неизвестно, а устойчивая последовательность в нанесении изображений в этих «композициях-палимпсестах» вряд ли является случайным совпадением. Скорее, речь может идти об устойчивой хронологической тенденции, обусловленной конкретно-историческими причинами.

Косвенно это позволяет синхронизировать рисунки «поджарых» быков с периодом самусьской культуры. Абрис корпуса этих животных поразительно напоминает «угловатую» конфигурацию самусьских антропо- и зооморфных рисунков (табл. 75). Наблюдается сходство и с петроглифами тепсейской группы. Совпадает моделировка базовых деталей: вогнутый, с двумя «вершинами» корпус, идентичная постановка подогнутых ног (особенно задних), статичная поза (см. табл. 75). Нельзя не отметить и оригинальные смешанные либо пере-

Таблица 73. Статуарные памятники Среднего Енисея с зооморфными изображениями черновского и разливско-черновского типов (*1, 2*). Сравнительные палимпсесты: лучники, перекрывающие черновское (*1*) и «ангарские» (*3*) изображения:
1 – Абаканский чаатас; *2* – Красный Камень; *3* – Оглахты I
(по Вадецкой, Кызласову, Леонтьеву, Максименкову, Шеру)

ходные экземпляры (см. табл. 75, *13 – 16*). Даже в собственно окуневском захоронении обнаружена костяная фигурка лося с характерной заостренной холкой, вытянутыми, как у варчинских, шеей и мордой (см. табл. 75, *8*).

Одним словом, речь может идти либо о сквозной эволюционной линии, либо о параллельном бытовании схожих иконографических стандартов.

К третьей категории рисунков, нанесенных на енисейские менгиры и стелы, за исключением рисунков собственно раннего железного века, относятся изображения, близкие варчинским и «геометрическим» петроглифам (табл. 74, *1 – 3*). В последнее время они стали объектом пристального внимания ряда специалистов, относящих их к эпохе поздней бронзы.

Мне неизвестны стратифицированные группы собственно черновских и разливских зооморфных изображений, но их сосуществование подтверждается вышеописанной серией синкретичных образов. Именно такие смешанные рисунки перекрыты разливскими на знаменском менгире. Вероятно, бытование разливской модели оказалось более продолжительным по времени, шире и ее культурный ареал.

Думается, «поклонники» собственно разливской художественной школы имеют гораздо меньше оснований быть причисленными к создателям среднеенисейских изваяний и стел.

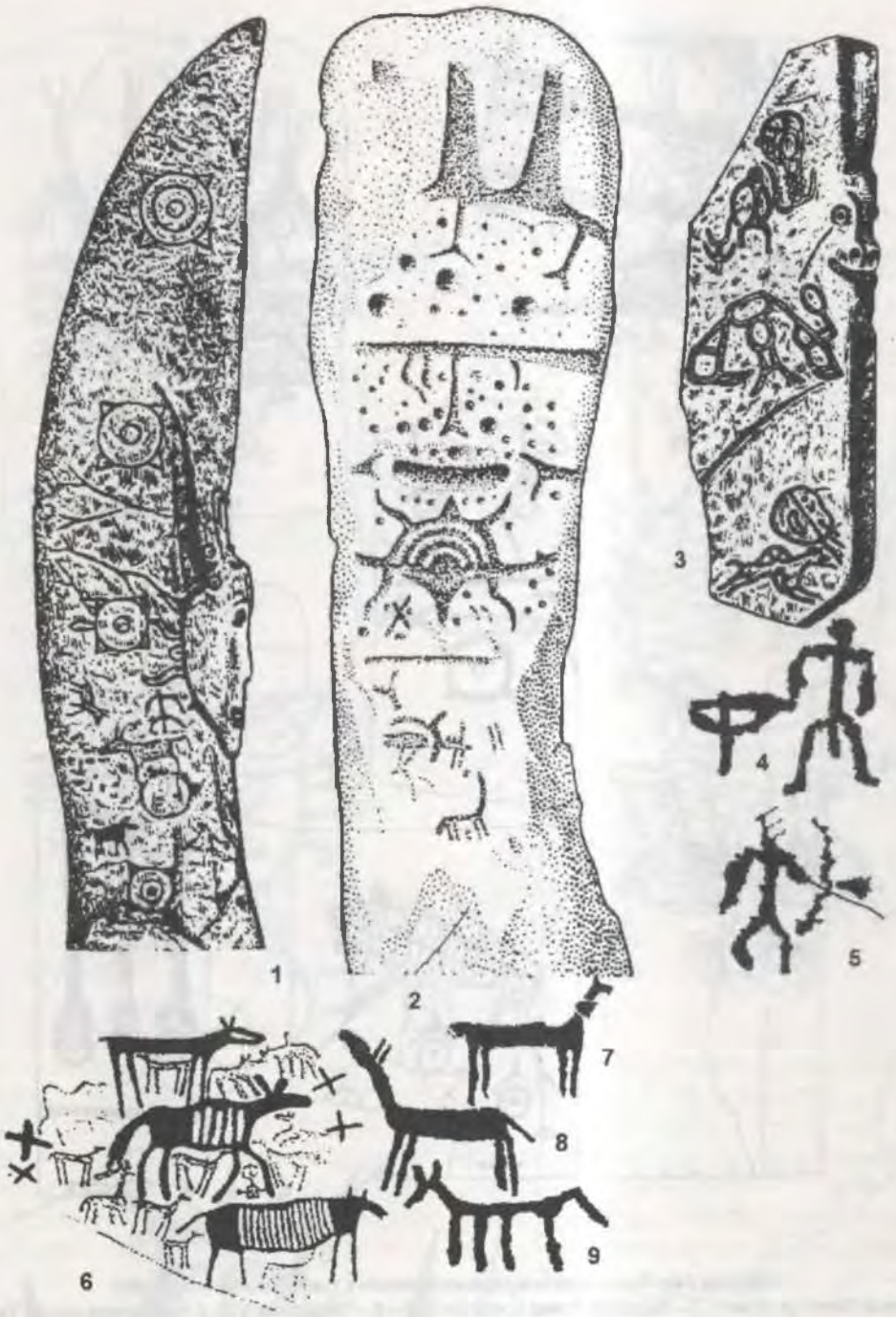


Табл. 74. Статуарные памятники Среднего Енисея с изображениями «геометрической» и варчинской традиций:
1 – Аксах оба (котловина Сорга); *2* – Читыхысский чаатас; *3* – Красный Камень; *4* – Есино III;
5 – Никольская писаница; *6* – Бычиха; *7, 8* – Есино I; 9 – Оглахты
(по Бариновой, Кызласову, Леонтьеву, Миклашевич, Русаковой, Савинову, Советовой)

Скорее всего, с частью последних следует синхронизировать смешанную разливско-черновскую группу изображений, т.к. именно подобные рисунки являются органичным элементом, представленных на этих памятниках, композиций.

Очень напоминает разливский «вписанный» зооморфный рисунок на плите из могильника Бырганов [Пяткин, Курочкин, 1995, с. 72 – 74]. Но и он еще не обладает всеми признаками классического разливского канона, представляя собой переходный разливско-черновский экземпляр, который в силу незаконченности трудно отнести к любой из двух групп (см. табл. 35).

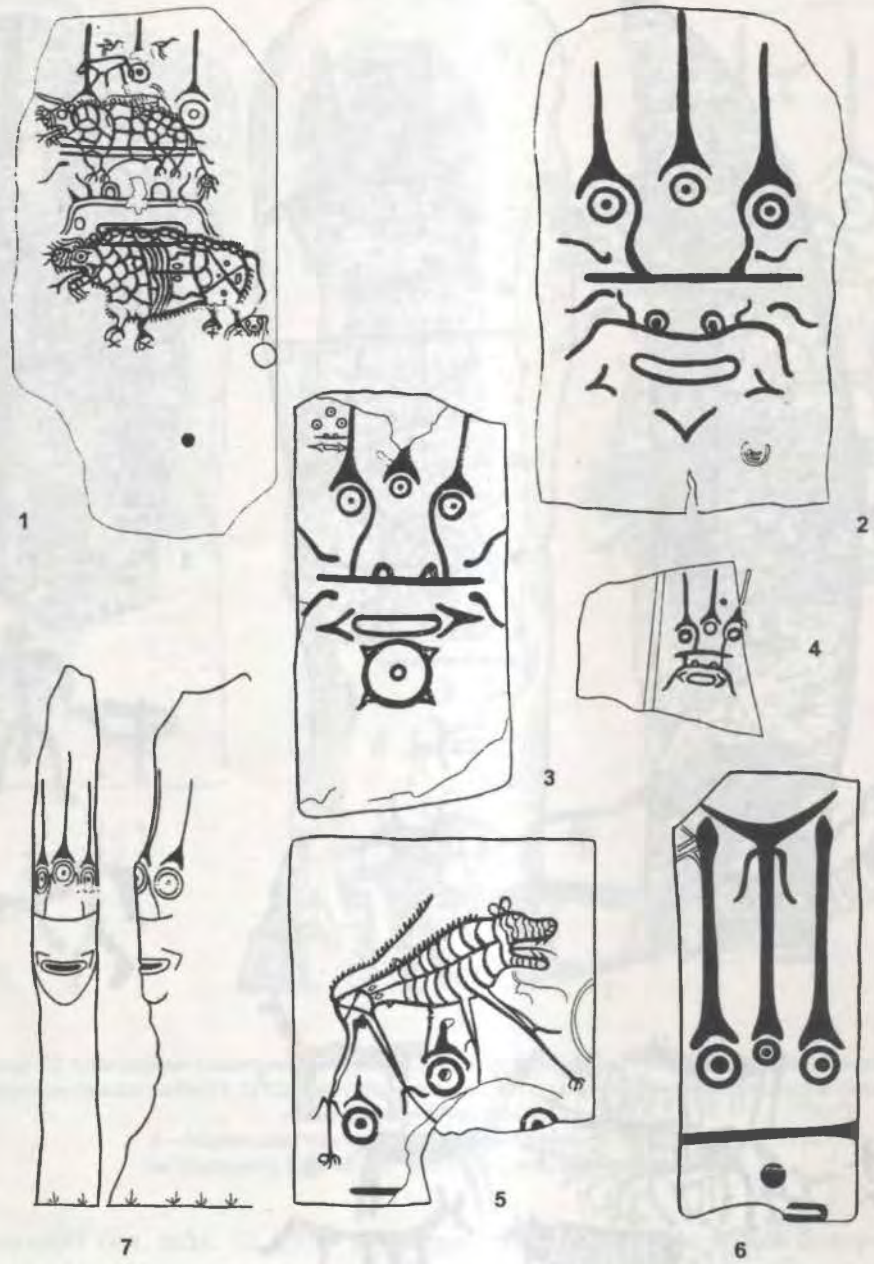


Таблица 74а. Типология «окуневских» личин с трехлучевой «короной»:
1 – левый берег р. Аскиз; *2* – Верхний Аскиз I, курган 2; *3 – 6* – Черновая VIII; *7* – напротив улуса Тазмина
(по Вадецкой, Ковалеву, Леонтьеву, Максименкову)

Зооморфные образы разливского типа никогда не встречаются вместе с «ангарскими» ни в стратифицированных группах, ни на общих плоскостях. Этого не скажешь о черновских и разливско-черновских рисунках. Зафиксировано перекрывание иконографически близких им экземпляров «ангарскими» лосями и несколько случаев встречаемости их на общих гранях. Очевидно и иконографическое сходство серии «ангарских» лосей с зооморфными образами, близкими Черновой VIII, а также смешанными разливско-черновскими.

Небезынтересно, что «разливцы» чаще переиспользовали не стелы, а менгиры либо их заготовки (см. табл. 71). Стратиграфия Знаменки формально исключает вероятность появления собственно разливского канона раньше синкретичной разливско-черновской иконографической модели, которая представлена и на плитах-стелах, и на менгирах. Возможно, это

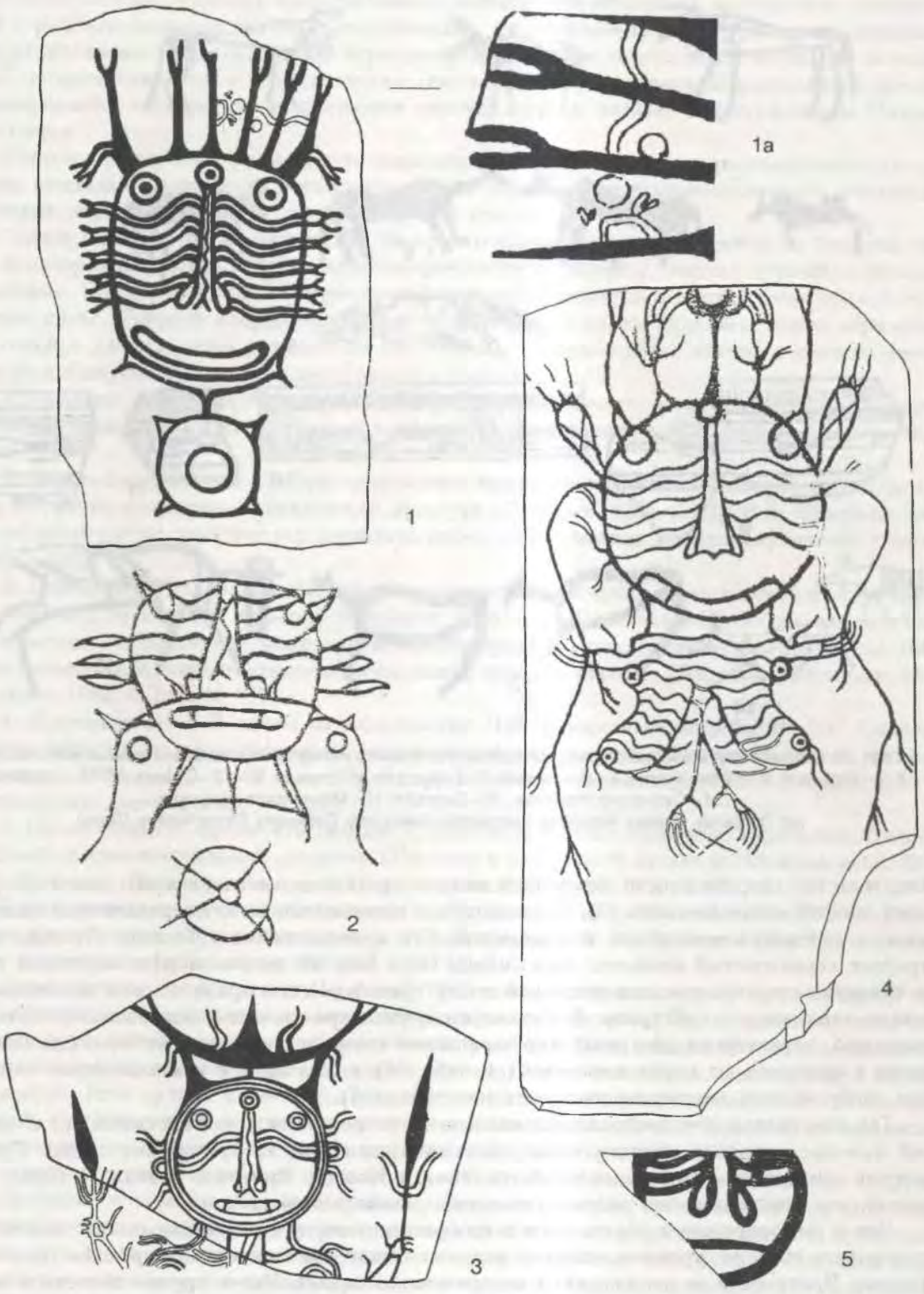


Таблица 74б. Типология «окуневских» личин с каплевидными «ноздрями»:
1, 1а – Верхний Аскиз I, курган 2; *2* – Лебяжинский могильник; *3* – Черновая VIII; *4* – Разлив X;
5 – без точного местонахождения
(по Вадецкой, Ковалеву, Леонтьеву, Максименкову, Шеру)

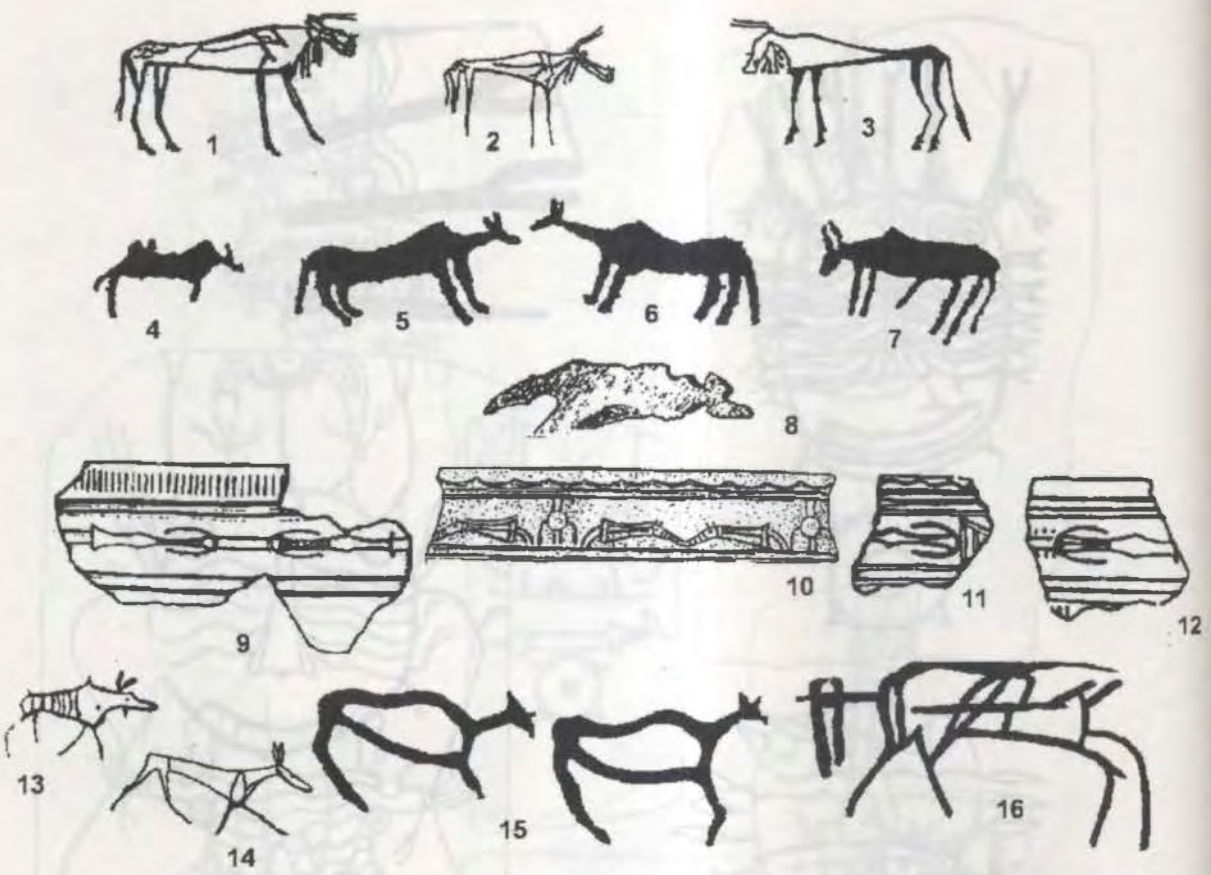


Табл. 75. Сходные черты в иконографии разливского, тепсейского и самусьского изобразительных комплексов:
1, 2 – Разлив X; *3* – Уйбат-Хулган; *4 – 6* – Тепсей; *7* – Есино I; *8* – «Стрелка»; *9 – 12* – Самусь IV; *13* – Суханиха; *14* – Сулекская писаница; *15* – Быстрая; *16* – Манхайское городище
(по Глушкову, Дэвлет, Косареву, Кызласову, Леонтьеву, Савинову, Сунчугашеву, Шеру)

свидетельство невозможности переиспользования «разливцами» сакрального пантеона (стел) своих соседей-современников (?). Сосуществуя с изготовителями стел, разливский канон пережил и разливско-черновский, и черновский. Его проникновение в Томское Приобье иллюстрирует керамический комплекс пос. Самусь IV, а богатый антропоморфно-знаковый пантеон свидетельствует о предшествовавшей этому трансформации традиции под влиянием разливско-черновского субстрата. В последнем случае чрезвычайно показательна бинарная анаграмма, характерная для разливско-черновской серии и состоящая из «дополнительной» линии с «ноздрей» на морде животных (см. табл. 36), в сочетании с композиционно включенным изображением диагонального креста (см. табл. 115).

Так как разливские изображения никогда не встречаются с «ангарскими», то и указанный импульс, вероятно, предшествовал появлению последних на притомских скалах. Проникновение «ангарской» изобразительной традиции в Нижнее Притомье совпало с карасукской эпохой, что подтверждается рядом приведенных выше палимпсестов.

Ввиду игнорирования образа лося в изобразительном искусстве самусьсцев, можно констатировать наличие хронологического разрыва между появлением «ангарской» традиции в Нижнем Притомье и ее воплощением на притомских скалах. Иначе трудно объяснить композиции, в которых самусьские личины органично сочетаются с «ангарскими» лосями. Короче говоря, «ангарский» канон, вслед за трансформированным разливским, предварительно был переосмыслен в инокультурной (позднесамусьской или еловской ?) среде.

С этим же импульсом связано появление в Нижнем Притомье варчинских иконографических новаций и традиции геометризации рисунков. Судя по палимпсесту с Верхней Новороmановской писаницы (см. табл. 65), проникновение «геометрической» традиции (ог-

лахтинско-томская группа) предшествовало началу геометризации «ангарских» изображений с р. Томи (томская группа). Это очевидно, т.к. собственно «геометрические» изображения оглахтинско-томской группы перекрыты рисунками «ангарских» лосей, не имеющих даже оттенка какой-либо геометризации (см. табл. 65). Следовательно, основным центром формирования «ангарских» петроглифов томской группы следует считать районы Нижнего Притомья.

Появление варчинской традиции маркирует финальную стадию рассматриваемого процесса, совпадая по времени с возникновением другого оригинального способа стилизации рисунков, характерного для тутальской группы (см. гл. III. 1).

Таким образом, финал разливской изобразительной школы, начавшийся на Среднем Енисее формированием тепсейского иконографического стандарта, охватил и районы Нижнего Притомья. Его первый этап отмечен трансформацией разливского канона в самусьской культурной среде. Природу второго составило появление в Нижнем Притомье серии варчинских рисунков с уже угасшим разливским субстратом, происхождение которого следует связывать не с Самусь IV, а с районами Среднего Енисея.

Косвенным индикатором верхней даты разливско-черновской группы является немногочисленная серия плит с рисунками из андроновских захоронений. Мне известно четыре таких стелы.

1. *Устье-Бири, могила 27.* При сооружении выкладки над могилой-цистой переиспользовано изваяние, отнесенное к окуневской культуре [Леонтьев, 1984, с. 81]. Э.Б. Вадецкая, сообщая об этом случае, трактует его несколько иначе: «Одна могила закрыта окуневской стелой!» [1986, с. 49].

2. *Соленоозерная I, могила 28.* Ограбленная циста перекрыта плитой (стелой) с личиной, отнесенной к окуневской культуре [Нащекин, 1966, с. 6]. Вероятно, об этой же находке говорят и авторы коллективной монографии, посвященной окуневской культуре, но могила у них имеет номер 29, а внутримогильное сооружение названо ящиком [Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 146, № 137].

3. *Соленоозерная I.* В одном из раскопанных Н.В. Нащекиным погребений Л.Р. Кызласов позднее обнаружил незамеченную переиспользованную стелу с вырезанной на ней личиной [Кызласов, 1986, с. 155 – 157, рис. 95], которую большинство исследователей отождествляет с окуневскими древностями.

4. *Сухое Озеро I, курган 430, могила 7.* Комбинированная гробница. Перекрыта стелой с предельно схематизированной личиной. Отнесена к окуневской культуре [Максименков, 1978, с. 26, 27, рис. 4; Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 81, 147, № 152].

К сожалению, пока не опубликовано изображение с минусинской стелы (Устье-Бири). Но во всех четырех случаях это личины и одно зооморфное изображение (бык?), сопоставимое с разливско-черновской серией (см. табл. 15, *2 – 4*).

Синкретичные изображения Черновой VIII демонстрируют нулевой цикл генезиса уже проявляющегося, но еще не выделившегося разливского субстрата. Это пограничная зона кладогенеза двух линий развития изобразительной традиции. Хотя в большей степени разливско-черновская группа представлена на стелах и скалах. Сам же могильник, видимо, более позднего времени, если судить по его керамике с явными следами андроновских орнаментальных новаций. Следовательно, андроновцы могли воспользоваться стелами с разливско-черновскими рисунками не только после ухода их создателей с исторической авансцены.

Симптоматично, что во всех случаях стелы с личинами были использованы при сооружении цистовых и комбинированной гробниц. Другими словами, среднеенисейские андроновцы «предпочитали» подобный материал при перекрытии могил с цистовой кладкой и «игнорировали» его, когда дело касалось каменных ящиков или срубных конструкций. Цистовая кладка является специфически позднеандроновским приемом. Она же характерна для бегазинской архитектуры финала II – первых веков I тыс. до н.э. Использование техники цистовой кладки зафиксировано на поселении Атасу: колодцы, выложенные этим способом, датируются началом I тыс. до н.э. [Кадырбаев, 1983, с. 137]. Сооружения, выполненные цистовой кладкой, выявлены на поселениях эпохи поздней бронзы Бугулы II, Акбаур, Кент и Тагибай-Булак [Кузьмина, 1994, с. 78]. Известны цистовые конструкции в лугавских, карасук-лугавских и монгун-тайгинских памятниках [Савинов, 1996, с. 37].

О сравнительно позднем появлении цист на Среднем Енисее свидетельствуют и планиграфические ситуации могильников Ужур и Орак. В первом случае ограда погребения, давшего тагарский кинжал, была пристроена к ограде с цистой [Членова, 1966, с. 23 – 25, 32]. Во втором, в системе пристроенных оград, оградки с цистами занимали самое крайнее положение (по [Комарова, 1952]), являясь в данном случае более поздними, по сравнению с ящиками-срубами, комбинированными гробницами и грунтовыми захоронениями. Планиграфические ситуации, позволяющие сделать противоположные выводы, мне не известны. Ужурский кинжал датирован VII в. до н.э. [Членова, 1983, с. 25], следовательно, верхняя дата основной ограды с цистой имеет близкий хронологический диапазон [Ковтун, 1991, с. 70]. Вывод небесспорен, но положение Н.Л. Членовой о том, что пристройка к основной ограде возможна, пока она не задернована и видна на поверхности, неоспорим.

Таким образом, есть основания не относить бытование (появление) традиции цистовой кладки к периоду адаптации андроновцев на Среднем Енисее. Иначе говоря, плиты с рисунками использовались позднеандроновским населением Чулымо-Енисейской и Минусинской котловин. Вероятно, это и есть исторически допустимый верхний предел существования разливско-черновского изобразительного канона в рассматриваемом регионе. Стратиграфически его перекрывают разливские, собственно черновские, варчинские и др. изображения (см. табл. 35; 38, *2*; 71, *2*; 73, *1*).

Варчинские рисунки все чаще связывают с карасукской эпохой или т.н. карасукским пластом изобразительного искусства. Встречаются и более осторожные суждения [Савинов, 1993, с. 68, 69]. Исходные посылки данного тезиса были сформулированы Б.Н. Пяткиным [1977, с. 61, 62] и с тех пор, в принципе, не менялись. В основе утверждения остаются два довода: 1) находки гравировок на плитах из якобы андроновских могил не имеют ничего общего с рисунками на плитах из могил карасукских; 2) масштабность ареала последних: «от Северной Азии через Алтай и Туву до Монголии...» [Пяткин, 1977, с. 62]. С учетом аналогичных находок, переиспользованных в тагарских комплексах, варчинские изображения автоматически «попадали» в хронологическую нишу между андроновской и тагарской культурами. В этом есть своя логика, хотя она и не безукоризненна. Например, упомянутые гравировки из т.н. «андроновских» захоронений не имеют никакого отношения к кругу андроновских древностей. Стилистический анализ этих находок позволяет говорить об их близости изобразительной традиции, запечатленной на гальках поселения Торгажак. Что касается самих погребений, то при детальном рассмотрении их андроновская принадлежность оказалась сомнительной [Бобров, Ковтун, 2000, с. 231 – 236].

Тем не менее, перечень погребальных комплексов, в которых обнаружены варчинские изображения, говорит об их карасукской принадлежности: Варча I и II, Карасук I, Аскиз, Хара-хая, Дальняя Чея, Тунчух, М. Есь (тагарские памятники не упоминаются). Таким образом, этот пласт изобразительного искусства может быть увязан с конкретным культурным массивом.

IV. ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЭПОХУ БРОНЗЫ

Для юга Западной Сибири эпоха бронзы ознаменовалась целым спектром колоритных изобразительных традиций. Эволюционируя в рамках самостоятельных культурных образований, большинство их включало в себя обширную палитру того, что принято называть «стилями», «школами», «направлениями» и т.п. Сохранение традиции, гармоничное сочетание внешне разнородных элементов обеспечивалось на суперстратном уровне, уровне генетической памяти культуры. Консервация стилеобразующих стереотипов и необходимый предел канонически допустимых вариаций гарантировали преемственность и воспроизведение однажды выработанных изобразительных стандартов.

Но изобразительная традиция далеко не всегда способна замкнуться в консервативно узкой культурной среде. Динамичный культурно-исторический ландшафт видоизменяется под влиянием внешних импульсов и внутренних противоречий. Эпицентр культурной традиции и культурная периферия обретают мобильность: происходит смещение зон. Тогда традиция либо исчезает вместе с последним очагом своего бытования, либо трансформируется посредством обретения новых форм, либо обращается в реликт. Анализ конкретно-исторических механизмов этих процессов пока не преодолел гипотетических рубежей, но имеющиеся в нашем распоряжении материалы убедительно свидетельствуют об их существовании.

Наиболее значительными в разработке этой проблематики представляются вопросы идентификации т.н. «стиля эпохи», соотношение и взаимодействие центра и периферии в очагах изобразительных и культурных традиций, а также некоторые общие закономерности, свойственные данным процессам. Одна из них приобрела такой транскультурный и универсальный характер, что, наверное, могла бы стать образцом для построения культурно-исторических моделей со сходной методологической основой.

1. ГЛУБИНА КОМПОЗИЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КУЛЬТУР ЦЕНТРАЛЬНОЙ И СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ АЗИИ

За рекой, полыхая осинами, темнел лес.

– Ну вот, смотри! – Ежик встал и побежал. – Видишь?

– Что?

– Как неподвижен лес?

– Нет, – сказал Медвежонок, – я вижу, как ты бежишь...

– Нет, ты смотри только на меня и на лес одновременно, понял? Я побегу, а он будет стоять. Я оттеню его неподвижность.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Наиболее полно идея глубины композиции в форме позитив-негативных конструкций в изобразительном творчестве эпохи бронзы разрабатывалась применительно к орнаментации

керамических сосудов. Прежде всего, это отразилось в исследованиях, посвященных анализу андроновских древностей. На подобную метаморфозу обращали внимание практически все авторы-андроноведы. Но ни в одной из работ не прозвучала мысль о том, что при подобных преобразованиях идея фона (заднего плана) обретает самостоятельное и оригинальное значение. Иначе говоря, в орнаментальных конструкциях как бы появляется третье измерение – глубина композиции. Знаменательно, что подобный феномен, проявившийся в западноевропейской живописи XVI в., был по достоинству оценен О. Шпенглером: «...бывший скрытым пространством, задний план приобретает значение... как знак бесконечного, преодолевает телесно осязаемый передний план...» [1993, с. 323]. Об этом же писал и Г. Вельфлин: «Приходит момент, когда плоскостная связь ослабляется и начинает все более внятно заявлять о себе размещение элементов картины в глубину, – момент, когда содержание картины невозможно больше схватывать в виде плоскостных слоев, и нерв заключен в отношениях передних частей к задним. Это стиль обесцененной плоскости» [1994, с. 130].

Таким образом, с одной стороны, само появление позитив-негативных конструкций маркирует некий эпохальный рубеж в генезисе орнаментальной графики, с другой же, разграничение этих преобразований на сознательные и «естественные» позволяет увязывать подобные метаморфозы с отличными контекстами динамичной культурной ситуации. Глубина композиции могла проявиться только в определенном «интервале» с присущими ему особенностями изобразительного императива вообще и, применительно к данному случаю, в андроновской изобразительной традиции в частности. Законы композиции, компенсируя «ущербность» пластики двухмерных объемов, генерируют «рельеф» там, где, согласно привычным иконографическим стандартам, его быть не должно. Категориальное значение этого явления первоначально было сформулировано в квантовой механике Н. Бором, а впоследствии перенесено в другие (в том числе гуманитарные) дисциплины, получив известность как «принцип дополнительности» [Каган, 1991, с. 49 – 59].

Ю.И. Михайлов, характеризуя позитив-негативные метаморфозы андроновского декора [1990, с. 33], полагает, что данный прием не является собственно андроновским изобретением и, скорее всего, заимствован (или унаследован) от иной культурной традиции. Принимая это предположение, необходимо расширить масштабы темы.

Реализация принципа позитив-негативных преобразований совершенно не характерна для петровской, абашевской, кротовской или елунинской орнаментики. Не прослеживается эта черта и в декоративном оформлении сейминско-турбинских бронз. Вместе с тем, становление приема, неправомерно отождествляемого исследователями с рассматриваемым, фиксируется на стадии консолидации амангельдинского, атасуского, кожумбердинского и им подобных культурных образований (табл. 76).

Это позволяет усматривать в природе явления общепринятый фактор внешнего импульса неустановленной культурной и изобразительной традиций. Апогей собственно позитив-негативных вариаций в орнаментальном творчестве культур Северо-Западной Азии приходится на последнюю треть II тыс. до н.э. Появляются подобные сюжеты и на самусьско-кижировских кельтах (табл. 77) в двухстороннем исполнении позитив-негатива на одном экземпляре.

Пример с андроновской орнаментацией представляется весьма показательным. Это не столько трансформация инокультурного стереотипа (глубина композиции), сколько передача скрытой (рецессивной) природы и потенциальных возможностей андроновского изобразительного императива с внешне лаконичным арсеналом художественных форм. Поэтому трудно не увидеть содержательной общности таких иконографических приемов, как выделение заднего плана и диагональная (наклон орнаментальных элементов) ориентация композиции. Сочетаемое использование этих приемов в классической живописи имело целью достижение эффекта «включенного наблюдателя», т.е. зритель ощущал себя участником созерцаемого действия.

Аналогичная идея «сепаратного» фона, акцентированная глубина композиции заявляют о себе и в материалах памятников наскального искусства юга Западной Сибири. Во-первых, это нижнетомские и, реже, среднеенисейские петроглифы «ангарской» традиции, переданные «налегающими» друг на друга и не всегда верно истолкованные как палимпсесты [Ковтун, 1993, с. 21, 24]. Во-вторых, это широко известные так называемые «вписанные» изображения, например, личины, выбитые на крупе быка, лося и т.д. [Ковтун, 1993, рис. 37]. Наконец, в-третьих, нельзя не упомянуть о том тождестве, которое связывает позитив-негативный способ

передачи сюжета с техникой контррельефа, упоминаемой, в частности, при характеристике личин Мугур-Саргола [Шер, 1980, с. 230; Ковтун, 1993, с. 32, 33, рис. 61]. Есть все основания полагать, что его география, равно как и форма реализации, гораздо шире. Суть приема в том, что основные черты (контуры) изображения образуются не выбивкой поверхности камня, а наоборот, удалением поверхности фона вокруг них [Шер, 1980, с. 230]. Совершенно очевидно, что в аналогичной манере выполнена самусьская антропоморфная пластика, ряд нижнетомских петроглифов, а также изображения на плите из с. Озерного (табл. 78, *1 – 4, 8*; 79, *3*). Даже антропоморфная керамика с поселения Самусь IV демонстрирует сходную рельефность рисунка (табл. 78, *5*). Этого не скажешь о среднеенисейских барельефных изваяниях, хотя на некоторых менгирах и стелах можно обнаружить черты своего рода «органичного контррельефа» [Кызласов, 1986, с. 103, рис. 33; 112, рис. 44; 117, рис. 49; 148, рис. 86; 157, рис. 95 и др.], использовавшегося для исполнения глаз.

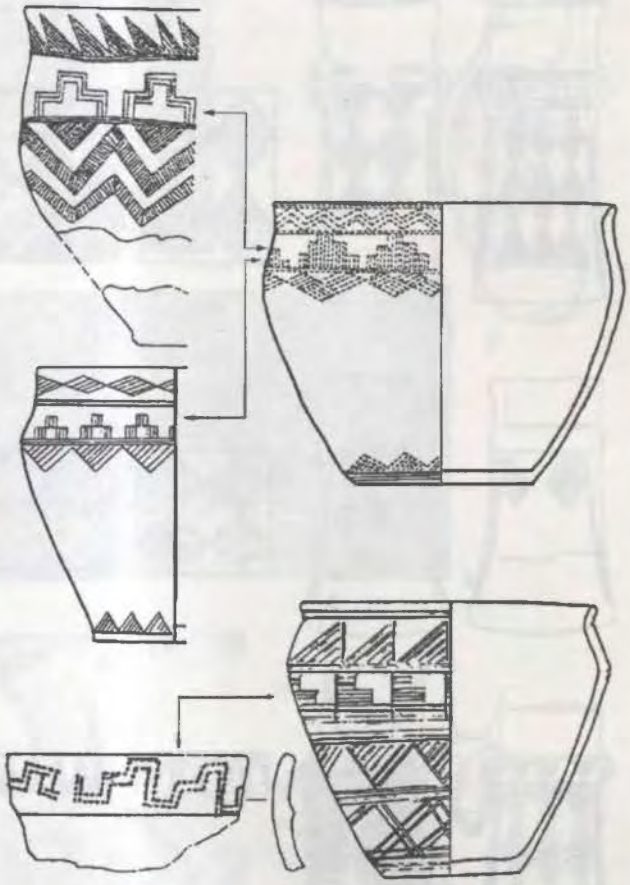


Таблица 76. Акцентировка переднего плана (позитив-позитивные инверсии) в зональных сюжетах раннеандроновского орнамента

Кстати сказать, в аналогичной манере («органичного контррельефа») выполнены глаза костяного «идола», найденного на поселении Танай-4а в жилище болыпемысской культуры [Бобров, 1997, с. 142, рис. 2]. Эта же особенность связывает перечисленные предметы изобразительного искусства и некоторые сравнительно ранние образцы фигуративной пластики Саяно-Алтая с рисунками на плите из Озерного, а также с кротовской мелкой пластикой (см. табл. 59, *5*; 79, *3, 5 – 7*). Отсюда явствует, что данный изобразительный прием не только отличен от техники контррельефа, но и более ранний по времени появления в рассматриваемом ареале.

Намечающаяся содержательная общность отличалась исключительной вариабельностью форм: от орнаментации сосудов и кельтов до мелкой пластики и наскальных изображений. Создается впечатление, что это вещи одного порядка, не исключая и практики андроновского «орнаментального контррельефа», которая, способствуя генерации новых сюжетов, определяла перспективу эволюции всей орнаментальной традиции. Достаточно взглянуть на орнаментальную гамму андроноидных культур, чтобы убедиться в результативности этого процесса.

К сожалению, расхожая трактовка позитив-негативной орнаментации далека от совершенства. Возобладала «общепринятая точка зрения», свидетельствующая не об общей истине, а об общей ошибке. Судя по публикациям, авторы относят к позитив-негативным построениям стилизованные мотивы и сложносоставные конструкции, где сходство фатально предопределено самим принципом построения андроноидной орнаментальной схемы [Кузьмина, 1986, рис. 14, *I, II*; 1986, с. 160, рис. 3; Михайлов, 1990, рис. 9 – 12 и др.].

