

*На правах рукописи*

Кузьмина Любовь Аркадьевна

СЕМИОТИКА НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА:  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ  
ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СЕВЕРА

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии



0034640 10

Санкт-Петербург  
2009

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'L. Kuzmina'.

Работа выполнена на кафедре культурологии ГОУВПО  
«Якутский государственный университет имени М.К. Аммосова»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор  
ПОПОВ Борис Николаевич

Официальные оппоненты: доктор исторических наук, профессор  
ОКЛАДНИКОВА Елена Алексеевна

кандидат культурологии  
КРИВИЧ Наталья Алексеевна

Ведущая организация: Российский этнографический музей

Защита состоится « 2 » марта 2009 года в 16 часов на заседании совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 212.199.23 Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: 197046, г. Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, д. 26, ауд. 317.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48, корп. 5.

Автореферат разослан 30 января 2009 г.

Ученый секретарь совета по защите  
докторских и кандидатских диссертаций  
кандидат культурологии, доцент



Е.Н. Шпинарская

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Научно-теоретическое осмысление семиотики наскального искусства приобретает особую актуальность в связи с необходимостью оценить данный культурный текст в условиях изменившихся социокультурных особенностей жизни. В современной ситуации глобализации актуализируется «история и культура территории» как история и культура населения, обитавшего с палеолитических времен в определенной географической зоне. В условиях глобализации адаптивное значение процесса локализации оказывается наиболее востребованным, так как разрушение локальных структур, представленных в культурных феноменах, ведет к снижению устойчивости, жизнестойкости социальной среды человека. Вследствие этого возрастает интерес к проблеме культурогенеза населения территории, в том числе и к пониманию наскального искусства, как первичного источника осмысления первобытной культуры. Тема диссертации связана, прежде всего, с необходимостью возрождения, сохранения и дальнейшего развития духовного пространства этносов, населяющих данную территорию в настоящее время. Бесспорно, актуальный слой наскальных росписей был ориентирован на архаическое общество, носителей конкретных археологических культур, но инвариантные глубинные их слои обращены к человечеству и это придает наскальному искусству онтологически длительный статус.

В последнее время актуальными становятся исследования, связанные с интерпретацией знаковой информации о различных природных объектах, по-особому характеризующих ландшафт местности в контексте сакральных представлений древних. В опыте религиозно-мифологической, обрядовой традиции северных народов скалы с изображениями представляют собой священный объект – Ытык Хайалар, почитаются как национальное достояние и религиозная святыня. Культ священных скал с изображениями в определенной степени выражает религиозно-космологические воззрения древних, сохранивших чувство первобытного мистицизма и космической религиозности. Такой подход к природе и статусу человека, обусловленный теми связями, которые существуют между Вселенной и человеком, определяет концепцию «космизма», разработанную В.И. Вернадским, А.Л. Чижевским, Г.И. Гурджиевым и многими другими. Вопрос о глобальности мышления и мироощущения, выраженной в учении о космичности человека, составляет важную сторону мировоззренческой парадигмы современных людей.

Подобная трактовка культурного артефакта позволяет понять, что скала с петроглифом – не просто географическое понятие, а целостное культурное образование с многотысячелетним возрастом. В связи с этим возникает необходимость переосмысления содержательной стороны наскального искусства, генезиса архаической культурной среды существования человека с точки зрения современности. Появляются проблемы включения памятников

археологии в пространственно-временной континуум начала XXI века: содействие эволюции традиционной культуры в современных условиях, обретение молодым поколением культурной компетентности, организация уникальных культурно-исторических территорий, сохранение дошедших до нас объектов первобытного искусства в процессе развития туризма и другие.

**Объектом исследования** является наскальное искусство, рассматриваемое как семиотический феномен в контексте культуры.

**Предмет исследования** составляет семиотика памятников наскального искусства Якутии, интерпретируемых в контексте содержания и форм традиционной культуры народов Севера.

**Цель исследования** – охарактеризовать особенности наскального искусства как специфической знаковой системы в комплексе традиционной культуры народов Севера, дать семиотическую интерпретацию его образов.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

- исследовать исходные теоретические основания семиотической интерпретации памятников наскального искусства;
- осмыслить универсализм древнейшего искусства как выражения устойчивых форм архаического сознания и возможности применения психоаналитического подхода для раскрытия природы наскального творчества;
- проанализировать особенности ритуально-магической гипотезы происхождения наскального искусства для более глубокого понимания его смысла;
- определить возможности использования параллельного изучения первобытной и традиционной культуры как наиболее приемлемой формы трактовки смысла, заложенного в наскальных изображениях;
- осмыслить сакральную символику объектов, связанных с наскальным творчеством, в контексте традиционной культуры народов Севера;
- дать экспликацию основных сюжетов наскального искусства Якутии с акцентировкой его ритуально-магической функции.

**Гипотеза исследования.** По мнению многих исследователей, интерпретация знаково-смыслового аспекта наскального искусства связана с географически детерминированными традиционными аборигенными культурами, такими как культуры северных народов. Следовательно, проблема исследования культурогенеза населения территории переводит акцент на современных обитателей, предполагая факт наследования ими (прежде всего, в качестве культурной традиции) элементов архаики при сохранении длительной исторической преемственности самых различных типов культур, существовавших с палеолитических времен до современности. Можно утверждать, что история наскального творчества имеет трансгенерационный и транскультуральный характер, она передавалась из поколения в поколение, из культуры в культуру. Из вышеуказанного следует, что, сопоставляя образы и символы наскального искусства («текста») с этнографически и исторически известными явлениями традиционных религиозно-мифологических воззрений народов Севера, сохранивших архаическую «живую» практику почитания этих

археологических памятников, можно попытаться объяснить их глубинную семантику.