Детальный разбор большинства приводимых примеров позволил выделить два вида позитив-негативных орнаментов. В первом случае необходимый эффект достигался путем заполнения (штриховки) поля в контуре позитива, а во втором штриховалось пустующее пространство, т.е. фон. Первый способ не может считаться позитив-негативным, так как выделялся не задний, а собственно передний план. Как уже говорилось, такой декор известен на алакульс-

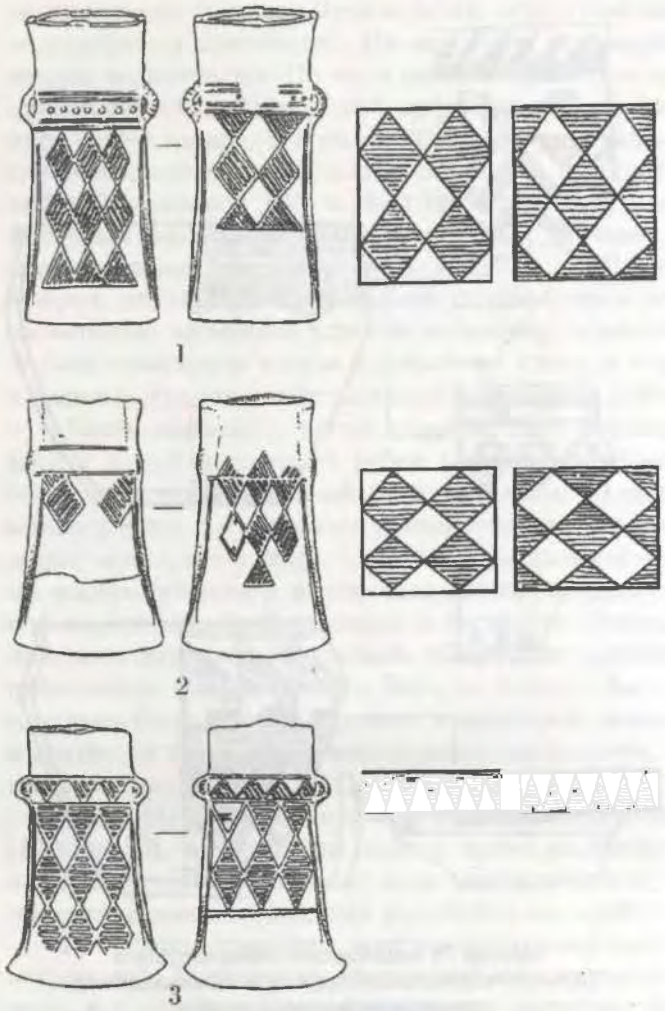


Таблица 77. Идея глубины композиции в позитив-негативной орнаментации самусьско-кижировских кельтов:
1 – Кижирово; *2* – Березовое; *3* – Войновка-Гилевая (по Кузьминых, Черных)

кой, амангельдинской, кожумбердинской, атасуской и т.п. керамике (табл. 76). Как известно, памятники этих культур на юге Западной Сибири не зафиксированы. Что касается второго приема, то именно он связан с собственно андроновскими древностями восточной части ареала, причем, далеко не в самом раннем варианте (табл. 80, 81). Именно такую манеру орнаментации можно уверено именовать «орнаментальным контррельефом» и связывать с генезисом тенденций, о которых говорилось выше.

Трудно сказать, каким образом шло распространение этой необычной традиции, какие культурные группы принесли ее на юг Западной Сибири. В любом случае ее сведение до уровня иконографического приема недопустимо и преждевременно. Сознавая, что здесь очерчены только общие контуры феномена, нельзя исключать его значимости как косвенного хронологического индикатора. В этом отношении он более приближен к транскультурной традиции «валиковой» орнаментации, охватившей евразийские степи на заключительной стадии эпохи бронзы. Поэтому актуальной представляется атрибуция данной традиции в материалах культур с обоснованной датировкой.

Предпочтительнее в этом плане выглядят андроновские, андроноидные, самусьские и самусьско-кижировские древности. Вероятно, их и следует принять за предварительный репер абсолютной хронологии. Суммарно они указывают на XIV – XIII вв. до н.э. как нижний хронологический рубеж бытования этой оригинальной традиции. Вряд ли найдутся серьезные основания того, что корни ее много глубже. Причиной тому, помимо вышеперечисленных доводов, два небезызвестных обстоятельства.

Первое связано с тем, что поиски истоков этого явления в материалах культур Северо-Западной Азии эпохи бронзы (исключая, конечно, собственно юг Западной Сибири) выглядят чрезвычайно проблематично, тогда как восточная (юго-восточная) направленность описанных тенденций имеет под собой определенную почву. Это касается и саяно-алтайского ареала ложноушковых кельтов самусьско-кижировского типа [Кузьминых, Черных, 1988, с. 74], и тувинских личин, выполненных в технике контррельефа (табл. 78, *6*), и любопытных личин из Внутренней Монголии (табл. 78, *7*) [Ковтун, 1993, с. 32, 33], и, наконец, общеисторической логики, допускающей появление подобной традиции на притомских скалах и соответствующей установленному вектору импульсов культурных традиций [Ковтун, 1993, с. 50 – 52].

Второе обстоятельство можно определить как стадию ее «скрытого», внутреннего или рецессивного генезиса, приведшего к реализации идеи заднего плана и глубины композиции в самых непредсказуемых проявлениях: от техники контррельефа до позитив-негативных преобразований. Разумеется, речь идет только об одном из возможных вариантов, так как традиция эволюционировала кладогенетическим путем. Имеется в виду удачно подмеченный

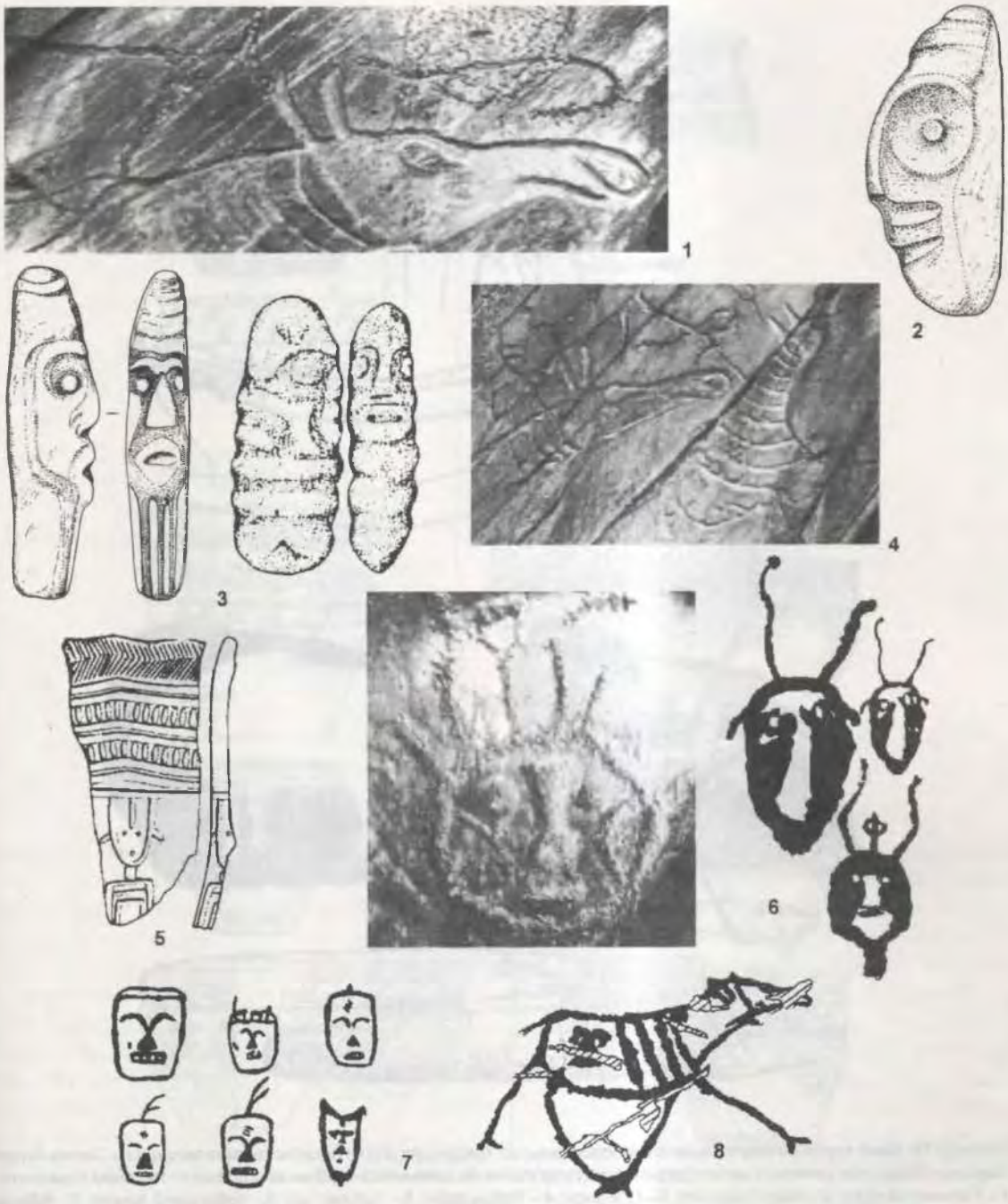


Таблица 78. Идея глубины композиции в технике контррельефа наскальных рисунков и мелкой пластики культур эпохи бронзы Томского Приобья, северо-западного Саяно-Алтая и Внутренней Монголии:
1, 4 – Томская писаница; *2, 3, 5* – Самусь IV; *6* – Мугур-Саргол;
7 – Внутренняя Монголия и Тува; *8* – Висящий Камень
(по Глушкову, Дэвлет, Ковтуну, Мартынову, Матющенко, Окладникову)

В.И. Молодиным прием выделения задней части крупа зооморфных изображений [Молодин, Маточкин, 1992, с. 82; Молодин, 1993а, с. 10, 11]. При подобной подаче образа на авансцену (передний план) выступает то, что в буквальном смысле слова должно находиться сзади. Таким образом, голова и передняя часть туловища как бы «уходят» вглубь композиции, создавая иллюзию трехмерного пространства. Принципиальное тождество этой модели вышеперечисленным приемам не нуждается в дополнительных аргументах. Нетрудно догадаться, что в основу рассматриваемого иконографического стереотипа положено либо выпуклое изобра-

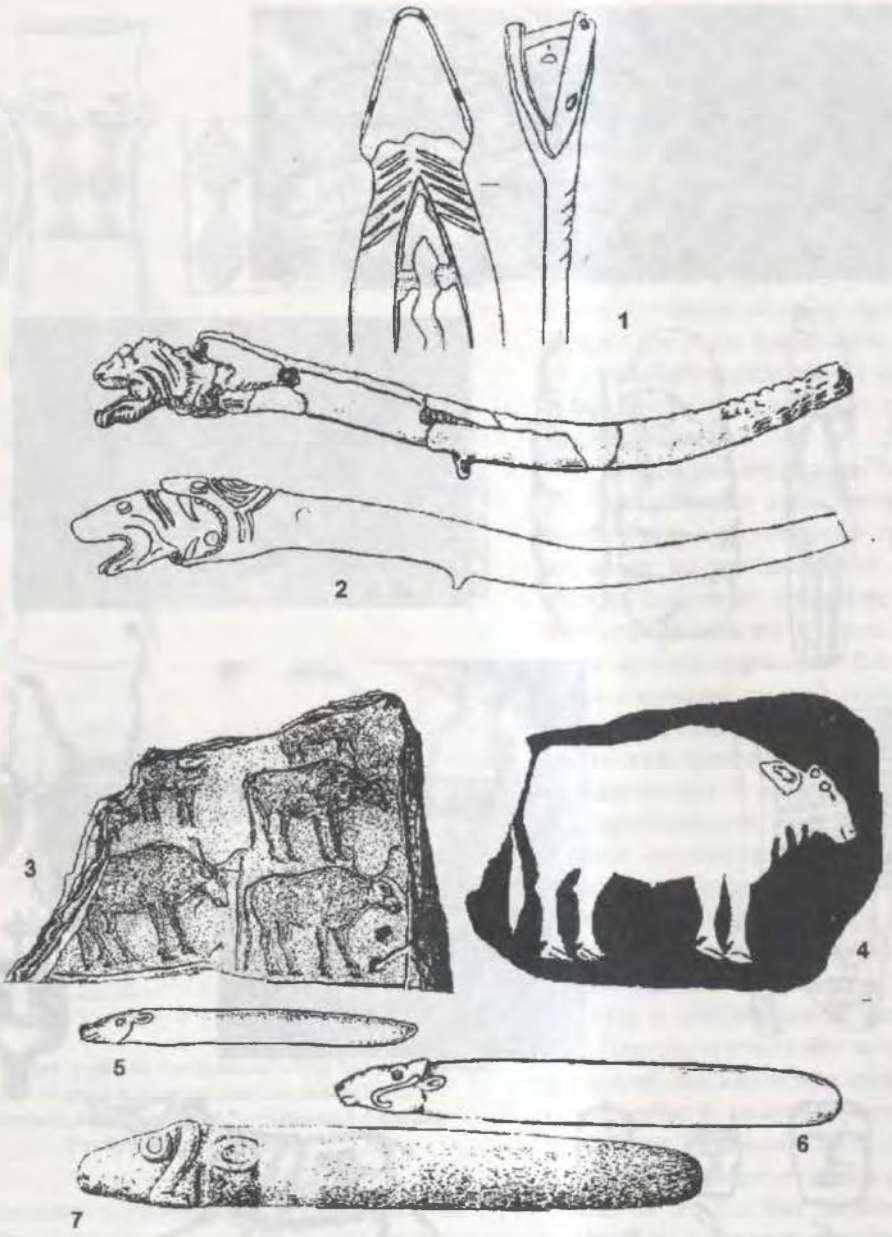


Таблица 79. Идея глубины композиции в изобразительных традициях эпохи бронзы северо-западного Саяно-Алтая: период «скрытого» генезиса иконографических суррогатов на сейминско-турбинском хронологическом горизонте: *1* – Галичский клад; *2* – Черновая VIII; *3* – Озерное; *4* – Хайыракан; *5* – Тарлактын; *6* – Кобдоский аймак; *7* – Абакан (по Дэвлет, Вадецкой, Кузьминых, Кызласову, Леонтьеву, Максименкову, Молодину, Новгородовой, Погожевой, Черных)

жение на плоскости, т.е. рельефный прототип, либо пластика, выполненная в трехмерном объеме. В последнем случае интересна композиция на навершии кинжала из могильника Ростовка (табл. 82, *1, 2*). Позиция лыжника акцентирует заднюю часть лошади, а его наклон как бы «разворачивает» ее круп к наблюдателю аналогично «развороту в фас», смоделированному в упомянутой серии наскальных изображений. Мастер, изготовивший эту скульптурную группу, недвусмысленно дал понять, с какой стороны следует воспринимать лицевую часть композиции. Именно на этой стороне грива лошади отделана поперечным рельефом (см. табл. 82, *1*). Фигура лыжника в этом ракурсе, «заступая» за круп животного, уходит с переднего плана, маркируя собой глубину композиции. Обе проекции выдержаны в едином содержательном ключе.

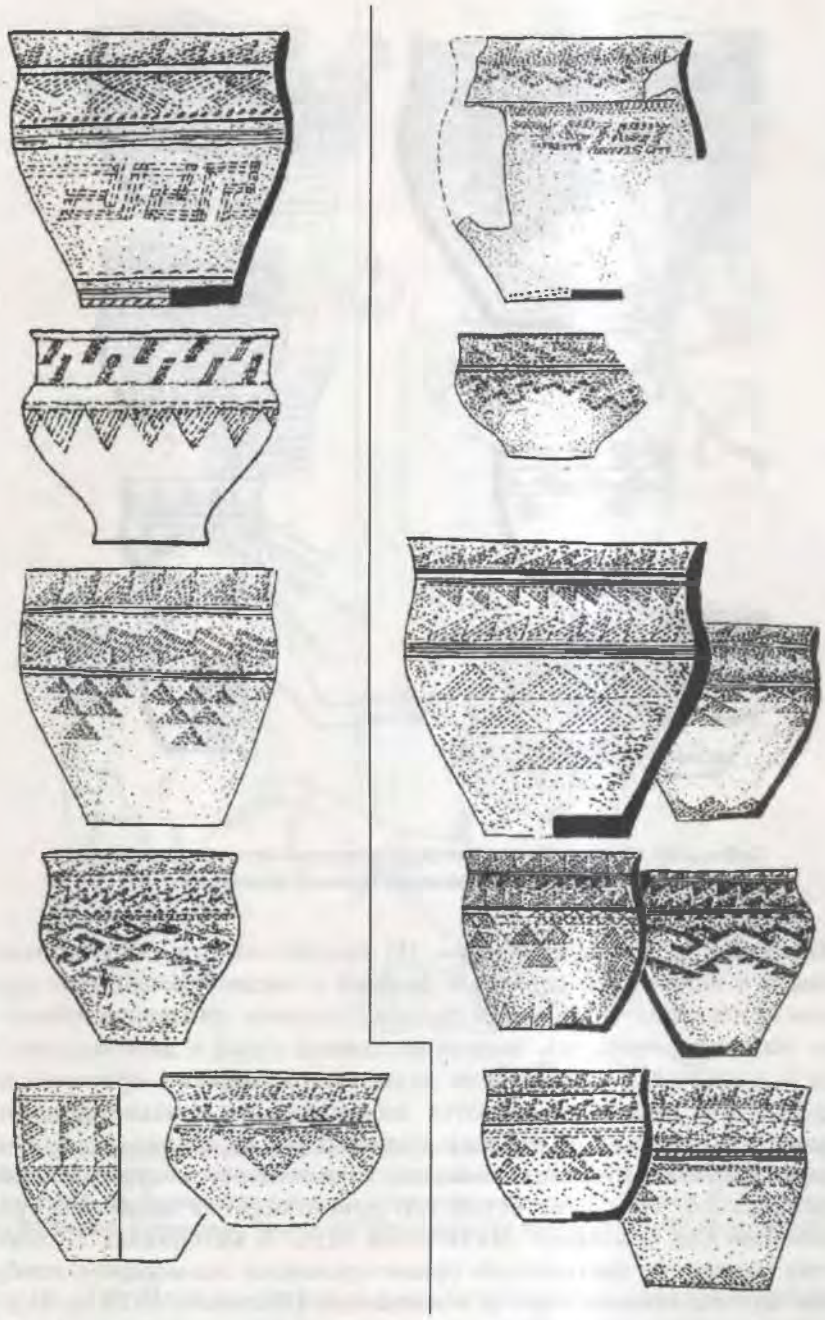


Таблица 80. Идея глубины композиции в позитив-негативных инверсиях зональных сюжетов андроновского орнамента

Показательно, что в наскальных изображениях, отождествленных с сейминско-турбинской изобразительной традицией [Пяткин, Миклашевич, 1990, с. 146 – 153], ничего подобного не прослеживается. Это объясняется тем, что заданный изобразительный императив был реализован в своем естественном проявлении, то есть скульптурной отливке, что исключало генерацию иконографических суррогатов. Надо полагать, копии, как правило, моложе оригиналов. Следовательно, и в данном случае речь может идти о второй половине II тыс. до н.э., а скорее, о XIV – XIII вв. до н.э., как о нижней хронологической границе появления рисунков животных со специфически «акцентированной» задней частью туловища.

В проекции, аналогичной навершию ростовкинского кинжала, передана и нижняя часть композиции знаменской стелы. Этот факт очевиден на новой копии рисунков менгира, сде-

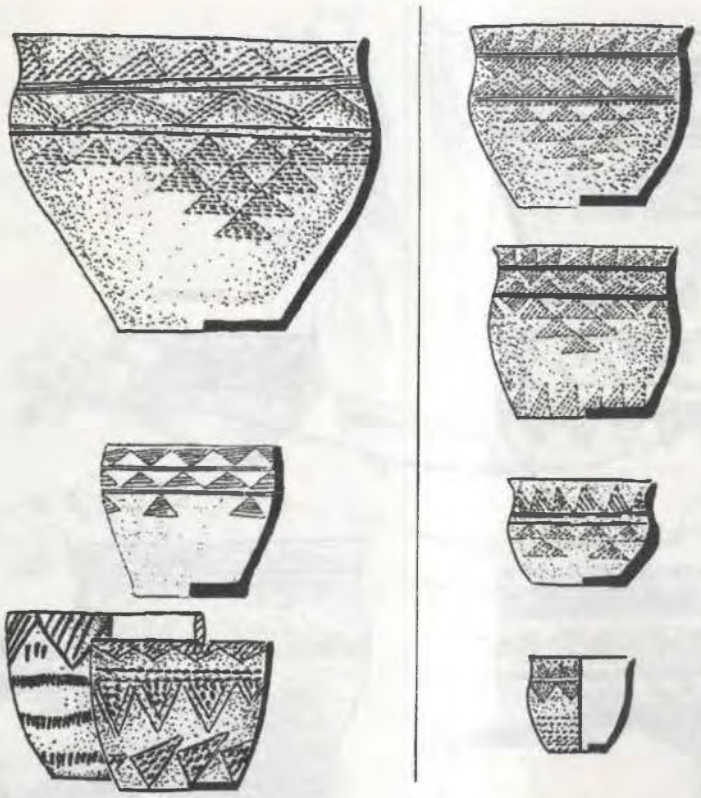


Таблица 81. Идея глубины композиции в позитив-негативных инверсиях зональных сюжетов андроновского орнамента

ланной Б.Н. Пяткиным и Е.А. Миклашевич. На прорисовке отчетливо обозначилась фигура возницы, сидящего в повозке, запряженной быками с «акцентированным» крупом (табл. 82, *3*). Диагональная ориентация композиции только усиливает смоделированный эффект глубины композиции. Как уже отмечалось, выделение заднего плана и диагональная проекция групповых сюжетов формируют у наблюдателя иллюзию трехмерного пространства.

Таким образом, оба приема отличаются изоморфизмом и взаимодополняемостью. Интересно, что даже в изображении повозки подчеркнута ее задняя часть (см. табл. 82, *3*). Вероятно, авторы рисунков руководствовались каким-то скульптурным изображением, наподобие ростовкинского, хотя я не исключаю ориентации на иной «натуральный» макет. Думается, основания для подобного заключения есть. В материалах Сулекской писаницы широко известна сцена, где диагонально ориентированное зооморфное изображение с «акцентированным» крупом занимает центр композиции [Леонтьев, 1978, с. 115, рис. 14]. Надо полагать, местоположение этого рисунка соответствует отведенной ему функционально-иконографической нагрузке, а именно: он вносит в «прочтение» сцены третье измерение. Поэтому изображение фантастического существа визуально воспринимается отстоящим «ближе» от наблюдателя (табл. 82, *4*). Обращая внимание на голову этого экземпляра, можно констатировать сходство с рядом рисунков [Кубарев, 1988, с. 61, рис. 45; Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 144, № 128 и др.] и указать на скульптурный прототип (табл. 82, *6*) [Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 86, 141, № 101]. Последний характеризуется контррельефным «выпуклым» исполнением глаза и выгодно отличается аналогичной манерой передачи пасти и зубов зверя. Кроме того, для сулекского изображения прослеживается еще один «натуральный» макет. Речь идет о так называемом «жезле» из могилы 21 кургана 8 Черновой VIII [Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 114, табл. XXIII, *1*], на котором присутствует все тот же «выпуклый» глаз и такие же зубы (табл. 82, *6*). Найден он на тазовых костях скелета [Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 10], у кистей рук погребенного и, вероятно, мог служить образцом для соответствующей трактовки «кисти» сулекского

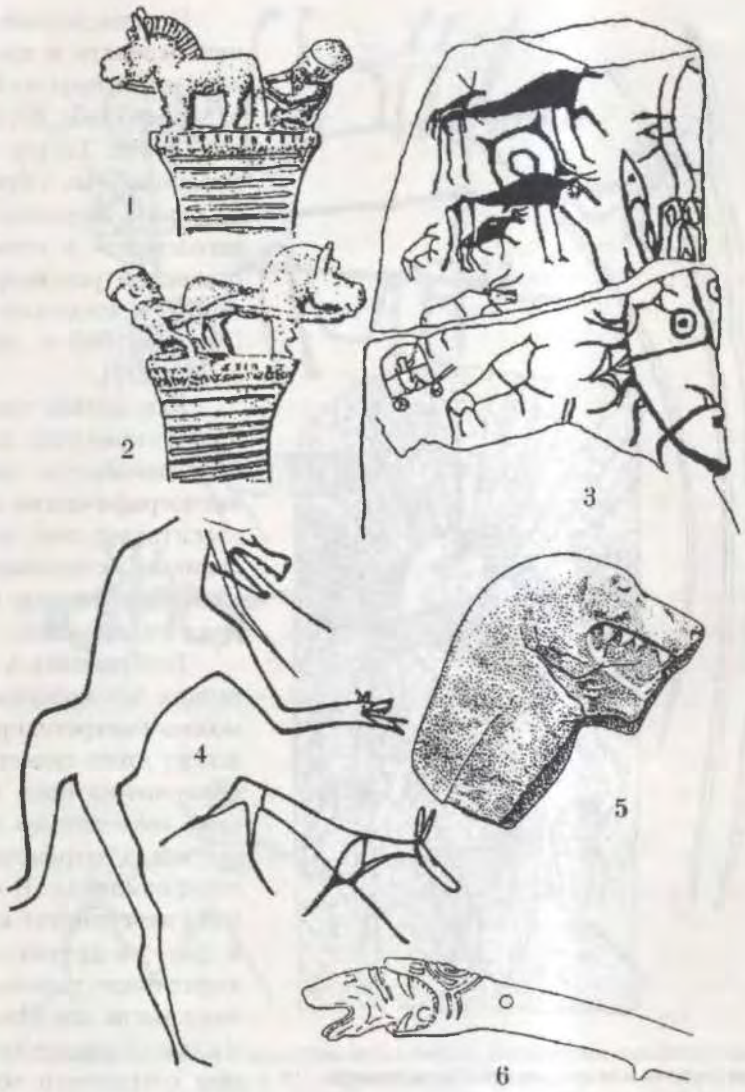


Таблица 82. Идея глубины композиции в петроглифах и мелкой пластике изобразительных традиций эпохи бронзы Северо-Западной Азии: «натуральный» макет и живописная «копия»:
1, 2 – Ростовка; *3* – Знаменская стела; *4* – Сулекская писаница; *5* – Енисей; *6* – Черновая VIII
(по Вадецкой, Кузьминых, Леонтьеву, Максименкову, Миклашевич, Пяткину, Черных)

чудовища (табл. 82, *4*)*. Применительно к рассматриваемому «жезлу», глубина композиции может пониматься даже в буквальном смысле, т.к. одна змея поглощает (или изрыгает?) другую.

Продолжая эту линию параллелей, следует указать на навершие кинжала сейминско-турбинского времени (см. табл. 79, *1*), где передано то, что только домысливается в сюжете черновской находки.

Транскультурность идеи «сепаратного» фона и наличие «натурального» макета как залога ее реализации находят подтверждение и в кротовском комплексе могильника Сопка II. В.И. Молодин указывает на «...изображения четырех змеек, обнаруженных в одном погребении лежащими по две на руках погребенного» [1985, с. 56]. Скульптурки были изготовлены из ребер лося и имеют вид длинных изогнутых стержней с небольшой головкой, волнообразной формы, с ритмичными насечками [Молодин, 1985, с. 56] (табл. 83, *1*).

---

* Идея о содержательном тождестве «кисти» сулекского «хищника» и «жезла» из Черновой VIII принадлежит Ю.И. Михайлову и Б.Н. Пяткину.

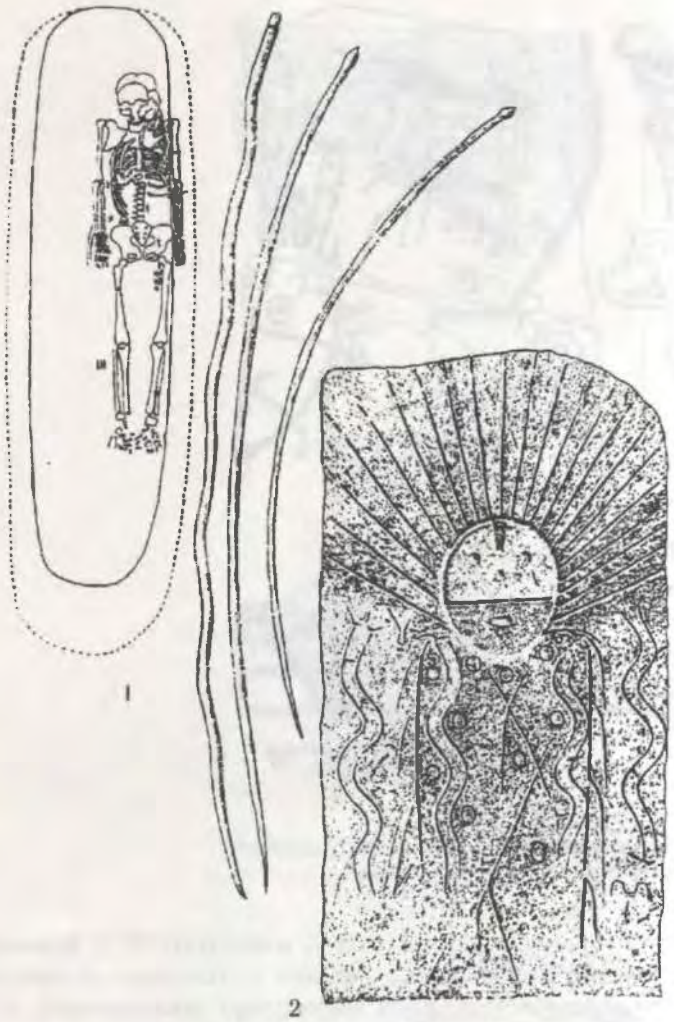


Таблица 83. Идея глубины композиции в изобразительном оформлении статуарных памятников Среднего Енисея: кротовский «натуральный» макет и «окуневская копия»:
1 – Сопка II; *2* – Онхаков улус (р. Абакан)
(по Кызласову, Молодину)

Перечисленное можно с успехом использовать в качестве словесного описания стелы из Онхакова улуса на р. Абакан (табл. 83, *2*) [Кызласов, 1986, с. 221, рис. 147], а изображения двух змееподобных образов, вынесенных за рамки очертаний корпуса «солнцеголового» и «повисающих» в пространстве, рассматривать как стремление к индивидуализации фона [Ковтун, 1995, с. 18; Михайлов, 1997, с. 226, 227].

Как видно, традиция опиралась на конкретную изобразительную базу, приобретая самые неожиданные иконографические очертания. Но согласиться с тем, что ее хронология целиком укладывается во временные границы окуневских комплексов, вряд ли возможно.

Возвращаясь к личинам на туловищах зооморфных изображений, можно конкретизировать диахронный аспект этого сюжета. С точки зрения воплощения идеи глубины композиции, «вписанные» изображения, скорее всего, маркируют только стадию ее оформления. В одних случаях личина акцентирует круп, «развернутый в фас», в других – напоминает декоративное украшение корпуса. Однако это не так. Мы имеем дело с формальной трансформацией приема при сохранении его функционально-содержательной стороны. Сочетание корпуса животного, выполненного в профиль, с личиной, переданной в фас, обеспечивало бытование рассматриваемого стереотипа (глубина композиции) вне зависимости от местонахождения последней. Таким образом, личины, «пересекающие» контуры зооморфного рисунка, не всегда соответствуют понятию «палимпсест». Скорее всего, перед нами композиционная связка, аналогичная описываемой, но в стилизованном виде [Ковтун, 1933, с. 37].

Небезынтересно, как подобный план выражения соотносится с одним из иконографических приемов эпохи поздней бронзы на Среднем Енисее (табл. 84).

Говоря о композициях, сочетающих в себе «фас и профиль», следует указать как на собственно наскальные изображения, так и на ряд сюжетов, представленных в орнаментальной графике, начиная с самусьской эпохи и до раннего железа включительно (см. табл. 48, *7*; 49, *2*; 58, *11*; 59, *7*). Аналогичными характеристиками отличается и серия антропоморфных образов, переданных развернутыми в «полуобороте» (см. табл. 5, *3*; 8, *1*; 92, *10 – 13, 15*). Встречаются и другие приемы реализации идеи глубины композиции. Например, лировидная форма рогов у зооморфных изображений. С точки зрения идеи заднего плана, данная иконографическая деталь функционально тождественна приему акцентировки крупа животных, изменяя лишь направление предполагаемого «разворота» корпуса (табл. 85, *4 – 9*). Моделировка «поворота» головы могла достигаться и за счет прорисовки сразу двух ноздрей на пасти зверя (табл. 85, *1 – 3*).

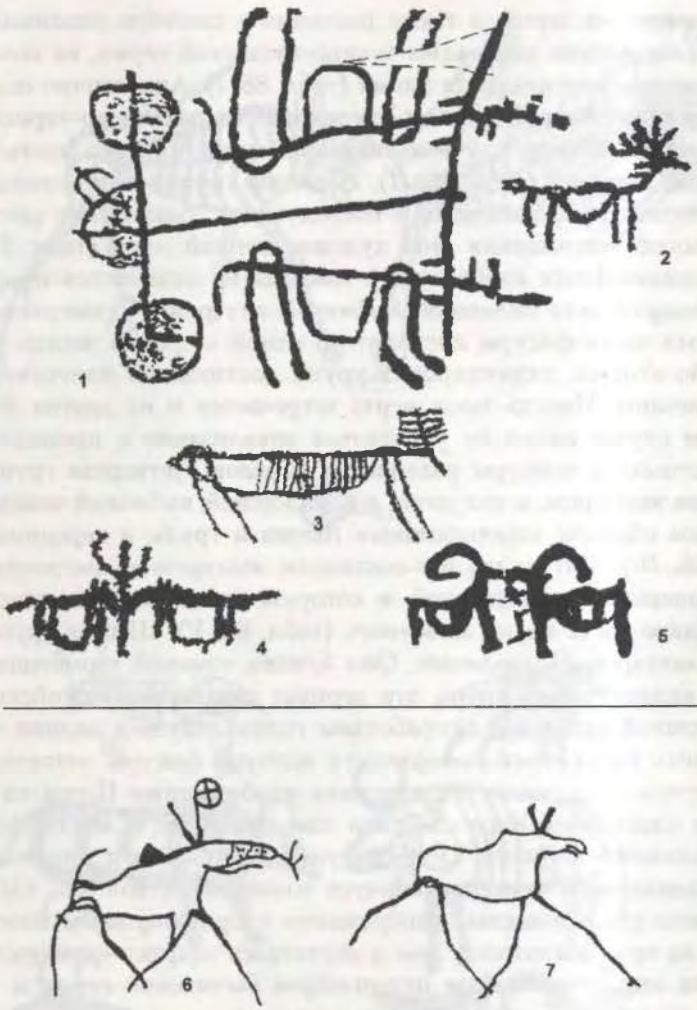


Таблица 84. Среднеенисейские и тувинские петроглифы с элементами «проволочного стиля»:
1 – 4, 6, 7 – Суханиха; *5* – Тува
(по Дэвлет, Миклашевич, Советовой)

Дальнейшая эволюция способов передачи глубины композиции отличалась усилением стилизующих тенденций. Любопытен и их нижнетомский парафраз, явно переосмысленный как орнамент и, вероятно, утративший первоначальное значение (табл. 86, *V, VII*). Именно в этом своем новом качестве он представляется ценным как хронологический индикатор.

Небесполезны и некоторые наблюдения относительно факторов, способствовавших «размыванию» самого приема. Для поздней бронзы характерно его рассредоточение по самым разнообразным стилистическим группам, в каждой из которых он получал специфическое иконографическое решение. Собственно говоря, этот пример симптоматичен и для общего исторического контекста данного периода. Усложнение структуры культурно-исторического ландшафта стимулировало множественные центростремительные факторы культурогенеза, что естественным образом отразилось на формировании сразу нескольких, генетически связанных, синстадиальных направлений в эволюции изобразительного искусства. Бытование же самого приема объясняется как общей суперстратной основой, так и возросшей мобильностью населения Центральной и Северо-Западной Азии.

Предлагаемая группировка зооморфных изображений с «акцентированным» крупом призвана отразить основные вехи этого феномена (табл. 86). Разумеется, она не претендует на роль исчерпывающей типохронологической схемы, обобщая лишь очевидные закономерности.

Всего было выделено двенадцать основных групп (см. табл. 86). В основание этой предварительной классификации положены иконографические характеристики рассматриваемых

традиций и составляющих их серий, а также различия в способах реализации самого приема.

Первая группа представлена рисунками тувино-алтайской серии, на которых заднюю часть крупа выделяет поперечная вертикальная линия (табл. 86, *I*). Аналогично подчеркнута эта часть корпуса и на изображениях второй группы, состоящей из разливско-черновских (и собственно черновских) рисунков. В ряде случаев линия изогнута или эта часть корпуса украшена предельно схематичной личиной (табл. 86, *II*). В третью группу объединены изображения разливского типа. В отличие от предыдущих и последующих, разливские рисунки демонстрируют оригинальный способ воплощения этой художественной идеи (табл. 86, *III*). Во-первых, задняя часть крупа зооморфных изображений никогда не отделяется от остального корпуса разграничительной полосой или сплошной выбивкой внутренней поверхности контура. В одном случае, правда, эта часть фигуры нисходит до одной широкой черты, что, в общем-то, не меняет сути дела. Во-вторых, акцентировка крупа достигалась нанесением на его заднюю часть парциальной личины. Иногда такая черта встречается и на других зооморфных изображениях. Но в данном случае важна их устойчивая локализация и принципиальное тождество серии личин, «вписанных» в контуры разливских образов. Четвертая группа отличается тем, что круп обозначен не контуром, а силуэтом, т.е. сплошной выбивкой поверхности камня. Как правило, аналогичным образом «проработаны» голова и грудь, а середина корпуса свободна от выбивки (табл. 86, *IV*). Пятую группу составили «ангарские» петроглифы, орнаментированные сплошной поперечной штриховкой, в которую органично включена изогнутая линия, подчеркивающая заднюю часть крупа животного (табл. 86, *V*). Шестая группа также представлена петроглифами «ангарской» традиции. Они близки томской геометризованной серии рисунков. По способу акцентировки крупа, это дериват каракольско-джойского стандарта (четвертая группа). Сплошной выбивкой проработаны голова, грудь и задняя часть крупа животных, а срединная часть внутренней поверхности контура фигуры остается свободной (табл. 86, *VI*). Седьмая группа объединяет «ангарские» изображения Нижнего Притомья. Прием акцентировки крупа здесь явно переосмыслен как орнамент, а место функциональной нагрузки занял декоративный элемент. С предыдущей группой эти рисунки связывает сохранившийся принцип зонального членения корпуса изомодели (табл. 86, *VII*). В восьмую группу собраны откровенно стилизованные изображения с оригинальным способом «наложения» задних конечностей на круп животного, чем и достигался эффект «разворота в фас» (табл. 86, *VIII*). Девятая группа выделена на базе петроглифов бычихской серии и их аналогов. Здесь зафиксированы два способа акцентировки крупа, характерных для предшествующих изобразительных канонов четвертой и шестой групп, а также рисунков, в которых зона крупа подчеркнута вертикальной линией поперек задней части корпуса животного (табл. 86, *IX*). К десятой и одиннадцатой группам отнесены петроглифы оглахтинско-томской и «южной» серий «геометрической» изобразительной традиции, также обнаруживающие практику использования этого приема (табл. 86, *X, XI*). И, наконец, в двенадцатую группу выделены петроглифы, происхождение которых наверняка связано с эпохой раннего железа (табл. 86, *XII*).

Обращает на себя внимание четвертая группа изображений. Здесь, как и в случае с орнаментом на алакульской, амангельдинской, атасуской и т.п. керамике, выделялся не задний, а собственно передний план так, что рисунок приобретал своеобразную «рельефность» именно за счет свободной от выбивки срединной части корпуса. Таким образом, терялся эффект «разворота в фас». Подобные изображения известны не только с погребальных плит Каракола, но и на Среднем Енисее [Пяткин, Мартынов, 1985, с. 174, табл. 28, *1*; 178, табл. 32, *2*; Кызласов, 1986, с. 12, рис. 2; Советова, Миклашевич, 1999, табл. II и др.]. Изображения лосей этой группы отличаются массивным абрисом передней части корпуса (несколько реже – шеи и морды) при сохранении нормальных пропорций остальных элементов фигуры. Именно по этому признаку была выделена каракольско-джойская группа «ангарских» изображений и на основании присущих им параметров фигуры быка, устойчивому сочетанию рисунков последнего с образом лося в петроглифах Енисея, а также каракольских палимпсестов, отнесена к ранней фазе генезиса «ангарской» традиции [Ковтун, 1993, с. 47, 53]. Не исключено, что совпадение этих и вышеперечисленных признаков не случайно. «Рельеф» срединной части изображения демонстрируют: рисунок козла на кельте-лопатке из могильника Ростовка [Матющенко, Синицына, 1988, с. 26, рис. 32, *1*]; лось, выбитый на двух гранях сартыгойской стелы [Кызласов, 1986, с. 195, рис. 124]; боковые грани собственно сейминско-турбинских кельтов [Черных,

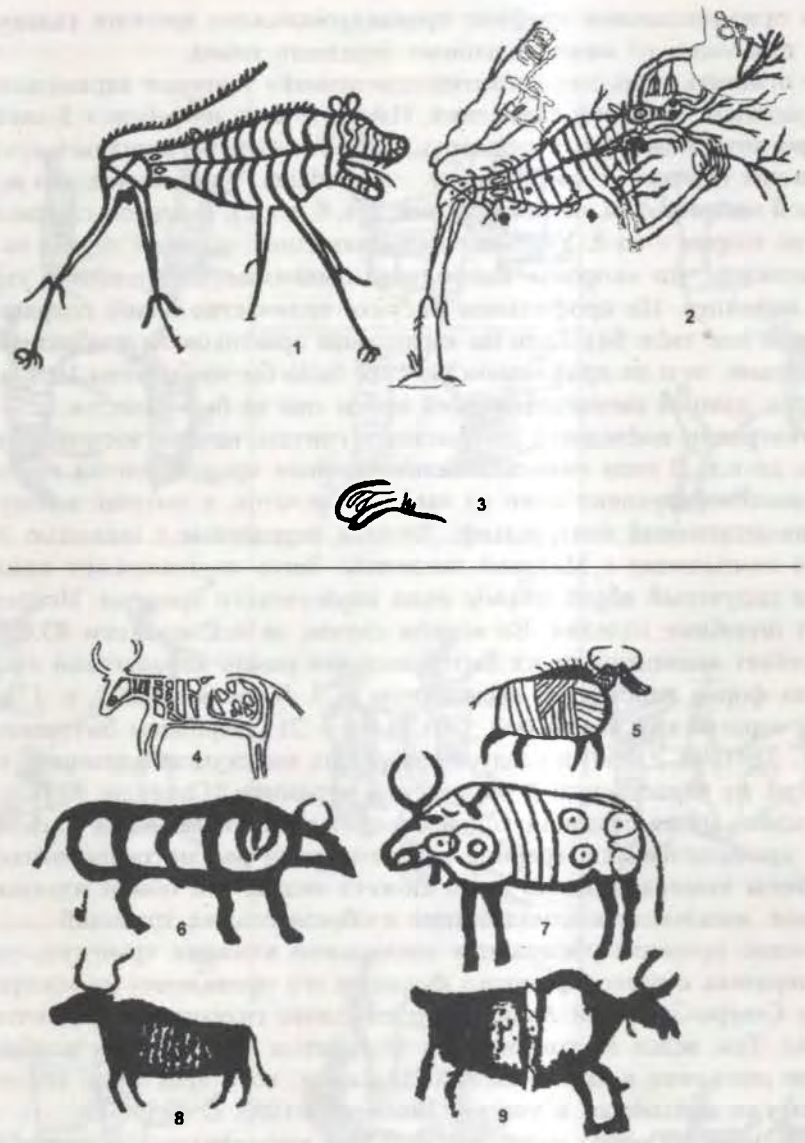


Таблица 85. Идея глубины композиции в петроглифах северо-западного Саяно-Алтая: комбинаторика изобразительных приемов «анфас» и «профиль»:
1, 3 – Черновая VIII; *2* – Быргано в; *4, 5, 7* – Бижиктиг-Хая; *6* – Вторая Турочакская писаница; *8* – Средний Енисей; *9* – Тепсей II
(по Дэвлет, Курочкину, Маточкину, Молодину, Пяткину, Советовой, Шеру)

Кузьминых, 1989, с. 50, рис. 12, *1 – 4, 7, 8*; 51, рис. 13, *5*; 53, рис. 15, *2, 4, 6, 7*; 54, рис. 16, *2 – 5*; 55, рис. 17, *1 – 3*; 56, рис. 18, *1*; 58, рис. 20, *3*]. Особенность последних в том, что их боковые грани «рассекают» на две равные половины заштрихованные треугольники, цепочкой из которых они украшены. В этих случаях «рельефность» того или иного изображения обусловлена естественными характеристиками поверхности, на которую его наносили.