**Степень разработанности проблемы.** Совокупность исследований, посвященных аспектам толкования семиотики наскального искусства, позволяет говорить о многогранности этого феномена культуры. Актуальный интерпретативный аспект семиотической концепции в зарубежной и отечественной методологии разрабатывали Р. Барт, Р. Карнап, Ч.С. Пирс, Ж. Делез, Ф. Гваттари, У. Эко, Д. Прециози, К. Гирц, В.В. Иванов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, Ю.М. Лотман, Г.П. Щедровицкий, В.М. Розин, Ю.С. Степанов и другие. Представители антропологической школы (зарубежные - Э. Тэйлор, А. Ланг, Дж. Фрейзер, М. Элиаде, Б. Малиновский, Э. Эванс-Притчард и др.; отечественные - Н.Ф. Сумцов, А.И. Кирпичников, А.Н. Веселовский) сделали важные обобщения относительно сходства материальной и духовной культуры народов мира. Мы будем исходить из посылки, что наскальное искусство - явление полиэтническое, и при его анализе берутся во внимание общекультурные особенности. В рамках общей и археологической семиотики наскальное искусство исследовали Х. Эллис, Л. Леви-Брюль, А. Маршак, Н.К. Рерих, В. Пропп, О. Фрейденберг, М.С. Каган, В.П. Казначеев, В.Е. Ларичев, А.Н. Дмитриев, Р. Беднарк, Л.С. Клейн, К. Закс, М. Шмидт, А.Д. Столяр, А.Ф. Анисимов, А.П. Окладников, Ю. А. Мочанов, С. А. Федосеева, Н.Н. Коцмар, А.Н. Алексеев, А.И. Гоголев, Н.Д. Архипов и другие. В последнее время культурологическая интерпретация наскального искусства была сделана В.М. Розиным, А.А. Бурькиным, Е.А. Окладниковой, Л.М. Мосоловой, А.И. Мартыновым, Я.А. Шером, В.В. Роммом, О.Б. Буксиковой, Ю.О. Новиком, П.А. Куценковым и другими.

Имеется множество гипотез о функционировании искусства в структуре первобытных верований, поэтому можно ограничиться только наиболее известными из них. С точки зрения нашего исследования заслуживают внимания фундаментальные работы таких религиоведов, как В. Вундт, Э. Кассирер, Е.М. Мелетинский, Н. Харузин, С. А. Токарев, В.И. Гараджа, И.Н. Яблоков, Г.С. Померанц, Е.Г. Яковлев, З.А. Миркина. Имеются теоретические исследования А.М. Золотарева, Д.К. Зеленина, С.П. Толстова, Ю.И. Семснова и многих других. В свете психоаналитической науки трактовка генезиса искусства представлена концепциями таких исследователей, как К.Г. Юнг, Д. Льюис-Уильямс, Ж. Клотти, В. Воррингер, М. Дворжак, М. Коул и другие.

В работах западных философов и культурологов Дж. Фоли, Х. Керлота, М. Элиаде, Т. Буркхарда, Р. Генона, Х. Кирло и других формулируются принципы пространственного символизма. Значительны достижения Леви-Брюля, К. Леви-Строса в области анализа, отражения в мифах пространства и времени. Интерес к теоретическому осмыслению визуальных символов, к которым относят наскальные изображения, присутствует у русских ученых, начиная от филологов Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, П.А. Флоренского до современных семиотических концепций В.Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, А.Г. Дугина, А.В. Платова, С.Э. Ермакова и других. Концепция «северного космизма» была разработана Л.Н. Гумилевым, Н.М. Терехихиным, А.Г. Дугиным, Ю.Н. Шесталовым и другими.

Теме выяснения архаических пластов религиозно-мифологической системы северных народов посвятили свои работы многие исследователи: Я.И. Линденау, О.Н. Бётлингк, А.Ф. Миддендорф, Э.К. Пекарский, В.Л. Серошевский, В.Ф. Трощанский, С.В. Ястремский, И.А. Худяков, А.Е. Кулаковский, Г.В. Ксенофонт, Г.У. Эргис, А.А. Попов, В.Н. Васильев, Д.Р. Анисимов, С.И. Николаев, Н.А. Алексеев, Д.С. Макаров, К.Д. Уткин, Е.С. Сидоров, Б.Н. Попов, Е.Н. Романова, Л.Н. Жукова, А.Е. Захарова, Р.И. Бравина, А.А. Петров, П.А. Слепцов, Г.С. Попова, С.К. Колодезников и другие.

До настоящего времени результаты исследования наскального искусства сводились к историко-этнографическому обобщению и осмыслению этого культурного наследия. Вместе с тем, назрела необходимость целостного культурологического анализа, то есть осуществления интегрированного подхода к выявлению семиотики наскального искусства. Настоящее исследование является одной из попыток реализации такого подхода.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- С семиотической точки зрения, произведение наскального искусства, существует в форме интерпретативного артефакта. Если обратиться к терминологии У. Эко, с позиции реципиента-интерпретатора, наскальная роспись – это всегда «произведение с открытым концом», «открытое произведение», «произведение-в-движении» (work-in-movement), которое «открыто» для различных видов интерпретации.
- Наскальное искусство можно рассматривать как явление полиэтническое, выражение универсальной культурной доминанты, общей для народов практически всех континентов на протяжении протяженного исторического времени.
- Ритуальная предназначенность наскальных изображений дает возможность говорить о том, что священная скала служит точкой жизненного контакта с космическими силами и центром аккумуляции энергии. Древность архетипических образований и их проникновение в разные сферы человеческой деятельности, в частности архетипа Маны-личности, Мировой Горы могут служить основанием для выявления в разнообразном этнографическом материале следов отдаленного прошлого.
- Главные предпосылки культурной преемственности сакральной символики наскального творчества заключаются: в единстве психического опыта человечества; в сохранении сходной природно-климатической среды, в значительной мере обуславливающей специфику культуры; во внешней устойчивости архаических родоплеменных культур, которые могут находиться практически в неизменном состоянии в течение тысячелетий; в однородной архаической религиозно-мифологической системе.
- Ритуально-магическая концепция о возникновении наскального искусства, основанная на подобном построении, дает возможность развивать ее в этом направлении.