Однако обратимся к другим примерам. Рассмотренный прием «абрисного контррельефа» (см. гл. III. 1) известен по ряду рисунков тувино-алтайской группы (см. табл. 34, А-2, 5). Необходимый фон создавался по внешней поверхности контура изображения, вследствие чего оно обретало «необходимую» выпуклую рельефность. Глубина композиции терялась ввиду создания собственно барельефного изображения, акцентировавшего внимание не на заднем, а на переднем плане изомодели. Это своего рода «позитив-позитивная» конструкция, механическая копия «натурального» макета, которым вполне могли быть и приведенные аналогии (табл. 79, *4 – 7*). С позиций воплощения художественной идеи, приведенный пример – пря-

мая параллель орнаментальной графике предандроновского времени (алакуль, амангельды, атасу и т.д.) с присущим ей «выпячиванием» переднего плана.

Нельзя не отметить и то, как «позитив-позитивный» принцип каракольской иконографии отображен посредством числовой символики. На плите 1 из погребения 5 могильника Каракол изображены три антропоморфных существа, два из которых увенчаны «лучистой короной», причем одно из них передано в фас, а другое – в профиль. Число лучей, что вообще характерно для каракольской иконографии, четное (кратное 2, 4, 6 и т.д.). В первом случае «корона» состоит из 16 лучей, а во втором – из 8. Учитывая меньшую длину «нижних лучей» на первом рисунке, можно предположить, что «корона» напоминает общеизвестное головное украшение североамериканских индейцев. На профильном рисунке количество лучей сокращено ровно в два раза, т.е. с 16 до 8 (см. табл. 64). Если бы каракольцы практиковали изобразительные суррогаты глубины композиции, то и на профильном рисунке было бы изображено 16 лучей. Однако этого не произошло, т.к. данный иконографический прием еще не был известен.

Рубежом генерации последнего предлагается считать начало постсейминской эпохи, или XIV – XIII вв. до н.э. В этом смысле небезынтересным представляется пример с датировкой петроглифов, демонстрирующих один из таких суррогатов, а именно: вышеупомянутый собственно позитив-негативный контррельеф. Личины, переданные с помощью этой техники, зафиксированы в композиции с Майской писаницы. Здесь же изображен композиционно связанный с ними силуэтный абрис формы ножа карасукского времени. Исследователи по-разному датируют подобные изделия. Во всяком случае, за исключением Ю.С. Гришина [1971] никто не допускает возможности их бытования вне рамок карасукской эпохи. Более всего рассматриваемая форма напоминает выделенную Н.Л. Членовой [1972, с. 179] группу «варваризированных» карасукских ножей (см. табл. 9, 11 – 21), периодом бытования которых [Ковтун, 1993, с. 51, 52; 1998, с. 250] и следует датировать майскую композицию, включая рисунки сосудов, похожих на карасукскую и окуневскую керамику [Савинов, 1997, с. 203].

Таким образом, время создания контррельефных личин Майской писаницы не противоречит нижней хронологической границе возникновения рассмотренного иконографического суррогата глубины композиции. Из этого сюжета видно, что обмен идеями происходил не только на уровне локального взаимодействия изобразительных традиций.

Рассмотренные примеры убеждают в эпохальном влиянии транскультурного иконографического императива с разнообразными формами его проявления на изобразительное творчество культур Северо-Западной Азии. Такие сквозные ситуации встречаются в истории мировой культуры. Так, вслед за запрещением Магометом человеческих изображений началось иконоборческое движение в христианской Византии, хотя трактовка человеческих форм в искусстве тогда уже находилось в упадке [Шпенглер, 1993, с. 305, 306].

Еще один случай из этого ряда связан с уже упомянутыми выше эфесом-навершием кинжала из Галичского клада и «жезлом» из Черновой VIII (см. табл. 79, *1, 2*). Один и тот же сюжет передан по-разному, в соответствии с господствующим «стилем эпохи». На более позднем по времени черновском «жезле» фигуры не связаны плоскостью. Свойственная «глубинным композициям» динамика ощущается в перспективе развития сюжета: «линейное видение резко отделяет одну форму от другой, между тем как живописный глаз, наоборот, направляется на то движение, которое идет дальше совокупности предметов» [Вельфлин, 1994, с. 35, 36]. Скульптурная группа, составившая навершие галичского клинка, напротив, демонстрирует статичную самодостаточность линейно-плоскостной композиции. Но не любой ракурс дает однoплановое восприятие. Подобно ростовкинской находке, здесь угадывается исходный «натуральный» макет черновского изделия. Попытка выделения фона выразилась в использовании «принципа матрешки», а неопределенность первого и второго номеров свидетельствуют о зачаточном состоянии этой художественной идеи.

Подобные примеры иллюстрируют не какой-то частный «натуральный» макет, а общепринятые иконографические стереотипы, присущие «стилю эпохи». Они, в основном, соответствуют алакульской, атасуской, амангельдинской и т.п. орнаментальным традициям, с их подчеркнутым выделением элементов переднего плана, а не наоборот. Кстати сказать, для орнаментации кельтов самусьско-кижировского типа бытование приема, характерного для художественного оформления сейминско-турбинских изделий, совершенно не прослеживается (ср. [Черных, Кузьминых, 1989, с. 153, рис. 78; 155 – 156, рис. 79, 80]). Это логично, так как

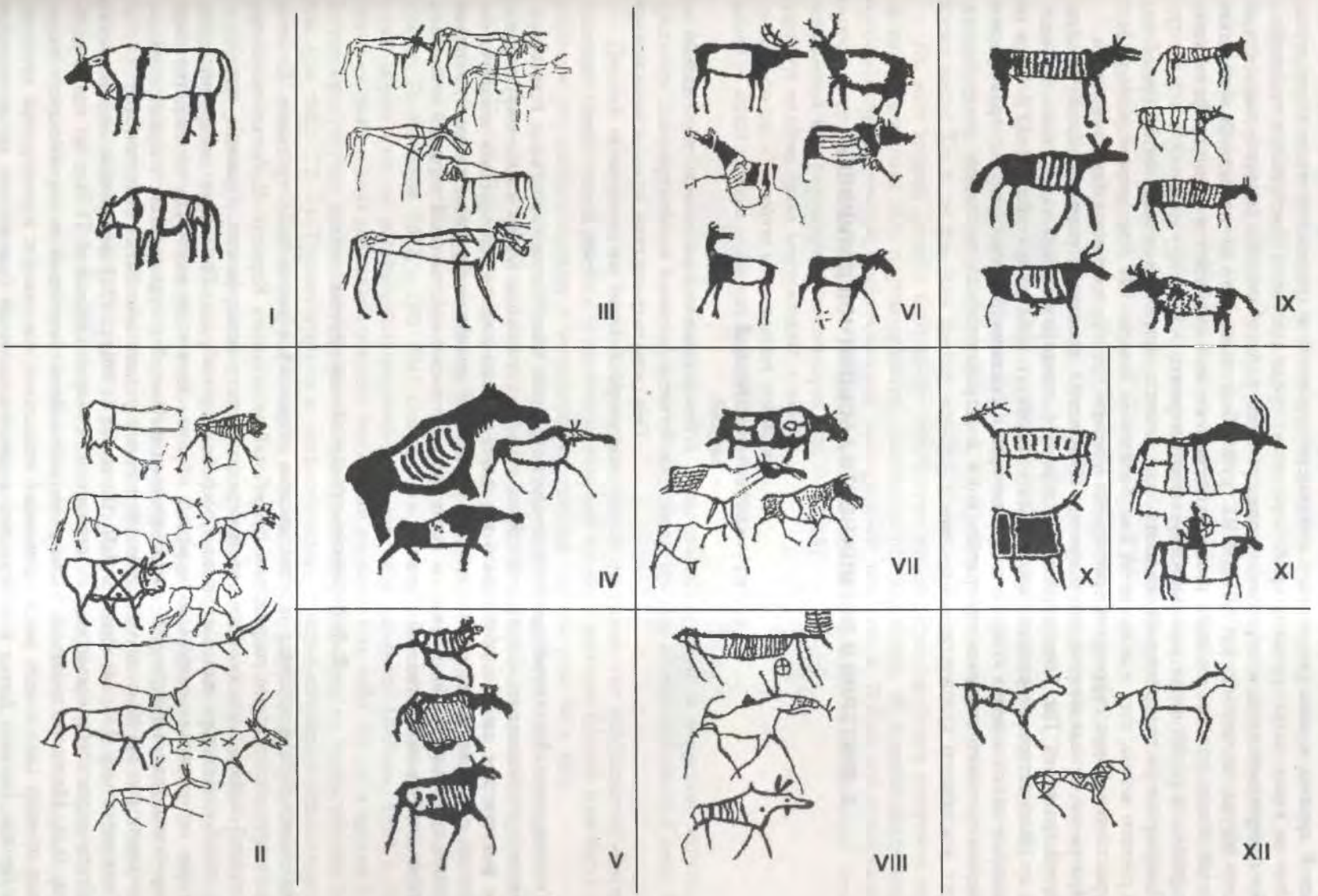


Таблица 86. Глубина композиции в изобразительном творчестве культур эпохи бронзы Центральной и Северо-Западной Азии.
Вариации приема акцентировки задней части крупа зооморфных изображений

в их орнаментике возобладал позитив-негативный стереотип, более поздний по времени и принципиально отличный по содержанию. Таким образом, появление петроглифов каракольско-джойской группы можно связывать с сейминско-турбинским хронологическим горизонтом, оставляя за ними самую раннюю временную нишу среди рисунков «ангарской» традиции.

Явно переосмыслены и, вероятно, хронологически близки способы передачи «акцентированного» крупа на петроглифах VII и VIII групп. Безусловно, это не последний и не единственный довод, так как помимо описанного приема они отличаются иконографическими стандартами, характерными для постсамусьского периода.

Проявления рассматриваемой тенденции как реликта, встречаются даже на изображениях эпохи раннего железа, хотя в этот период, как убедительно доказал А.П. Бородовский [1994, с. 84 – 89], практика и форма суррогатов трехмерных объемов приобретают иные характеристики.

Интересно использование этого приема носителями канонов «геометрической» изобразительной традиции. Так, бычихской серии, наряду с геометризованной «ангарской», он «достался по наследству» от раннего каракольско-джойского субстрата (табл. 86, *IX*). Судя по пропорциям заполненного контура и орнаментации срединной части фигуры, трансформация первоначального значения превратила его в посттрадиционный, т.е. почти декоративный, элемент угасающего художественного стиля.

2. КРИТЕРИИ И ВОЗМОЖНОСТИ АБСОЛЮТНОЙ ДАТИРОВКИ

Ежик с Медвежонком давно любили эту игру: закрывать глаза, а когда откроешь – все по-другому.

– Открывай скорей, – шепнул Ежик. – Очень здорово.

Теперь оранжевое растекалось узкой каймой по всей горе, а розовое и голубое пропало...

Они снова закрыли глаза и, когда через мгновение открыли, вновь все изменилось.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Установление абсолютной хронологии рассмотренных комплексов – наиболее ответственный момент исследования. Сложность задачи и то, что логика не всегда компенсирует недостаток фактических данных, обусловили тот факт, что хронологические рубежи зачастую определялись с поправкой на их собственный временной диапазон. Другими словами, верхний и нижний хронологические рубежи, в свою очередь, имеют собственный верхний и нижний вероятностный хронологический предел.

2. 1. Каракольско-джойская группа

Это самая ранняя группа в составе массива петроглифов «ангарской» традиции. Ее нижняя дата предваряет время сооружения погребений могильника Каракол. Выбитые на плитах захоронений каракольско-джойские лоси перекрыты антропоморфными образами, выполненными охрой специально для совершения погребального обряда. Последние синхронны захоронениям, но насколько старше зооморфные образы, сказать трудно. Судя по сходству между антропоморфными рисунками, выполненными выбивкой и гравировкой, с одной стороны, и нарисованными охрой, с другой, хронологический разрыв мог быть символичным.

Первоначально В.И. Молодин и А.П. Погожева [1990, с. 176] датировали каракольские погребения окуневским временем или серединой – второй половиной II тыс. до н.э. В дальнейшем В.И. Молодин пришел к выводу, что «...изображения лосей на каракольских погребальных ящиках (как и весь рассматриваемый комплекс) относятся к каракольской культуре эпохи бронзы Горного Алтая и датируются периодом развитой бронзы, т.е. двумя первыми третями II тыс. до н.э.» [1993а, с. 16].

Как видно, предложенный хронологический диапазон слишком широк для одного некрополя и, скорее, может относиться ко всей каракольской культуре. Палимпсесты, обнаруженные в могильнике, указывают на более узкую дату, т.к. лоси перекрыты рисунками, близкими изображениям Самусь IV, т.е. не позднее или около XIV в. до н.э. (нижняя дата Самусь IV). В то же время, каракольско-джойская группа отражает влияние сейминско-турбинской изобразительной традиции, что указывает на XVII – XV или XVI – XV вв. до н.э. Об этом же свидетельствует принятый каракольцами способ передачи идеи глубины композиции, характерный для сейминско-турбинского хронологического горизонта (см. гл. IV. 1) (табл. 86, *IV*).

Таким образом, вероятное время появления каракольско-джойского иконографического стандарта укладывается в отрезок с XVII – XVI по XIV вв. до н.э.

Период существования и финал каракольско-джойской группы определяются по стратиграфической ситуации комплекса Оглахты I, где каракольско-джойский рисунок перекрыт геометризованным поздним «ангарским» изображением (см. табл. 61, *3*). По планиграфии Сулекской писаницы, каракольско-джойский лось (видимо, сравнительно поздний) включен в композицию с разливско-черновскими образами, демонстрирующими иконографический суррогат идеи заднего плана (см. табл. 28, *6*; 82, *4*). Эти переходные изомодели указывают на время после XV в. до н.э., или третью четверть II тыс. до н.э.

На мой взгляд, период бытования собственно каракольско-джойских рисунков не был продолжительным. Это подтверждается малочисленностью серии, ее территориальным разбросом и определенной стилистической аморфностью комплекса. Время его существования, скорее всего, ограничено XVI – XV вв. до н.э., до или после чего речь может идти только о смешанных или переходных экземплярах (см. гл. IV. 3).

2. 2. «Классическая» группа

Существенными для осмысления места «классической» группы в составе «ангарской» традиции и ее времени в наскальном искусстве эпохи бронзы северо-западного Саяно-Алтая представляются три палимпсеста.

Первый обнаружен на Верхней Новоромановской писанице, где изображение «ангарского» лося перекрывает рисунок оглахтинско-томской группы, занимая общую плоскость с подобными ему изображениями и петроглифами томской группы (см. табл. 65).

Второй зафиксирован в Усть-Тубе II, где рисунок «ангарского» лося перекрывает изображение быка «южной» (младшей) тувино-алтайской группы «геометрической» традиции (см. табл. 66). Приведенные факты указывают на последние века II тыс. до н.э. как нижний хронологический рубеж «классической» группы «ангарских» изображений. В то же время, известны случаи присутствия «ангарских» рисунков в т.н. «окуневских» композициях [Бобров, 1995, с. 78; Савинов, 1997, с. 203, 204]. Однако они мало напоминают «классические» образцы, а сам образ лося на достоверных окуневских памятниках единичен [Бобров, 1995, с. 78]. В одних случаях в этих находках очевиден бычихский стандарт (см. табл. 56, *2*), в других угадывается присутствие разливско-черновского субстрата, как, например, на сартыгойском изваянии (см. табл. 72, *2*). Трудно отнести к «классическим» и горно-алтайские экземпляры, т.к. они либо геометризованны, либо сохранили реминисцентные параметры каракольско-джойского канона.

Таким образом, даже допуская сосуществование рисунков «классической» группы с перекрытыми ими петроглифами «геометрической» традиции, нижний хронологический рубеж первых не выходит за рамки последней четверти II тыс. до н.э. [Ковтун, 1993, с. 54, 55].

Наконец, третий пример охватывает целую серию среднеенисейских палимпсестов (например, из Оглахты I и Шалаболино), где зооморфные образы томской группы с едва заметными чертами варчинского субстрата перекрывают «ангарские» петроглифы «классической» группы (см. табл. 62, *3* – *5*). Это подтверждает тезис о позднейшем, сравнительно с «классической» группой, появлении геометризованных «ангарских» изомоделей. Последние сформировались при участии первых, точнее сказать, при их финале, вызванном трансформацией «классической» группы и ее стилизацией под геометрический канон. Это первый формальный индикатор верхнего хронологического рубежа, т.к. фигуративный прототип петроглифов

Таблица 87. Фигурка сохатого с Еловского поселения и ее нижнетомские параллели (наскальные изображения лосей) по конфигурации головы и пасти (по Ковтуну, Косареву, Мартынову, Матющенко, Окладникову)

томской группы известен уже в материалах еловской культуры (табл. 87). Вероятно, на скалах они появились позднее. Тем не менее, своим окончательным крахом «классический» канон обязан не только растворению в «геометрическом» иконографическом стандарте, но и воздействию варчинского импульса. На Среднем Енисее это выразилось в генерации рисунков, подобных упомянутым в палимпсестах (томско-варчинские), а на Томи – в появлении оригинальной тутальской группы и формировании смешанных томско-тутальских изобразительных форм, которые окончательно вытеснили «классическую» манеру.

Время описываемых процессов совпадает с позднекарасукской эпохой, т.е. рубежом II – I тыс. до н.э. С учетом фактов использования в классических изомоделях приема передачи ног «на пуантах» (Турочакская писаница, Верхняя Новороmановская писаница) (см. табл. 1, *2, 7*) и орнаментально-стилизованного способа акцентировки задней части крупа животных, последняя дата выглядит предпочтительнее.

Следовательно, за верхнюю дату «классической» группы «ангарского» петроглифического массива можно принять X – IX вв. до н.э.

2.3. Томская группа

Теоретически нижняя дата петроглифов томской группы может восходить к XIV в. до н.э. Основания для этого видятся в зооморфных персонажах томских рисунков со «вписанными»

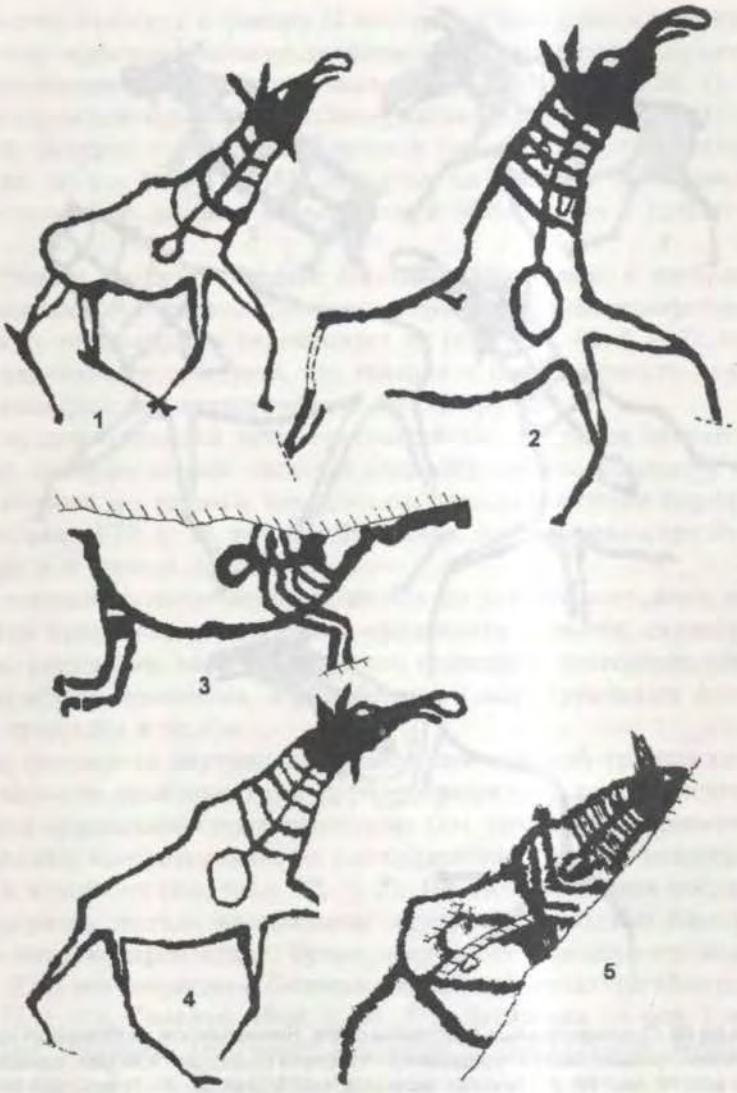


Таблица 88. Орнаментальные анаграммы стиля. Нижнетомские изображения лосей со специфической орнаментацией передней части корпуса («сердце», «ребра», «пищевод»). Тип I: *1* – Тутальская писаница, кам. I, рис. 19; 2 – Тутальская писаница, кам. I, рис. 22; *3* – Новороманов ский комплекс; *4* – Тутальская писаница, кам. I, рис. 8; *5* – Томская писаница (по Ломтевой, Мартынову, Окладникову, Покровской, Русаковой)

в абрис их корпуса личинами самусьского облика (Томская, Новороман овская и Верхняя Новороман овская писаницы) (см. табл. 58, *1, 2, 4*).

В то же время, известны палимпсесты (Висящий Камень), где рисунки лосей томской группы перекрывают парциальную и сердцевидную рогатую личины самусьского типа (см. табл. 14).

К последней четверти II тыс. до н.э. можно отнести костяную фигурку лося из Еловского поселения, стилистически идентичную ряду «ангарских» изображений томской группы (табл. 87).

Как видно, время появления петроглифов томской группы в Нижнем Притомье возможно обозначить весьма широко: с XIV в. до н.э. до окончания II тыс. до н.э. Поэтому обратимся к материалам, позволяющим заметно сузить вероятностный хронологический диапазон. Приведу здесь только три аргументированных наблюдения.

Во-первых, в вышеупомянутом палимпсесте с Верхней Новороман овской писаницы оглахтинско-томский рисунок перекрыт «классическим» «ангарским» (см. табл. 65). Тем са-

Таблица 89. Орнаментальные анаграммы стиля. Нижнетомские изображения лосей со специфической орнаментацией передней части корпуса («сердце», «ребра», «пищевод»). Тип II: *1* – Томская писаница, кам. IV, рис. 49; 2 – Томская писаница, кам. V, рис. 63; *3* – Тутальская писаница, кам. I, рис. 7; *4* – Тутальская писаница, кам. I, рис. 17; *5* – Томская писаница, кам. VI, рис. 126 (по Мартынову, Окладникову)

мым обозначен некий хронологический «этап», необходимый для формирования томского иконографического стандарта. Присутствие на этой же грани изображения томской группы говорит о том, что он был кратковременным, но, тем не менее, был.

Во-вторых, композиционно одновременные томским рисунки «самусьских» личин, «вписанные» в абрисы лосей (в том числе, томской группы), не относятся ни к раннему этапу этой (самусьской?) традиции, ни к ранним формам самого приема акцентировки крупа животного (см. гл. IV. 1). Доказательство тому – уникальная находка галечной личины в 17,5 км от Томской писаницы, вверх по течению р. Томи (см. табл. 27, *5*). В Нижнем Притомье это единственное изображение подобного рода *с обозначенным третьим «глазом»*. Ни на нижнетомских писаницах, ни в материалах самусьской культуры ничего подобного нет. Следовательно, между первыми импульсами «окуневской» традиции в Нижнем Притомье и ее перевоплощением в самусьской орнаментальной графике и в наскальном искусстве нижнетомских писаниц почти наверняка существовал хронологический разрыв.

И, наконец, в-третьих, это подтверждается общеизвестной тенденцией анималистического творчества самусьцев, в котором не нашлось места образу лося [Ковтун, 1993, с. 42 и др.].

С поправкой, учитывающей перечисленные доводы, должен определяться и необходимый хронологический допуск. А учитывая присутствие в еловской орнаментике «геометрических» элементов предшествующего томскому изобразительного канона, появление первого на при-

томских скалах следует относить к финалу II тыс. до н.э. или даже к рубежу II – I тыс. до н.э.

Близким к этому временем можнот датировать и схематичную личину в форме косого креста в круге, «вписанную» в абрис лося томской группы (см. табл. 58, *1*). Аналоги ей известны не только по самусьской керамике и по материалам Черновой VIII (см. табл. 58, *6, 7*), но и по антропоморфной фигурке с поселения Торгажак (см. табл. 58, *10*), датированного Д.Г. Савиновым X – IX вв. до н.э. [1996, с. 46]. Вероятно, из близкого культурно-хронологического ряда и рисунок схематичной личины, исследованной М.А. Дэвлет в Куйлуг-Хеме [1976, с. 99, табл. 56, *4*].

На Среднем Енисее томский стандарт бытовал параллельно с изображениями «классической» группы «ангарской» традиции, что подтверждается планиграфически [Пяткин, 1980, с. 37, рис. 8], а также неоднократно перекрывает их (см. табл. 62, *3 – 5*). В последнем случае ощутимо участие варчинского субстрата, что говорит о сопоставимости начальной даты среднеенисейских и нижнетомских петроглифов томской группы.

Пока сложно судить о нижней дате горно-алтайских рисунков томского типа. Не бесполезно отметить, что на Турочакской писанице (первой) они «разведены» с близкими «классическим» изображениями по разным плоскостям, занимая нижние периферийные участки [Окладников, Молодин, 1978, с. 13, рис. 3]. Возможно, это свидетельство более раннего возраста томской группы и в Горном Алтае.

Изображения томской группы бытовали вплоть до раннего железного века включительно. Это подтверждается бронзовыми изделиями кулайского времени, стереотипными орнаментальными схемами, рисунками на керамике этого периода и соответствующей серией петроглифов Новороmановского комплекса, в совокупности маркирующими финал томской группы и «ангарской» традиции в целом.

Определенные основания внутренней хронологии томской группы связаны с имеющимися иконографическими особенностями группообразующих серий рисунков. Типологическая периферия здесь чрезвычайно представительна (см. табл. 52), а палимпсесты и датированные аналоги позволяют констатировать ее разновременность. Так, некоторые рисунки напоминают бычихский комплекс (см. табл. 32, *1, 2*). Их синхронизация посредством обоюдного сопоставления с рисунком лошади на каменном сосуде из могильника Аймырлыг (см. табл. 32, *7*) открывает любопытную перспективу. Время последнего определяется эпохой бронзы [Мандельштам, 1973, с. 228] или периодом, близким окуневской культуре Минусинской котловины [Максименков, 1975, с. 19; Семенов, 1989, с. 56, 57]. Датировка по оси Тува – Минусинская котловина – Нижнее Притомье маркирует начавшийся «наскальный период» позднего «окуневского» субстрата на р. Томи. Как будет показано ниже, его проявления не ограничиваются иконографическими рамками рассматриваемой серии. Так как собственно бычихская группа отчасти синхронна варчинской традиции, есть основания допускать хронологическую сопряженность тутальской группы и рассмотренной вариации петроглифов томской, а точнее смешанной томской-тутальской серии, демонстрирующей синтез принципиально отличных способов стилизации [Ковтун, 1993, с. 54].

На палимпсесте со Второй Новороmановской писаницы рисунки лосей подобного типа перекрывают друг друга и антропоморфное «солнцеголовое» существо самусьского времени (см. табл. 8). Они же воспроизведены на керамике кулайского времени (см. табл. 49, *2*) и демонстрируют иконографические приемы, характерные для эпохи раннего железа: ноги «на пуантах»; контур глаза, сомкнутый с абрисом головы (см. табл. 1, *1, 3*).

Таким образом, речь может идти о начале I тыс. до н.э. и, разумеется, более позднем периоде. Сходные по конфигурации «ступнеобразные» изображения томской группы, видимо, оформились позднее как собственно томских, так и томско-тутальских рисунков (на базе последних). По элементам техники контррельефа и подшлифовке деталей рисунка они синхронны оленным камням монголо-забайкальского типа, датированным IX – VII вв. до н.э.

2. 4. Тутальская группа

Для датировки этой группы рисунков определяющим представляется наличие элементов, выполненных в «зверином стиле» оленных камней монголо-забайкальского типа, которые свя-

зывают с кругом предскифских культур карасукского мира [Волков, Новгородова, 1975, с. 84; Шер, 1980, с. 235 – 237, 343 – 346; Савинов, 1980, с. 231; Новгородова, 1989, с. 140, 141, 182 – 191 и др.]. Это гипертрофически вытянутая шея животных, грацильная «клювовидная» вытянуто-изогнутая морда, треугольный выступ на месте лопаток, принцип диагонального расположения вертикально скомпонованных изображений и оригинальные орнаментальные схемы [Ковтун, 1993, с. 51] (табл. 88, *1, 2, 4, 5*; 89, *3 – 5*).

Учитывая комплексный характер карасукских влияний в этом районе (металлические изделия, антропология, орнамент на ирменской керамике, камни-обелиски и др.) [Ковтун, 1993, с. 51, 52], время, которым они датируются, возраст камней-обелисков из Журавлево IV, а также локальное своеобразие тутальского местонахождения, период бытования подобных рисунков остается за гранью II тыс. до н.э.

Локальность тутальского комплекса и значительное количество смешанных томско-тутальских форм свидетельствуют о сравнительно кратковременном бытовании данного иконографического феномена в «чистом» виде. Это очевидно и по рисункам на керамике кулайского времени, и по палимпсесту с первого камня Тутальской писаницы. Здесь, по мнению А.П. Окладникова и А.И. Мартынова [1972, с. 189], антропоморфное изображение перекрывает рисунки тутальских лосей. Авторы правы в том, что рисунок имеет «орнитоморфные» черты, но ошибаются, сравнивая его с тас-хаазинскими изображениями. У тутальского «орнитоморфа» не двух-, а трехпалая клешня, не профиль, а «полуоборот», не «натуральный», а стилизованный план выражения и т.д. Другие отличия очевиднее, но перечисленные важнее для датирования. Примечателен рисунок головы с «клювом», имеющий изобразительные параллели в шалаболинском комплексе [Пяткин, Мартынов, 1985, с. 152, табл. 6, рис. 10; 185, табл. 39, рис. 9]. Один из аналогов близок изображениям тагарского или карасук-тагарского времени, другой – предельно стилизованный «фантастический хищник» – выполнен на месте скального обвала, повредившего рисунки «ангарских» лосей, т.е. позже по времени.

Не удивительно, что голова и «клюв» тутальского существа не имеют ничего общего с самусьской орнитоморфной графикой (см. табл. 59). Неизвестны в изобразительной практике самусьсцев и «полуоборотные» изомодели, сочетающие проекции «плана» и «профиля». Этот прием эксплуатировался ими исключительно в композиционном контексте. Все это исключает их прямую культурно-хронологическую сопряженность с тутальским экземпляром.

Перечисленные рисунки голов фигуративно близки некоторым серьгам, изображенным на оленных камнях, в том числе и монголо-забайкальского типа [Новогородова, 1989, с. 199]. При мыслимой равноценной подмене целого его частью не исключено употребление данного элемента в качестве стилизованного обозначения головы в серии содержательно отличных образов. В этом случае можно говорить о синхронности антропоморфной фигуры и зооморфного комплекса тутальского местонахождения (исключение: два более ранних изображения, выполненные охрой). По-видимому, тутальская группа археологически синхронна журавлевским камням-обелискам [Ковтун, 1993, с. 51]. На мой взгляд, это две стороны одной медали: «разобщенные» звенья (элементы) одного феномена, происхождение которых связано общностью первоисточника. Иконография предскифского периода «звериного стиля», запечатленная на оленных камнях монголо-забайкальского типа, перевоплотилась в тутальских петроглифах, а статуарная традиция была воспринята ирменским населением северо-запада Кузнецкой котловины [Ковтун, 1993, с. 51]. Соответственно этому, вероятностный хронологический диапазон создания тутальской группы – рубеж II – I тыс. до н.э. – первые века I тыс. до н.э., но вряд ли позднее VII в. до н.э.

2. 5. Тувино-алтайская группа (старшая)

Нижняя дата рисунков этой группы определяется по серии каменных пестов-жезлов, увенчанных скульптурным навершием в виде головы зооморфного существа (быка, лося или барана). Случайные находки этих изделий сделаны в Минусинской котловине и в Монголии, а в Туве такой экземпляр найден в погребении могильника Тарлактын (Тарлашкын) (см. табл. 79, *5 – 7*). Находка в закрытом комплексе не устранила противоречий в датировке. М.Х. Маннай-оол относит это погребение к афанасьевскому времени, М.Д. Хлобыстина – к эпохе бронзы,

Э.А. Новгородова – к энеолиту [1989, с. 87, 88], а Н.В. Леонтьев датирует его окуневской эпохой [1975, с. 15]. Аргументация последнего представляется наиболее убедительной, т.к. опирается на серию бронзовых черешковых двухлезвийных ножей, обнаруженных в окуневских погребениях Минусинской котловины и аналогичных найденному в тарлактынском захоронении вместе с упомянутым пестом-жезлом [Леонтьев, 1975, с. 65].

Метрические характеристики тарлактынского ножа и его аналогов чрезвычайно близки таковым у изделий, охваченных схемой Е.Н. Черных и С.В. Кузьминых под индексом КТР-НК-6. Это пластинчатые двухлезвийные ножи с широким подтреугольным черенком и слабо намеченными «плечиками». В ареале сейминско-турбинских бронз самые восточные находки таких ножей сделаны в могильнике Ростовка и на Верхней Оби (Клепиково) [Черных, Кузьминых, 1989, с. 92 – 95; 97 – 99, рис. 54 – 56]. Данное сходство указывает на XVI – XV вв. до н.э. как на нижний хронологический рубеж тарлактынского комплекса и, разумеется, входящего в него песта-жезла с зооморфным навершием.

Идентичность последнего ряду иконографических деталей тувино-алтайских рисунков очевидна. Особо показательны совпадения в моделировке глаза и уха животных (см. табл. 79, *3 – 7*). Полагаю, скульптурные песты-жезлы вполне могли послужить авторам тувино-алтайской серии в качестве «натурального» макета. Будучи «механически» перенесенной на плоскость, копия сохранила отличительные качества оригинала – выпуклую рельефность изображенного персонажа. С точки зрения идеи глубины композиции, акцентировка не заднего, а переднего плана характерна для предандроновского (алакуль, амангельды, атасу, кожумберды и т.д.), т.е. сейминско-турбинского времени, что демонстрирует и каракольско-джойская группа. В этот период изобразительное творчество вообще и наскальная живопись в частности еще не знали плоскостных суррогатов глубина композиции. Вероятно, акцентировка собственно переднего плана, демонстрируемая петроглифами тувино-алтайской и каракольско-джойской групп, а также «позитив-позитивная» орнаментация керамики круга предандроновских культур Северо-Западной Азии, являлись первыми шагами в этом направлении (см. гл. IV. 1). Симптоматично выглядит и совпадение в моделировке уха на зооморфных тувино-алтайских изображениях, на упомянутых пестах-жезлах и навершиях в виде лошадиных голов на двух сейминско-турбинских кинжалах, найденных на Алтае (табл. 99, *1, 3*).

Короче говоря, традиционная дата по металлическим изделиям полностью совпадает с датой, установленной посредством транскультурной синхронизации материалов с эпохальным иконографическим каноном. Это и лишнее свидетельство реального существования «стиля эпохи» и своего рода перекрестный способ датирования.

Вместе с тем, имеются обстоятельства, свидетельствующие о «занижении» установленного хронологического рубежа. Малочисленность тувино-алтайских петроглифов, сопоставимых с тарлактынской находкой, очевидна на фоне большого количества производных изомоделей. Ядро типа безнадежно уступает количественно доминирующей периферии (см. табл. 34, *А, Г*). Последняя представлена не только сравнительно поздними геометризованными экземплярами, но и зооморфными рисунками с постсейминским способом акцентировки задней части крупа (см. табл. 86, *Г*), т.е. со сформировавшимся иконографическим суррогатом глубины композиции. Следовательно, дата XVI – XV вв. до н.э. нуждается в корректировке. На это же намекает еще одна находка из тарлактынского погребения. Это схематично выполненная каменная зооморфная фигурка гребешковидной формы (см. см. табл. 45, *34*). Совершенно идентичная поделка найдена в могиле 1 кургана 4 Черновой VIII: «...камень, похожий на изображение животного» [Максименков, 1980, с. 6] (см. табл. 45, *35*). Случай исключительно интересный, т.к. данные образцы мелкой пластики напоминают еще и некоторые рисунки варчинской традиции (см. табл. 45).

Приведенное сопоставление подтверждает заключение Н.В. Леонтьева об окуневской принадлежности пестов-жезлов рассмотренного типа и ножей, аналогичных тарлактынскому (исключая ростовкинский и ему подобные находки, разумеется). Отсутствие последних в материалах Черновой VIII позволило данному автору сделать вывод об их появлении в Минусинской котловине на раннем этапе окуневской культуры (улус Окунев, Моисеиха, Тас-Хазаа, Тесь I (?)) и последующем исчезновении, «так как в могильнике Черновая VIII они не встречены» [Леонтьев, 1975, с. 65]. Следовательно, зооморфные фигурки из могильников Тарлактын и Черновая VIII археологически моложе серии подобных ножей. Отсюда закрытый тар-

лактынский комплекс вместе с ножом, пестом-жезлом и мелкой пластикой должен датироваться по самым поздним изделиям, т.е. по стилизованной каменной фигурке зооморфного облика (см. табл. 45, *34*).

Таким образом, нижняя дата тувино-алтайской группы обнаруживает неизбежный при перечисленных обстоятельствах хронологический диапазон. Наиболее возрастными представляются тувинские экземпляры, выполненные в технике абрисного контррельефа (см. табл. 34, *А-2, 5*), а верхнюю границу в этом диапазоне маркируют рисунки с акцентированным крупом (см. табл. 34, *Г-1 – 5*). В абсолютных датах это XVI, XV, XIV, XIII вв. до н.э. Судя по орнаментике керамики с Черновой VIII, обнаруживающей андроновское влияние, нижняя дата этого памятника остается за гранью XIV – XIII вв. до н.э.

Верхнюю хронологическую границу тувино-алтайской группы «подпирает» обширная типологическая периферия производных и стилизованных изобразительных форм. К ним относятся изображения разливской и разливско-черновской группы (см. табл. 34, *Б*; 36), геометризованные рисунки Калбак-Таша и Джурамала (Горный Алтай), Бижигтиг-Хая и р. Чинге (Тува) и др. (см. табл. 34, *Г*).

Думается, финал собственно тувино-алтайского стандарта венчает оформление разливско-черновской группы, в иконографии которой ощутимо и его участие. Это обстоятельство вновь указывает на постсейминский период, т.е. XIV – XIII вв. до н.э., в качестве верхнего хронологического рубежа. Сопутствующие тувино-алтайским рисункам быков антропоморфные (в т.ч. и парциальные) образы, напоминающие самусьские рисунки на скалах и керамике, подтверждают обоснованность этой даты (см. табл. 34, *А-6*).

Изобразительные вариации тувино-алтайской изомодели бытовали и в более позднее время. По крайней мере, их иконография допускает возможность взаимодействия с «геометрической» традицией вплоть до первых веков I тыс. до н.э.