- В традиционной религиозной системе народов Севера священная гора олицетворяет космический порядок, единство мироздания и сакральность родной земли. Космические аспекты традиционной религии Айыы (Аи) включают систему отношений человека с окружающим мирозданием: понятия о священных скалах, олицетворяющих космический порядок, единство мироздания и родной земли; понятия о трехсоставной душе - кут и космической энергии, объединяющей все структуры мироздания в единую цельность; понятие «былыт» - невидимой тонкой субстанции, представляющей энергетически-информационное поле человека.

- На основе классификации стиля и возраста памятников наскального искусства Якутии, составленной археологами, можно проследить эволюцию семантики изображений. Звери (бык, лось, олень и другие) могут означать духов-хранителей шамана, солярный знак – культ солнца, антропоморфные изображения также связаны с шаманской тематикой, так как некоторые из них содержат изображения шаманских атрибутов.

**Научная новизна исследования.** Культурологический анализ проблемы семиотической интерпретации наскального искусства на материале традиционной циркумполярной культуры позволил получить следующие результаты:

- исследованы принципы семиотики, определяющие исследовательскую позицию интерпретатора в процессе раскрытия возможных значений памятников наскального искусства;
- выявлены основные предпосылки культурной преемственности сакральной символики наскального творчества;
- осмыслено применение психоаналитического подхода в исследовании феномена древнего искусства;
- обосновано использование параллельного изучения первобытной и традиционной культуры как наиболее приемлемой формы трактовки смысла, заложенного в наскальных изображениях;
- дана экспликация основных сюжетов наскального искусства Якутии с акцентировкой его ритуально-магической функции;
- для расшифровки семантики наскальных изображений использован также материал Древней Европы и Азии, типологически близкий якутскому.

**Теоретическая и методологическая основа исследования.** В качестве общих принципов осмысления данной темы применяются актуальные положения информационно-семиотических культурологических концепций, психоаналитических теорий культуры. В методологическом плане работа опирается на принцип историзма, то есть памятники наскального искусства рассматриваются нами как явление истории культуры. Кроме того, теоретически подобная работа исходит из существования общего универсального ядра человеческой природы, что является одним из вопросов, которые

рассматриваются в рамках кросс-культурных исследований. Осуществляя интегративный подход к выявлению семиотики наскального искусства, автор опирался на общетеоретические исследования в философии, культурологии, семиотике, истории, этнографии и других науках. Работа предполагает также освещение истории археологических исследований в Якутии, этногенеза и некоторых аспектов духовной культуры народов Севера.

В диссертационной работе используются следующие методы: описательный, сравнительно-исторический, семиотический, психологический. Кроме того, исследование осуществляется на системном методе, позволившем провести культурологический анализ, интегрируя различные источники и научные методы.

**Источниковой базой** для культурологического анализа послужили известные по многочисленным публикациям памятники наскального искусства (в основном Якутии), а также традиции народов циркумполярной культуры. Следует отметить, что о проблеме происхождения искусства в более широком контексте можно говорить как о проблеме художественной культуры в целом, рассматриваемой в рамках исторической культурологии и историографии культуры в частности. Наскальное искусство представляет большой интерес для исследователей как информативный историко-культурологический материал, используемый для выявления закономерностей развития человеческой истории, поскольку этот феномен связан хронологически с зарождением самой культуры.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что с культурологической точки зрения исследуется применение семиотических идей и принципов к интерпретации символики наскального искусства; выяснены возможности применения психоаналитического подхода для анализа памятников наскального искусства. Результат осмысления сакральной символики объектов, связанных с наскальным творчеством, в контексте религиозно-космологических воззрений народов Севера, дает представление о необходимости сохранения и приумножения духовных ценностей, культурной среды и культурного наследия, что является обязательным условием выживания человека в современном мире.

**Практическая значимость исследования** заключается в возможности актуализировать интерес к проблемам, связанным с практическим «освоением» и сохранением дошедших до нас объектов наскального искусства. Как известно, состояние находящихся на госохране наскальных изображений почти на 80% характеризуется как неудовлетворительное и нуждается в принятии срочных мер по спасению от разрушения, повреждения и даже уничтожения, в специальных мерах по охране.

Результаты и материалы исследования могут иметь практическое применение в курсах по культурологии, спецкурсах и спецсеминарах в рамках учебных дисциплин «Культурология», «Циркумполярное регионоведение», «Этносемиотика» и других.

**Апробация исследования.** Основные положения диссертационного исследования отражены автором в 14 публикациях. Результаты данного



исследования были обобщены в докладах, сделанных на международной научной конференции «Культура оленеводческих народов» (Якутск, 2005 г.), на региональных научно-практических конференциях: «Проблемы региональной культуры и образование России на пороге 3 тысячелетия» (2000 г.), «Циркумпольная культура: памятники культуры народов Арктики и Севера» (2000 г.), «Логос. Культура. Цивилизация» (2002 г.), «Основные направления имиджевой политики Республики Саха (Якутия)» (2006 г.), на интернет-конференции «Этническая психология и современные реалии» (2004 г.), на инновационном форуме «Научно-инновационный потенциал Республики Саха (Я)» (2006 г.). Основные положения диссертации излагались на заседаниях кафедры культурологии ИППК Уральского госуниверситета и кафедры культурологии Якутского госуниверситета.

**Структура диссертации** обусловлена целью, задачами и логикой исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Общий объем работы - 154 страницы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** дается общая характеристика диссертационной работы, обосновывается актуальность темы, формулируются цель и задачи исследования, указываются элементы новизны исследования, характеризуется методологическая основа, теоретическая и практическая значимость работы. **Первая глава – «Теоретико-методологические проблемы исследования семиотики наскального искусства»** - посвящена теоретико-методологическим вопросам исследования.

В *первом параграфе* первой главы **«Интерпретативный аспект семиотики наскального искусства»** освещены исходные основания семиотической интерпретации памятников наскального искусства.

Интерпретация памятников наскального искусства, как культурных объектов, предполагает применение семиотических приемов с традиционным делением на синтаксический, семантический и прагматический уровни. Семантическая интерпретация – это результат первичного процесса знакомства с текстом, в ходе которого реципиент наполняет текст некоторым значением, представляет первоначальный этап семиозиса. Одновременно семантическое измерение для получателя информации является в некотором смысле высшим уровнем семиозиса, так как для него первичным является уровень прагматики. Как культурный объект, практически утративший свою утилитарную роль, но одновременно актуализирующий свою «знаковость», наскальное искусство обладает высоким семиотическим статусом. Относясь к пространственному искусству, наскальное искусство способно в фиксированных визуальных образах передавать духовные идеи, характерные для религиозно-мифологической картины мира архаических культур. С помощью изобразительных знаков человек разумный попытался сообщить свой опыт восприятия, свои первые представления об окружающем мире и о себе самом.

Таким образом, в наскальном искусстве прослеживается целый мир представлений, образов и действий, имеющих сверхутилитарную цель.

Произведение наскального искусства, как любой культурный текст, обладает имманентным свойством - семантическим параметром, который и определяет саморазвитие, устойчивость и эволюцию его бытия. В первую очередь, предполагается его экзогенетический параметр, явный смысл, который способны были дать сами носители археологических культур этим изображениям. Такая реконструкция практически невозможна, так как интерпретатор значительно удален от реальной картины функционирования символов во времени, пространстве и культурном контексте. Выявление операционного параметра, то есть того смысла, который раскрывается в практике применения наскальных изображений, также проблематично по тем же причинам. Однако, сопоставление образов и символов наскального искусства с этнографически и исторически известными явлениями архаических и отчасти традиционных религиозных воззрений позволяет выяснить их глубинную семантику. Позиционный параметр предполагает попытку понять, как в том или ином контексте, наскальное изображение, включаясь в систему смысловых конвенций, обретает свойственное ему значение и, следовательно, позволяет оценить данный культурный текст с позиций современности.

Ю.М. Лотман предлагал рассматривать символ как «текст», помогающий переносить ценностные смыслы из одного пласта культуры в другой. Лотмановское определение символа позволяет нам полагать, что наскальное искусство содержит культурные константы и является «посредником», связующим исторические этапы в эволюции культуры. Изображения, нанесенные на скале древним человеком, создают принципиально новый тип реальности – реальность символического общения людей друг с другом и с миром в целом. С изменением культурно-исторического контекста наскальное искусство приобретает дополнительное смысловое содержание. В результате для современных людей оно может символизировать не изначальное, а приданное ему новое значение. У. Эко разделяет мнение Ч. Пирса о том, что центральной идеей семиотики является идея «неограниченного семиозиса», т.е. процесса интерпретации знака, в котором нет ни первичной, ни конечной интерпретанты. Для решения проблемы неограниченного семиозиса У. Эко предложил в качестве главного принципа интерпретации так называемый функциональный критерий адекватности. Адекватность интерпретации своему объекту – это степень достоверности в оценке функций такого объекта в реальном контексте. Помимо этого автор выделяет принцип фальсифицируемости ложных интерпретаций. В целом, Эко указывает на своего рода культурный дарвинизм: некоторые интерпретации оказываются более устойчивыми и остаются значимыми для реципиентов, в то время как другие забываются и тем самым оказываются нежизнеспособными. При этом У. Эко основывается на понятии «энциклопедической» модели значения, которая определенным образом детерминирует интерпретативные стратегии. Согласно У. Эко, в эпоху постмодернизма происходит смена схемы лабиринта мироздания. Для обозначения новой модели Эко выбирает понятие «ризомы», введенное Ж.

Делезом и Ф. Гваттари, обозначающее нелинейный, внеструктурный, динамичный способ организации целостности культуры. Если обратиться к терминологии Эко, словарь наскального искусства отсылает к проблемам значения, предлагая множество возможных путей по лабиринту, которые ведут к разным истолкованиям. Наскальное искусство открыто энциклопедическому суммированию различных интерпретантов. Поэтому с позиции реципиента-интерпретатора, наскальная роспись – это всегда «произведение с открытым концом», так как первоначальное содержание этого символического текста нам не доступно. Как и произведение современного авангарда, для интерпретатора оно является незавершенным и превращается, по выражению Эко, в «открытое произведение», «произведение-в-движении» (work-in-movement)<sup>1</sup>. Таким образом, наскальное искусство как культурный объект, практически утративший свою утилитарную роль, существует в форме интерпретативного артефакта. В соответствии с кризисом репрезентации произведений наскального искусства, утратившее свою связь с архаическим предметом и явлением, переносит интерес на саму референцию. Отсюда вытекает основная задача интерпретатора – установление адекватности интерпретации, то есть выявление степени достоверности в оценке функций такого объекта в реальном контексте.

Проблема наскального творчества выходит за рамки только эстетической. Исходя из того, что в мифологическом сознании субъект не отделяет себя от познаваемого мира, Д. Прециози заключает, что, соответственно, само отношение древнего человека к такому искусству, носило несемиотический характер. У такого изображения не должно было быть зрителя, оно вообще не было рассчитано на разглядывание. С позиции современного реципиента, многие черты, присущие наскальному искусству характеризуют общую культурную парадигму современности. Создатели художественного произведения: первобытный человек и художник-постмодернист являются участниками своеобразного перформанса, истинный смысл которого заключается в самом акте воспроизводства художественного процесса. В рамках представленной логики здесь важна с одной стороны технологичность изобразительной деятельности, как составляющей определенной ритуально-обрядовой практики, с другой – непосредственная психико-эмоциональная вовлеченность автора в семиотическое пространство. Для иллюстрации отношения субъекта к символу можно воспользоваться примером использования наскальных изображений в опыте религиозно-мифологической, обрядовой традиции культуры народов, содержащих представления об их уникальном характере. Художественная практика древних представляет деяние, которое сопряжено с прорывом в иное духовное пространство, пониманием смысла окружающего мира как космического целого. Поэтому смысл символических образов наскального искусства нужно прочувствовать, его нужно эмоционально пережить. Стараясь выйти за пределы реальности, современный художник создал новый симулятивный мир, который,