2.6. Разливско-черновская группа

Способ акцентировки задней части крупа зооморфных изображений этой группы характерен для постсейминского времени. Иконографический суррогат глубины композиции проявляется не только в этой детали. Зачастую и многофигурные сюжеты по-своему моделируют этот визуальный эффект. Таким образом, XIV – XIII вв. до н.э. можно принять за предварительную точку отсчета хронологии разливско-черновских рисунков.

На сравнительно ранний возраст этих рисунков указывает целая серия палимпсестов, в которых они последовательно перекрыты «окуневскими» личинами, разливскими, затем черновскими образами и, наконец, варчинскими петроглифами обеих групп: Пора-Тигей, Пьяный Камень, Знаменский менгир, Бырганов и др. (см. табл. 35; 38; 71, *2*).

Опираясь на отмеченный выше иконографический маркер разливско-черновской серии, в виде своеобразного абриса морды у ряда зооморфных рисунков (см. табл. 36), можно констатировать синхронность этой группы погребениям Черновой VIII и позднему комплексу Уйбата V [Лазаретов, 1997]. По всей видимости, это указывает на время, когда контакты окуневцев и андроновцев стали исторической явью.

Безусловно, в большей степени это относимо к орнаментации керамики с Черновой VIII, в меньшей – к материалам Уйбата V, на одной из погребальных плиток которого запечатлена анаграмма, близкая орнаментальной схеме елунинского ножа и ростовкинского кельта (см. табл. 112), что указывает на финал первой половины II тыс. до н.э.

Верхнюю дату разливско-черновской серии обозначили плиты с изображениями, переиспользованные в андроновских захоронениях Соленоозерной I (см. табл. 15, *3, 4*). По крайней мере, в одном из этих погребений зафиксирована цистовая конструкция (см. гл. III. 2). Как уже отмечалось, техника цистовой кладки характерна для бегазинской архитектуры и ряда других позднебронзовых комплексов Северо-Западной Азии, что указывает на финал II – первые века I тыс. до н.э. [Ковтун, 1991, с. 69 – 71]. Цистовые конструкции выявлены на поселениях эпохи поздней бронзы Бугулы II, Акбаур, Кент и Тагибай-Булак [Кузьмина, 1994, с. 78]. И.П. Лазаретов констатирует появление наземных и углубленных цист в лугавских и карасук-лугавских комплексах, имеющих соответствия в монгун-тайгинских памятниках Тувы

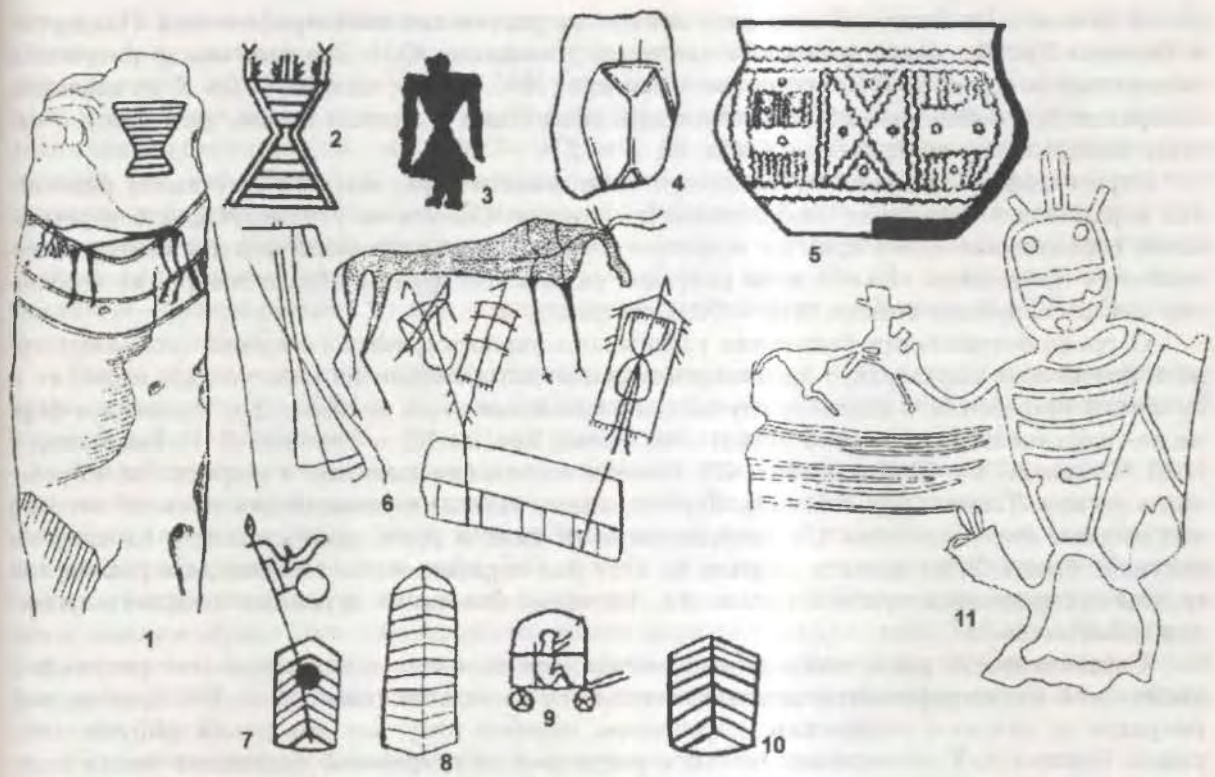


Таблица 90. Изобразительные и орнаментальные анаграммы стиля.
Пространственно-временные вариации орнаментального сюжета и композиционные аналогии:
1 – Уйбат-Хулган; *2, 4* – Самусь IV; *3* – Мугур-Саргол; *5* – ЕК-I; *6* – восточный берег оз. Биле (фрагмент);
7, 8, 10 – Монголия (оленные камни); *9* – Знаменская стела (фрагмент); *11* – р. Камышты
(по Глушкову, Дэвлет, Кызласову, Матющенко, Новгородовой, Тихонову)

[Савинов, 1996, с. 37]. Кроме того, именно из андроновских цист (включая Соленоозерную I) происходит хронологически значимая «валиковая» керамика [Ковтун, 1991, с. 69].

Таким образом, все перечисленное указывает на рубеж II – I тыс. до н.э. Однако и эта дата представляется завышенной. Дело в том, что, как уже говорилось, случаи переиспользования плит с разливско-черновскими изображениями известны и на Черновой VIII, чья керамика говорит об андроновском влиянии. Следовательно, финал разливско-черновского стандарта вполне мог состояться и гораздо раньше времени сооружения соленоозерских цист.

2.7. Разливская группа

Как и в предыдущем случае, нижний рубеж этой группы определяется по постсейминскому способу воплощения художественной идеи глубины композиции. В отличии от разливско-черновских рисунков, акцентировка задней части крупа зооморфных изображений разливского типа образно конкретизирована. Этот эффект достигался нанесением на данную часть корпуса парциальной личины (см. табл. 86, *III*). Подобная декоративность сближает с разливскими нижнетомские изображения «ангарской» традиции с аналогичной иконографической деталью (см. табл. 58, *1, 4, 5*). Поэтому не исключено, что нижняя дата разливской группы может оказаться моложе XIV – XIII вв. до н.э.

В этом месте следует внести уточнение, потому что необходимо дифференцировать первичные и вторичные очаги генезиса традиций. Отсюда – неизбежные диапазоны в датировке. В рассматриваемом случае этот диапазон составляет хронологический промежуток между появлением разливского канона на Среднем Енисее и его проявлениями в материалах самусьской культуры Томского Приобья. Сейчас представляется возможным говорить об этом только в самых общих чертах, определяя этот период XIV – последней четвертью II тыс. до н.э.

соответственно. На более раннюю дату появления разливских иконографических стандартов в Томском Приобье может указывать аналогия, отмеченная Ю.И. Есиным, между рисунками на самусьском сосуде и уйбат-хулганском менгире [1995, с. 64] (табл. 90, *1, 2*). Хотя комплекс изображений, композиционно сопутствующих разливским рисункам быков, дает пищу и самому изощренному воображению (табл. 90, *3 – 5, 6 – 11*).

Стратиграфия Знаменки не исключает возможности параллельного бытования разливских и разливско-черновских изобразительных канонов. Однако не учитывать факта перекрывания первыми последних вряд ли возможно. Это еще один косвенный довод в пользу «омоложения» предельной нижней даты рисунков разливской группы. Иначе говоря, их появление могло состояться позднее XIV – XIII вв. до н.э.

О продолжительности бытования разливского иконографического канона позволяют судить интересные параллели с предметно-вещевыми комплексами из карасукских, еловских и лугавских погребений, а также со случайными находками этого времени. Это подвески в форме колокольчиков, найденные в могильнике Малые Копены III, в Туве (по Л. Р. Кызласову и Н. Л. Членовой) и в ЕК-I (см. табл. 42). Близкие ассоциации вызывает и подвеска из погребения в устье р. Таштып (см. табл. 43). Перечисленные изделия в большей или меньшей степени напоминают «колокольчики» (?), изображенные на шеях и рогах разливских или близких им рисунках быков. Если ориентироваться на этот ряд параллелей, то верхняя дата разливской группы «упирается» в начало I тыс. до н.э., т.е. время бытования лугавских и карасук-лугавских памятников.

Справедливости ради, необходимо заметить, что количество известных мне рисунков с упомянутой иконографической деталью исчисляется на пальцах одной руки. Ни один из этих рисунков не связан с окуневским погребением, подобно тому, как это демонстрируют материалы Разлива X. Следовательно, плиты с рисунками из погребений последнего могли относиться и к более раннему времени. Тем не менее, здесь нельзя не отметить геометризованное изображение быка из Калбак-Таша, на шее которого нарисован «колокольчик» (см. табл. 42, *6*). Совпадают также статичная поза, наклон головы, частично моделировка задних ног и копыт, а также абрис морды (см. табл. 42, *5, 6*). На этом сходство заканчивается, и калбакташский экземпляр, возможно, ближе некоторым рисункам бычихской серии (см. табл. 56, *10, 18* и др.). Если все перечисленное рассматривать в качестве косвенного аргумента поздней хронологии разливской группы, то предлагаемая выше дата получит дополнительный довод.

Предлагаемому хронологическому диапазону соответствует и та немногочисленная серия образов, которая сопутствует разливским рисункам. Аналоги этим изображениям есть в материалах самусьской культуры и на рисунках с оленных камней (табл. 90).

2.8. Черновская группа

О сравнительно поздней дате этой группы можно судить по палимпсестам, в которых черновские изображения перекрывают «окуневские» личины.

Так, стратиграфия Пора-Тигея демонстрирует нам случай перекрывания черновскими рисунками быков (а также расположенными рядом варчинскими петроглифами) трех «окуневских» личин и зооморфного хищника разливско-черновского типа. Здесь же прослеживаются очертания головы еще одного перекрытого черновским рисунком быка зооморфного персонажа (лося), близкого стилизованным «ангарским» пропорциям (см. табл. 38, *2*).

В другом случае, на стеле с левого берега р. Аскиз, зооморфные «хищники» черновского типа перекрывают неоконтуренную «трехглазую» личину, а также зооморфный рисунок разливско-черновского облика (см. табл. 74а, *1*), причем личина перекрыта еще и геометризованным изображением, близким ряду позднебронзовых петроглифов горы Суханихи (см. табл. 84, *6, 7*) [Дэвлет, 1982, с. 55, рис. 1, 2; 57, рис. 3]. Этот палимпсест представляется опорным в предлагаемой далее логической цепи доводов о времени бытования черновского иконографического стандарта.

Первый тезис связан с установлением круга *типологических аналогов* стратиграфически нижнему изображению, т.е. личине на стеле с левого берега р. Аскиз (см. табл. 74а, *1*). Подобные личины зафиксированы на плитах погребений Черновой VIII, могильника Верхний Аскиз I

(курган 2), а также на изваянии, обнаруженном напротив улуса Тазмина (см. табл. 74а, *2 – 7*). Общим *доминантным (типообразующим) признаком* этой группы личин является *трехлучевая «корона», исходящая из «бровей», и поперечная разделительная линия под прорисованным или только мыслимым «носом»*. Иконографические вариации связаны либо с местом расположения ноздрей (см. табл. 74а, *1 – 4*), либо со стилизацией проявившейся в утрате ряда деталей (см. табл. 74а, *5, 6*). В последнем случае напрашивается параллель с самусьскими антропоморфными персонажами. Вероятно, это финальный этап бытования личин рассматриваемого типа. Наиболее ранним «исходным» звеном в этой цепи, скорее всего, следует считать рельефную личину тазминского изваяния (см. табл. 74а, *7*), а стилистически более поздними «производными» от нее – плоскостные изображения из Черновой VIII и Верхнего Аскиза I (см. табл. 74а, *1 – 4*).

Таким образом, верхняя хронологическая граница данного типа личин синхронна самусьским древностям, т.е. XIV в. до н.э., что предварительно можно принять за вероятностный нижний рубеж изображений «хищников» разливской группы (см. табл. 74а, *1*).

Второй тезис основан на корреляции рассмотренного типа изображений с другой группой личин, также объединенных доминантным (типообразующим) признаком, а именно: *исходящий из «третьего глаза» нос с каплевидными «ноздрями» и расходящиеся от него поперечные зигзагообразные линии* (см. табл. 74б, *1 – 5*). Возможно, эта иконографическая формула должна быть дополнена и такой составляющей, как *зигзагообразная, раздваивающаяся на конце линия в абрисе носа* у большинства личин данного типа (см. табл. 74б, *1 – 3*). Иконографические вариации здесь также связаны либо с изоморфизмом аксессуаров персонажей (см. табл. 74б, *1 – 4*), либо со стилизацией художественных приемов передачи самого образа (см. табл. 74б, *5*).

Типологическое обособление данной группы личин не оригинально. Ранее подобная операция была проделана Н.В. Леонтьевым, который назвал этот тип «сложнореалистическим» [1978, с. 95]. Другое дело, что с появлением верхнеаскизских материалов стала возможной объективная синхронизация двух иконографически отличных типов личин (см. табл. 74а, *1 – 12*), поскольку в одном из погребений могильника Верхний Аскиз I (мог. 36, кур. 2) обнаружились плиты с изображениями обеих групп (см. табл. 74а, *2*, 74б, *1*). Особую значимость этот вывод приобретает в контексте замечательного палимпсеста, представленного на одной из упомянутых верхнеаскизских плит (см. табл. 74б, *1*). Личина, относящаяся ко второму из рассмотренных типов, «перекрывает более ранние изображения» [Ковалев, 1997, с. 91], одно из которых напоминает образцы зооморфной пластики сейминско-турбинской традиции (см. табл. 74б, *1а*). Такая интерпретация палимпсеста позволила бы определить нижнюю дату личины началом постсейминского времени, т.е. с XIV в. до н.э., что в абсолютных датах подтверждает синхронность рассмотренных типов изображений. К сожалению, здесь нельзя умолчать о небезусловности самой исходной посылки. Дело в том, что далеко не все исследователи разделяют идею Б.Н. Пяткина и Е.А. Миклашевич о выделении особого сейминско-турбинского комплекса петроглифов по аналогии с мелкой пластикой одноименного культурно-хронологического горизонта [1990, с. 146 – 153]. Так, З.С. Самашев датирует подобные рисунки по изображению кинжала с зооморфным навершием, имеющему аналогии на оленных камнях и в бронзах карасукской эпохи, не сейминско-турбинским временем, а завершающим этапом эпохи бронзы [1992, с. 152 – 154].

Крайне скептически относится к этой идее и В.А. Новоженов [1993, с. 153, 155 – 157], который датирует такие рисунки на Байконуре поздней бронзой – ранним железным веком.

Позиция перечисленных исследователей представляется настолько же очевидной, насколько и малоконструктивной. Разумеется, только незрячий сможет отрицать наличие высокой «сейминской» холки у ряда зооморфных образов, выполненных в «сакском иконографическом каноне». Но гораздо перспективнее увидеть (и выделить) на этом фоне более ранний и, возможно, исходный суперстрат, связанный с сейминско-турбинским изобразительным комплексом.

В любом случае датировать аскизскую личину (см. табл. 74б, *1*) финалом эпохи бронзы – ранним железным веком нельзя, а учитывая уникальность (во всяком случае, для Среднего Енисея) перекрываемого ею изображения (см. табл. 74б, *1а*), других параллелей, кроме сейминско-турбинских, пока не прослеживается.

Суммируя перечисленные доводы, напрашиваются три взаимосвязанных вывода: 1) личины на плитах верхнеаскизского погребения (см. табл. 74а, *2*, 74б, *1*) хронологически синхронны личине на стеле с левого берега р. Аскиз, перекрытой зооморфными хищниками черновского типа (см. табл. 74а, *1*); 2) создание всех трех личин связано с постсейминским временем, что подтверждается самусьскими параллелями для одного типа (см. табл. 74а, *6*) и фактом перекрывания изображения сейминско-турбинской традиции – для другого (см. табл. 74б, *1, 1а*); 3) *предельная нижняя дата зооморфных хищников черновского типа со стелы с левого берега р. Аскиз не может быть древнее XIV в. до н.э.* (если придерживаться хронологической схемы Е.Н. Черных и С.В. Кузьминых).

На раннее постсейминское время существования изображений черновского типа указывают и факты «чересполосицы» черновского и разливско-черновского изобразительных стандартов (см. табл. 106, *8*).

Кроме того, по изваянию с правого берега Белого Июса (близ улуса Трошкина) (см. табл. 72, *1*) можно догадываться о хронологической последовательности черновской иконографической модели за самусьским комплексом либо об их эпизодическом сосуществовании, т.к. упомянутое изваяние отдаленно напоминает самусьскую пластику, а орнамент на корпусе черновского изображения быка абсолютно соответствует самусьской орнаментации [Ковтун, 1993, рис. 37, *12, 13*].

О верхней дате черновского типа можно судить по материалам Черновой VIII, где черновское изображение было перекрыто схематичной личиной, аналогичной личине с плиты, переиспользованной в андроновской могиле Сухого Озера I (см. табл 15, *1, 2*). Вышеприведенные доводы (гл. III. 2) указывают на финал II – начало I тыс. до н.э. как на исторически допустимый верхний хронологический рубеж.

Не исключено, что предложенный здесь временной диапазон черновского стандарта может быть скорректирован за счет достоверной культурно-хронологической атрибуции изображения лучника со стелы из Абаканского чаатаса перекрывшего рисунок черновского типа, а равно его параллелей, перекрывающих изображения «ангарских» лосей (см. табл. 73, *1, 3*).

2. 9. Тепсейская группа

О нижней дате изображений этой группы сейчас можно судить по двум взаимодополняемым фактам. Первый – это композиция с р. Быстрой, объединившая рисунки тепсейского облика, обозначаемые мною как *предварчинский иконографический горизонт* (см. табл. 44, *А-1*), антропоморфные персонажи из репертуара «окуневской» традиции и знаковую символику карасукской эпохи. Второй фактор связан со сходством параметров деталей тепсейских рисунков и изображений на еловской и самусьской керамике (см. табл. 46, *6*; 75). Это позволяет ограничить период формирования тепсейского иконографического канона окончанием II тыс. до н.э.

О хронологическом диапазоне тепсейского стандарта красноречиво говорят композиции со знаковой символикой в стиле рисунков с оленных камней (табл. 91). В первую очередь, это изображения т.н. «предметов неизвестного назначения» (ПНН). Наиболее ранние формы подобных изделий синхронны эпохе Западного Чжоу (XI – VIII вв. до н.э.) и существуют как в Китае, так и в Южной Сибири [Савинов, 1995, с. 61]. Д.Г. Савинов предполагает [1995, с. 62], что ПНН, изображенные на оленных камнях Монголии (ПНН II, по Д.Г. Савинову), синхронны эпохе Западного Чжоу, а ПНН с оленных камней саяно-алтайского типа соответствуют времени сооружения кургана Аржан, т.е. VIII – VII вв. до н.э.. Любопытно, на мой взгляд, еще одно наблюдение этого исследователя, а именно: комплексные находки ранних экземпляров ПНН (ПНН I, по Д.Г. Савинову) *не связаны с погребениями каменоложского этапа*, исключение составляет собственно карасукский комплекс [Савинов, 1995, с. 61]. На близкое время указывают и факты находок рисунков тепсейской группы в карасукских погребениях могильников Варча I и Хара-Хая, а также в тагарских комплексах.

В перспективе конкретизация хронологии тепсейского иконографического стандарта возможна по сериям горно-алтайских, тувинских, восточноказахстанских и нижнетомских «аналогов», составивших местный парафраз тепсейской изомодели (см. табл. 44). Вероятно, этот

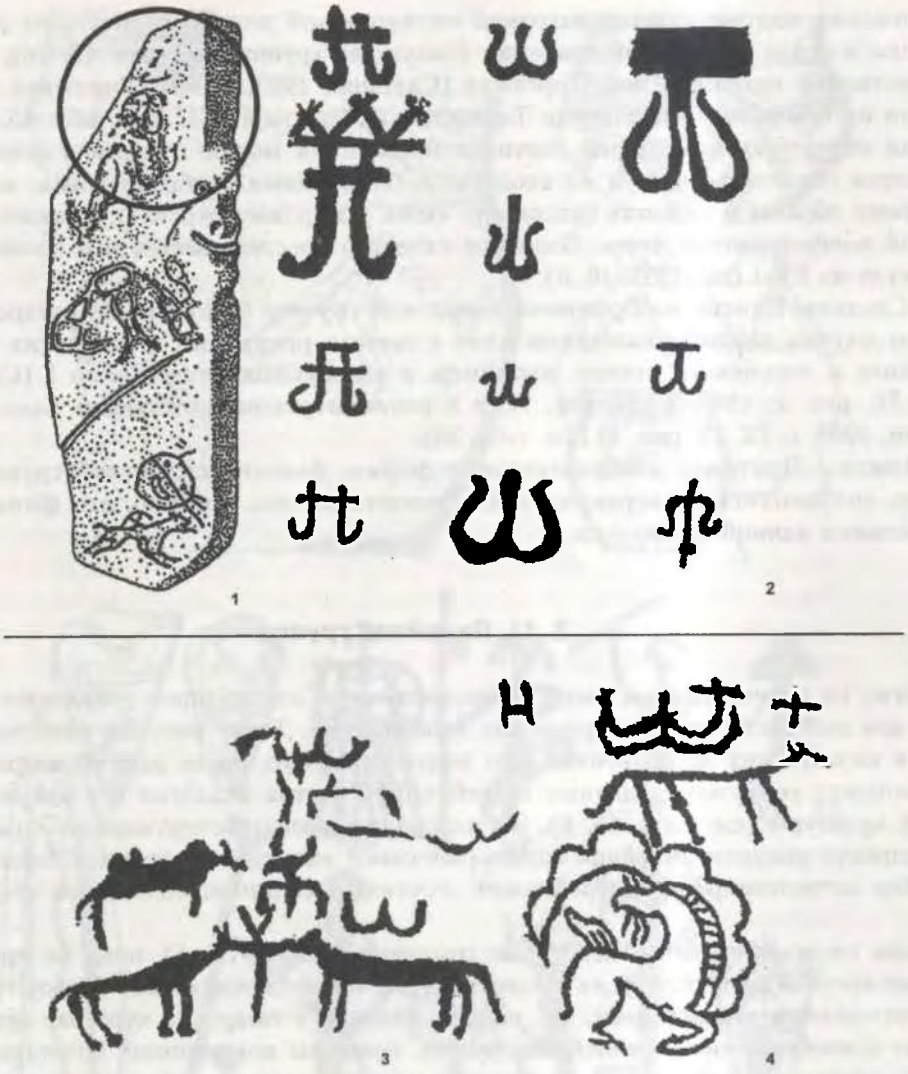


Таблица 91. Изображения предметов неизвестного назначения с оленных камней, а также в общих композициях с петроглифами тепсейской группы «окуневской» изобразительной традиции и линейной группы варчинской изобразительной традиции:
1 – Красный Камень; *2* – Монголия; *3* – Тепсей III; *4* – Тепсей IV
(по Кызласову, Новгородовой, Шеру)

изобразительный массив и обозначит собою переходную веху, определяемую выше как предварчинский хронологический (иконографический) горизонт.

На сегодняшний день, учитывая «чересполосицу» тепсейских и варчинских рисунков, бытование первых целесообразно ограничить IX – VIII вв. до н.э.

2. 10. Силуэтная группа

Находки плит с варчинскими изображениями силуэтной группы в карасукских захоронениях Варчи I и II показывают, что данный иконографический стандарт сформировался до сооружения этих погребений. Кроме того, аналогичные рисунки известны во вторичном использовании из тагарского могильника Есино I, расположенного в непосредственной близости от уникального поселения Торгажак. Д.Г. Савинов не исключает того, что одна из плиток с такими рисунками «...первоначально могла находиться в одной из "алтарных" ниш Торгажака» [1996, с. 31, рис. 7; 46], которое он датирует X – IX вв. до н.э. Обоснованность данного

предположения подтверждается находкой пятиугольной плитки с рисунком животного, выполненным в стиле варчинской традиции (силуэтная группа; см. табл. 45, *26*), обнаруженной непосредственно на самом пос. Торгажак [Савинов, 1993, с. 69]. Учитывая фигуративные параллели из тувинского могильника Тарлактын и Черновой VIII (см. табл. 45, *34, 35*), время генерации силуэтных изомоделей варчинской традиции можно отнести к финалу II тыс. до н.э. Об этом свидетельствует и их сходство с тепсейскими изображениями, выразившееся в аналогичных образах и сюжетах (например, «конь у мирового дерева»), а также в экземплярах с близкой конфигурацией форм. Подобное сходство прослеживается и в зооморфном рисунке на сосуде из ЕК-I (см. табл. 46, *6*).

На Среднем Енисее изображения силуэтной группы бытовали до тагарского времени. Известны случаи переиспользования плит с такими рисунками в тагарских курганах подгорновского и тесинского этапов, например, в вышеупомянутом Есино I [Савинов, 1995а, с. 69 – 70, рис. 2; 1996, с. 31, рис. 7], и в раннетагарском могильнике Быргано [Пяткин, Курочкин, 1995, с. 72, 73, рис. 1] (см. табл. 35).

В Нижнем Притомье изобразительные формы, близкие силуэтной группе варчинских рисунков, сохранились на керамике эпохи раннего железа. Видимо, это финальный период существования данной изомодели.

2. 11. Линейная группа

Многие из перечисленных выше хронологических индикаторов сохраняют свою актуальность и для линейной группы варчинских изображений. Такие рисунки известны с плит, найденных в карасукских захоронениях, что подтверждает их более ранний возраст по отношению к моменту сооружения данных погребений. Уместна аналогия и с рисунком на сосуде еловской культуры (см. табл. 46, *6*). На плоскостях с диагностирующими стратиграфическими ситуациями рисунки линейной группы занимают «место» силуэтных. Сближает их и сходный набор антропоморфных персонажей: лучники, всадники, колесницы и фертообразные образы.

Одним словом, исключая некоторые сомнения (см. гл. III. 1), пока не просматриваются серьезные аргументы в пользу их существенного «омоложения», или наоборот. Справедливо это и в отношении верхней даты, т.к. помимо находок в тагарских курганах переиспользованных плит с изображениями линейной группы, известны композиции, сочетающие последние со знаками-символами, близкими рисункам с оленных камней, о хронологии которых упоминалось выше при рассмотрении тепсейских петроглифов (см. табл. 91, *2, 4*).

2. 12. Оглахтинско-томская группа

Датирующие признаки оглахтинско-томских рисунков можно разделить на прямые и косвенные. К числу первых, например, относятся палимпсесты и иконографические аналоги, известные по материалам археологических культур Томского Приобья, а также бассейна р. Васюган.

О нижней дате изображений этой группы можно судить по упоминавшемуся палимпсесту с Верхней Новороmановской писаницы, в котором оглахтинско-томские рисунки перекрыты «ангарскими» рисунками лосей без признаков геометризации (см. табл. 65). Это допускает появление оглахтинско-томских петроглифов на притомских скалах уже в последние века II тыс. до н.э. Скорее всего, их предельно возможный нижний хронологический рубеж следует ограничить последней четвертью II тыс. до н.э. На близкое время указывают и параллели из материалов поселений Малгет и Тух-Сигат IV, а также ЕК-I (см. табл. 46, *6*; 48, *1*; 49, *4*).

На поселении Малгет фрагменты керамики с зооморфным изображением, подобным оглахтинско-томскому стандарту (см. табл. 48, *1*), найдены в заполнении жилища вместе с еловской керамикой, причем как с сильным гребенчато-ямочным субстратом (1-й тип, он же – 1-я группа, по М.Ф. Косареву и В.И. Матющенко, и V группа, по Ю.Ф. Кирюшину), так и с заметными следами андроновского влияния [Кирюшин, Малолетко, 1979, с. 19, 20, рис. 5; 94,

Таблица 92. Антропоморфный персонаж на сосуде ирменской культуры
и его вероятные иконографические параллели:
1 – Сапогово I; *2* – Абрамово IV; *3* – Ужур; *4* – Черноозерье VIII; *5* – Умна; *6, 7* – Торгажак; *8* – Читыхысский чаатас (левый берег р. Аскиз); *9* – Бижиктиг-Хая; *10* – *13* – Калбак-Таш; *14* – *16* – Монголия
(по Дэвлет, Илюшину, Кубареву, Кызласову, Молодину, Новгородовой, Савинову, Троицкой, Членовой)

рис. 34, *1, 2, 4*]. Появление этой группы посуды Ю.Ф. Кирюшин и А.М. Малолетко относят к XII или даже XIII вв. до н.э. [1979, с. 105]. На мой взгляд, этот комплекс бытовал в XII – IX вв. до н.э., соглосно датам еловских древностей [Бобров, 1992, с. 28] и находке ножа томского типа вместе с керамикой рассматриваемого облика на поселении Тух-Эмптор IV [Кирюшин, Малолетко, 1979, с. 44, рис. 19, *6*; 106], относимого к финалу II – началу I тыс. до н.э. [Ковтун, 1993, с. 51, 52; 1998, с. 250].

Такой хронологический диапазон приемлем и для фрагментарной аналогии из ЕК-I (см. табл. 46, *6*). Что касается орнитоморфного изображения на керамике поселения Тух-Сигат IV, то оно отражает только общую тенденцию к геометризации форм, ставшую заметной с началом андроновской экспансии и в древностях самусьского типа (см. табл. 49, *4*).

Учитывая случаи нахождения оглахтинско-томских петроглифов на одних гранях с «ангарскими» томской группы, а также серии смешанных изображений, представляется целесообразным приблизить нижнюю дату к последним векам II тыс. до н.э.

За это же говорит и присущий этой группе рисунков способ акцентировки задней части крупа животных (см. табл. 86, *X*). Время и особенности бытования этой изомодели прослеживаются по экземплярам, сходным с «южной» и бычихской группами, а также по фактам ее отсутствия на плитах карасукских захоронений. В связи с этим нельзя не вспомнить о ранее упомянутом (см. гл. III. 1) и незаслуженно забытом, хотя и уникальном, изображении козлов (?) на «неолитоидном» лугавском (или карасук-лугавском) сосуде [Членова, 1972, с. 119, 120; 1977, с. 104, рис. 3, *1*].

Обращает на себя внимание тот факт, что рисунки на нем выполнены в довольно «упрощенной» манере. В этом смысле они ближе некоторым нижнетомским экземплярам оглахтинско-томской группы (см. табл. 53).

Н.Л. Членова датирует могильник Абакан-мост, из которого происходит рассматриваемый сосуд, VIII или VII вв. до н.э. [1971, с. 61]. Если судить по керамике с поселения Кижирово (см. табл. 48, *7*), то в Томском Приобье этот иконографический стандарт действительно дожил до эпохи раннего железа, и дата Н.Л. Членовой может рассматриваться в качестве его верхнего хронологического рубежа. Что касается территории Среднего Енисея, то здесь хронологический диапозон оглахтинско-томского стандарта, вероятно, совпадает с периодом бытования лугавской культуры – X – VII вв. до н.э.

2. 13. «Южная» (младшая) тувино-алтайская группа

Пожалуй, самый известный на сегодняшний день палимпсест с изображениями собственно «южной» группы происходит из Усть-Тубы II. Здесь «ангарское» изображение лося «классического» типа перекрыло рисунок быка «южной» группы (см. табл. 66). Формально ситуация напоминает нижнетомскую, когда «ангарские» рисунки лосей «классической» группы перекрыли оглахтинско-томские изображения (см. табл. 65).

Это дает основание для синхронизации процессов генезиса перечисленных изобразительных стандартов на данных территориях. Следовательно, усть-тубинские петроглифы «южной» группы появились не позднее рубежа II – I тыс. до н.э., т.е. ранее финала перекрывшей их «классической» группы «ангарских» изображений (X – IX вв. до н.э.).

Думается, изображения «южной» группы могли появиться и ранее указанного времени. Об этом могут свидетельствовать рисунки, отражающие взаимодействие оглахтинско-томского и «южного» иконографических стандартов. Показательно и то, что рисунки «южной» группы весьма напоминают предельно геометризованный вариант старшей тувино-алтайской серии. Одним словом, речь может идти о последних веках II тыс. до н.э.

Возможно, время широкого проникновения традиции «геометризма» в культурную среду северо-западного Саяно-Алтая совпало с началом оформления изобразительных стандартов наподобие «южного».

Стилизованная декоративность в отделке задней части крупа, встреченная у быков «южной» группы, указывает на финал II – начало I тыс. до н.э. (см. табл. 86, *IX*).

О верхней дате рисунков «южной» группы можно судить как по уже упомянутому палимпсесту, так и еще по одной находке. Имеется в виду композиция-палимпсест (?) из Усть-Тубы II (по Я.А. Шеру), где лучник с «султанчиком» передан как всадник на быке «южной» группы (см. табл. 55, *2*). К сожалению, автор публикации не уточняет последовательности нанесения этих изображений, но их сочетание позволяет говорить о возможности бытования петроглифов «южной» группы вплоть до предтагарского времени.

Есть и другие соображения относительно периода бытования таких рисунков, также опирающиеся на особенности композиционно связанных с ними и, вероятно, одновременных персонажей, а равно некоторых оригинальных иконографических деталей. В первом случае подразумеваются антропоморфные образы мужчин-воинов в грибовидных головных уборах, с булавами, копьями и другими предметами вооружения, посохами и (или) жезлами, а также рисунки женщин в «прозрачных» клетчатых одеждах и головных уборах, иконографически

тождественных мужским (см. табл. 92, *9 – 13*). Исследователи единодушны, определяя время создания этих петроглифов эпохой бронзы (А.П. Окладников, В.Д. Кубарев, М.А. Дэвлет и др.). В стремлении сузить данный хронологический диапазон В.Д. Кубарев обращается к параллелям с оленных камней и к реминисценциям окуневского искусства [1987, с. 161 – 166]. М.А. Дэвлет, привлекая широкий круг аналогий, приходит к выводу о том, что «изображения женщин с быками с Саяно-Алтая являются... хронологически наиболее поздними в этой цепи... Видимо, в Южной Сибири в конце бронзового века завершается бытование и воспроизведение в искусстве петроглифов композиции – женщина и бык» [1990, с. 40]. Разделяя эту точку зрения, считаю необходимым дополнить сказанное некоторыми собственными аргументами.

Как уже отмечалось (см. гл. III. 1), рисунки воинов в грибовидных головных уборах встречаются не только в композициях с массивными геометризованными изображениями быков «южной» группы. Известны случаи, когда они связаны общей фабулой сюжета с варчинскими и, вероятно, более поздними геометризованными зооморфными образами. Характерная каноническая поза – «на полусогнутых» ногах – находит свое продолжение в петроглифах раннего железного века. С точки зрения датирования любопытна одна из калбак-ташских композиций, где воин в грибовидном головном уборе, с «полусогнутыми» ногами управляет колесницей [Кубарев, Маточкин, 1992, с. 90, рис. 28]. Последняя, по классификации В.А. Новоженова [1994, с. 114, рис. 75], представляет собой подтип колесниц с треугольными распорками для жесткой фиксации поперечной перекладины (ярма и дышла) под прямым углом. «Эти укрепляющие детали были совершенно необходимы в конструкции наиболее быстрых и маневренных колесниц при резких разворотах и для большей безопасности езды» [Новоженов, 1994, с. 120]. Иконография рисунков лошадей, запряженных в калбак-ташскую колесницу, отличает их как местный парафраз *синтеза оглахтинско-томского стандарта и джурамальской изобразительной манеры*, которую Д.В. Черемисин обоснованно связывает с периодом поздней бронзы [1995, с. 77].

Из других изображений колесниц рассматриваемого подтипа, наиболее близких калбак-ташской, следует отметить рисунки из Алды-Мозага (Тува, долина р. Чинге) и долины р. Елангаш (Горный Алтай). В первом случае иконографические параметры запряженных лошадей соответствуют силуэтной группе варчинской традиции, во втором – линейной группе варчинской и оглахтинско-томской группе традиции «геометрической». Отсюда, по принципу домино, может быть сделан вывод о хронологической синхронности перечисленных изобразительных стандартов изомоделям «южной» группы, в какой-то части последних и на каком-то отрезке времени их бытования.

Как видно, приведенные построения указывают на рубеж II – I тыс. до н.э. Но и это еще не все. В контексте распространения импульсов культурных традиций с востока на запад, характерного для периода поздней бронзы северо-западного Саяно-Алтая [Ковтун, 1993, с. 50 – 54], чрезвычайно интересны орнаментально стилизованные параллели антропоморфным образам «южной» группы из могильников Сапогово I, Ужур, Абрамово-IV и поселения Торгажак (табл. 92, *1 – 3, 6, 7*). Не настаивая на очевидности сходства, предлагаю рассматривать эти аналогии в качестве версии о культурной принадлежности и окружении поклонников иконографических канонов «южной» группы «геометрической» традиции. В любом случае они маркируют отрезок времени, предлагаемый для этой группы на основании иных аргументов и материалов.

2. 14. Бычихская группа

Особенность условий, определивших формирование бычихской изомодели, предполагает и особый подход к проблеме датирования этих рисунков. Вся серия как бы распадается на две части: 1) собственно бычихские изображения, составляющие ядро типа; 2) смешанные, формирующиеся либо переходные изобразительные формы, образующие типологическую периферию. Многокомпонентный состав группы предполагает установление времени восприятия соответствующих иконографических новаций.

Если судить о процессе по его результату, то в бычихской серии прослеживаются черты черновского, позднего «ангарского», варчинского и собственно «геометрического» изобразительных субстратов.

В последнем случае примечателен способ моделировки хвоста ряда зооморфных изображений: он «отброшен» и загнут под углом 45 или 90°, подобно тому, как это сделано на варчинских и оглахтинско-томских рисунках (см. табл. 56, *5, 7, 8, 10, 11, 13, 17, 21 – 24*).

Однако синхронизации с варчинским периодом бычихские петроглифы обязаны не только этому сходству. Описанная Н.В. Леонтьевым [1995, с. 58, рис. 1] композиция из одноименного памятника демонстрирует «чересполосицу» силуэтных варчинских и собственно бычихских рисунков (см. табл. 74, *6*). Совершенно очевидно, что варчинские изображения были нанесены позднее, как бы «втиснуты» в свободное пространство между бычихскими фигурами. Однако иконография верхнего (от наблюдателя) бычихского рисунка идентична варчинской, представляя собой своего рода увеличенную «копию» (см. табл. 74, *6*).

Известны и другие рисунки бычихской серии, вплотную приблизившиеся к канонам варчинской изомодели, поэтому говорить о каком-то ощутимом хронологическом разрыве не приходится.

Другим индикатором верхней даты бычихской группы является палимпсест с этого же памятника, где бычихский рисунок перекрыт изображением эпохи раннего железа. Следовательно, верхний хронологический диапазон бычихской группы укладывается в пределах рубежа II – I тыс. до н.э. – IX – VIII вв. до н.э.

Нижняя дата бычихских петроглифов может определяться посредством сопоставления с более ранними и синхронными традициями, оказавшими влияние на иконографию первых. Так, в пользу сравнительно ранней даты может свидетельствовать переходная изомодель из «окуневской композиции» шалаболинского комплекса (см. табл. 56, *2*). Вероятно, подтверждается это наблюдение и материалами Пьяного Камня, где рисунки, пропорционально близкие бычихским, либо перекрыты т.н. «окуневскими личинами», либо планиграфически одновременны им (см. табл. 38, *1*).

V. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ЛАНДШАФТЕ

Наименование исторического периода, рассмотрение которого хронологически открывает предыдущий раздел в последние десятилетия связано историографической формулой – «самусьско-сейминская эпоха». Многие авторы, обращавшиеся к проблематике развитой бронзы Западной Сибири, использовали это, ставшее хрестоматийным, определение, зачастую вкладывая в него самый разный смысл.

Впервые это словосочетание сконструировал М.Ф. Косарев, понимая под ним высокий уровень металлообработки и своеобразные типы бронзовых изделий, придавших «особый колорит этому историческому периоду» [1981, с. 77].

Схожего мнения придерживался и В.И. Молодин [1988, с. 53]. Позднее, в совместной работе с Д.Г. Савиновым, он описал каракольскую культуру Горного Алтая, «синхронную по времени самусьско-сейминскому культурно-хронологическому пласту» [Молодин, Савинов, 1992, с. 34].

Раскрытие культурно-исторического содержания термина отличает позицию И.Г. Глушкова: «Самусьско-сейминская эпоха – это период начавшейся культурной стабилизации на территории Западной Сибири, эпоха складывания, больших по территории и длительных по времени, культурно-исторических образований» [1988, с. 55].

Понятие «самусьско-сейминское время», а также «свита культур самусьско-сейминского типа» использует и В.В. Бобров [1992, с. 10, 28]. С этим периодом он связывает бытование на территории Кузнецко-Салаирской горной области четырех основных разнокультурных комплексов: гребенчато-ямочного, самусьского, окуневского и третьяковского типов [Бобров, 1992, с. 10 – 12]. Происхождение этой свиты культур (исключая гребенчато-ямочный и третьяковский комплексы и включая кротовский, каракольский и чаа-хольский) данный исследователь связывает с масштабной миграцией «европеоидного населения из районов Передней Азии на территорию Южной Сибири, последствием которой явилось формирование круга культур самусьско-семинского времени» [Бобров, 1994, с. 54, 56].

Одним словом, ученые единодушны в том, что понятие «самусьско-сейминская эпоха» подразумевает некое своеобразие, присущее только данному периоду и отличающее его от всех предшествующих и последующих. Если рассматривать составляющие данного определения раздельно, оно не вызывает никаких возражений. Сам же термин представляется не столь удачным, точнее сказать, несоответствующим сегодняшним научным реалиям. За данным словосочетанием стоит концептуальная схема образца 70-х – середины 80-х гг. XX в. С тех пор подверглось корректировке понимание особенностей сейминско-турбинской традиции металлообработки, изменилась трактовка природы самусьских бронз, а также связанных с этими двумя массивами процессов культурогенеза (в том числе и благодаря немалым усилиям перечисленных авторов). Но название рассматриваемого хронологического отрезка остается неизменным.

На фоне работ, убедительно дифференцировавших типолого-морфологические характеристики сейминско-турбинских и самусьско-кижировских древностей [Кузьминых, Черных,

1988, с. 71 – 74; 1989, с. 144 – 146], а также детального анализа керамического комплекса самусьского времени [Глушков, 1987, с. 89 – 95; 1990, с. 63 – 76; Молодин, Глушков, 1989, с. 98 – 113], понятие «самусьско-сейминская эпоха» выглядит анахронизмом.

Безусловно, учитывая производный от сейминско-турбинской серии «дочерний» характер самусьско-кижировской традиции металлообработки, их терминологическое соединение все-таки представляется неправомерным из-за разности этих эпох. Парадоксально, но многие авторы, отчетливо проводящие эту культурно-хронологическую границу, вольно или невольно продлевают жизнь понятию, место которому в историографии отечественной археологии.

1. О «МИНУСИНСКОЙ» ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Над рекой поднялся туман, и грустная белая лошадь утонула в нем по грудь, и теперь казалось – большая белая утка плывет в тумане и, отфыркиваясь, опускает в него голову.

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Своеобразной иллюстрацией соображений относительно разграничения двух культурно-исторических периодов эпохи бронзы Северо-Западной Азии может стать пример так называемого «минусинского» стиля. И хотя, согласно общепринятому взгляду на время его бытования, данная тематика расширяет хронологические рамки настоящей работы, обойти этот сюжет вряд ли возможно.

Об относительной древности и ограниченности ареала подобных петроглифов писали многие авторы [Подольский, 1973, с. 270 – 272; Шер, 1980, с. 190; Советова, Миклашевич, 1999, с. 10, 11]. Однако сравнительный анализ этих рисунков с материалами сопредельных территорий с момента публикации Н.Л. Подольского фактически не проводился. По крайней мере, в литературе информации на этот счет нет. Вероятно, тезис Н.Л. Подольского об исключительно минусинской локализации данной изобразительной манеры не вызывал особых сомнений.

Сомнения, тем не менее, есть. Они связаны с постоянно увеличивающимся банком данных по наскальным изображениям Горного Алтая, а именно с местонахождений Калбак-Таш, Кучерла I, а также Куюс и др. Сравнение этих изображений с петроглифами «минусинской» традиции демонстрирует совпадение ряда базовых иконографических деталей среднеенисейских и горно-алтайских экземпляров. В частности, показательно сходство в конфигурации и пропорциях корпуса животных (табл. 93 – 95), в своеобразном положении передних ног на ряде рисунков (см. табл. 93, *1, 2, 5, 6, 7, 9*; 94, *3, 4, 6*; 95, *1, 2, 6, 10, 12*), в подтреугольном абрисе приподнятой головы и морды, а также в вытянуто-прогнутых шеях (см. табл. 93, *1 – 7, 9*; 94; 95), реже – в способе акцентировки бедра и крупа животных (см. табл. 93, *2, 7*; 94, *1 – 5, 7, 8*; 95, *1, 3 – 6, 8 – 13*) и др.

Горно-алтайская серия изображений оставляет впечатление более гомогенного комплекса с меньшей амплитудой иконографических вариаций. Ее отличает устойчивая изобразительная грациализация форм, а равно неестественно вытянутые, гипертрофированные шеи зооморфных образов. Среднеенисейские петроглифы «минусинской» традиции отличает стремление к орнаментации корпуса животных поперечными полосами (см. табл. 94, *1 – 4*; 95, *1 – 6*), зачастую подчеркивающими особенности анатомического строения.

Вместе с тем, думается, это самое общее разграничение иконографических характеристик, не передающее природы «минусинского» изобразительного стандарта. Поэтому, не претендуя на исчерпывающее освещение проблемы, обозначу лишь те ее контуры, которые, на мой взгляд, могут иметь ближайшую исследовательскую перспективу.

Одной из интересных особенностей «минусинского» комплекса является его сопоставимость с рядом других стилистических серий петроглифов северо-западного Саяно-Алтая (табл. 96, 97). В этом смысле и на этом фоне «минусинские» изображения хорошо проявляют свою иконографическую неоднородность, в диапазоне которой «сосуществуют» рисунки массивных оленей с миниатюрной головой «без шеи» и грациализованные образы копытных с

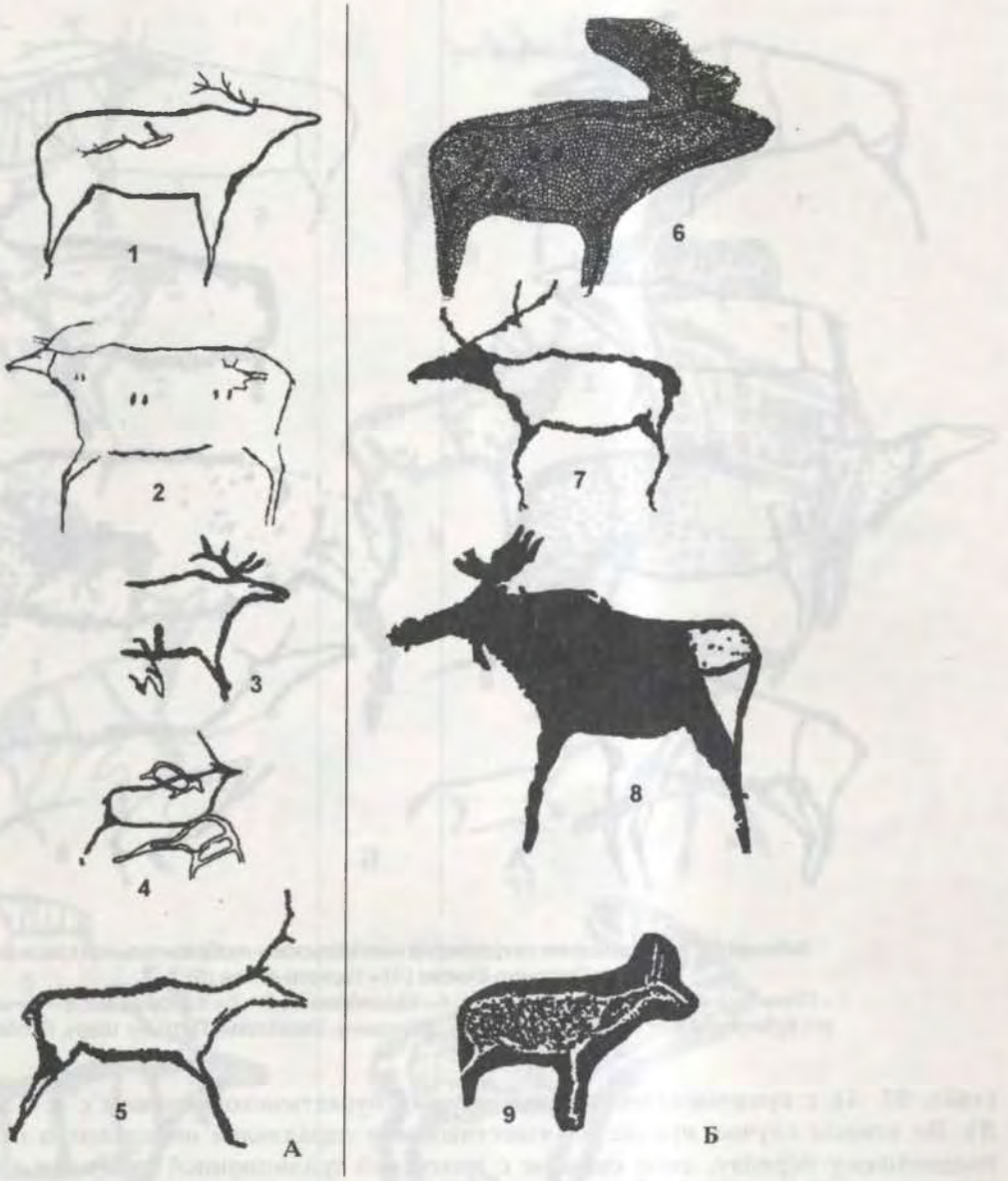


Таблица 93. Сопоставление петроглифов «минусинской» изобразительной традиции со Среднего Енисея (*А*) и Горного Алтая (*Б*):
1, 2 – Оглахты I; *3* – Черемушный Лог; *4* – Шалаболино; *5* – Суханиха; *6, 8, 9* – Калбак-Таш; *7* – Горный Алтай (по Кубареву, Мартынову, Маточкину, Миклашевич, Пяткину, Советовой, Шеру, Якобсон)

гипертрофированно вытянутой шеей, рисунки животных, передние ноги которых переданы как бы «подкошенными», и изображения с прямо поставленными конечностями, наконец, петроглифы, декорированные поперечными полосами или «анатомической» разметкой и лишенные какой-либо орнаментации вовсе. Встречаются изображения, свидетельствующие о знакомстве их создателей с принципами построения ортогональных конфигураций. Все это подталкивает к мысли о сложном, компонентном составе «минусинской» традиции и сравнительной длительности бытования выработанных ею изобразительных приемов. Иллюстрируя последнее обстоятельство, можно указать на следующее сходство в отдельных деталях: с младшей («южной») тувино-алтайской группой – массивность и конфигурация корпуса и головы; с бычихской группой – орнаментация и стремление к геометризации абриса корпуса; с тутальской группой – гипертрофированно вытянутые шеи и намечающийся уступ «горба» и др. (табл. 96; 97, *Б, Г*). Небезынтересно, на мой взгляд, и сопоставление «минусинских» изображений, отмеченных такой оригинальной чертой, как «подкошенное» положение передних ног

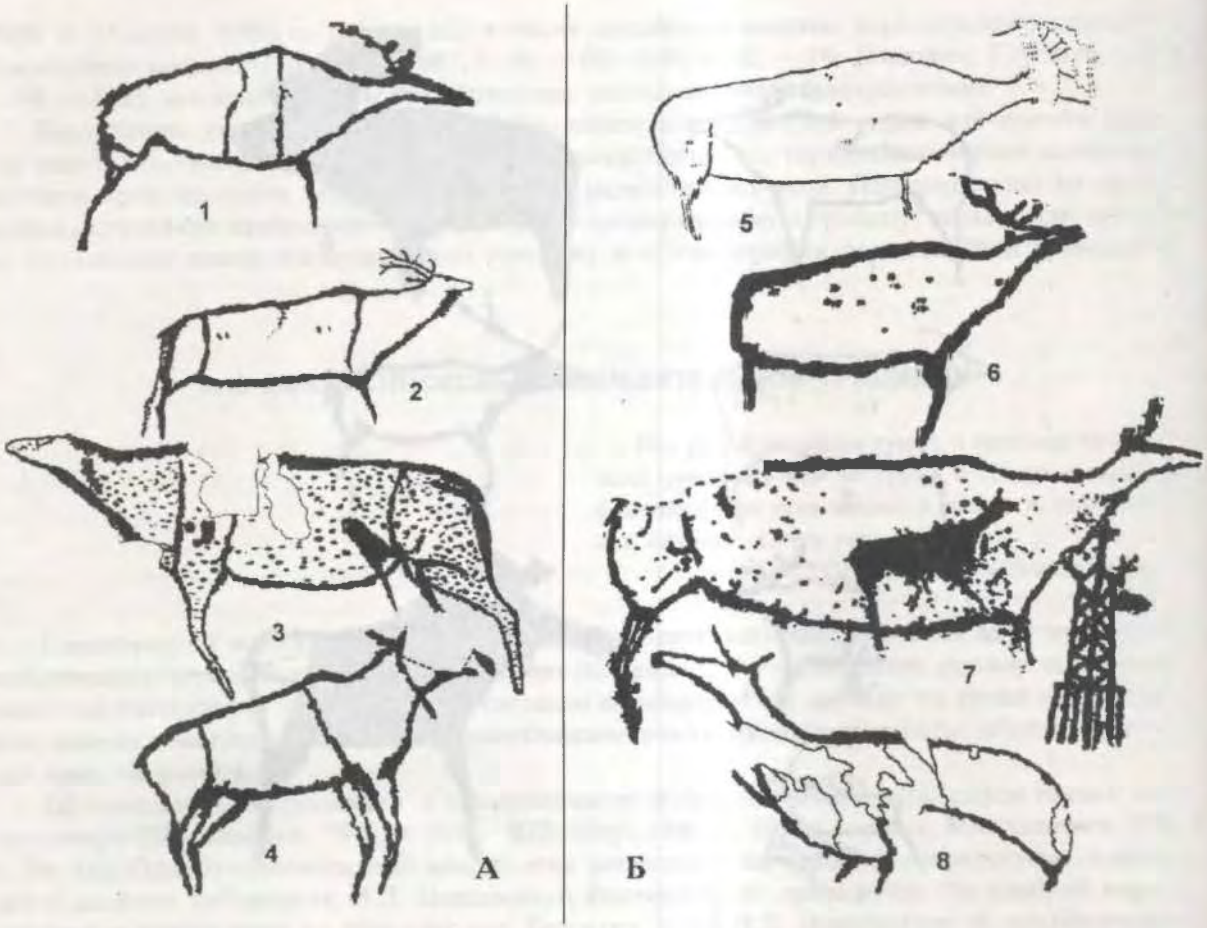


Таблица 94. Сопоставление петроглифов «минусинской» изобразительной традиции со Среднего Енисея (*А*) и Горного Алтая (*Б*):
1 – Оглахты I; *2* – Тепсей; *3* – Суханиха; *4* – Шалаболино; *5* – *7* – Калбак-Таш; *8* – Кучерла I (по Кубареву, Мартынову, Миклашевич, Молодину, Советовой, Пяткину, Шеру, Якобсон)

(табл. 97, *А*), с орнитоморфными персонажами бурахтынской личины с р. Таштып (табл. 97, *В*). Во всяком случае, прочие из известных мне параллелей определенно относятся либо к позднейшему периоду, либо связаны с инверсией традиционной проекции (см. табл. 97, *В*). Известны и сравнительно поздние подражания «минусинскому» канону, которые можно рассматривать в качестве его диахронного изобразительного парафраза (табл. 98). Одним словом, вариабельность форм, присущая «минусинскому» стандарту, подчеркивает культурно-хронологические отличия носителей данного изобразительного канона.

Сейчас о культурно-хронологической дифференциации всего «минусинского» массива с достоверностью судить сложно, так как прямых аргументов на этот счет нет, но имеются косвенные доводы, на мой взгляд, не лишенные убедительности. Так, В.И. Молодин связывает появление рисунков рассматриваемого облика на Кучерле I с афанасьевским слоем кучерлинского культового комплекса [1996, с. 180]. С точки зрения формальной логики, аргументы В.И. Молодина выстроены по принципу необходимой бинарной оппозиции, т.е. с каждым культурным слоем соотнесен определенный пласт наскальных изображений. Афанасьевский горизонт «остался» без «пары», и «алогичным выглядит предположение о том, что афанасьевцы устроили свое святилище под петроглифами, изображенными культурно и этнически чуждыми им людьми» [Деревянко, Молодин, 1991, с. 5]. Не подвела ли интуиция этих исследователей, покажет время. В любом случае, других обоснованных аргументов на предмет отождествления рассматриваемых рисунков с иной археологической культурой пока нет. Следовательно, есть смысл взвесить возможные «за» и «против» существования версии, предложенной В.И. Молодиным и А.П. Деревянко.

Таблица 95. Сопоставление петроглифов «минусинской» изобразительной традиции со Среднего Енисея (*А*) и Горного Алтая (*Б*):
1, 6 – Шалаболино; *2, 4* – Суханиха; *3, 5* – Оглахты; *7* – Черемушный Лог; *8, 10, 12, 13* – Калбак-Таш; *9* – Горный Алтай; *11* – Куюс
(по Кубареву, Мартынову, Маточкину, Миклашевич, Окладниковой, Пяткину, Советовой, Шеру, Якобсон)

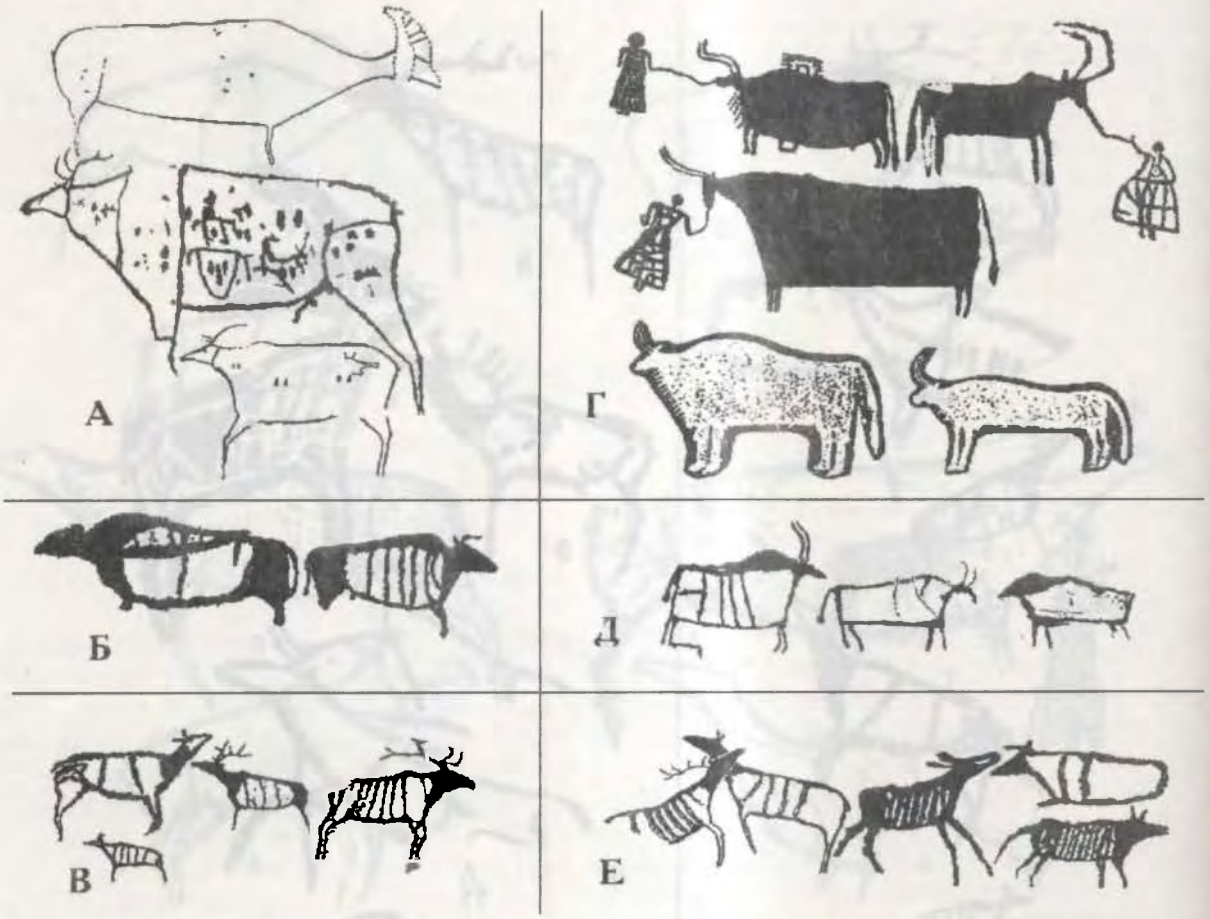


Таблица 96. Изобразительные анаграммы стиля в пространственно-временном континууме. Иконографические элементы «минусинской» традиции (*А – В*) в младшем («южном») тувино-алтайском (*Г, Д*) и бычихском (*Е*) комплексах эпохи поздней бронзы

Одно из отличий горно-алтайской серии «минусинских» изображений (Калбак-Таш) от собственно среднеенисейских образцов составляют сопутствующие первым схематичные антропоморфные персонажи (табл. 99, *12 – 18*). Подобные (но не аналогичные) рисунки известны и в Монголии (р. Чулуут и др.), а Э.А. Новгородова интерпретирует их как матерей-прародительниц и датирует эпохой энеолита [1989, с. 89 – 105]. Проводя эту параллель, Э.А. Новгородова замечает, что «ни в Южной Сибири, ни в Туве, ни в Казахстане, ни в Киргизии до сих пор неизвестны изображения антропоморфных фигур типа чулуутских. Такие рисунки, чаще всего изображающие женщин, встречаются на Алтае» [1989, с. 103]. Дополняя сказанное, следует подчеркнуть, что и отдельные зооморфные изображения (быки) с р. Чулуут напоминают «минусинский» иконографический стандарт [Новгородова, 1989, с. 103, 104].

В качестве предельно стилизованных параллелей упомянутым антропоморфным персонажам могут быть предложены оригинальные элементы декора афанасьевских сосудов (табл. 99, *5, 6*). Они не репродуцируют стилистику калбак-ташских образов в целом, а лишь повторяют их отдельные семиотически значимые детали, обнаруживая при этом искомое тождество иконографических принципов. Возможно, эту же линию продолжают некоторые орнаментальные этюды, представленные на окуневской и самусьской керамике (табл. 99, *4, 8 – 10*). Кстати сказать, рассматриваемые изображения далеко неоднородны и, видимо, уже сейчас здесь можно очертить более ранний и относительно поздний пласты. Если опираться на соответствующие палимпсесты Калбак-Таша, видно, что зооморфные образы «минусинского» облика перекрывают два типа антропоморфных персонажей: 1) с парабалоидным корпусом и решетчатой «юбкой» с закрытым «подолом»; 2) собственно антропоморфные на фоне

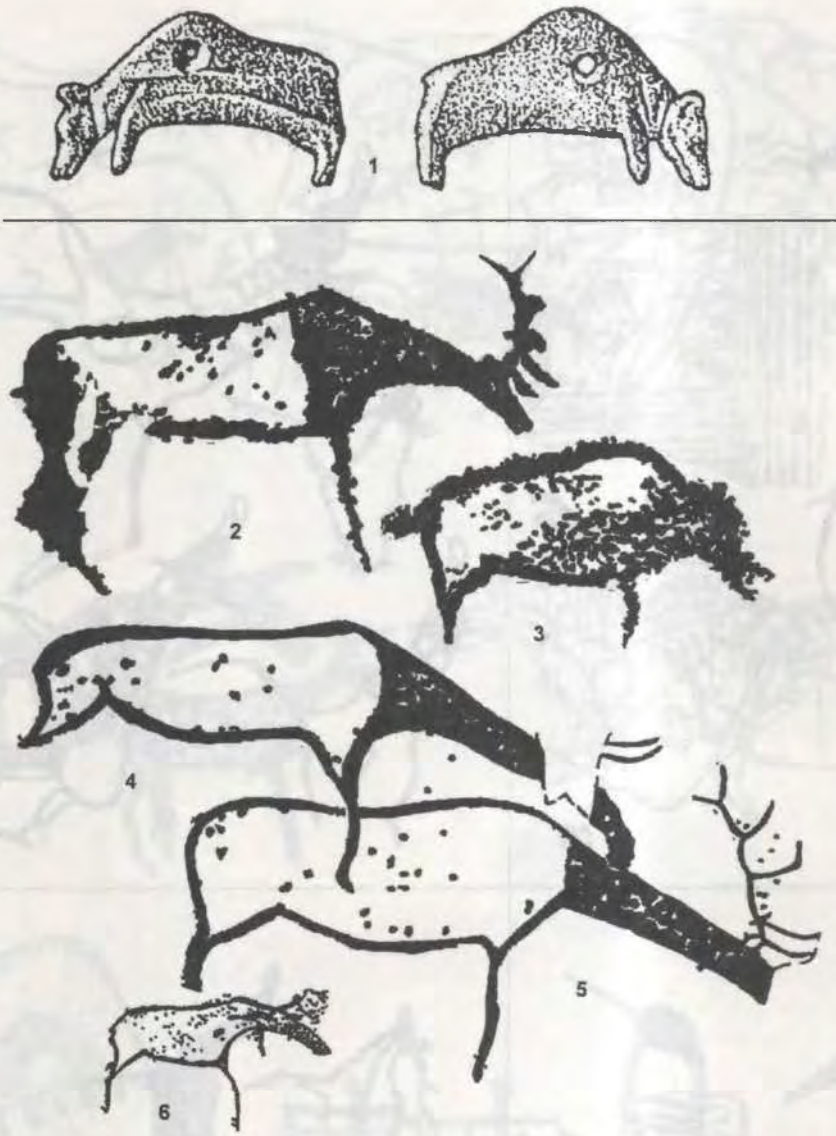


Таблица 96а. Изобразительные анаграммы стиля в пространственно-временном континууме. Иконографические элементы «минусинской» традиции в мелкой пластике кротовской культуры: *1* – Сопка II; *2 – 6* – Калбак-Таш (по Кубареву, Молодину, Новикову, Якобсон)

«решетки» за плечами (табл. 100, *1, 2*; 101, *3, 4*). Они, в свою очередь, перекрыты изомоделями: 1) с башневидным корпусом, заполненным сетчато-елочным декором и «юбкой» с открытым «подолом»; 2) предельно стилизованными антропоморфными изображениями, а также фигурами с оттенком самусьской иконографии (см. табл. 94, *7*; 99, *18*; 100, *3 – 5*). Отсюда угадываются две параллельные линии эволюции художественного образа, одна из которых сугубо схематичная, с ретроспективой монгольских аналогов, а другая – реалистичная, сочетающая передачу естественных антропоморфных черт со схематизмом фоновых деталей и орнамента. Интересно, что обе тенденции находят параллели в иконографии ряда каракольских изображений (табл. 102), поэтому перечисление рассматриваемых особенностей представляется небесполезным с точки зрения культурно-хронологической верификации «минусинского» пласта Калбак-Таша. Думается, большая часть этих антропоморфных персонажей, а равно и перекрывающие их зооморфные образы, предшествуют и синхронны рисункам на плитах из погребений могильника Каракол. Во всяком случае, сложно отрицать их участие в иконографическом синтезе, приведшем к генерации антропоморфных

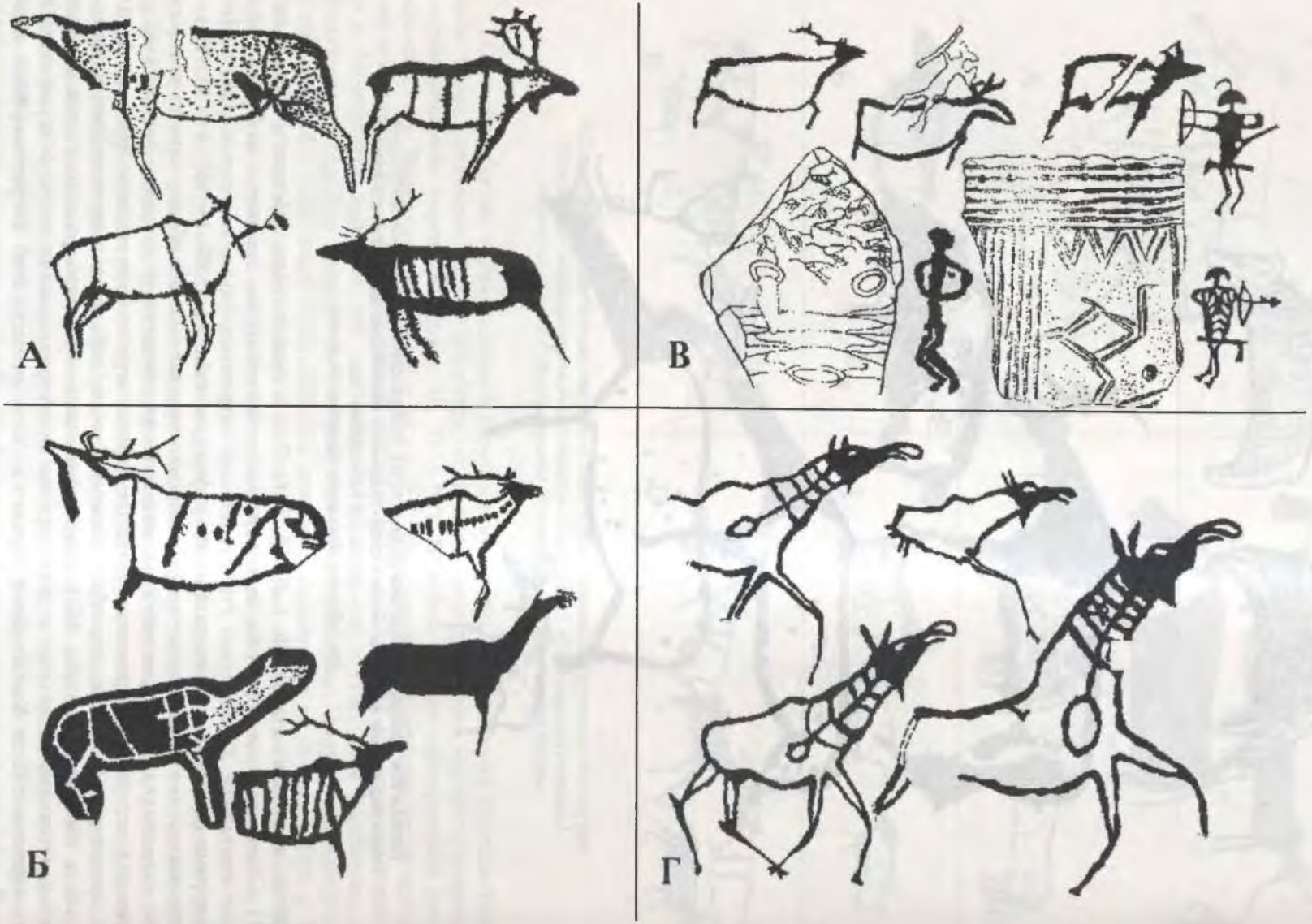


Таблица 97. Изобразительные анаграммы стиля в пространственно-временном континууме.
Иконографические элементы «минусинской» традиции (*А, Б*) в изобразительном творчестве культур эпохи поздней и финальной бронзы (*В, Г*)

Таблица 98. Иконографические дериваты «минусинской» изобразительной традиции:
1 – Бижиктиг-Хая; *2* – Калбак-Таш; *3* – Оглахты I; *4* – Тува; *5* – Абакано-Перевоз
(по Дэвлет, Кубареву, Русаковой, Шеру, Якобсон и др.)

образов каракольского типа и каракольско-джойской («раннеангарской») группы зооморфных изображений. Касательно последнего тезиса, можно привести мнение О.С. Советовой и Е.А. Миклашевич [1999, с. 13], справедливо указывающих на смешанные («переходные») «минусинско-ангарские» петроглифы Среднего Енисея. Значительную долю именно этой серии составляют изображения, представленные в данной работе и ранее [Ковтун, 1993, с. 47] как каракольско-джойская группа рисунков, открывающая генезис «ангарской» традиции.

Таблица 99. Антропоморфные персонажи «минусинской» изобразительной традиции и их возможные иконографические параллели. «Коническое сечение» в изобразительном творчестве культур эпохи бронзы северо-западного Саяно-Алтая:
1 – Ростовка; *2* – Каракол; *3* – Усть-Мута (Горный Алтай); *4* – Лебяжье; *5* – Средний Енисей; *6* – Нижний Тюмечин I; *7* – Сухое Озеро I; *8* – Тух-Сигат IV; *9* – *11* – Самусь IV; *12* – *18* – Калбак-Таш

Таблица 100. Петроглифы «минусинской» изобразительной традиции: внутренняя стратиграфия комплекса (Калбак-Таш) (по Кубареву, Маточкину, Якобсон)

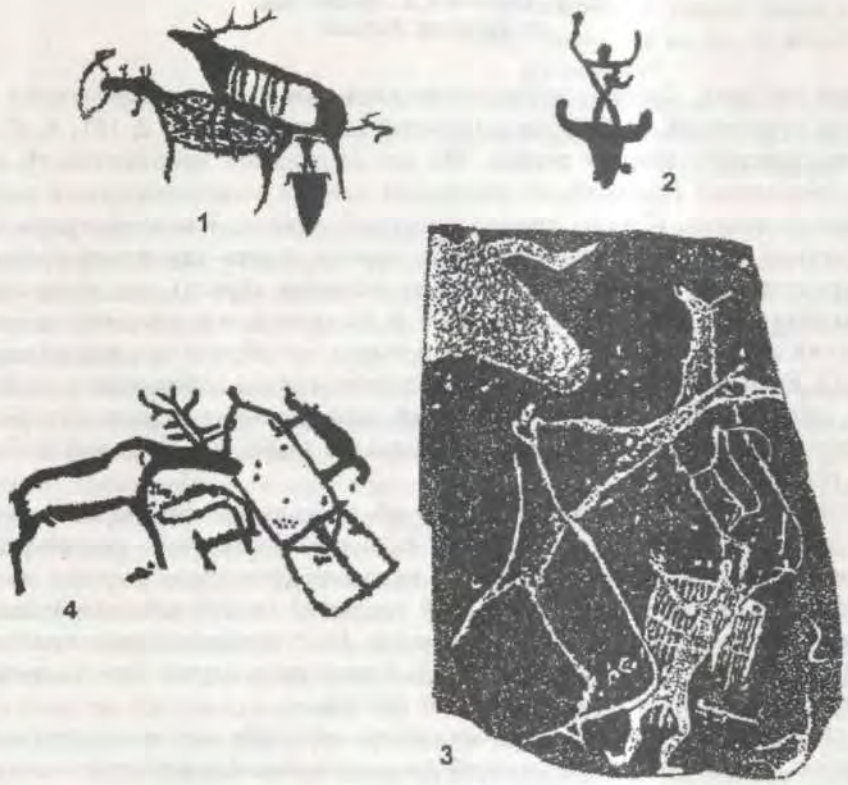


Таблица 101. Петроглифы «минусинской» изобразительной традиции: внутренняя стратиграфия комплекса: *1* – Оглахты I; *2* – Тува; *3, 4* – Горный Алтай (Калбак-Таш) (по Дэвлет, Кубареву, Якобсон)

Таблица 102. Антропоморфные образы «минусинской» изобразительной традиции и каракольского комплекса: тождество и отличия: *1 – 3* – Каракол; *4, 5* – Калбак-Таш (по Кубареву, Якобсон)

Зооморфные рисунки, близкие каракольско-джойскому типу, перекрывают схематичных антропоморфных персонажей Калбак-Таша (ранние) (см. табл. 100, *1, 2*; 101, *3, 4*), что указывает на «постафанасьевский» возраст первых. Но это не означает невозможности сосуществования подобных изомоделей (каракольско-джойского типа) с «минусинскими» антропо– и зооморфными композициями. Просто хронологический диапазон и иконографическая вариабельность последних оказались шире. Об этом можно судить как по способам стилизации (например, посредством придания фигуре геометрического абриса), так и по видоизменению некоторых оригинальных деталей изображения. В частности, это касается эволюции манеры передачи передних ног животных, с течением времени приобретших «подкошенное» положение (табл. 97, *А*). Если абстрагироваться от конкретики (плана содержания) образов, то аналогичная манера изображения нижних конечностей усматривается в рисунках, бытовавших на поздней и заключительной фазах периода палеометалла (табл. 97, *В*), а может быть, в раннем железном веке (см. табл. 97, *В*).

Предложенные параллели свидетельствуют об эпохальном феномене инверсии ракурса канонической проекции, следствием которого является и эволюция рассматриваемого приема. В этом смысле интересно сопоставление, например, рисунков повозок на минусинских менгирах (профиль) с колесницами варчинской традиции (план) или антропоморфных образов на «полусогнутых» конечностях (план) с Самусь IV с изображениями воинов в грибовидных шляпах на «подкошенных» ногах (профиль). В последнем случае иногда совпадает и положение рук, «кисти» которых упираются в пояс фигуры.

Согласно предлагаемой логике, «подкошеность» передних ног «минусинских» изображений расценивается как сравнительно поздний хронологический индикатор, отличающий более молодой пласт петроглифов «минусинской» традиции.

Возможно, в том же хронологическом контексте следует интерпретировать и серию «минусинских» параллелей каменной фигурке медведя, являвшейся частью ожерелья из позднек-

ротовского могильника Сопка II [Молодин, Новиков, 1998, с. 79, рис. 90] (см. табл. 96а). Характерный «выступ» задней и «выброс» передней ноги, конфигурация туловища, опущенная вниз голова животного – вот основные иконографические составляющие этой аналогии. Видовое совпадение образов усматривается лишь в одном примере (см. табл. 96а, *3*), поэтому сразу ощутимы отличия в пропорции корпуса большинства параллелей. Тем не менее, это только усиливает впечатление, т.к. иконографически сходные черты обнаруживаются не у двух различных изображений медведя, а у фигурки медведя и рисунков лосей (см. табл. 96а, *1, 2, 4 – 6*).

Разумеется, автор далек от однозначного вывода о хронологической синхронности позднекротовской мелкой пластики и серии рассмотренных (и им подобных) петроглифов «минусинского» стиля. Не потому, что это в принципе невозможно, а потому, что для этого вывода пока недостаточно аргументов. Но говорить о некой тенденции, по-моему, можно уже сейчас. Подобно тому, как выше «минусинский» стандарт дифференцировался сопоставлением с изобразительными комплексами поздней и финальной бронзы (см. табл. 96, 97), с самусьской, окуневской и афанасьевской орнаментальной графикой, а также с сейминско-турбинским орнаментом и каракольскими изображениями (см. табл. 99, 102), так и датированная кротовская мелкая пластика «намекает» на хронологическую неоднородность петроглифов Калбак-Таша, идентичных «минусинскому» комплексу.

2. ОСОБЕННОСТИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ЛАНДШАФТОВ АРЕАЛА

– А будешь замерзать, приходи ко мне, – сказал Медвежонок.

– Или ко мне, – сказал Ежик.

– Спасибо, – сказал Заяц. – Я обязательно приду. Только вы ко мне не ходите, ладно?

– Да почему?..

– Следы, – сказал Заяц.– Натопчете, и тогда кто-нибудь меня обязательно съест».

Сергей Козлов «Ежик в тумане»

Соображения, приведенные в предыдущем разделе, характеризуют «минусинский» канон как иконографический суперстрат приемов, бытовавших в изобразительных стилях до финала эпохи палеометалла. Разумеется, такой вывод справедлив лишь в отношении конкретной культурно-исторический тематики. Иная «точка отсчета» повлечет адекватное смещение расставленных акцентов.

Тем не менее, интересно увидеть в этом некую первооснову иконографических трансформаций, ставших очевидными в изобразительных традициях постсейменской эпохи. Думается, отчасти это связано с культурно-хронологической интродукцией более ранних стилистических анаграмм. Некоторые примеры такого рода рассматривались выше (см. гл. 1.1, V.1). Однако ими не исчерпывается предложенная тема.

Так, чрезвычайно интересным представляется феномен репродукции традиции посредством инверсии ракурса канонической проекции и суррогатизации исходной (т.е. более древней) изомодели. Иллюстрацией этому может служить генезис статуарной традиции населения эпохи бронзы и раннего железного века северо-западного Саяно-Алтая. Опуская здесь такие обсуждаемые идеи, как сходство «окуневских менгиров» и оленных камней, обратимся к фактам иного рода, но из аналогичного ряда. Ранее нами уже предлагалась версия, по которой самусьские антропо- и зооморфные изображения на сосудах с многоугольной формой придонной части являются дериватом предшествующей традиции нанесения семантически значимых образов на ограненную плоскость (поверхность) [Ковтун, 1993, с. 41]. Сейчас этот сюжет можно дополнить материалами периода поздней бронзы, предлагая сквозную культурно-хронологическую интерпретацию.