---

<sup>1</sup> U.Eco. A Theory of Semiotics. Indiana, Bloomington, 1979. с.54-55

по мнению Ж. Бодрийяра, также может быть воспринят чувствами. В этом видится попытка постмодернистского художника вновь превратить само искусство в подлинное средство познания окружающего мира, отождествив художественную, религиозную, утилитарную и другие стороны своей деятельности. Тем самым современный человек стремится формировать в своем сознании целостную картину мира на основе «первобытного синкретизма». Следовательно, художественная практика архаичных форм и современное искусство представляются как совершенно различные формы деятельности человека: способ проникновения в ирреальное и трансцендентное - в первом случае и инструмент производства симуляции - во втором. Тем не менее, данный анализ позволяет говорить о формальном сходстве отношений субъектов-авторов к собственному творению.

Во *втором параграфе* первой главы «**Универсализм наскального творчества**» выявляются культурные универсалии, выраженные в архаическом мировосприятии. Древнейшие из дошедших до нас памятники археологии являются отражением одной из самых ранних форм мировосприятия, что позволяет видеть в наскальном искусстве антропологическое качество архаической культуры. Учитывая глубинную взаимную зависимость мифа и религии, представители антропологической школы (Э. Тэйлор, А. Ланг, Дж. Фрейзер, Н.Ф. Сумцов, А.И. Кирпичников, А.Н. Веселовский) приходят к логическому выводу, что искусство в первобытности не могло быть нейтральным в отношении религиозного содержания. Этот вопрос содержит весьма важные для нашего анализа методологические установки - косвенное указание на изначальную нерасчлененность древних религиозных верований, а также важную роль в первобытном мировоззрении верований и магии, и как следствие, загруженность наскального искусства религиозной семантикой.

Параллелизм в явлениях искусства архаической эпохи, отмеченный в свое время Н.К. Рерихом, стал основой современного направления истории, называемого конвергенцией. Это понятие означает сходство изобразительных мотивов, которое можно наблюдать в самых различных местах нахождения наскальных изображений. Н.К. Рерих считал: «В каждом племени и сегодня живет таинственная основа «каменного века». Следовательно, в культуре современных людей сохранились архаические пласты, которые представляют изначальную систему координат человеческого бытия. Н.К. Рерих предлагает «всякому народу еще один общечеловеческий путь – к древнейшему иероглифу жизни и пониманию красоты – путь через откровения каменного века». По его мнению, архаический человек, «впитавший духовно красоты природы», обладает «чудесными инстинктами гармонии и ритма», «строго целесообразны его думы, остро чувство меры и стремления к украшению». Поэтому «понимать каменный век как дикую некультурность – будет ошибкой неосведомленности»<sup>2</sup>. Таким образом, Н. Рерих раскрыл общечеловеческую сущность древнего искусства.

---

<sup>2</sup> Рерих Н.К. Пути Благословения. – М.: Сфера, 1999. с.29- 30

Логический потенциал мышления первобытного человека и человека современного принципиально равны. Абстрагирующее сознание активно проявляло уже в архаических культурах, где чувственный смысл явления не существовал без сверхчувственных значений. Наличие устойчивых элементов (мотивов, символов, образов), повторяющихся в культуре с древнейших времен, отмечали многие исследователи (Д. Фрейзер, М. Мосс, М. Элиаде, В. Пропп, О. Фрейденберг, К. Леви-Стросс и др.). А. Леруа-Гуран, Леви-Брюль отмечали особенно важную роль символов в первобытном мышлении, которые являются промежуточными единицами между конкретно-чувственными образами и абстрактными понятиями. Фрейдистская психоаналитическая концепция делает упор на взаимосвязи современной культуры с ее генезисом в эпоху первобытности. К.Г. Юнг предложил психологический метод, позволивший с большой степенью вероятности реконструировать первобытное мышление. По Юнгу, архетипы – это универсальные праобразы, прарформы поведения и мышления, которые передаются современному человеку генетически. Посредством их поддерживается смысловая связь между культурами. Понятие «бессознательного» К. Юнга включает в себя кроме смыслового пласта культуры и ее «космический» метауровень. На языке архетипов человек как бы объединен с космосом, живет с ним единой жизнью, и потому он обладает способностью влечения к продуцированию этого единства. Объективируя подобные образы, он сообщает им космический статус. Верность вывода К. Юнга о всеобщей универсальности архетипов подтверждает сходство видений мира, космологии народов территориально и хронологически удаленных. А это означает, что психологический механизм, порождающий произведения первобытного искусства, и сами эти произведения существуют и сегодня в фольклоре, в рамках традиционной культуры. Подобное утверждение вполне может служить основанием для выявления в разнообразном этнографическом материале следов архаического прошлого.

В коллективном бессознательном разных народов сохранился отголосок древнего тайного учения, согласно которому, первые люди обладали магическими способностями, могли быть колдунами. К.Г. Юнг видел, что почти во всех религиях существует универсальный персонифицированный архетипический образ сверхъестественной силы - Мана-личность<sup>3</sup>. Ритуальная предназначенность наскальных изображений дает возможность говорить о том, что священная скала служит точкой жизненного контакта с космическими силами и центром аккумуляции энергии. Можно предполагать, что скала как центр всего обрядового комплекса, является воплощением архетипа Мировой Горы или Центра, а шаман, как посредник между сферами мироздания в своих путешествиях – Мана-личности.

На основании сопоставительного материала исследователи наскального искусства констатируют этнокультурную близость того или иного этноса с архаическими людьми, подтверждая фольклорными, языковыми,

---

<sup>3</sup> Юнг К.Г. Человек и его символы / Юнг К.Г., фон Франц М. - Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Под общ. ред. С.Н. Сиренко. – М.:1997.-с.306

археологическими материалами. Так, А.П. Окладников не раз обращал внимание на внешнюю близость наскальных изображений Скандинавии, Приуралья, Западной Сибири и Якутии. Причину такого сходства археолог видел не только в общности природных и экономических условий, но и в многообразных связях между северо-востоком Азии и северной частью Восточной Европы, существовавших еще с ранних этапов каменного века. Е.А. Окладниковой были выявлены множество совпадений между рисунками на скалах и различными изображениями в традиционном искусстве народов Севера. Более того, исследователю удалось на широком материале проследить закономерности изображения окружающего пространства и шире - окружающей природной и социальной действительности в изобразительном искусстве народов Северо-Востока Азии. Это позволило Е.А. Окладниковой высказать мнение, что традиция нанесения рисунков на скалы была связана с первобытным населением циркумполярного региона.

**Вторая глава «Наскальное искусство как выражение архаического мировосприятия»** диссертационного исследования касается культурологического объяснения архаических воззрений, выявляет природу, происхождение наскального искусства как явления культуры.

*Первый параграф «Магическая гипотеза возникновения наскального искусства»* посвящен обзору существующих гипотез о происхождении и функционировании наскального искусства. Анализируются культурно-исторические причины, связанные с возникновением и эволюцией религиозного и художественного сознания.

В качестве импульсов для возникновения искусства могут выступать рефлексия, труд, игра, коммуникации, вземные и сверхъестественные источники и др. Притом, что многие гипотезы о происхождении искусства нередко противоречивы, у них есть нечто общее: почти все авторы рассматривают искусство, как продукт развития общества, как результат выражения эстетических чувств. Согласно магической теории, искусство генетически и исторически происходит из религиозного сознания, из религиозного отношения к миру. Суть ее заключается в том, что в момент своего возникновения эти изображения носили дохудожественный, ритуально-магический характер. Так, усматривая в семантике наскальных изображений проявления религиозно-космологических представлений древних людей, многие исследователи, связывают их сюжеты с такой культурной диффузией, как шаманизм. Эта архаическая религиозная система, возникнув в глубокой древности, устойчиво воспроизводится в самых разных регионах, временах и культурах. В традиционном своем понимании шаманизм относится к реликтовым надбиологическим программам культуры, которые живут в современном мире, оказывая на человека определенные воздействия. Сходство религиозных верований в рамках общего комплекса магических верований в самых разных уголках земли объясняет универсализм наскального творчества. Искусство того времени, по мнению К. Леви-Строса, изображает часто

сверхъестественные существа, обладающие вневременной и не зависящей от обстоятельств реальностью. Наскальное искусство играло определяющую роль в самом начале возникновении первоначальных религиозных форм - магии, тотемизма, анимизма, шаманизма, осуществляемых в ритуалах. При помощи изображения обозначался невидимый и не воспринимаемый потусторонний мир духов, тотемических предков, богов и других существ. В своем сознании архаический человек связывал наскальное изображение с представлениями о выходе своей души в иное пространство. Следовательно, наскальное изображение – это способ удвоения реальности, ее магическое отражение, средство ее соединения через совершение ритуально-магического действия. Таким образом, скала с прилегающей территорией является зоной особой сакральности, состоящей из взаимодействующих природных и культурных компонентов. В результате выделения скалы с изображением из окружающего пространства и придания ей ценностно-смыслового поля, она приобретает статус связующего и структурирующего пространственную границу символа. Благодаря механизму ориентирования пространства скалы оказывается вписанным в систему кодирования трех сфер пространства, расположенных по вертикали: Хаос – Срединный мир людей - Космос. Картина мира древнего человека допускает осмысление скалы и как центра соединения четырех сторон света по горизонтали. Выполненный на камне изобразительный текст наполнялся особой сакральной значимостью, приобретая идентичную ритуалу динамику.

Во втором параграфе второй главы «Сакральная символика объектов, связанных с наскальным искусством» анализируется сакральная символика объектов наскального творчества в контексте религиозно-мифологических систем традиционной культуры народов Севера. В семиотике пространство трактуется как условие содержания мира и условие многообразия миров реального, мифологического, художественного, виртуального. Формирование ментального образа пространства в сознании человека относится к самым ранним периодам истории и связано с творением изобразительной деятельности – наскальным искусством. Представления о пространстве, как абстрактного понятия высокой категории, требуют определенного уровня развития мышления и соответствующего уровня развития языка. Следует отметить, что пространственные образы имеют универсальный характер практически для всех архаических и традиционных культур. К примеру, А.А. Бурькин и Е.А. Окладникова, проведя анализ материала по изобразительному искусству якутов и народов Крайнего Северо-Востока Азии, приходят к следующим обоснованным выводам. Наблюдается определенная стилевая преемственность между изображениями петроглифов, образцами резьбы по кости из археологических находок и близкими к современности материалами по изобразительному искусству или даже работами современных мастеров. А также сформулирован значимый вывод о том, что даже относительно новые образцы художественных произведений позволяют изучать достаточно архаические представления об окружающем пространстве, выраженные в изобразительном искусстве народов Северо-Востока Азии.

Понятие сакрального является категорией религиозно-мифологического мировоззрения, связанного с коллективным бессознательным, и означает причастность к сфере божественного, трансцендентного. В древних обществах человек создавал священные символы и использовал их в опыте трансперсональных переживаний. Эти символы, связывали человека с разными уровнями реальности, давая ему возможность рассматривать себя как часть сакрализованного космоса. М. Элиаде полагает, что символы открывают нам «священное толкование космических ритмов». Согласно М. Элиаде, пространственный символизм современного мира наследует, моделирует и воспроизводит архетипические сакрализованные модели прошлого, первичные модели ориентации в пространстве, которые связаны с религиозным мировосприятием и ориентированы на священность Неба<sup>4</sup>.