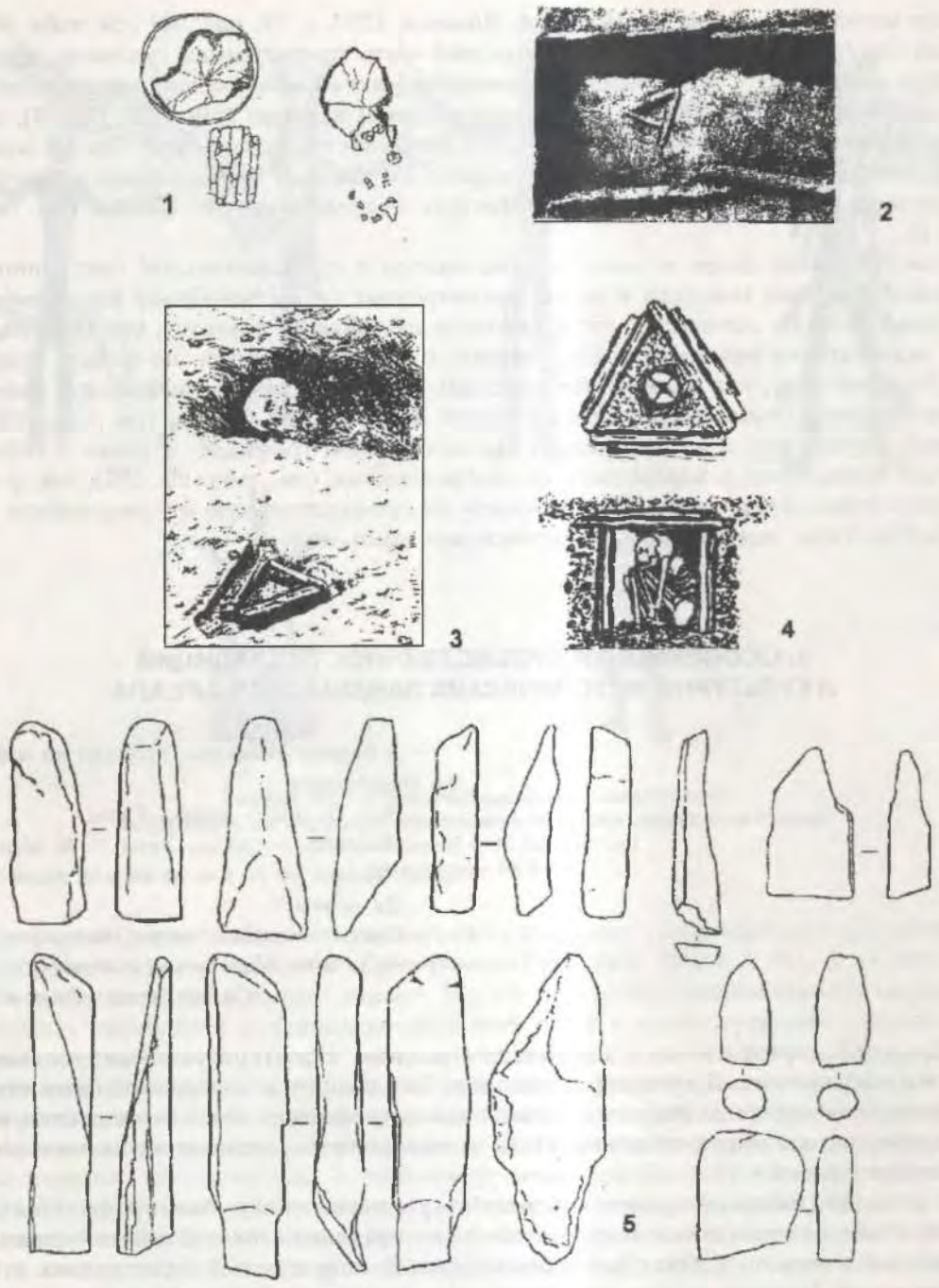


Таблица 103. Статуарные анаграммы стиля. Суррогаты антропоморфной статуарной традиции в памятниках эпохи поздней бронзы Кузнецкой котловины и Среднего Енисея:
1 – Танай-7; *2* – Малые Копены-3; *3, 4* – Абакан; 5 – Журавлево IV
(по Боброву, Горяеву, Зяблину, Липскому, Михайлову, Чикишевой)

Так, в могильнике Малые Копены III были обнаружены сооружения треугольной конфигурации, составленные из отдельных каменных плиток (табл. 103, *2*). Похожая ситуация зафиксирована А.Н. Липским на местонахождении Абакан, но сооружение выполнено как погребальная камера младенца, захороненного в сидячем положении (табл. 103, *3, 4*). В ирменском могильнике Танай-7 зафиксирован факт помещения детского черепа в сосуд (табл. 103, *1*), а в ирменском погребении могильника Сапогово I обнаружен уникальный горшок с личиной в треугольном «окладе» (см. табл. 92, *1*). Связать все эти разрозненные факты можно, если вспом-

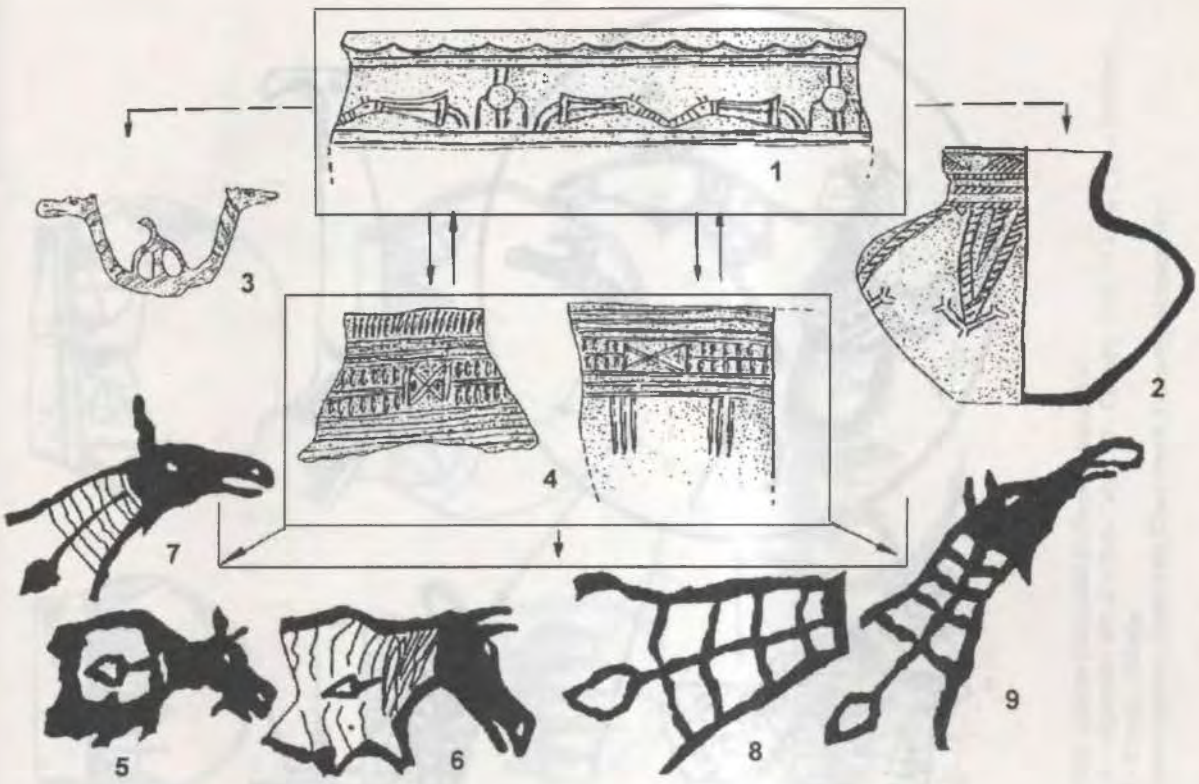


Таблица 104. Орнаментальные анаграммы стиля. Стилизация самусьской орнаментальной схемы и возможности ее реализации в декоре наскальных изображений (гипотеза):
1, 4 – Самусь IV; *2* – ЕК-II (грунтовый); *3* – Кулайское культовое место; *5, 7* – Томская писаница (фрагменты); *8, 9* – Тутальская писаница (фрагменты)

нить, что широко известные камни-обелиски из раннеирменского могильника Журавлево IV не имеют каких-либо изобразительных символов* (табл. 103, *5*). Отсюда логично предполагать реализацию данной идеи иным способом, а именно, учитывая приведенные примеры, посредством генерации плоскостных суррогатов статуарных памятников предшествующего периода. Как видно, при этом допускалось вариативное воплощение общего содержательного контекста, когда «менгир с личиной» подменяла треугольная камера с умершим ребенком или горшок с уложенным в него черепом. Вероятно, аналогичная «натурализация» предполагаемого изображения опосредованно присуща и сапоговской личине, орнаментально стилизованные варианты которой представлены на позднеирменских сосудах с поселений Умна и Черноозерье VIII (см. табл. 92, *4, 5*). Небезынтересно, что приведенные примеры взяты из генетически связанных памятников или контактировавших культурных популяций. Теоретически «промежуточным звеном» в предлагаемой трансформационной линии «преемственности» традиций могли быть самусьские многоугольные сосуды с антропо- и зооморфной графикой. За это, как будто, говорят и сопоставления других материалов, например, орнаментальных схем Самусь IV и декорированных зооморфных петроглифов Нижнего Притомья, относящихся к поздней и финальной бронзе (табл. 104). Последние также обнаруживают орнаментальные совпадения со среднеенисейскими материалами карасук-лугавского времени (табл. 105), т.е. с периодом, которым датируются треугольные сооружения, раскопанные А.Н. Липским и Л.П. Зяблиным. Реминисцентная «статуарность» ирменских сосудов из Кузнецкой котловины подтверждается иконографическим сходством сапоговской личины со знаками на карасукском горшке, а главное, ее близостью отдельным образам на гальках поселения Торгажак (см. табл. 92, *1, 3, 6, 7*).

* На данный момент, аналогичные сооружения известны еще по двум ирменским могильникам: Танай-7 (Кузнецкая котловина) и Камень I (север лесостепного Приобья) [Михайлов, 2000, с. 234 – 339; Новиков, 2001, 62 – 64].

Таблица 105. Орнаментальные анаграммы стиля. Нижнетомские петроглифы с элементами «скелетного стиля» и их возможные параллели:
1 – 3 – Нижнее Притомье; *4, 7 – 8* – Енисей; *5* – Васюганье, *6* – Большая Када
(по Кирюшину, Леонтьеву, Ломтевой, Мартынову, Окладникову, Членовой)

Полагаю, в обоих случаях мы имеем дело с позднебронзовым дериватом статуарной традиции т.н. «окуневской эпохи», т.е. с диахронной анаграммой.

Эпохальными суррогатами оленных камней монголо-забайкальского типа являются и диагонально скомпонованные композиции нижнетомских писаниц. Данную иконографическую особенность Д.Г. Савинов отмечал для серии саяно-алтайских петроглифов в стиле оленных камней: «оленным камням соответствует принцип размещения фигур животных друг над другом и как бы «по диагонали», головами вверх» [1993, с. 69]. Синхронизируя упомянутые нижнетомские композиции с журавлевскими камнями-обелисками и другими дериватами статуарной традиции «окуневского времени» [Ковтун, 1993, с. 51], можно говорить о транскультурной эксплуатации принципа суррогатного «замещения» целого его наиболее значимой частью.

Интересно, что подобный эффект прослеживается и в андроновских комплексах известных собственной, хотя и менее выраженной, традицией сооружения статуарных конструкций

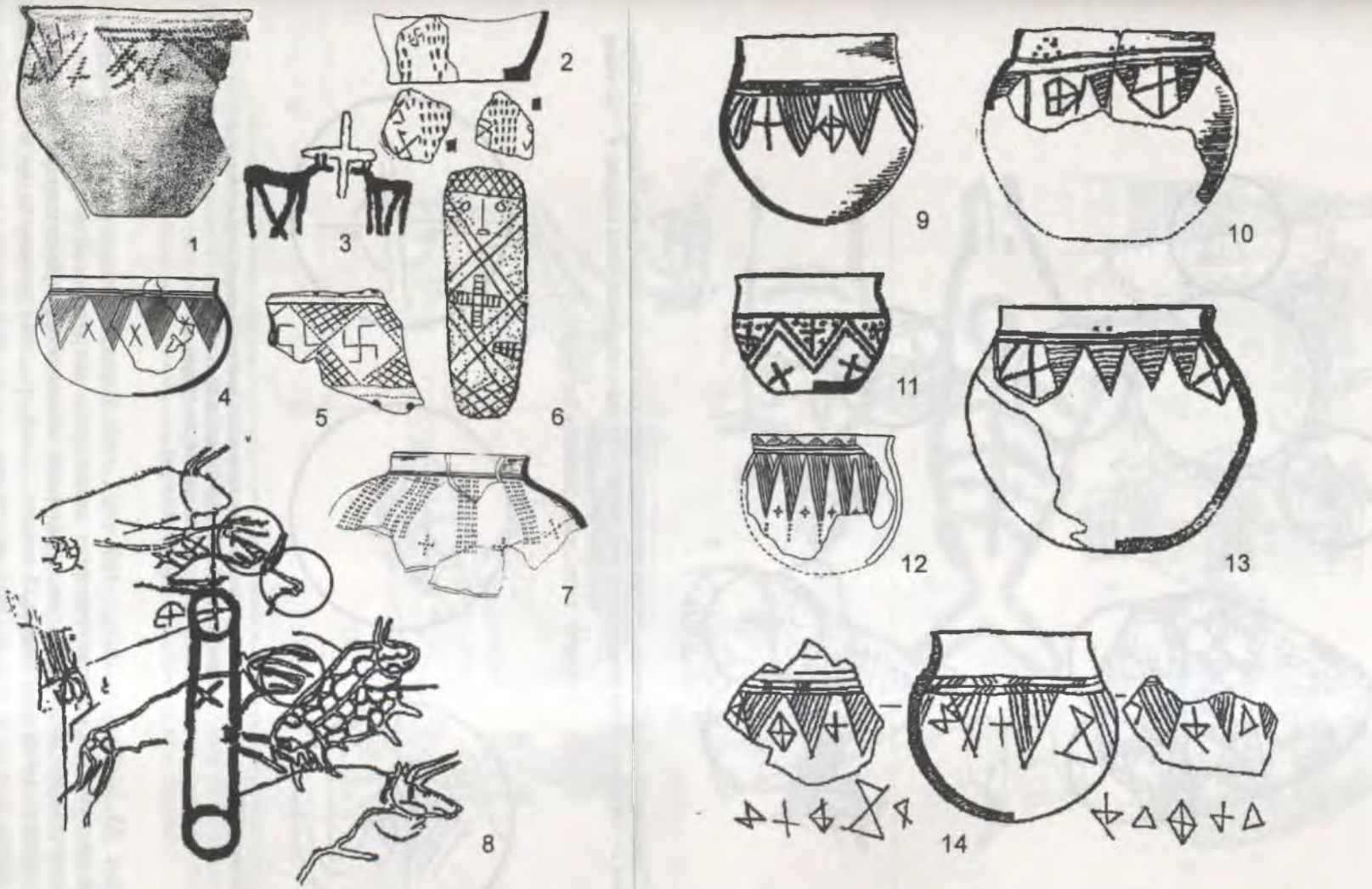


Таблица 106. Орнаментальные анаграммы стиля в памятниках эпохи бронзы Западной Сибири и Монголии:
1 – срубная культура; *2* – Куделька; *3* – Бычиха; *4, 6, 7* – Торгажак; *5* – Девятовское поселение; *8* – Черновая VIII; *9* – Усть-Тесь; *10* – Окунев Улус; *11* – ЕК-I; *12* – Тамбар; *13* – без указания местонахождения; *14* – Южная Сибирь
(по Боброву, Вадецкой, Дэвлет, Заху, Леонтьеву, Миклашевич, Максименкову, Новгородовой, Савинову, Советовой, Тихонову, Членовой)

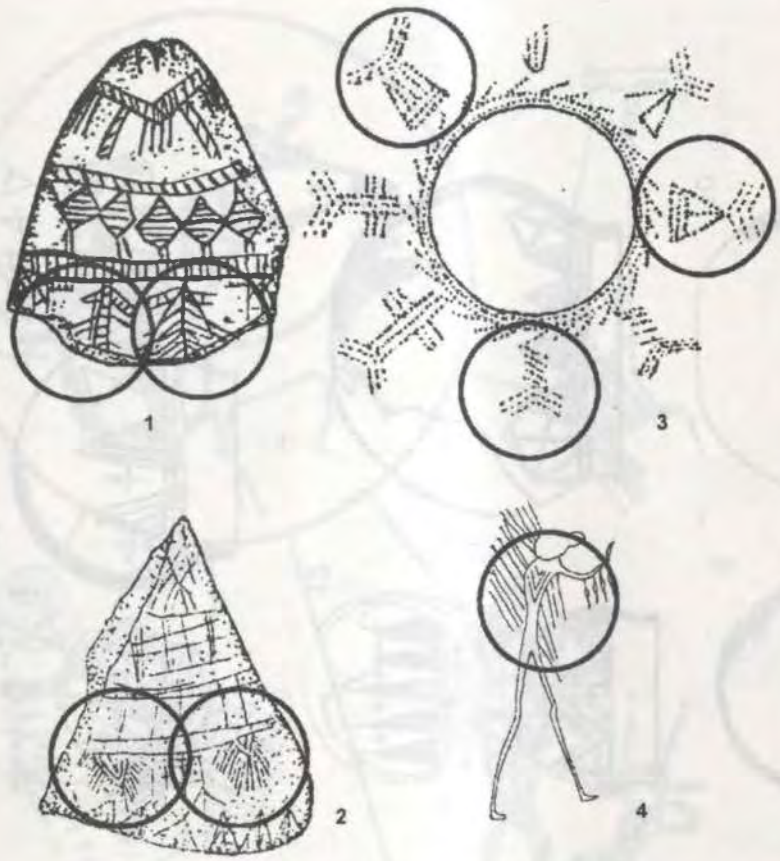


Таблица 107. Орнаментальные анаграммы стиля в памятниках некоторых культур эпохи бронзы Западной Сибири:
1, 2 – Торгажак; *3* – ЕК-II (развертка орнамента на нижней части тулова и придонной части сосуда); *4* – Тас-хааза (фрагмент композиции)
(по Дэвлет, Матющенко, Савинову, Тихонову)

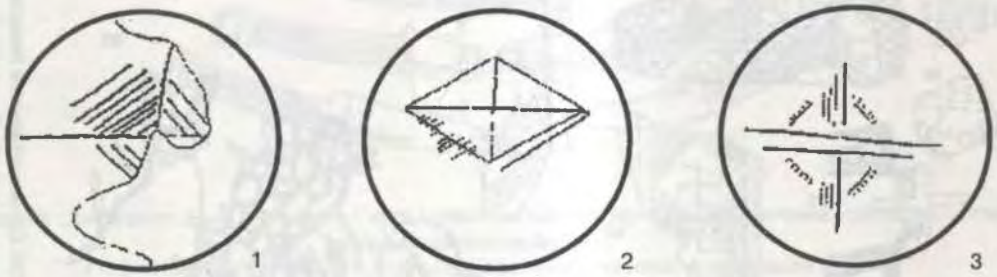


Таблица 108. Изобразительные прототипы орнаментальных анаграмм эпохи поздней бронзы Центральной и Северо-Западной Азии:
1 – Новый Кумак; *2* – Раскатиха; *3* – Черняки I
(по Михайлову)

[Бобров, 1992, с. 55, 56; Ковтун, 1994, с. 125 – 127, 129]. Вероятно, количественной непредставительностью последних и объясняется факт воплощения андроновской статуарной идеи посредством схематичного моделирования трехмерных объемно-пространственных форм. Имеются в виду оригинальный диагональный наклон орнаментальных элементов на андроновской керамике и серия сосудов с подквадратным устьем.

Еще К.В. Сальников отождествлял андроновский «диагональный» раппорт с конфигурацией «сегнерова колеса», когда орнаментальные композиции, сконструированные из меандровых фигур по косой сетке, «закручиваются» в спираль, согласно форме сосуда. Эта идея

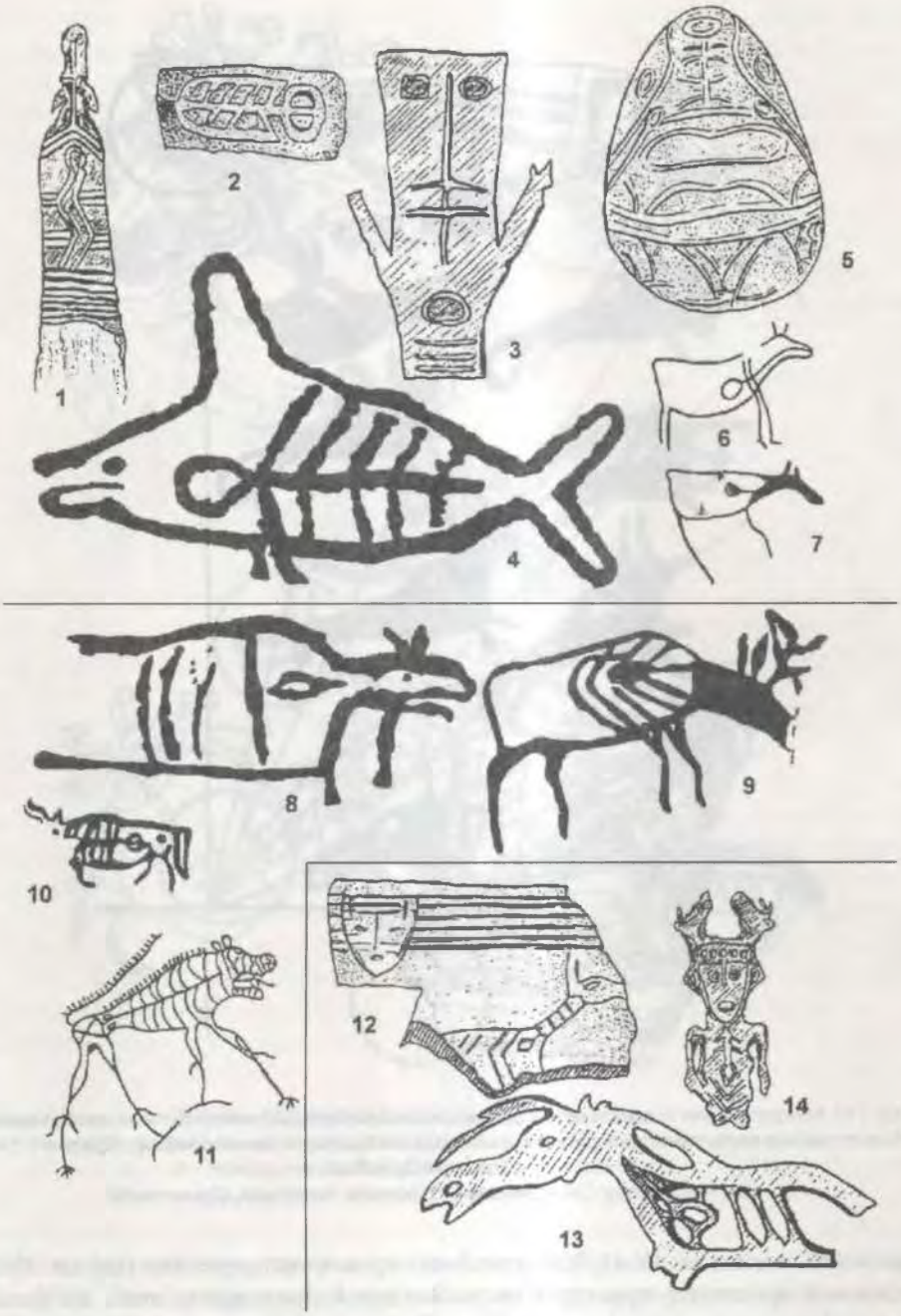


Таблица 109. Орнаментальные анаграммы стиля. Пространственно-временные вариации сюжета:
1 – Сейма (бронза); *2* – Думная Гора (литейная форма); *3* – Потчеваш, куран 15; *4* – о-в Габриола; *5* – с. Аскиз (по Кызласову); *6* – Эвенхус (Норвегия); *7* – Скогервейн (Норвегия); *8* – Воробьево, скала 10; *9* – Второй Каменный о-в; *10* – изваяние Абаканского чаатаса (фрагмент, по Кызласову); *11* – Черновая VIII; *12* – Кижирово (?) (керамика); *13* – Кривошеинское культовое место (бронза); *14* – Рыбинск (р. Кеть, бронза)

«круга-спирали» – своеобразная квинтэссенция центростремительной силы, отправной вектор которой направлен к вершине конуса или к центру окружности, – угадывается в ряде андроновских украшений, орнаментации дниц, наконец, в сочетании формы сосуда с наклоном декора. Одним словом, иконографически это построение адекватно принципу компоновки изображений на оленных камнях монголо-забайкальского типа и их эпохальных параллелях в петроглифических комплексах Саяно-Алтая.

Диагональный наклон андроновского орнамента не только придавал сосуду «статуарный» вид, но и имитировал эффект «включенного наблюдателя», нередко используемого для акцен-

Таблица 110. Конфигурация головы и гипертрофированной («клювовидной») пасти на изображениях лосей. Нижнетомские параллели материалам эпохи поздней бронзы и раннего железа Среднего Енисея и Томского Приобья
(по Мартынову, Окладникову, Полосьмак, Членовой, Шумановой)

тировки фона (см. также гл. IV.1). Как уже было продемонстрировано (см. гл. IV.1), генерация этого феномена в орнаменте культур Северо-Западной Азии приходится на последнюю треть II тыс. до н.э. Здесь самое время вспомнить об андроновских горшках с подквадратным устьем. Дело в том, что время бытования этих горшков и самусьских сосудов с «огранкой» тулова совпадает с указанной датой. Следовательно, феномен суррогатного «замещения» оформлялся в орбите межкультурных контактов, т.е. хронологически синхронно, являя собой пример события эпохального характера.

Как видно, статуарно-знаковое анаграммирование зависело от господствовавшего культурно-исторического ландшафта, а взаимодействие и преемственность традиций сопровождалось парадоксальным перевоплощением способов передачи статуарной изомодели.

Другим характерным признаком пространственно-временного «дрейфа» изобразительных анаграмм следует считать орнаментально-знаковые конструкции, диагностирующие систему синхронных связей, существовавшую как внутри отдельного, так и в ареале нескольких культурно-исторических ландшафтов. Крестообразные символы, сочетаемые с подтреугольно-ромбическим обрамлением, на сосудах карасукского времени (включая сосуд из ЕК-I) из Центральной и Северо-Западной Азии находят себе «разрозненные» аналоги среди «окуневских»

Таблица 111. Изобразительные анаграммы стиля.
Иконография приема передачи «отброшенных» задних ног животного:
1 – Новороmановский комплекс; *2 – 5* – Пазырык
(по Ломтевой, Полосьмак)

рисунков, среднеенисейских петроглифов эпохи поздней бронзы и в комплексе поселения Торгажак (табл. 106). Эти же памятники связывают и некоторые другие общие иконографические орнаментально-знаковые построения (табл. 107), причем рисунок на торгажакских гальках напоминает и еловскую, и «окуневскую» орнаментику. Вероятно, в последнем случае речь может идти и о межареальных связях, и о диахронной преемственности.

Возвращаясь к комбинаторике перпендикулярного креста и ромба, замечу, что в материалах культур степной бронзы Северо-Западной Азии этот семиотический код встречается не столь часто, как можно было ожидать. Мне известны только три случая использования этой анаграммы (в орнаментации керамики), и все они связаны с т.н. предандроновским (раннепетровским, новокумакским, раннеалакульским и т.п.) хронологическим горизонтом, т.е. в диапозоне второй четверти II тыс. до н.э. Подобным образом орнаментированы днища сосудов из памятников Новый Кумак, Раскатиха и Черняки I (табл. 108). Как знать, быть может, это один из тех случаев, когда элемент традиции переживает первоначального носителя, вычленяясь из культурной среды и «дрейфуя» в пространственно-временном поле, подобно культурно-историческому солитону.

Аналогичным способом, с учетом конкретной культурно-исторической ситуации, можно верифицировать прототипы и других орнаментальных анаграмм, воспринятых синстадиаль-

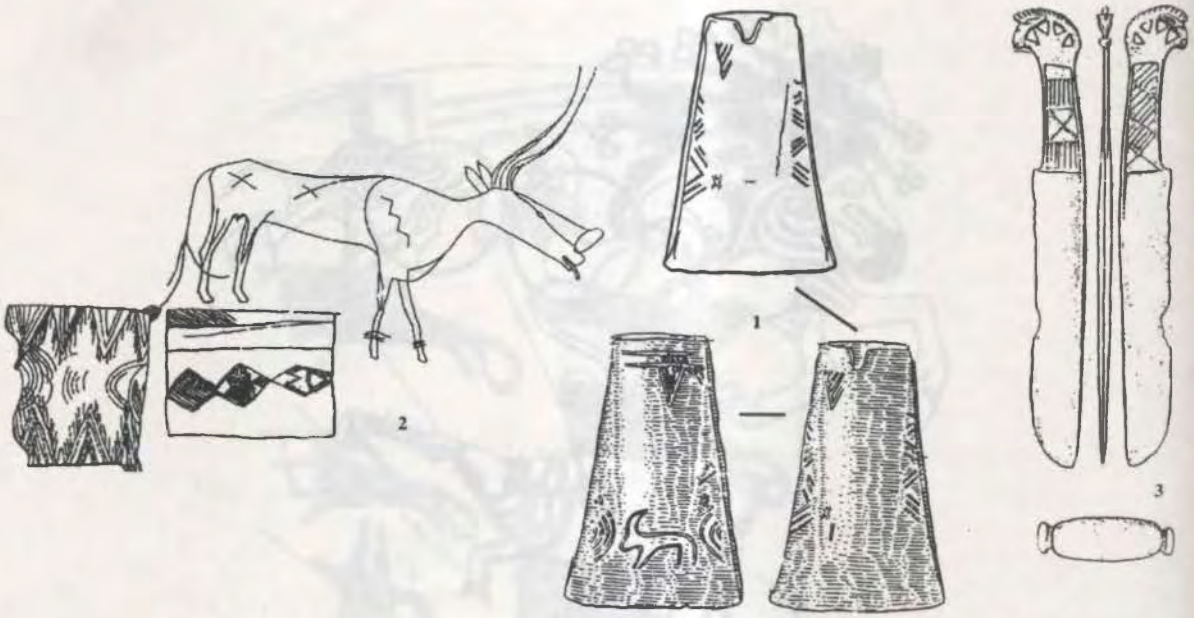


Таблица 112. Изобразительные анаграммы стиля. Семиотическая модель «запряженной повозки» («колесницы»): *1* – Ростовка; *2* – Уйбат V (по Кирюшину, Кузьминых, Лазаретову, Черных)

ными культурными группами, а также традициями последующих культурно-исторических ландшафтов. Полагаю, непременное условие таких реконструкций состоит в отказе от крайностей культурно-исторической школы в совокупности с теорией «культурных кругов» Ф. Гребнера. В противном случае, поиск «аналогий» способен приобрести планетарный масштаб. Например, одну из орнаментальных схем на изображениях нижнетомских лосей чрезвычайно напоминают рисунки с о-ва Габриола, а также из Эвенхуса и Скогервейна (Норвегия) (табл. 109, *4, 6, 7*). Не означая ровным счетом ничего, такие примеры исподволь вселяют сомнение в возможность корректности широких территориально-хронологических обобщений. На мой взгляд, разрешению подобных коллизий и должна способствовать концепция культурно-исторического ландшафта.

Возвращаясь к упомянутому сюжету, можно продемонстрировать, каким образом данная проблема решается в контексте предлагаемой концептуальной схемы. Другими словами, как видится этот сюжет сквозь призму идеи культурно-исторического ландшафта?

Орнаментально стилизованные символы на изображениях лося с нижнетомских писаниц (см. табл. 88, 89) не являются местным изобретением, но представляют собой культурно-хронологическую квинтэссенцию иконографических схем, известных в материалах различных культур эпохи бронзы Северо-Западной Азии (см. табл. 109). Обычно исследователи склонны трактовать их в качестве иллюстрации анатомии животного: «сердце и пищевод», «ребра и позвоночник» и т.д. Не вдаваясь сейчас в этот аспект темы, рассмотрим три нижнетомских рисунка, на которых эта анаграмма представлена в «парциальном» виде (см. табл. 105, *1 – 3*). Думается, они и являются хронологическим индикатором подобных изобразительных символов, известных к западу от среднеенисейских котловин, т.к. имеют серию аналогов из памятников позднебронзового времени Среднего Енисея, Васюганья и т.д. (см. табл. 105). С другой стороны, «логически завершенные» анаграммы (см. табл. 88, 89) также не лишены любопытных параллелей, уходящих корнями в «окуневское время» и ограниченных бытованием широко известных кулайских изделий (см. табл. 109). Третий путь генерации этой иконографической «абстракции» представлен гипотетической моделью, обосновывающей ее происхождение на базе стилизации самусьских орнаментов (см. табл. 104). Полагаю, все три версии соответствуют конкретно-историческим реалиям этого периода, а следовательно, имеют право на сосуществование. В основном рассматриваемые символы представлены на нижнетомских петроглифах тутальской и томской групп «ангарской» изобразительной традиции, компонентный

состав которой предполагает адекватное происхождение нижнетомских анаграмм (см. гл. III. 2).

Собственно техника анаграммирования усматривается во многих сюжетно-стилистических группах рисунков той или иной традиции. Проблема заключается лишь в их верификации, т.к. не всякий иконографический прием выполнял функцию анаграммы. Например, костяная фигура лося с Еловского поселения обнаруживая многочисленные иконографические аналогии (см. табл. 87) среди нижнетомских петроглифов, в действительности вряд ли является изобразительной анаграммой. Другое дело, гипертрофически «клювовидно-изогнутые» морды нижнетомских лосей, в основном, тутальской группы (табл. 110). Здесь ощутим «стиль эпохи» и канонический стандарт «звериного стиля»: лось «маскирован» под оленя скифского времени. Это не единственный случай. Одно из нижнетомских зооморфных изображений повторяет иконографический «штамп», известный по уникальным находкам из пазырыкского комплекса (табл. 111), другие в ряде деталей парафразируют скифский канон (см. табл. 33, 88, 89) и т.д.

В данных эпизодах, если вспомнить параллель с Ригведой (см. гл. I. 1), очевиден иконографический намек на «имя бога» – ключевое слово, функцию которого выполняли перечисленные изобразительные детерминанты.

Для примера рассмотрим еще три широко известных находки: кельт из Ростовки (табл. 112, *1*), композицию на плитке из Уйбата V (табл. 112, *2*) и нож из Елунинского грунтового могильника I (табл. 112, *3*). На первый взгляд, ничего общего между перечисленными изделиями нет. Тем более, что и функционально они, как будто, категорически несопоставимы. Но так только кажется. На самом деле, это семиотически единый комплекс, иллюстрирующий практику знакового анаграммирования культур сейминско-турбинской эпохи. На данных изделиях присутствует общий семиотический код, переданный унифицированным набором иконографических составляющих.

Первый элемент – *треугольные фигуры* – менее всего очевидны на ноже, но они присутствуют здесь в виде «декоративных» прорезей под головой лошади и в последнем, перед началом лезвия, мотиве орнамента рукояти (см. табл. 112, *3*). Второй элемент – *ромбические фигуры* – не нуждается в комментариях применительно к уйбатской и елунинской находкам, тогда как на кельте этот мотив передан более абстрактно и проявляется лишь при цельном восприятии обеих орнаментированных сторон (табл. 112, *1*). Третий элемент – *косой диагональный крест* – интересен уже тем, что есть на ростовкинском кельте (см. табл. 112, *1*), и не присутствует на других изделиях подобного рода. Четвертый элемент – *стилизованный полукруг,* символизирующий транспортное средство (или его колеса) – наиболее экстравагантно подан в елунинском комплексе: «несколько ниже ножа, перпендикулярно ему, лежал каменный оселок-брусок...». Учитывая, что рукоять ножа была придавлена краем сосуда, можно вслед за Б.Н. Пяткиным и Е.А. Миклашевич [1990, с. 151] говорить о некой фигуральной модели транспортного средства, в которой роль «оси и колес» отводилась оселку (см. табл. 112, *3*), семантически адекватному паре полуокружностей на уйбатской плитке и ростовкинском кельте. Само навершие рукояти передано в виде стилизованного «полуколеса со спицами», в свою очередь, увенчанного головой лошади. Пятым элементом является *образ тяглового животного,* точнее говоря, *особенность его иконографической конструкции.* На плитке и кельте – это синкретичный персонаж, сочетающий видовые признаки быка и козла, потому отмеченный общей грацильностью форм. На навершии елунинского ножа изображена голова лошади, утонченностью (грацильностью) пропорций симптоматично отличающаяся практически от всей сейминско-турбинской зооморфной пластики.

Удивительно, как эта деталь до сих пор не получила адекватного истолкования специалистов, разрабатывавших сейминско-турбинскую проблематику? Например, Б.Н. Пяткин и Е.А. Миклашевич, детально анализируя сейминско-турбинскую изобразительную традицию, в числе «иконографически устойчивых» признаков образа коня выделяют такой: «большая массивная широколобая голова с тяжелой нижней челюстью» [1990, с. 149].

Этот тезис, безусловно, применим ко всем сейминско-турбинским изображениям подобного рода, за исключением елунинской находки.

Единственный и почти матричный аналог елунинскому ножу известен из Горного Алтая [Киреев, Кудрявцев, 1986, с. 166, табл. 99, *3*], т.е. с близлежащей территории. Благодаря неординарно «псевдосейминским» параметрам елунинской фигурки можно догадываться о син-

кретичной природе данного образа, что семантически связывает его с зооморфными персонажами из Уйбата V и Ростовки.

Последняя немаловажная деталь – *комбинированный характер ракурса* всех трех композиционных моделей. Животные в них переданы «в профиль», а схематично моделируемый облик «повозки» или «колесницы» – в «плановой» проекции. Такое сочетание проявляет синтез, как минимум, двух традиций передачи образов, запечатленных на статуарных и петроглифических памятниках «окуневской эпохи» [Савинов, 1997, с. 210, рис. 10 и др.].

Таким образом, в конструкции изобразительной анаграммы транспортного средства сейминско-турбинской эпохи выделяются пять иконографических инвариантов (элементов), устойчиво повторяющихся в каждом рассмотренном случае, а картина суперстратной общности дополняется схожим выбором композиционного решения.

Полагаю, столь комплексное «совпадение» говорит о системной преемственности, снимая вопрос о тривиальных межкультурных заимствованиях. Как известно, чаще заимствуется не содержательный, а формальный контекст. В этом смысле рассмотренные сюжеты объединены созвучным «стилю эпохи» способом композиционного решения.

На мой взгляд, сделанные наблюдения говорят о существовании генетически общего суперстрата у окуневских памятников типа Уйбата V (по И.П. Лазаретову – позднего, черновского типа) и некоторых культур сейминско-турбинского круга, в данном случае представленных материалами Елунинского грунтового могильника I и Ростовки.

О взаимодействии изобразительных традиций можно судить не только по отдельно взятым примерам. Нередко иконографический симбиоз проявляется уже при беглом рассмотрении материалов различных археологических культур. Так, в еловском комплексе параллельно бытовало не менее двух стилистических тенденций: реалистичная зооморфная пластика с кругом изобразительных параллелей в «позднеангарской» манере (см. табл. 87); и зооморфные орнаментальные этюды выполненные в варчинском стиле (см. табл. 46, *6*). Разумеется, это не массовые, но весьма показательные примеры, укладывающиеся в формулу: «одна культура – две традиции». Самусьские древности вообще представляются хрестоматийной моделью многокомпонентного синтеза различных стилей, традиций и эпохальных канонов, присущих изобразительной деятельности населения Северо-Западной и Центральной Азии во II тыс. до н.э. (см. гл. I. 2).

Андроновские материалы также показательны в смысле гармоничного сочетания двух диаметрально «противоположных» иконографических императивов. С одной стороны, геометрические «абстракции» меандрового орнамента, наследуемые свитой андроноидных культур, а с другой – спиралевидно-концентрические типы бронзовых украшений, орнаментации днищ сосудов, округлая конфигурация могильных оград и т.д., одним словом, системно организованные проявления одного из самых популярных иконографических инвариантов скифского времени.

Но андроновскую изобразительную традицию наследовал не только андроноидный культурный массив. Так, в комплексе лугавских древностей выделяется сравнительно немногочисленная серия сосудов, демонстрирующих орнаментальный сюжет, аналогичный андроновскому: венчик – косые насечки, выполненные гладким или гребенчатым штампом; «плечики» – несколько рядов каннелюр; тулово – вертикальная «елочка», выполненная гладким или гребенчатым штампом (табл. 113). Различия, связанные с техникой нанесения декора, а также с объемами заполнения орнаментального поля, не меняют дела: с точки зрения иконографического и композиционного решения, и на андроновских, и на лугавских сосудах представлен один сюжет [Ковтун, 1991, с. 70; Бобров, Ковтун, 1998, с. 191 – 196].