С семиотической точки зрения, в мифологической модели мира основная смысловая нагрузка ложится на пространственную символику: горизонтальная и вертикальная структура мира, символика центра, путешествие в другие миры. В семантическом плане скала с изображениями связана со сложным комплексом представлений о сакральности пространства. С помощью изображения моделируется сакрализация местности скалы, где осуществляется непосредственная связь трех основных ярусов вертикальной иерархии мироустройства. Моделирование основных параметров структуры мира, происходит согласно с позицией пространства: подземного – земного – небесного, сакрального - несакрального. В вертикальном разрезе Вселенной как наиболее сакрально отмеченная точка пространства обычно рассматривается небесный конец мыслимой «мировой оси», т. е. абсолютный верх (иногда он понимается как Полярная звезда); сама же эта ось выступает в таком случае как шкала ценностей объектов, размещенных в вертикальном пространстве. Осознавая ритуальные смыслы объекта природы, шаман отмечал поверхность скалы изобразительными символами, соответствующими их сакральной значимости. Активно действуя в этой среде, он осуществляет пространственную ориентацию, позволяющую определить, в каком направлении совершать путешествия, и разграничивает зоны окружающего мира не только по вертикали, но и по горизонтали. Шаман маркирует границу между горой и остальным пространством для того, чтобы исполнять различные функции при проведении ритуальных действий, связанных как с воссозданием гармонии окружающего мира, плодородием и благополучием рода, так и с мировоззренческими представлениями. С этих позиций, наскальное изображение является конвенциональным знаком сакрального смысла и несет с собой идею загадочности и таинственности мира. Определенный знаковый смысл имеют части изобразительной плоскости. Здесь все втянуто в культурное обращение, существует в культурном контексте и создает особое культовое пространство для совершения ритуального действия. Изображение указывает, что данный феномен выделен из природы и включен в культуру. Оно несет информацию об оппозиции, о которой говорит Леви-Строс как первичной

---

<sup>4</sup> Элиаде М. Священное и мирское / Пер с франц. Н.К. Гарбовского М.: Изд-во МГУ, 1994



оппозиции человеческого общества и породившей его среды: культура – природа. При этом культурная составляющая ландшафта выражена в большей степени не в материальной, а в ментальной форме.

Пространство, по П. Флоренскому, является условием существования реального мира и важнейшим условием воплощения мыслительных процессов и разнообразных видов творчества. Оно также есть условие выбора координаты. Как в самой действительности, так и в ее изображениях разные эпохи выдвигают или подчеркивают свои координаты: вертикаль или горизонталь. П.А. Флоренский считает, что неолитическое искусство акцентирует горизонталь. Идеографические знаки, к которым можно отнести и наскальные изображения, по существу являются плоскостной проекцией феноменов реального мира, живой и мертвой природы. П.А. Флоренский анализирует детали пространственно организованных знаковых систем, таких, как язык жестов, поз, ракурсного изображения объекта. Например, профилем передается воздействие на внешний мир, взаимодействие со средой, победа воли над средой, власть. Нанесенные на скале древним человеком зооморфные изображения даются чаще в чистом профиле, тогда как антропоморфные фигуры могут совмещать фас и профиль. Б.А. Успенский также изучает оппозицию обратной и прямой перспективы в древнем и современном искусстве в соотношении со статикой / динамикой зрительской позиции. Неподвижность фигур древней живописи, по его мнению, предполагает перемещение зрителя, тем самым активизируя его восприятие. Резкие ракурсы, характерные для более позднего искусства, основываются на неподвижности зрительской позиции. Подобное рассуждение Б.А. Успенского служит основанием для предположения о том, что наскальное искусство предназначено не для созерцания и вовлекает реципиента в ритуально-обрядовое действо.

В третьей главе «Семантика наскального искусства Якутии» приводятся этнографические параллели, аналогии в архаике культуры народов севера, сохранившей свои древние пласты. Эксплицированы сюжеты наскального искусства Якутии с акцентировкой на его ритуально-магическую функцию.

*Первый параграф* третьей главы «Культ священных скал в религиозной традиции народов Севера». Космогонические мифы и космологические представления занимали важное место и в системе традиционного мировоззрения народов севера, так как касались пространственно-временных параметров мира, в котором они себя ощущали, в котором формировались основные парадигмы их духовной культуры. Ю.Н. Шесталов разработал концепцию «северного космизма», позволяющую зафиксировать ландшафтно и этнически детерминированные константы картины мира народов циркумполярной общности. По мнению автора, теория в определенной степени выражает воззрения народов Крайнего Севера, тем не менее, рассматривается им как фактор глобального значения. Специфика космического мироощущения народов Севера основана на экзистенции бытия на грани, на особом отношении со своей праматерью – природой.

Религиозно-мифологическая система народов Севера донесла до наших дней сведения о чудодейственной внезапной энергетике, исцеляющих свойствах и загадочных явлениях, происходящих на священной горе. А.Е. Кулаковский говорит о том, что вековые традиции и обычаи дошли до наших дней, соблюдаются некоторые элементы религиозного ритуала, связанные с культом сакральных мест. В традиционной религии якутов Айы (Аи) сохранился древнейший культ священных скал с письменами - Суруктаах-Хаялар. С точки зрения А.Е. Кулаковского, Айы в области народных верований является общим наименованием небожителей, богов, всех добрых духов, живущих на небе. В более узком смысле слово «айы» служит также нарицательным обозначением семейно-родовых святых, покровителей и заступников людей своего рода и племени. Якутская религиозно-философская система признает кут, как отметил А.Е. Кулаковский, полуматериальной и полудиальной субстанцией, состоящей из трех элементов: земля-душа и воздух-душа воспринимаются как материальные субстанции, а третий компонент – ийэ-кут, как духовное начало. Такая версия о трехсоставности души является одним из вариантов мифологической мировой триады о многосоставности человеческой души. Представления древних якутов о священном характере места находило адекватное выражение в космологии олонхо. Так, во многих олонхо говорится о сакральной зоне: в небесах, недалеко от земли, есть горы: золотая гора, где рождается солнце, священная гора, где рождается луна. На этой горе происходят битвы богатырей с темными силами из Нижнего мира. В олонхо говорится, что на востоке, близко от того места, где смыкаются небо и земля, из моря молочной благодати выросла трехгранная серебряная гора, служа лестницей восходящему солнцу. Долину реки Лена Туймааду, в которой расположен город Якутск, окаймляют с обеих сторон две Священные горы – Ытык Хаялар. Как пишет М.С. Иванов - Багдарыын Сялбэ, образ духа-хозяина священной горы связан с шаманским вероучением. По легенде, на Северной Ытык-Хая была некогда глубокая расщелина, которая считалась входом в Нижний мир, в мир злых духов. Однажды в расщелину вошел черный шаман Сургуй, шаман злых духов, и вход за ним сразу же закрылся. С тех пор эта гора считается священной.