Обращение к материалам андроноидных культур юга Западной Сибири не позволяет провести подобную иконографическую параллель. На сосудах карасукской и корчажкинской культур аналогичные орнаментальные сюжеты не зафиксированы. Не прослеживается ничего подобного на керамике ордынского типа, ирменской, а также собственно еловской посуде, имея в виду «классическую» схему ее культурогенеза и типы сосудов, выделенные М.Ф. Косаревым [1974, с. 97 – 104 и др.] Кроме того, керамика с таким типом орнаментации не составляет основы какого-либо отдельно взятого лугавского комплекса. Ее присутствие здесь, скорее, подобно тому, как андроновская керамика с «валиками» встречается в собственно андроновских же памятниках [Бобров, Михайлов, 1987, с. 22 – 25; Ковтун, 1991, с. 69 и др.], бегазы-дандыбаев-

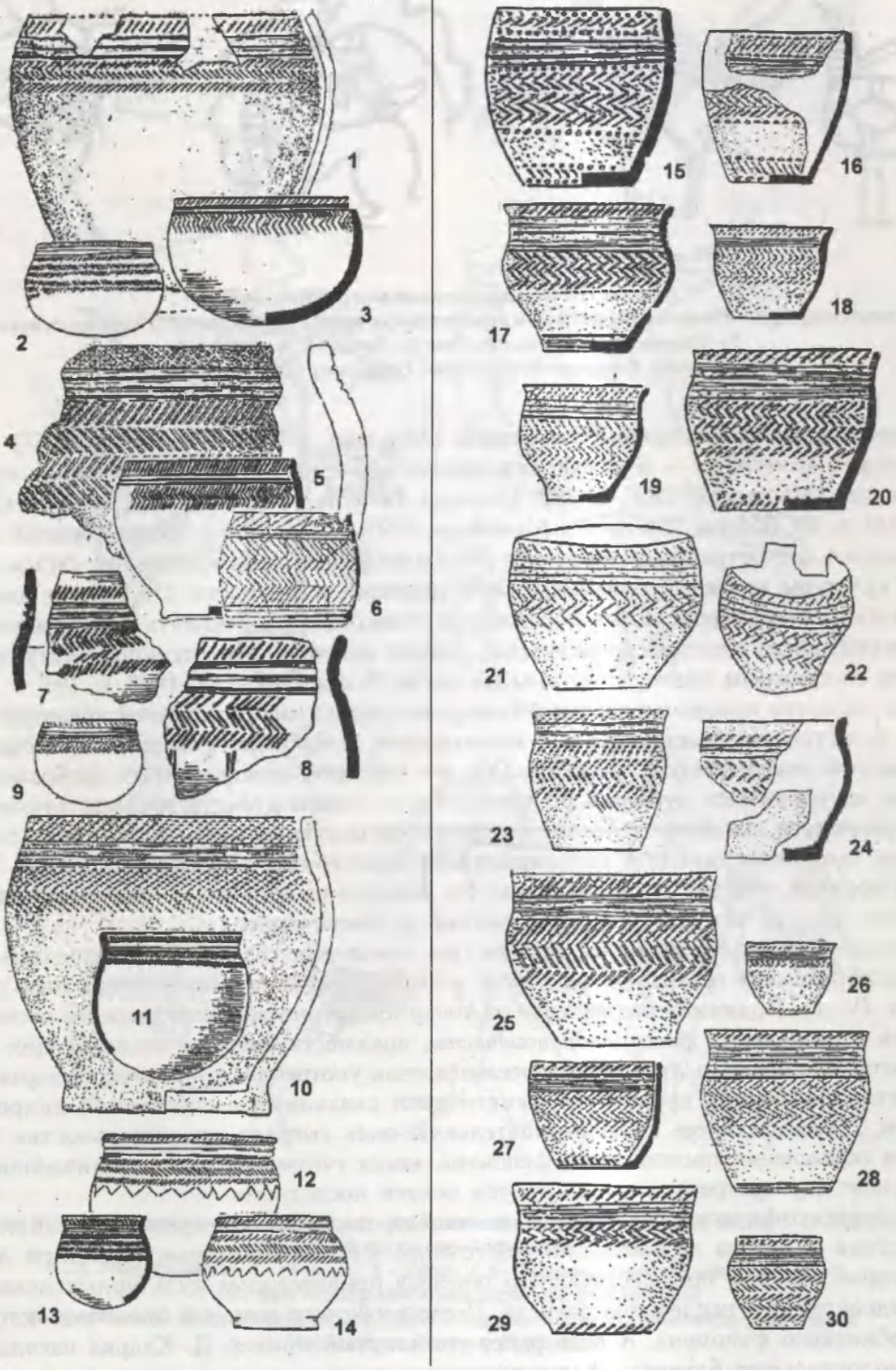


Таблица 113. Андроновская изобразительная традиция в декоре лугавской посуды:
1 – Устинкинский могильник, сооружение XI, могила 3; *2, 9, 12, 14* – по Грязнову [1962]; *3* – Улус Федорова, погребение 10; *4* – Устинкинский могильник, сооружение X, могила 1; *5* – Кызлас; *6* – Торгажак; *7* – Солнечный Лог; *8* – Аскыз; *10* – Устинкинский могильник, сооружение IV, могила 1; *11, 13* – Лугавское, курган 5; *15* – Б. Пичугино, курган *2*, могила 1; *16* – Михайловка, курган 3; *17* – Титово II, курган 5, могила 3; *18* – Соленоозерная III, могила 6; *19* – Соленоозерная III, могила 4; *20* – Орак, могила *2*; *21* – Устье-Бири IV, могила 3; *22* – Устье-Бири IV, могила 20; *23* – Урский, курган 3, могила 1; *24* – Устье-Бири IV, могила 18; *25* – Боровое, ограда 14, могила 21; *26, 29* – Акмола, курган 15; *27* – Титово II, курган 7, могила *2*; *28* – Урский, курган 15, могила 1; 30 – Зевакино, ограда 91, могила *2*
(по Боброву, Боковенко, Вадецкой, Грязнову, Елькину, Кадырбаеву, Комаровой, Мартынову, Михайлову, Нащекину, Оразбаеву, Савинову, Сорокину, Членовой)

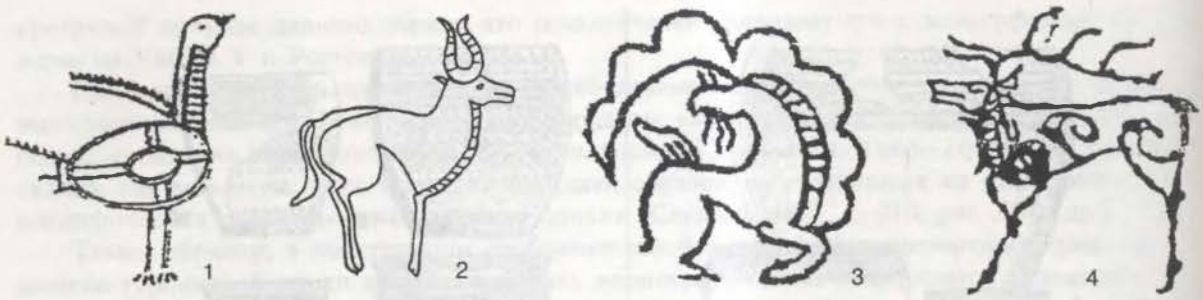


Таблица 114. Орнаментальные анаграммы стиля.
Сходство декора на самусьском рисунке и на наскальных изображениях раннего железного века:
1 – Самусь IV; 2 – Жалтырак-Таш; 3 – Тепсей IV; 4 – Усть-Туба
(по Глушкову, Косареву, Миклашевич, Самашеву, Советовой, Шеру)

ские мотивы – в ирменских орнаментах Барабы [Молодин, 1985, с. 141, 142, рис. 67], собственно карасукский компонент – в ирменских древностях северо-западной оконечности Кузнецкой котловины [Мартынов, 1966, с. 182; Савинов, Бобров, 1978, с. 61, 62; 1981, с. 133 – 135; Бобров, 1992, с. 20; Бобров, Чикишева, Михайлов, 1993, с. 146 и др.]. Таким образом, суть проблемы сводится к субстратному характеру рассматриваемой орнаментальной схемы в рамках лугавской культуры вообще и орнаментальной традиции в частности. Отсутствие аналогов на керамике собственно андроноидных образований позволяет предполагать опосредованность ее происхождения, когда генетически бинарные, ранние андроноидные культуры уступают место популяциям со сложным полисубстратным составом [Бобров, Ковтун, 1998, с. 194 – 196]. Интересно, что элементы позднеандроновской («андроноидной») изобразительной традиции в рамках лугавской культуры сосуществуют (?) с изомоделями, близкими оглахтинско-томской группе «геометрической» традиции (см. табл. 53). Оба эти субстрата можно считать изобразительными дериватами, доставшимися лугавцам по наследству от свиты культур предшествующего культурно-исторического ландшафта, основу которого составляли позднеандроновские, ранние андроноидные, позднесамусьские и раннеирменские культурные популяции.

Таким образом, генезис традиции зачастую видится не столько в наиболее типичных ее проявлениях, сколько в культурно-исторической ретроспективе.

Применительно к андроновским древностям, преимущества подобного подхода иллюстрировались на примере генерации феномена позитив-негативных орнаментальных конструкций (см. гл. IV. 1). Принимая это явление за точку культурно-хронологического отсчета, можно говорить о нескольких *фазах андроноидности,* предшествующих и последующих отмеченному моменту. Как правило, этот термин исследователи употребляют в контексте характеристик только постандроновских древностей, генетически связанных с собственно андроновским комплексом. Думается, здесь свою отрицательную роль сыграла «машинальность» терминологического осмысления производного феномена, когда учитывается лишь ближайший исходный компонент (суперстрат) и игнорируются истоки последнего.

Это историографически расхожая и, возможно, оправданная практика. Например, при характеристике процесса эллинизации Восточного Средиземноморья, Передней Азии или Причерноморья вопросы предшествующего генезиса привнесенных культурных новаций волнуют исследователей в последнюю очередь. Похоже обстоит дело и с анализом истоков сейминско-турбинского феномена. А ведь ранее упомянутый пример Д. Кларка наглядно показывает типологическую близость формирующихся и завершающих звеньев эволюционного ряда. Если в этом ключе сопоставить откровенно искусственный характер крупных сейминско-турбинских некрополей и факт отсутствия погребальных памятников самусьского населения, практиковавшего производную от сейминско-турбинской, самусьско-кижировскую традицию металлообработки, многое становится на свои места.

Вероятно, кто-то назовет это совпадением, связанным с особенностями погребальной обрядности. Поэтому, считаю возможным привести еще одно орнаментальное «совпадение», на этот раз между самусьским рисунком на керамике и наскальным изображением раннего железного века (табл. 114).

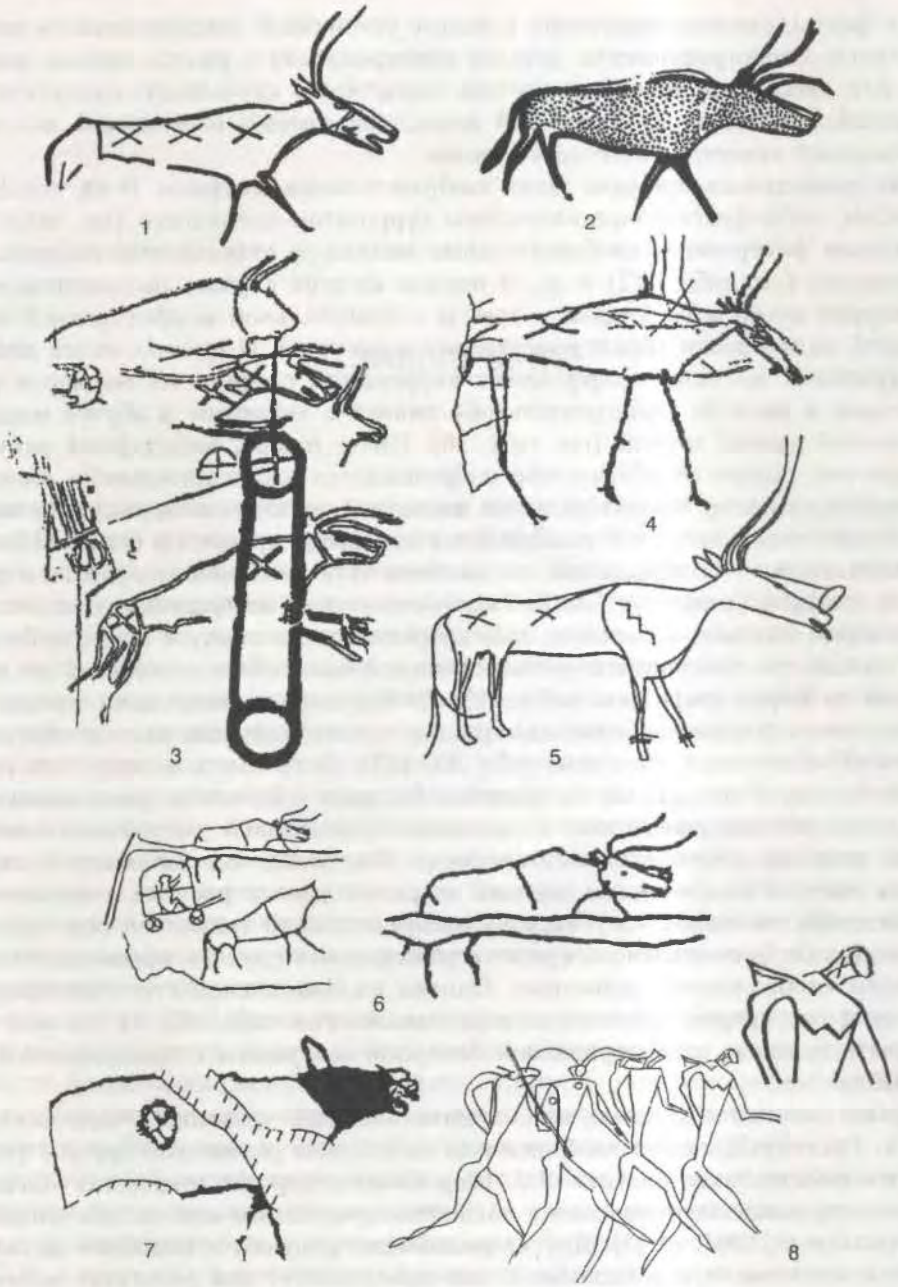


Таблица 115. Изобразительные анограммы стиля. Сочетание мотива «включенного» диагонального креста с «петлей» на морде зооморфного персонажа:
1 – 3 – Черновая VIII; 4 – Оглахты; 5 – Уйбат V; 6 – Знаменское изваяние (фрагмент);
7 – Вторая Новороmановская писаница; 8 – Кара-Оюк
(по Бариновой, Вадецкой, Кубареву, Лазаретову, Леонтьеву, Максименкову, Маточкину, Миклашевич, Пяткину, Русаковой)

Дело в том, что этот и многие другие подобные примеры реминисцентного свойства могут быть следствием одного из «побочных» эффектов антропогенного фактора в культурогенезе. Другими словами, это могут быть своего рода информационные «помехи», вызванные к жизни не культурными стереотипами, а давлеющим началом многочисленных наслоений нескольких культурно-исторических ландшафтов в пределах локализованной территории. Особенно это характерно для наскального творчества, и абсолютной гарантии, что последующие культурные группы механически не копировали иконографические приемы своих предшественников, разумеется, нет.

Зато есть факты, свидетельствующие в пользу устойчивой совстречаемости двух или более оригинальных иконографических деталей (инвариантов) в рамках одного изображения, композиции или сюжета. В подобных случаях вероятность случайного «механического» копирования неизбежно теряет свой главный довод: *отсутствие идентичной, т.е. аналогично структурированной иконографической системы.*

Выше уже приводились примеры таких изобразительных анаграмм. В их числе: сочетание креста с ромбом, либо фрагментарно-знаковым суррогатом последнего (см. табл. 106), системно идентичные фигуративно-изобразительные модели со стандартным набором иконографических символов (см. табл. 112) и др. В первом из этих случаев рассматривался прямой, перпендикулярный крест, а во втором – кресты с диагональной конфигурацией в контексте изобразительной моделировки образа повозки или колесницы. И именно мотив диагонального креста обнаруживает высокий коэффициент корреляции с одним из маркеров разливско-черновской серии, а именно: «дополнительной» линией с «ноздрей» в абрисе морды зооморфных изображений данной группы (см. табл. 36). Иначе говоря, зооморфный рисунок с диагональным крестом, совсем не обязательно сопровождался «дополнительной» линией с «ноздрей» на морде животного, но при наличии последней детали композиционно включенный диагональный крест появляется с вероятностью в девяносто процентов (табл. 115).

Данное наблюдение подтверждается сохранением этой бинарной анаграммы в рамках воспринявших ее инокультурных традиций. Так, *единственное изображение диагонального креста в петроглифах Нижнего Притомья*, зафиксированное на корпусе лося со Второй Новороманов ской писаницы, сочетается с «дополнительной ноздрей» и отходящей от нее линией, прорисованной на морде зверя (см. табл. 115, *7*). Безусловно, последний прием, пусть и в стилизованном виде, рождает прямые ассоциации с оригинальным иконографическим маркером разливско-черновского типа (см. табл. 36, 115). Если иметь в виду присутствие рассматриваемой бинарной анаграммы на рисунке, близком собственно разливскому типу (см. табл. 115, *4*), высказанный ранее тезис о продвижении носителей разливского канона в Нижнее Притомье получает дополнительный аргумент. Тем более, что плоскость с анаграммированным лосем имеет в своем активе еще два антропоморфных рисунка, генетические корни которых, безусловно, связаны с «окуневской» изобразительной традицией (см. табл. 8, *1, 2*).

Местонахождение диагонального креста в разбираемых случаях преимущественно связано с туловищем изображаемых животных. Однако на Знаменской стеле он присутствует в форме спиц, детально прорисованных в колесах повозки (см. табл. 115, *6*). На мой взгляд, это может указывать на связь рассматриваемой бинарной анаграммы с транспортным средством особого свойства.

Зооморфные рисунки с деталью, весьма напоминающей «разливско-черновский маркер», известны и по Разливу X, т.е. по изображениям собственно разливской группы (см. табл. 39, *1, 2*). Вероятно, именно такие рисунки Я.А. Шер интерпретировал в качестве «быков с петлями на мордах», связывая их появление с общеиндоевропейским контекстом мифологии скотоводов-прототохаров [1994, с. 43]. Другие разливские рисунки с подобной деталью мне не известны. Не исключено, что в Разливе X она присутствует как результат взаимодействия носителей двух генетически связанных изобразительных канонов. За счет детальной прорисовки «узла» разливский вариант «петли» отличается большим реализмом, а стратиграфия изображений на самой плите из Разлива X показывает направление «развития» сюжета: от схематичного, как у разливско-черновских образов, к «реалистичной» передаче «петли» на морде животного (см. табл. 39, *1*). Интересно, что и некое подобие диагонального креста на разливской плите обнаруживается только у экземпляра с «разливско-черновским» вариантом «петли» (см. табл. 39, *1*). На мой взгляд, это еще один довод в пользу реальности бытования изобразительной анаграммы, сочетающей мотив диагонального креста с «петлей» на морде зооморфного персонажа.

Гипотетически реализацию семиотически идентичной модели можно предположить применительно к образу одного из «бегунов» («танцоров») Кара-Оюка (см. табл. 115, *9*), хотя сама композиция с момента публикации Е.А. Окладниковой [1988, с. 140 – 146], безусловно, заслуживает более пристального внимания специалистов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Чисто литературная проблема концовки имеет в реальности адекватом проблему смерти... В сфере культуры первым этапом борьбы с "концами" является циклическая модель...» [Лотман, 1992, с. 250, 251], примиряющая недискретность бытия с дискретностью сознания. Разделяя логику разрешения этого противоречия можно сконцентрировать некоторые затронутые в монографии проблемы в их идейной, а стало быть, дискретной ретроспективе.

Любой научный метод имеет своих предшественников, опираясь на пусть историографически альтернативную, но объективно сложившуюся идейную традицию. В этом смысле представленная работа - попытка функционально оправданного синтеза различных, зачастую «антагонистичных» методологических схем, школ, концепций и направлений. Дело в том, что в авторский замысел изначально не входило написание монографии по проблемам хронологии петроглифов эпохи бронзы с элементами искусствоведческого анализа. Во главу угла ставился культурогенетический аспект, а характер привлекаемых материалов имел немаловажное, но стратегически «второстепенное» значение. Поэтому все выводы, гипотезы, хронологические и теоретические построения, представленные в работе, следует воспринимать исключительно как более или менее удачный результат своего рода «первичный обработки» имевшегося в распоряжении автора материала.

Идейно-теоретический базис исследования складывался постепенно рациональным, и эмпирическим путем, путем противопоставления методических и методологических положений в области философии, истории и теории культуры, искусствоведения, палеоэтнологии, семиологии, археологии и петроглифики тем археологическим источникам, которые в авторской интерпретации были привлечены для решения поставленных задач.

Последствием этой верификации явилась методическая, методологическая и общая идейно-теоретическая опора предлагаемых построений на ряд структуралистских положений К. Леви-Строса и серию оригинальных этногеографических и культурно-исторических выводов «евразийца» Л.Н. Гумилева, на интуитивно окрашенные ассоциации экзистенциалиста К. Ясперса и «сквозные», фатально предопределенные культурно-исторические параллели О. Шпенглера, включая культурологические дефиниции его идейного предтечи К.Н. Леонтьева, а также на ряд концептуальных положений Ф. де Соссюра, Г. Вельфлина, М.С. Кагана, Я.А. Шера, Д. Кларка, Ж. Деррида, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, В.Б. Мириманова, Д.Г. Савинова, А. Дж. Тойнби, Б.А. Успенского, Е.Н. Черных и др.

Подобный синтез соответствует перспективной сверхзадаче построения модели одной из возможных форм существования ноосферы, составляющей «действительно новый покров», «мыслящий пласт», который, зародившись в конце третичного периода, разворачивался с тех пор *«над миром растений и животных – вне биосферы и над ней»* [Тейяр де Шарден, 1987, с. 149]. Иначе говоря, речь идет о надбиологических механизмах культурогенеза, а в классическом истолковании концепции ноосферы (весьма отличающимся от ее понимания В.И. Вернадским) – о развитии духа, т.е. ноогенезе [Тейяр де Шарден, 1987, с. 149].

Краеугольным камнем этих построений оставалась палеокультурологическая и культурогенетическая модель *«культурно-исторического ландшафта»*, в разработке которой отправной точкой стали идеи «первого евразийца» П.Н. Савицкого. Выдвинутое им определение «место-

развития» представлялось категорией синтетической, одновременно «обнимающей» и социально-историческую среду, и занятую ею территорию: «культурные традиции оказываются как бы вросшими в географический ландшафт, отдельные месторазвития становятся культурно-устойчивыми, приобретают особый, специально им свойственный "культурный тип" (конечно, существующий не вечно, но в определенных пределах)...» [Савицкий, 1997, с. 288, 290].

Разумеется, «месторазвитие», как его понимал П.Н. Савицкий, – это не культурно-исторический ландшафт. Концепция «месторазвития» один из первых шагов отечественной философско-исторической мысли на пути становления системы взглядов о роли экогеографического фактора в этно- и культурогенезе. Впоследствии этот задел нашел свое продолжение в концепции хозяйственно-культурного типа (С.П. Толстов, М.Г. Левин, Н.Н. Чебоксаров), в теории антропогеоценозов (В.П. Алексеев), а также в оригинальных и шокирующих интерпретациях Л.Н. Гумилева и др. Применительно к месту, времени, а отчасти и предмету данной работы, близкая тематика настойчиво и плодотворно освещалась в трудах М.Ф. Косарева и др.

Сегодняшнее прочтение категориального термина П.Н. Савицкого, позволило сместить акценты в плоскость культурогенеза: *«...заимствование и подражание, независимо от "генетической близости" и "расового смешения", также должно быть отнесено к началам месторазвития»* [Савицкий, 1997, с. 289]. Собственно популяционная история, на пороге изучения которой мы находимся [Алексеев, 1984, с. 354], составляет еще одну нить, связывающую концепцию «месторазвития» с моделью «культурно-исторического ландшафта»: «раса создается, "взращивается" месторазвитием и в свою очередь определяет его; месторазвитие формует расу; раса "выбирает" и преобразует месторазвитие» [Савицкий, 1997, с. 289].

Очевидно, одной из основных точек приложения модели культурно-исторического ландшафта является *анализ механизмов сопряженной исторической динамики популяций (сообществ) в культурогенезе.* В нашем случае исследование этого процесса осуществлялось преимущественно посредством и на основе сопоставления совокупностей иконических образов и сюжетов, носителями которых являлись культурно-исторические конгломераты различных сообществ. В этом массиве наиболее отчетливо прослеживаются культурно-исторические ландшафты, сложившиеся на рубеже Центральной и Северо-Западной Азии: *1) во второй четверти II тыс. до н.э., т.е. в сейминско-турбинское время; 2) в первых веках второй половины II тыс. до н.э.; 3) на исходе II тыс. до н.э.; 4) на рубеже II - I – начале I тыс. до н.э.*

В первом случае речь идет о формировании в ареале взаимодействия культур Центральной и Северо-Западной Азии *древнейшего стилистического горизонта эпохи палеометалла,* представленного горно-алтайскими и, возможно, рядом среднеенисейских комплексов петроглифов «минусинской» традиции. На данный момент наиболее убедительно выглядят доводы о сопряженности горно-алтайских петроглифов подобного облика с кругом афанасьевских древностей (В.И. Молодин, А.П. Деревянко). С горно-алтайской серией «минусинских» рисунков, видимо, связана и генерация ряда антропоморфных персонажей, известных по материалам с могильника Каракол. Стилистика зооморфных образов последнего отражает раннюю каракольско-джойскую стадию генезиса петроглифов «ангарской» традиции. К этому же историческому периоду относятся старшая тувино-алтайская группа «окуневской» традиции и сейминско-турбинский комплекс наскальных и фигуративных изображений.

В совокупности перечисленные каноны составляют изобразительный облик культурно-исторического ландшафта сейминско-турбинской эпохи, а иконографический императив эпонимного феномена оставил свой отпечаток в каждом из них.

Главным историческим содержанием хронологически следующего культурно-исторического ландшафта стало формирование «окуневской» (разливско-черновская, разливская и черновская группы), «ангарской» («классическая» и томская (?) группы) и самусьской изобразительных традиций в их классическом (т.е. общеузнаваемом) варианте, а также финал «каракольского изобразительного комплекса» и появление в рассматриваемом ареале принципиально отличного, нонфигуративного искусства андроновцев.

Основной приметой третьего по времени культурно-исторического ландшафта является оформление своего рода «переходного периода», когда в разных частях ареала проявились первые импульсы унификации изобразительных приемов пока еще едва уловимой, но уже знаменующей грядущие перемены, наступающей карасукской эпохи: «Переходные периоды в праистории являются зонами сближения и самопознания культур, от чего процесс развития

для принимающих участие в этом обмене становится необычно напряженным. Подобное напряжение... возникает, однако, только между партнерами, воплощающими различные или даже противоположные системы ценностей, иными словами, носителями различных культур» [Фол, 1992, с. 29]. Подобный «генеральный прогон» как бы апробирует различные культурные популяции на их восприимчивость к вызревающим новациям, тем самым диагностируя готовность (или неготовность) почвы для начала основной фазы процесса: «Этот настающий мир, который поколеблет значимость знака, речи и письма, этот мир к которому уже сейчас тяготеет наше *предбудущее*...» [Деррида, 2000, с. 118].

Речь идет о периоде, предваряющем широкое распространение изобразительной традиции, названной Н.В. Леонтьевым «варчинским стилем» [Леонтьев, 1980, с. 72]. Рассматриваемые комплексы на данном отрезке времени обозначены как *предварчинский «иконографический горизонт» эпохи поздней бронзы Центральной и Северо-Западной Азии.* Он представлен петроглифами тепсейского, джурамальского и мойнакского типов из районов Среднего Енисея, Горного Алтая и Восточного Казахстана, а также стилистически соответствующими им тувинскими и нижнетомскими изобразительными парафразами (см. табл. 44, *А*). Кстати говоря, реализацию схожего иконографического стандарта демонстрируют некоторые комплексы Монголии и Средней Азии.

При определении доминантных признаков, объединяющих все перечисленные группы, воспользуюсь удачной характеристикой Д.В. Черемисина, данной джурамальским изображениям. Он справедливо подчеркивает такие особенности, как «переломленный» абрис спины, скошенные вперед конечности, напоминающие позу «внезапной остановки», а также расположение конечностей параллельно друг другу или «вразброс» [Черемисин, 1995, с. 77]. На мой взгляд, эти черты в различных вариациях равным образом характерны и для территориально локализованных групп всего *предварчинского «иконографического горизонта»*, тогда как сумма их отличий проявляет исходную базу генерации каждого отдельно взятого комплекса.

Симптоматичным выглядит хронологическое совпадение этого «переходного периода» с распространением традиции валиковой орнаментации в Северо-Западной Азии. Как уже говорилось выше (см. *Гл. I. 2*), наблюдается следующая закономерность: подобные транскультурные маркеры возникают на эпохальных «водоразделах», знаменуя наступающие радикальные изменения охваченных этими феноменами культур. Другими словами, налицо исторически объективное *хронологическое и отчасти территориальное совпадение комплексов, составивших предварчинский «иконографический горизонт», и раннего этапа общности культур валиковой керамики, в ареале взаимодействия культур Центральной и Северо-Западной Азии.*

XII - IX вв. до н.э. – период перехода к яйлажной форме скотоводства, *освоения верховой езды,* появления железа и других инноваций в культуре [Кузьмина, 1994, с. 239]. Из перечисленного наиболее примечательно то, что в конце II тыс. до н.э. *всадничество приходит на смену колесничной тактике боя,* когда появляются типы псалий, получивших развитие в железном веке [Кузьмина, 1994, с. 217].

Рассматриваемое время также отмечено генерацией двух «дочерних» субкультурных изобразительных традиций: постсамусьской и андроноидной. В ряде случаев можно говорить о пересечении процессов, приведших к их формированию.

Таким образом, мы находим реальные подтверждения тому, что идея К. Ясперса об «осевом времени» не лишена веских оснований, являясь, по сути, универсальной культурологической парадигмой *начала смены вех.*

Следующий культурно-исторический ландшафт сложился в эпоху радикальных социальных коллизий, охвативших ареал, разграничивающий центральную и северо-западную области азиатского континента. В литературе это время получило расхожее, хотя и недостаточно адекватное определение – «карасукская эпоха». В изобразительном творчестве появились принципиально новые сюжеты и образы. Такие персонажи, как лось или бык, были вытеснены сюжетами с образом коня [Миклашевич, 1995, с. 34]. Изображаются козлы, куланы, олени, быки, маралы, колесницы, всадники, антропоморфные фигуры, в том числе с предметами вооружения, и т.д. [Пяткин, Миклашевич, 1987, с. 129, 130; Савинов, 1993, с. 61 - 72; Миклашевич, 1995, с. 34 и др.]. Но главное – кардинально трансформируется стиль изображений. Исключитель-

ная геометризованность возводится в императив изобразительной нормы, что позволяет говорить о своего рода *«иконографической революции»*, свершившейся в масштабах рассматриваемого макрорегиона. Как уже было сказано, Н.В. Леонтьев предложил именовать данный стиль «варчинским» по названию одного из самых известных местонахождений [1980, с. 72]. Но полномасштабная картина этой динамичной и насыщенной культурно-историческими метаморфозами эпохи не сводится только к упомянутому феномену.

Здесь следует вспомнить ряд изобразительных комплексов представляющих собственно «геометрическую» традицию, системные проявления которой появились в период, охватывающий два предыдущих культурно-исторических ландшафта. В первую очередь это андроновско-андроноидная линия развития традиции передачи аниконических символов, пережившая несколько культурно-хронологических этапов. Если отталкиваться от классического культурного облика собственно андроновских древностей, давших название всей культурно-исторической общности, но по историографическому недоразумению более известных как «федоровские», то понятие «андроноидность» обретет исходную «точку отсчета», от которой можно выстроить качественные характеристики (уровни) и территориально-хронологическую структурированность одноименной изобразительной традиции [Бобров, Ковтун, 1998, с. 194]. На мой взгляд, следует отличать *ретроспективную* (петровская, алакульская, кожумбердинская, атасуская, амангельдинская и т.д.), *раннюю* (карасукская, еловская, быстровский и ордынский типы – по А.В. Матвееву и В.А. Заху; корчажкинская, дандыбаевско-саргаринская – по В.В. Варфоломееву, или бегазы-дандыбаевская, пахомовская, черкаскульская, федоровская и т.д.), *позднюю или «вторичную», опосредованнную* (лугавско-ирменский и лугавско-андроноидный комплексы [Бобров, Ковтун, 1998, с. 191 – 195], «переходный» торгажакский комплекс - по Д.Г. Савинову, ингольский тип - по В.В. Боброву, ирменская, сузгунская, бархатовская, лозвинская, алтымская и т.д.) и *реликтовую* (например, орнамент обских угров) стадии феномена андроноидности.

Таким образом, ретроспективный тип охватывает время первого культурно-исторического ландшафта, а ранняя и поздняя («вторичная», опосредованная) стадии андроноидности связаны с третьим и четвертым культурно-историческими ландшафтами.

В этом смысле показательна общая тенденция к геометризации изобразительных форм, ставшая заметной с началом андроновской экспансии. Неудачные, на мой взгляд, попытки причислить к андроновским некоторые фигуративные изображения Северо-Западной, Центральной и Средней Азии (Е.Е. Кузьмина и др.) не умаляют значения импульсов нонфигуративного «стиля эпохи», тем более, что источник этих новаций отличался исключительным культуртрегерским потенциалом. Исключения, конечно же, есть (например, Мыншункур, Чесноково I), но они объяснимы и только подтверждают правило: *изобразительный императив андроновцев по своей природе аниконичен.*

Результаты такого положения вещей не замедлили сказаться на общей тенденции художественного творчества, сформировав тот культурно-исторический фон, на котором сложились различные комплексы «геометрической» изобразительной традиции (оглахтинско-томская, «южная», или младшая, тувино-алтайская, бычихская и др.). Этот тезис находит дополнительное подтверждение в факте синхронности культур с признаками «вторичной», опосредованной андроноидности и серии петроглифов (например, «ступнеобразные» томской группы «ангарской» изобразительной традиции), отличающихся геометризмом аналогичного свойства.

Вторая большая проблема, результаты работы над которой необходимо подытожить, связана с особенностями датирования. Теоретическая основа этой наиболее ответственной и всегда уязвимой процедуры представлена несколькими взаимодополняющими блоками. Во-первых, это комплекс традиционных, апробированных в литературе методологических «постулатов» и практических методов, применяемых в процессе установления относительной и абсолютной даты археологических источников. И хотя далеко не все они себя оправдали, предпочтительность методической выборки была минимизирована. Это объясняется логикой «повторного» анализа, где отказ от любых традиционных составляющих механизма датирования перспективно ущербен из-за последующей невозможности критической оценки того идейного наследия, частью которого они являются.

В этой области оптимальной представляется концепция «иконографического инварианта» Я.А. Шера, основанная на семиотических изысканиях Л.О. Резникова [1964], при влиянии

методологически схожих идей Ж. Моно, В.В. Иванова, В.Н. Топорова [Иванов, Топоров, 1975] и др. Опыт и практика ее применения [Ковтун, 1993; 1995] показали необходимость внесения определенных корректив, обязательность интеграции этой методики с другими теоретическими построениями, ориентированными на разрешение схожих проблем. «...средства должны меняться хотя бы в малейшей степени, чтобы не утратить свою действенность. По мере того, как читатель их постигает, они изнашиваются» [Борхес, 1989, с. 224] Кроме того, самым уязвимым звеном данной конструкции остается соотношение *плана содержания* и *плана выражения*. На первый взгляд, все предельно очевидно: изображение состоит из *содержательных* и *выразительных* элементов, представляя собой единство того, *что изображено* (бык, лошадь, олень и т.д.) и *как изображено* (в стиле мадлен, в геометрическом стиле, в скифо-сибирском зверином стиле и т.д.). Распознаваемость стиля основана на устойчивой повторяемости и неизменности (инвариантности) изобразительных элементов *плана выражения*, а элементы *плана содержания* меняются только в зависимости от смысла данного изображения [Первобытное искусство, 1998, с. 77].

Проблемы в этой, казалось бы, логичной схеме появляются в тот момент, когда необходимо решить: что считать *планом выражения*, а что - *планом содержания*? Не углубляясь в конкретику темы, отмечу лишь особую противоречивость данного противопоставления в случаях, касающихся абстрактно-символических образов, орнаментальных сюжетов, а также при комплексном сопоставительном анализе структурированных иконографических систем. Для датировки сюжетно-стилистических групп рисунков были использованы принципы, применяемые в обычном археологическом исследовании. Однако специфика датируемых источников в конечном итоге привела меня к необходимости конструирования модели *венчурной хронологии изобразительных стилей*. Возможно, это не самый удачный пример из области прикладного летоисчисления, но хронологически заданная формализация таких категорий, как «глубина композиции», «анаграмма стиля» или, скажем, «стиль эпохи», на мой взгляд, с большей вероятностью обречена на критику.

Очевидно, о художественных стилях, как и о вкусах, не спорят. Но проникновение в сущность природы стилеобразования продолжает оставаться сверхзадачей для многих поколений исследователей. Насколько успешными окажутся усилия, предпринимаемые в этом направлении, настолько откроется нам не фиксируемое археологически истинное своеобразие облика древних культур.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

АБДУЛГАНЕЕВ М.Т., КИРЮШИН Ю.Ф., КАДИКОВ Б.Х. Материалы эпохи бронзы из Горного Алтая // Археология и этнография Алтая. – Барнаул, 1982.

АЛЕКСЕЕВ В.П. Становление человечества. – М., 1984.

АНИКОВИЧ М.В. О культурной принадлежности неолитических памятников Верхнего Приобья // Этногенез народов Северной Азии: Тез. конф. – Новосибирск, 1969. – Вып. 1.

АНТОНОВА Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. – М., 1984.

БАРАНЕС А.П., КОСАРЕВ М.Ф., СЛАВНИН В.Д. Еловский археологический комплекс // Вопросы археологии и этнографии Западной Сибири. – Томск, 1966.

БАРИНОВА Е.С. Висячий Камень – новый памятник наскального искусства в Нижнем Притомье // Современные проблемы исторического краеведения. – Кемерово, 1993.

БАРИНОВА Е.С., РУСАКОВА И.Д. Новые петроглифы на Томи // Обозрение полевых и лабораторных исследований археологов, этнографов и антропологов Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск, 1995.

БЕЛЬТИКОВА Т.В., СТОЯНОВ В.Е. Городище Думной горы – место специализированного металлургического производства (предварительное сообщение) // Древние поселения Урала и Западной Сибири. – Свердловск, 1984.

БОБРОВ В.В. Сходство изображений оленей из бронзы и на петроглифах // Зональн. совещ. археологов и этнографов: Тез. докл. – Томск, 1972.

БОБРОВ В.В. Художественные и стилистические особенности в скифо-сибирском искусстве звериного стиля // Изв. лаб. археол. исследований. – Кемерово, 1976. – Вып. 7.

БОБРОВ В.В. Кузнецко–Салаирская горная область в эпоху бронзы: Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. – Новосибирск, 1992.

БОБРОВ В.В. К проблеме вертикально установленных объектов в погребениях эпохи бронзы Сибири и Казахстана // Северная Азия от древности до средневековья. – СПб., 1992а.

БОБРОВ В.В. Петроглифы Южной Сибири в аспекте археологических культур // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1995. – Вып. 1.

БОБРОВ В.В. Исследования поселения Танай-4а и некоторые проблемы западносибирской археологии // Проблемы археологии, этнографии, антропологи Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск, 1997. – Т. 1.

БОБРОВ В.В., ЧИКИШЕВА Т.А., МИХАЙЛОВ Ю.И. Могильник эпохи поздней бронзы Журавлево IV. – Новосибирск, 1993.

БОБРОВ В.В., КУЗЬМИНЫХ С.В., ТЕНЕЙШВИЛИ Т.О. Древняя металлургия Среднего Енисея: (Лугавская культура). – Кемерово, 1997.

БОБРОВ В.В., КОВТУН И.В. Андроновская орнаментальная традиция в декоре лугавской посуды // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск, 1998.

БОБРОВ В.В., КОВТУН И.В. Гравировки на плитах из андроновского могильника Сухое Озеро I // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск, 2000. – Т. 6.

БОКОВЕНКО Н.А. Бронзовые котлы эпохи ранних кочевников в азиатских степях // Проблемы западносибирской археологии: (Эпоха железа). – Новосибирск, 1981.

БОКОВЕНКО Н.А. К вопросу о датировке некоторых енисейских изображений всадников // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. – Новосибирск, 1987.

БОРОДАЕВ В.Б. Новобинцевский клад // Антропоморфные изображения. – Новосибирск, 1987.

БОРОДАЕВ В.Б. О кулайских геральдических композициях // Археологические исследования на Алтае. – Барнаул, 1987а.

БОРОДКИН Ю.М. Произведения изобразительного искусства из неолитических погребений Баськовского могильника // Изв. лаб. археол. исследований. – Кемерово, 1976. – Вып. 7.
БОРОДОВСКИЙ А.П. Трехмерность пространства в одной из многофигурных композиций скифо-сибирского искусства // Методология и методика археологических реконструкций. – Новосибирск, 1994.
БОРХЕС Х.Л. Проза разных лет: Сб. – М., 1989.
ВАДЕЦКАЯ Э.Б. Древние идолы Енисея. – Л., 1967.
ВАДЕЦКАЯ Э.Б. О сходстве самусьских и окуневских антропоморфных изображений // Советская археология. – 1969. – № 1.
ВАДЕЦКАЯ Э.Б., ЛЕОНТЬЕВ Н.В., МАКСИМЕНКОВ Г.А. Памятники окуневской культуры. – Л., 1980.
ВАРТОФСКИЙ М. Модели. Репрезентация и научное понимание. – М., 1988.
ВЕЛЬФЛИН Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. – СПб., 1994.
ВЛАСОВ В.Г. Стили в искусстве. Словарь. – СПб., 1998. – Т. 1.
ВОЛКОВ В.В., НОВГОРОДОВА Э.А. Оленные камни Ушкийн-Увэра (Монголия) // Первобытная Археология Сибири. – Л., 1975.
ГАМКРЕЛИДЗЕ Т.В., ИВАНОВ Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. – Тбилиси, 1984.
ГАРСКОВА И.М., ИЗМЕСТЬЕВА Т.Ф., МАЛОВ Л.В. и др. Количественные методы в исторических исследованиях. – М., 1984.
ГЛУШКОВ И.Г. Иконографические особенности некоторых самусьских изображений человека // Антропоморфные изображения...
ГЛУШКОВ И.Г. Технологическая гончарная традиция как индикатор этнокультурных процессов (на примере керамических комплексов доандроновской бронзы) // Древняя керамика Сибири: типология, технология, семантика. – Новосибирск, 1990.
ГОТЛИБ А.И. Горные архитектурно-фортификационные сооружения окуневской эпохи в Хакассии // Окуневский сборник: (Культура. Искусство. Антропология.). – СПб., 1997.
ГРОМОВ А.В. Происхождение и связи населения окуневской культуры // Окуневский сборник...
ГРЯЗНОВ М.П. Писаница эпохи бронзы из д. Знаменки в Хакасии // КСИИМК. – М., 1960. – № 80.
ГУМИЛЕВ Л.Н. Культурогенез и этногенез кочевых и оседлых цивилизаций в средние века // Взаимодействие кочевых культур и цивилизаций: Тез. докл. сов.-фр. симпоз. – Алма- Ата, 1987.
ГУМИЛЕВ Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – Л., 1990.
ГУМИЛЕВ Л.Н. География этноса в исторический период. – Л., 1990а.
ДЕРЕВЯНКО А.П., МОЛОДИН В.И. Относительная хронология и культурная принадлежность памятника Кучерла I (Горный Алтай) // Проблемы хронологии и периодизации археологических памятников Южной Сибири: Тез. докл. конф. – Барнаул, 1991.
ДРОЙЗЕН И. История эллинизма. – Ростов-на-Дону, 1995. – Т. 1 – 3.
ДУЛЬЗОН А.П. Археологические памятники Томской области // Тр. Томск. обл. краевед. музея. – Томск, 1956. – Т. 5.
ДЭВЛЕТ М.А. О семантике загадочных изображений на оленных камнях // Скифо-сибирский мир: Тез. докл. конф. – Кемерово, 1980. – Ч. 2.
ДЭВЛЕТ М.А. Бегущие звери на скалах горы Суханиха на Среднем Енисее // Памятники эпохи неолита и бронзы. КСИА. – М., 1982. – № 169.
ДЭВЛЕТ М.А. «Солнцеголовые» антропоморфные фигуры казахстанских петроглифов и их восточные параллели // Маргулановские чтения. – М., 1990. – Ч. 1.
ДЭВЛЕТ М.А. Палимпсесты – древняя символика // Актуальные проблемы древней и средневековой истории Сибири. – Томск, 1997.
ДЭВЛЕТ М.А. Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага). – М., 1998.
ЕЛИЗАРЕНКОВА Т.Я. Язык и стиль ведийских риши. – М., 1993.
ЕСИН Ю.Н. Об окуневской изобразительной традиции // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1995. – Вып. 1.
ЗАВИТУХИНА М.П. Изображение лося на раннетагарских бронзовых могилах // Бронзовый и железный век Сибири. – Новосибирск, 1974. – Вып. 4.
ЗАХ В.А. Эпоха бронзы Присалаирья. – Новосибирск, 1997.
ЗЯБЛИН Л.П. Неолитическое поселение Унюк на верхнем Енисее // Проблемы археологии Урала и Сибири. – М., 1973.
ЗЯБЛИН Л.П. Карасукский могильник Малые Копены-3. – М., 1977.
ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору / ИФМФ – М., 1975.
КАГАН М.С. Системный подход и гуманитарное знание. – Л., 1991.
КАДЫРБАЕВ М.К. Шестилетние работы на Атасу // Бронзовый век степной полосы Урало-Иртышского междуречья. – Челябинск, 1983.

КАМЕНЕЦКИЙ И.С., МАРШАК В.Б., ШЕР Я.А. Анализ археологических источников: (Возможности формализованного подхода). – М., 1975.
КАШИНА Т.И. Петроглифы Лунных гор: (О древнем искусстве кочевников-скотоводов Внутренней Монголии) // Пластика и рисунки древних культур. – Новосибирск, 1983.
КИРЕЕВ С.М., КУДРЯВЦЕВ П.И. Новые находки эпохи бронзы из Горного Алтая // Хронология и культурная принадлежность памятников каменного и бронзового веков Южной Сибири. – Барнаул, 1988.
КИРЮШИН Ю.Ф. Изображения птиц и животных на керамической посуде из южнотаежного Приобья // Пластика и рисунки древних культур. – М., 1983.
КИРЮШИН Ю.Ф. Новые могильники ранней бронзы на Верхней Оби // Археологические исследования на Алтае. – Барнаул, 1987.
КИРЮШИН Ю.Ф., МАЛОЛЕТКО А.М. Бронзовый век Васюганья. – Томск, 1979.
КЛЕЙН Л.С. Генераторы народов // Бронзовый и железный век Сибири. Материалы по истории Сибири. Древняя Сибирь. – Новосибирск, 1974. – Вып. 4.
КОВАЛЕВ А.А. Могильник Верхний Аскиз I, курган 2 // Окуневский сборник...
КОВАЛЕВА В.Т., ЦАПКО Ю.Г. Проблема эволюции художественного стиля и культуры населения лесной зоны Урала в каменном веке // Вопросы археологии Урала. – Екатеринбург, 1998.
КОВТУН И.В. О верхнем хронологическом пределе существования андроновских (федоровских) памятников в Западной Сибири // Проблемы хронологии и периодизации археологических памятников Южной Сибири: Тез. докл. конф. – Барнаул, 1991.
КОВТУН И.В. Петроглифы Висящего Камня и хронология томских писаниц. – Кемерово, 1993.
КОВТУН И.В. Андроновские погребения Урского могильника из раскопок Ф.И. Александрова: (К открытию первого андроновского памятника в Кузнецкой котловине) // Методология и историография археологии Сибири. – Кемерово, 1994.
КОВТУН И.В. Изобразительные традиции эпохи бронзы на юге Западной Сибири: (Нижнее Притомье и сопредельные регионы): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Барнаул, 1995.
КОВТУН И.В. Особенности андроновской экспансии на юге Западной Сибири // Сибирь в панораме тысячелетий: Мат-лы междунар. симпоз. – Новосибирск, 1998. – Т. 1.
КОМАРОВА М.Н. Томский могильник – памятник истории древних племен лесной полосы Западной Сибири // МИА. – М., 1952. – № 24.
КОНДРАТЕНКО А.П. К вопросу об антропоморфных личинах в керамике культуры Дземон // Семантика древних образов. – Новосибирск, 1990.
КОСАРЕВ М.Ф. Древние культуры Томско-Нарымского Приобья. – М., 1974.
КОСАРЕВ М.Ф. Бронзовый век Западной Сибири. – М., 1981.
КУБАРЕВ В.Д. Древние росписи Каракола. – Новосибирск, 1988.
КУБАРЕВ В.Д. Каракольские сюжеты в новых петроглифах Алтая // Проблема сохранения, использования и изучения памятников археологии Алтая. – Горно-Алтайск, 1992.
КУБАРЕВ В.Д. О петроглифах Калгуты // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1997. – Вып. 2.
КУБАРЕВ В.Д. Древние росписи Озерного: (Каракольская культура Алтая) // Сибирь в панораме... – Т. 1.
КУБАРЕВ В.Д., ЛАРИН О.В., СУРОЗАКОВ А.С. Новый памятник каракольской культуры в с. Беш-Озек // Проблемы сохранения...
КУБАРЕВ В.Д., МАТОЧКИН Е.П. Петроглифы Алтая. – Новосибирск, 1992.
КУБАРЕВ В.Д., СОЕНОВ В.М., ЭБЕЛЬ А.В. О новых памятниках каракольской культуры в с. Озерном // Проблема сохранения...
КУББЕЛЬ Л.Е. Очерки потестарно-политической этнографии. – М., 1998.
КУЗЬМИНА Е.Е. Откуда пришли индоарии? (Материальная культура племен андроновской общности и происхождение индоиранцев). – М., 1994.
КУЗЬМИНЫХ С.В., ЧЕРНЫХ Е.Н. Сейминско-турбинская и самусьская металлобработка: проблема соотношения // Хронология и культурная принадлежность...
ЛАЗАРЕТОВ И.П. Относительная хронология каменоложских памятников юга Хакасии // Проблемы хронологии...
ЛАЗАРЕТОВ И.П. К вопросу о валиковой керамике Южной Сибири // Охрана и изучение культурного наследия Алтая. – Барнаул, 1993. – Ч. 1.
ЛАЗАРЕТОВ И.П. К вопросу о компонентном составе окуневской культуры // Палеодемография и миграционные процессы в Западной Сибири в древности и средневековье. – Барнаул, 1994.
ЛАЗАРЕТОВ И.П. Изображения на плитах могильника Бырганов V (Хакасия) // Древнее искусство Азии. Петроглифы. – Кемерово, 1995.
ЛАЗАРЕТОВ И.П. Окуневские могильники в долине реки Уйбат // Окуневский сборник...
ЛЕВИ-СТРОС К. Структурная антропология. – М., 1983.
ЛЕВИ-СТРОС К. Первобытное мышление. – М., 1994.
ЛЕОНТЬЕВ К.Н. Византизм и славянство // Избранные статьи. Цветущая сложность. – М., 1992.

ЛЕОНТЬЕВ Н.В. Изображения животных и птиц на плитах могильника Черновая VIII // Сибирь и ее соседи в древности. – Новосибирск, 1970.
ЛЕОНТЬЕВ Н.В. Антропоморфные изображения окуневской культуры: (Проблемы хронологии и семантики) // Сибирь, Центральная и Восточная Азия в древности. Неолит и эпоха металла. – Новосибирск, 1978.
ЛЕОНТЬЕВ Н.В. Колесный транспорт эпохи бронзы на Енисее // Вопросы археологии Хакасии. – Абакан, 1980.
ЛЕОНТЬЕВ Н.В. К вопросу о хронологии петроглифов Минусинской котловины эпохи энеолита и бронзы // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1995. – Вып. 1.
ЛЕОНТЬЕВ Н.В. Стела с реки Аскиз: (Образ лучистого божества в окуневском изобразительном искусстве // Окуневский сборник...
ЛЕОНТЬЕВ Н.В. Новые окуневские стелы с речки Черновой // Вест. САИПИ. – Кемерово, 1998. – Вып. 1.
ЛИПСКИЙ А.Н. Карасукские погребения в г. Абакане // Краеведческий сборник. – Абакан, 1956. – Вып. 1.
ЛОМТЕВА А.А. К вопросу о хронологической и культурной принадлежности петроглифов Новороманновской писаницы // Современные проблемы исторического краеведения. – Кемерово, 1993.
ЛОТМАН Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000.
МАЗИН А.И. Петроглифы IV – III тыс. до н.э. таежной зоны Восточной Сибири и Дальнего Востока // Изв. лаб. археол. исследований. – Кемерово, 1976. – Вып. 7.
МАЗИН А.И. Таежные писаницы Приамурья. – Новосибирск, 1988.
МАЗИН А.И. Древние святилища Приамурья. – Новосибирск, 1994.
МАКСИМЕНКОВ Г.А. Окуневская культура в Южной Сибири // Новое в советской археологии. – М., 1965.
МАКСИМЕНКОВ Г.А. Андроновская культура на Енисее. – Л., 1978.
МАКСИМЕНКОВ Г.А. Могильник окуневской культуры у села Лебяжье // Проблемы западносибирской археологии. Эпоха камня и бронзы. – Новосибирск, 1981.
МАНДЕЛЬШТАМ А.М. Раскопки могильника Аймырлаг // Археологические открытия 1972 года. – М., 1973.
МАРТЫНОВ А.И. Карасукская эпоха в Обь-Чулымском междуречье // Сибирский археологический сборник. – Новосибирск, 1966. – Вып. 2.
МАРТЫНОВ А.И. Лодки – в страну предков. – Кемерово, 1966а.
МАРТЫНОВ А.И. Эхо веков. – Кемерово, 1970.
МАРТЫНОВ А.И. Лесостепная тагарская культура. – Новосибирск, 1979.
МАРТЫНОВ А.И. К вопросу о типологии памятников петроглифического искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. – М., 1990.
МАРТЫНОВ А.И. О принципах датировки наскального искусства Сибири // Актуальные проблемы сибирской археологии: Тез. докл. конф. – Барнаул, 1996.
МАРТЫНОВ А.И. О датировке памятников наскального искусства Сибири // Наскальное искусство Азии... – Вып. 2.
МАРТЫНОВ А.И., БОБРОВ В.В. Образ космического оленя в искусстве тагарской культуры // Бронзовый и железный век Сибири. – Новосибирск, 1974. – Вып. 4.
МАРТЫНОВ А.И., ЛОМТЕВА А.А. О хронологической и культурной принадлежности Новороманновских петроглифов // Современные проблемы изучения петроглифов. – Кемерово, 1993.
МАРТЫНОВ А.И., ПОКРОВСКАЯ А.Ф., РУСАКОВА И.Д. Утраченные и вновь обнаруженные изображения «Томской писаницы» // Природа. – Кемерово, 1998. – Вып. 1.
МАТЮЩЕНКО В.И. Древняя история населения лесного и лесостепного Приобья (неолит и бронзовый век): (Самусьская культура) // Из истории Сибири. – Томск, 1973. – Вып. 10.
МАТЮЩЕНКО В.И. Древняя история населения лесного и лесостепного Приобья (неолит и бронзовый век): (Еловско-ирменская культура) // Из истории Сибири. – Томск, 1974. – Вып. 12.
МАТЮЩЕНКО В.И. О южном компоненте в составе самусьской культуры // Проблемы археологии Евразии и Северной Америки. – М., 1977.
МАТЮЩЕНКО В.И. Самусьская культурная общность и ее окружение // Изв. СО АН СССР. – 1988. – Вып. 1. – № 3.
МАТЮЩЕНКО В.И., ИГОЛЬНИКОВА Л.Г. Поселение Еловка – памятник второго этапа бронзового века Средней Оби // Сибирский археологический сборник. – Новосибирск, 1966. – Вып. 2.
МАТЮЩЕНКО В.И., СИНИЦЫНА Г.В. Могильник у деревни Ростовка вблизи Омска. – Томск, 1988.
МАТЮЩЕНКО В.И., ТИХОНОВ С.С. Еловская керамика юга Томской области // Источники этнокультурной истории Западной Сибири. – Тюмень, 1991.
МИКЛАШЕВИЧ Е.А. Петроглифы эпохи поздней бронзы (Южная Сибирь и Средняя Азия) // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1995. – Вып. 1.
МИРИМАНОВ В.Б. Основные тенденции развития изобразительного искусства эпохи классообразования: (К ретроспективной реконструкции истории искусства народов тропической Африки) // Советское искусствоведение. – М., 1980. – Вып. 1.
МИХАЙЛОВ Ю.И. Орнамент андроновского керамического комплекса: (Проблема анализа и интерпретации): Дис. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 1990.

МИХАЙЛОВ Ю.И. Особенности семантики образа змеи в культурных традициях древнего населения Западной Сибири // Проблемы археологии, этнографии, антропологии... – Т. 3.

МИХАЙЛОВ Ю.И. К проблеме исследования коммуникативной символики каменных стел и изваяний в контексте палеосоциологического анализа комплексов эпохи поздней бронзы юга Западной Сибири // Проблемы археологии, этнографии, антропологии... – Т. 6.

МОЛОДИН В.И. Бараба в эпоху бронзы. – Новосибирск, 1985.

МОЛОДИН В.И. Исследования в долине Бертек на плоскогорье Укок // Алтаика. – Новосибирск, 1992. – № 1.

МОЛОДИН В.И. Древнее искусство Западной Сибири (Обь-Иртышская лесостепь). – Новосибирск, 1992а.

МОЛОДИН В.И. Основные итоги археологических исследований западносибирского отряда Северо-Азиатской комплексной экспедиции на плоскогорье Укок летом 1992 года // Алтаика. – Новосибирск, 1993. – № 2.

МОЛОДИН В.И. Еще раз о датировке турочакских писаниц: (Некоторые проблемы хронологии и культурной принадлежности петроглифов Южной Сибири) // Культура древних народов Южной Сибири. – Барнаул, 1993а.

МОЛОДИН В.И. Наскальные изображения афанасьевской культуры (к постановке проблемы) // Новейшие археологические и этнографические открытия в Сибири: Мат-лы IV год. итог. сес. Ин-та археол. и этнограф. СО РАН. – Новосибирск, 1996.

МОЛОДИН В.И. О датировке сибирских петроглифов (письмо в редакцию) // Российская археология. – 1997. – № 4.

МОЛОДИН В.И., ГЛУШКОВ И.Г. Самусьская культура в Верхнем Приобье. – Новосибирск, 1989.

МОЛОДИН В.И., МАТОЧКИН Е.П. Вторая Турочакская писаница Горного Алтая // Природа. – 1992. – № 8.

МОЛОДИН В.И., ПОГОЖЕВА А.П. Плита из Озерного (Горный Алтай) // Советская археология. – 1990. – № 1.

МОЛОДИН В.И., САВИНОВ Д.Г. Изучение древних культур эпохи бронзы и железа Горного Алтая: (Некоторые итоги и перспективы) // Проблемы сохранения...

МОЛОДИН В.И., НОВИКОВ А.В. Археологические памятники Венгеровского района Новосибирской области. – Новосибирск, 1998.

МОЛОДИН В.И., ЧЕРЕМИСИН Д.В. Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. – Новосибирск, 1999.

МОЛЧАНОВ В.И. Системный анализ социологической информации. – М., 1981.

НИЦШЕ Ф. Злая мудрость: (Афоризмы и изречения) // Соч. в 2-х т. – М., 1990. – Т. 1.

НОВГОРОДОВА Э.А. Центральная Азия и карасукская проблема. – М., 1970.

НОВГОРОДОВА Э.А. Мир петроглифов Монголии. – М., 1984.

НОВГОРОДОВА Э.А. Древняя Монголия. – М., 1989.

НОВИКОВ А.В. Об одном типе следов «почитания» животных у кулайцев // Проблемы этнической истории самодийских народов: Сб. докл. науч. конф. – Омск, 1993. – Ч. 1.

НОВИКОВ А.В. Исследования на могильнике ирменской культуры Камень I // Пространство культуры в археолого-этнографическом измерении. Западная Сибирь и сопредельные территории. – Томск, 2001.

НОВОЖЕНОВ В.А. Наскальные изображения повозок как исторический источник: (К проблеме взаимосвязей населения степной Евразии в эпоху неолита и бронзы): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 1992.

НОВОЖЕНОВ В.А. Петроглифы долины реки Байконур // Современные проблемы изучения петроглифов. – Кемерово, 1993.

НОВОЖЕНОВ В.А. Наскальные изображения повозок Средней и Центральной Азии: (К проблеме миграции населения степной Евразии в эпоху неолита и бронзы). – Алматы, 1994.

ОКЛАДНИКОВ А.П. Шишкинские писаницы – памятник древней культуры Прибайкалья. – Иркутск, 1959.

ОКЛАДНИКОВ А.П. Петроглифы Ангары. – М.; Л., 1966.

ОКЛАДНИКОВ А.П. Лики древнего Амура: (Петроглифы Сакачи-Аляна). – Новосибирск, 1968.

ОКЛАДНИКОВ А.П. Петроглифы Сибири и Дальнего Востока как источник по этнической истории Северной Азии // Этногенез народов Северной Азии: Мат-лы конф. – Новосибирск, 1969. – Вып. 1.

ОКЛАДНИКОВ А.П. Проблема связи между племенами Западной Сибири и Прибайкалья по материалам петроглифов в раннем бронзовом веке // Из истории Сибири. – Томск, 1973. – Вып. 7.

ОКЛАДНИКОВ А.П. Петроглифы Байкала – памятник древней культуры народов Сибири. – Новосибирск, 1974.

ОКЛАДНИКОВ А.П. Петроглифы Верхней Лены. – Л., 1977.

ОКЛАДНИКОВ А.П., ЗАПОРОЖСКАЯ В.Д. Ленские писаницы. – М.; Л., 1959.

ОКЛАДНИКОВ А.П., ЗАПОРОЖСКАЯ В.Д. Петроглифы Забайкалья. – Л., 1969. – Ч. 1.

ОКЛАДНИКОВ А.П., ЗАПОРОЖСКАЯ В.Д. Петроглифы Забайкалья. – Л., 1969а. – Ч. 2

ОКЛАДНИКОВ А.П., МАЗИН А.И. Писаницы реки Олекмы и Верхнего Приамурья. – Новосибирск, 1979.
ОКЛАДНИКОВ А.П. МАЗИН А.И. Писаницы бассейна реки Алдан. – Новосибирск, 1979а.
ОКЛАДНИКОВ А.П., МАРТЫНОВ А.И. Сокровища томских писаниц. – М., 1972.
ОКЛАДНИКОВ А.П., МОЛОДИН В.И. Турочакская писаница (Алтай, долина р. Бия) // Древние культуры Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск, 1978.
ОКЛАДНИКОВА Е.А. Петроглифы Куюса (долина р. Катуни, Алтай) // Археология Северной и Центральной Азии. – Новосибирск, 1975.
ОКЛАДНИКОВА Е.А. Загадочные личины Азии и Америки. – Новосибирск, 1979.
ОКЛАДНИКОВА Е.А. Граффити Кара-Оюка, Восточный Алтай (характеристика изобразительных особенностей и хронологии) // Материальная и духовная культура народов Сибири. – Л., 1988. – Т. XLII.
ПАУЛЬС Е.Д. Два окуневских памятника на юге Хакасии // Окуневский сборник...
ПЕТРИН В.Т., ЧЕМЯКИН Ю.П. Разведки в Челябинской области: (Материалы по археологии Западной Сибири) // Из истории Сибири. – Томск, 1974. – Вып. 15.
ПЛЕТНЕВА Л.М. Томское Приобье в конце VIII – VII вв. до н.э. – Томск, 1977.
ПОДОЛЬСКИЙ Н.Л. О принципах датирования наскальных изображений. По поводу книги А.А. Формозова «Очерки по первобытному искусству» // Советская археология. – 1973. – № 3.
ПОДОЛЬСКИЙ М.Л. Окуневские изваяния и оленные камни // Скифо-сибирский мир...
ПОЛОСЬМАК Н.В., ШУМАКОВА Е.В. Очерки семантики кулайского искусства. – Новосибирск, 1991.
ПЯТКИН Б.Н. Некоторые вопросы датировки петроглифов Южной Сибири. – Кемерово, 1977.
ПЯТКИН Б.Н. Ранние петроглифы Шалаболинских скал // Археология Южной Сибири. – Кемерово, 1980. – Вып. 11.
ПЯТКИН Б.Н. Шалаболинские петроглифы: (Вопросы хронологии и методики): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Л., 1982.
ПЯТКИН Б.Н. Работы отряда по изучению наскальных изображений Среднего Енисея // Исследования памятников древних культур Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск, 1987.
ПЯТКИН Б.Н., КУРОЧКИН Г.Н. Новое изображение зверя-божества окуневской культуры // Древнее искусство Азии...
ПЯТКИН Б.Н., МАРТЫНОВ А.И. Шалаболинские петроглифы. – Красноярск, 1985.
ПЯТКИН Б.Н., МИКЛАШЕВИЧ Е.А. О культурной принадлежности петроглифов эпохи бронзы // Проблемы археологии степной Евразии: Тез. докл. конф. – Кемерово, 1987. – Ч. 1.
ПЯТКИН Б.Н., МИКЛАШЕВИЧ Е.А. Сейминско-турбинская изобразительная традиция: пластика и петроглифы // Проблемы изучения наскальных изображений...
ПЯТКИН Б.Н., СОВЕТОВА О.С., МИКЛАШЕВИЧ Е.А. Петроглифы Оглахты V: (Публикация коллекции) // Древнее искусство Азии...
РАКИТОВ А.И. Философские проблемы науки. – М., 1977.
РЕЗНИКОВ Л.О. Гносеологические проблемы семиотики. – Л., 1964.
РИГВЕДА, Мандалы I – IV. – М., 1989.
РОЗИН В.М. Введение в культурологию. – М., 1994.
РУСАКОВА И.Д., БАРИНОВА Е.С. Новые петроглифы на Томи // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1997. – Вып. 2.
САВИНОВ Д.Г. Осинкинский могильник эпохи бронзы на Северном Алтае // Первобытная археология Сибири. – Л., 1975.
САВИНОВ Д.Г. Изображения собак на оленных камнях: (Некоторые вопросы семантики) // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. – Кемерово, 1980.
САВИНОВ Д.Г. Окуневские могилы на севере Хакасии // Проблемы западносибирской археологии: (Эпоха камня и бронзы). – Новосибирск, 1981.
САВИНОВ Д.Г. Наскальные изображения в стиле оленных камней // Проблемы изучения наскальных изображений...
САВИНОВ Д.Г. Изображения эпохи бронзы на плитах из курганов юга Минусинской котловины // Современные проблемы изучения петроглифов...
САВИНОВ Д.Г. ПНН: новые материалы и наблюдения // Южная Сибирь в древности. – СПб., 1995.
САВИНОВ Д.Г. Новые материалы по изображениям на каменных плитах юга Хакасии // Древнее искусство Азии... – 1995а.
САВИНОВ Д.Г. Древние поселения Хакасии. Торгажак. – СПб., 1996.
САВИНОВ Д.Г. К вопросу о формировании окуневской изобразительной традиции // Окуневский сборник...
САВИНОВ Д.Г. Антропоморфные изваяния из южной части Аскизской степи // Окуневский сборник... – 1997а.
САВИНОВ Д.Г., БОБРОВ В.В. Титовский могильник: (К вопросу о памятниках эпохи поздней бронзы на юге Западной Сибири) // Древние культуры Алтая...
САВИНОВ Д.Г., БОБРОВ В.В. Титовский могильник эпохи поздней бронзы на реке Ине // Проблемы западносибирской археологии: (Эпоха камня и бронзы)...

САМАШЕВ З.С. Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. – Алма-Ата, 1992.
СЕМЕНОВ В.А. Памятники эпохи бронзы в Туве // Археологические исследования на новостройках. КСИА. – М., 1989. – № 196.
СЕМЕНОВ В.А. Неолит и бронзовый век Тувы. – СПб., 1992.
СЕМЕНОВ В.А. Окуневские памятники Тувы и Минусинской котловины: (Сравнительная характеристика и хронология) // Окуневский сборник...
СЕПИР Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993.
СОВЕТОВА О.С. О своеобразных изображениях коней со скал Оглахты (бассейн Среднего Енисея) // Скифо-сибирский мир...
СОВЕТОВА О.С. К вопросу о семантике среднеенисейских петроглифов скифского времени // Проблемы изучения наскальных изображений...
СОВЕТОВА О.С. Петроглифы горы Тепсей // Древнее искусство Азии...
СОВЕТОВА О.С., МИКЛАШЕВИЧ Е.А. Хронологические и стилистические особенности среднеенисейских петроглифов // Археология, этнография и музейное дело. – Кемерово, 1999.
СОССЮР Ф. Труды по языкознанию. – М., 1977.
СТАРЦЕВА Л.М. Керамика городища Кижирово // Вопросы археологии и этнографии Западной Сибири. – Томск, 1966.
СТОЛЯР А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – М., 1985.
СТУДЗИЦКАЯ С.В. Искусство енисейских племен в эпоху неолита и ранней бронзы // Проблемы археологии Урала...
СТУДЗИЦКАЯ С.В. Изображение человека в искусстве древнего населения Урало-западносибирского региона: (Эпоха бронзы) // Антропоморфные изображения...
СТУДЗИЦКАЯ С.В. Искусство Восточного Урала и Западной Сибири в эпоху бронзы // Эпоха бронзы лесной полосы СССР. – М., 1987а.
СУНЧУГАШЕВ Я.И. Петроглифы у Малого озера в Хакасии // Проблемы изучения наскальных изображений...
ТОЙНБИ А. Дж. Постижение истории. – М., 1991.
ТРОИЦКАЯ Т.Н. Кулайская культура в Новосибирском Приобье. – Новосибирск, 1979.
ТЕЙЯР ДЕ ШАРДЕН П. Феномен человека. – М., 1987.
УРАЕВ Р.А. Дополнение к «Археологическим памятникам Томской области» // Тр. Томск. обл. краевед. музея. – Томск, 1956. – Т. 5.
УРАЕВ Р.А. Кривошеинский клад // Там же.
УСПЕНСКИЙ Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995.
ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ Г.А. Понятия «археологический тип» и «археологическая культура» в «Аналитической археологии» Дэвида Кларка // Советская археология. – 1970. – № 3.
ФИЛИППОВА Е.Е. Изображения на плитах могильника Хара-Хая // Скифо-сибирский мир... – Ч. 2.
ФОЛ А. Методологические проблемы изучения праистории Балкан // Вестник древней истории. – 1992. – № 1.
ФОРМОЗОВ А.А. О наскальных изображениях эпохи камня и бронзы в Прибайкалье и на Енисее // Советская этнография. – 1967. – № 3.
ФОРМОЗОВ А.А. Очерки по первобытному искусству. – М., 1969.
ФОРМОЗОВ А.А. Новые книги о наскальных изображениях в СССР: (Обзор публикаций 1968 – 1972) // Советская археология. – 1973. – № 3.
ФРАНКФОР А.П. Существовал ли Великий шелковый путь во II – I тыс. до н.э. // Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций. – Алма–Ата, 1989.
ХАВРИН С.В. Могильник Верхний Аскиз I, курган 1 // Окуневский сборник...
ХАРА-ДАВАН Э. Чингис-Хан как полководец и его наследие // Культурно-исторический очерк Монгольской империи XII – XIII вв. – Элиста, 1991.
ХОРОШИХ П.П. Неолитический могильник на стадионе «Локомотив» в г. Иркутске // Сибирский археологический сборник. – Новосибирск, 1966. – Вып. 2.
ЧЕРЕМИСИН Д.В. Наскальные изображения Джурамала (Горный Алтай) // Древнее искусство Азии...
ЧЕРЕМИСИН Д.В. Исследования археологических памятников в долине рек Аргута и Джазатора // Обозрение полевых и лабораторных исследований археологов, этнографов и антропологов Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск, 1995а.
ЧЕРЕМИСИН Д.В. Исследования петроглифов Южного Алтая в 1998 г. // Вест. САИПИ... – 1998.
ЧЕРЕМИСИН Д.В. Стиль оленных камней в петроглифах Алтая // Сибирь в панораме... – 1998а.
ЧЕРНЕЦОВ В.Н. Наскальные изображения Урала. – М., 1970. – Ч. 1.
ЧЕРНЕЦОВ В.Н. Наскальные изображения Урала. – М., 1971. – Ч. 2.
ЧЕРНЫХ Е.Н. Древнейшая металлургия Урала и Поволжья. – М., 1970.
ЧЕРНЫХ Е.Н. Проблема общности культур валиковой керамики в степях Евразии // Бронзовый век степной полосы...

ЧЕРНЫХ Е.Н., КУЗЬМИНЫХ С.В. Древняя металлургия Северной Евразии. – М., 1989.
ЧЕРНЯЕВА О.С. Петроглифы скифского времени бассейна Среднего Енисея: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 1985.
ЧЛЕНОВА Н.Л. Хронология памятников карасукской эпохи. – М., 1972.
ЧЛЕНОВА Н.Л. Карасукские кинжалы. – М., 1976.
ЧЛЕНОВА Н.Л. Есть ли сходство между окуневской и карасукской культурами? // Проблемы археологии Евразии и Северной Америки. – М., 1977.
ЧЛЕНОВА Н.Л. Роль миграций в сложении карасукской и ирменской культур Сибири // Палеодемография и миграционные процессы в Западной Сибири в древности и средневековье. – Барнаул, 1994.
ЧЛЕНОВА Н.Л. Памятники конца эпохи бронзы в Западной Сибири. – М., 1994а.
ЧЛЕНОВА Н.Л. Минусинская котловина и Сибирь: контакты и изоляция // Сибирь в панораме... – Т. 1.
ШАПИРО М. Стиль // Советское искусствоведение. – М., 1988. – Вып. 24.
ШЕР Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М., 1980.
ШЕР Я.А. Ранний этап скифо-сибирского звериного стиля // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. – Кемерово, 1980а.
ШЕР Я.А. О соотношении между афанасьевской и окуневской культурами // Проблемы хронологии...
ШЕР Я.А. Об одном из «Великих переселений народов» // Палеодемография и миграционные процессы в Западной Сибири в древности и средневековье. – Барнаул, 1994.
ШПЕНГЛЕР О. Закат Европы. Образ и действительность. – Новосибирск, 1993. – Т. 1.
ЯДОВ В.А. Социологическое исследование: (Методология, программа, методы). – М., 1972.
ЯКОВЛЕВ Я.А., ТЕРЕХИН С.А. Новые материалы по антропо– и зооморфной графике на раннежелезной керамике Томско-Нарымского Приобья // Проблемы этнической истории самодийских... – Ч. 1.
ЯСПЕРС К. Смысл и назначение истории. – М., 1991.
KUBAREV V.D., JACOBSON E. Repertoire des petroglyphus D'Asie Centrale. Sibirie du sud 3: Kalbak-Tashi (Republique de Altai). – Paris, 1996. – № 3.
SHER J.A., etc. Repertoire des petroglyphus D'Asie Centrale. Sibirie du sud I: Oglakhty I-III (Russie, Khakassie). – Paris, 1994. – № 1.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КСИА	– Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР
КСИИМК	– Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР
МИА	– Материалы и исследования по археологии СССР
СА	– Советская археология
САИПИ	– Сибирская Ассоциация исследователей первобытного искусства
СО АН СССР	– Сибирское отделение Академии наук СССР
СО РАН	– Сибирское отделение Российской Академии наук
СЭ	– Советская этнография

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ... 3

I. ЛОГИЧЕСКИЙ ПЛАН. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОД ... 5

1. Иконографический инвариант, анаграммы стиля и понятие «тип» ... 5
2. Изобразительные традиции и культурно-исторический ландшафт ... 10

II. НИЖНЕТОМСКИЙ ОЧАГ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ... 19

1. Современная историография нижнетомских писаниц ... 19
2. Источниковая база и ее особенности ... 25
   2.1. Томская писаница ... 26
   2.2. Местонахождение у р. Крутая ... 28
   2.3. Новороманов ский комплекс ... 29
   2.4. Вторая Новороманов ская писаница ... 30
   2.5. Висящий Камень ... 33
   2.6. Никольская писаница ... 41
   2.7. Тутальская писаница ... 43

III. ОТНОСИТЕЛЬНАЯ ХРОНОЛОГИЯ ПАМЯТНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО САЯНО-АЛТАЯ ... 47

1. Опорные сюжетно-стилистические группы: изобразительный канон и иконографические вариации ... 47
   1. 1. «Ангарская» изобразительная традиция ... 48
      1.1.1. Каракольско-джойская группа ... 48
      1.1.2. Томская группа ... 48
      1.1.3. Тутальская группа ... 52
   1. 2. «Окуневская» изобразительная традиция ... 55
      1.2.1. Тувино-алтайская группа ... 55
      1.2.2. Разливско-черновская группа ... 58
      1.2.3. Разливская группа ... 59
      1.2.4. Тепсейская группа ... 62
   1. 3. Варчинская изобразительная традиция ... 66
      1.3.1. Силуэтная группа ... 73
      1.3.2. Линейная группа ... 73
   1. 4. «Геометрическая» изобразительная традиция ... 73

1.4.1. Оглахтинско-томская группа 76
1.4.2. «Южная» (младшая) тувино-алтайская группа 79
1.4.3. Бычихская группа 83
2. Стратиграфия и корреляция комплексов 83

IV. ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЭПОХУ БРОНЗЫ 107

1. Глубина композиции в изобразительном творчестве культур Центральной и Северо-Западной Азии 107
2. Критерии и возможности абсолютной датировки 122
2. 1. Каракольско-джойская группа 122
2. 2. «Классическая» группа 123
2. 3. Томская группа 124
2. 4. Тутальская группа 127
2. 5. Тувино-алтайская группа (старшая) 128
2. 6. Разливско-черновская группа 130
2. 7. Разливская группа 131
2. 8. Черновская группа 132
2. 9. Тепсейская группа 134
2. 10. Силуэтная группа 135
2. 11. Линейная группа 136
2. 12. Оглахтинско-томская группа 136
2. 13. «Южная» (младшая) тувино-алтайская группа 138
2. 14. Бычихская группа 139

V. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ЛАНДШАФТЕ 141

1. О «минусинской» изобразительной традиции 142
2. Особенности преемственности традиций и культурно-исторических ландшафтов ареала 153

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 169

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 174

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 181

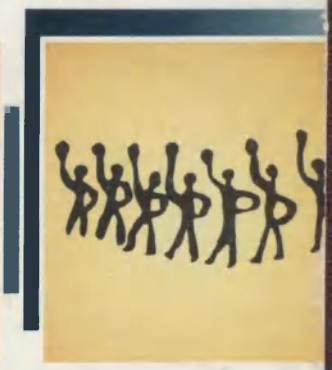
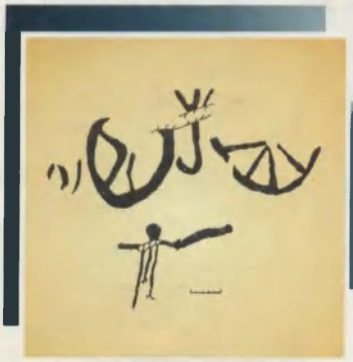
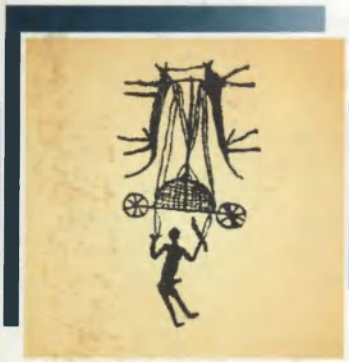
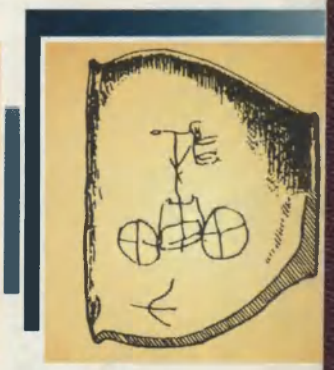
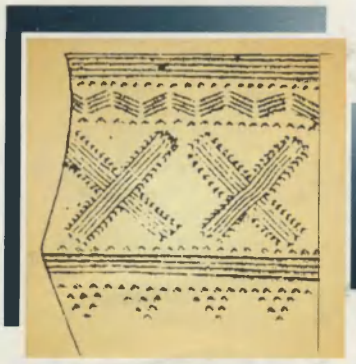
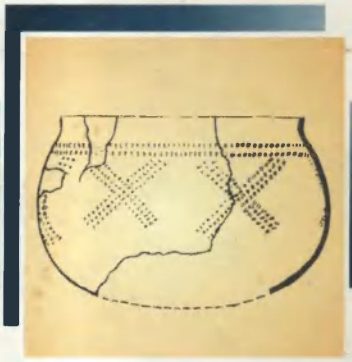
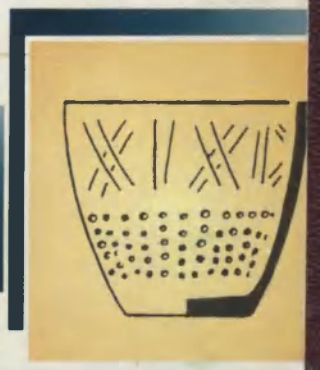
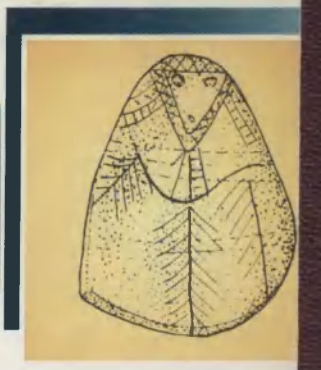
Научное издание

Ковтун Игорь Вячеславович

Изобразительные традиции эпохи бронзы Центральной и Северо-Западной Азии: *проблемы генезиса и хронологии иконографических комплексов северо-западного Саяно-Алтая*

Редактор *М.А. Коровушкина*
Технический редактор *И.П. Гемуева*
Операторы компьютерного набора *Н.Х. Софеева, И.В. Петров, Л.Ю. Боброва, Я.Г. Юров*

Подписано в печать 11.06.2001. Бумага офсетная. Формат 60 x 84/8
Офсетная печать. Усл. печ. л. 21,4. Уч.-изд. л. 21.
Тираж 300 экз. Заказ № 555. Цена договорная.

Издательство Института археологии и этнографии СО РАН
Лицензия ЛР № 040755 от 12.04.96.
630090 Новосибирск, пр. Академика Лаврентьева, 17

Типография ГУП РПО СО РАСХН
630500, Новосибирская обл., р.п. Краснообск