Человек Айы обладает космическим сознанием и ощущает природную целостность своего существа. Л.А. Афанасьев - Тэрис дает понятное толкование о сущности космической энергии, объединяющей все структуры мироздания в единую космическую цельность. Одна из основных категорий религии Айы «былыт – эфирное облако» обозначает невидимую «тонкую субстанцию», проникающую и окружающую всю Вселенную и связывающую между собой солнечные и звездные системы лучами света и силой притяжения. Благодаря этому особому элементу, человек энергетически взаимосвязан с космосом, может проникать во все окружающие его миры, вступать в контакт с их обитателями. Как сам человек, так и другие объекты окружающего мира выступают источниками и трансляторами былыт - энергетически-информационных полей. Человек может посредством сознания управлять своей аурой – былыт. Часть салгын-кут (воздух-души) вместе с былыт может

покидать физическое тело человека и достигать указанной цели, неся закодированную информацию и оказывая определенное воздействие на объект. Богиня Аан Алахчын Хатын, покровительница и охранительница земли, является источником и носителем этой космической энергии. Священное дерево Аар Кудук мас являлось обиталищем богини. Через Мировое Дерево сознание человека чувствует органическую связь и единство структурных элементов мирового космоса. Былыт богини Алахчын видится прозрачным, сияющим, красиво переливающимся, нисходящим на землю теплым световым потоком, олицетворяющим ее животворящую созидательную силу - айбы, любовь, благопожелания - алгыс, светлые мечты, мысли и чувства. Это канал, связующий людей с верхними божествами. Поскольку сакральное пространство скалы зафиксировало «былыт», закодированную энергетическую информацию, оставленную древними будущим поколениям, оно связано и с памятью предков. Важная роль горы в такого рода древнейших культах была обусловлена тем, что она позволяла осуществлять взаимодействие человека с силами Айбы, в том числе с астральными объектами. Результатом чего является гармонизация различных происходящих явлений в природе и жизни человека. Таким образом, в традиционной религии народов Севера священная гора олицетворяла космический порядок, единство мироздания и сакральность родной земли, поэтому служила символом Вселенной и вместе с тем маркером родовой территории. Главная идея верования Айбы заключается в том, что оно направлено на духовное совершенствование и гармонизацию человека, сознающего себя неотъемлемой частью микро- и макрокосма. Жизнь на Серединной земле зависит от воли воздействий планетарного миропорядка. Однако существует и обратная взаимосвязь: от благополучия и спокойствия Серединной земли зависит судьба и Верхнего мира. Существуют запреты религиозной веры Айбы, касающиеся экстрасенсорных возможностей человека: в заклинательных благословениях не использовать слова и выражения проклятий, отстраняться от магических воздействий, не увлекаться приемами гипноза.

*Второй параграф* третьей главы «Ритуально-магическая функция наскальных изображений Якутии» содержит ритуально-магическую трактовку сюжетов наскального искусства Якутии.

Многочисленные и разновременные памятники каменного, бронзового веков, а также эпохи раннего железа свидетельствуют, что древние археологические культуры занимали всю территорию Якутии. Что касается археологической идентификации создателей наскального творчества, то многочисленных сторонников имеет мнение об их тождестве с носителями циркумполярной культуры. Преемственность наиболее общих парадигм этой культуры прослеживается на огромном историческом материале, начиная от самых ранних археологических культур и до новейшего времени. С другой стороны, никакой современный народ не может считаться прямым их потомком, поскольку они целиком растворились в иноэтнической среде. В целом население определенной территории может оставаться в массе своей биологическими потомками ее более ранних обитателей, и, соответственно

сохраняться и культурные традиции, передаваемые от поколения к поколению. Существуют объективные данные, позволяющие проследить биологическую связь с последующими достоверно историческими культурами. Факты по археологии, популяционной генетике, антропологии и лингвистике свидетельствуют о том, что этногенез народов Севера уходит корнями в первобытные времена, и истоки их этнической специфики могут быть прослежены до неолита и мезолита. Много свидетельств того, что древнесибирский шаманизм унаследовал идеологию и традицию неолитических, палеолитических обитателей. Следовательно, признавая вариативность исторического процесса и допуская возможность различных его толкований, мы можем с достаточными основаниями предположить, что гипотетические построения о смысле наскальных изображений на материале традиционной культуры – вполне уместные средства познания.

Характерные черты культуры народов Севера были обусловлены, прежде всего, природно-географическими условиями, традиционным образом жизни, сохранившимся до наших дней. Л.Н. Гумилев, в своем учении о человечестве и этносах как биосоциальных сущностях, выдвинул идею о биоэнергетической доминанте этногенеза. Л.Н. Гумилев полагает, что этногенез, как природный процесс, зависит от условий географических, климатических, а также психофизиологических. Это свидетельствует о том, что географическая среда, являющаяся условием существования этноса и во многом определяющая характер хозяйственной деятельности, отразилась в сознании народа, вобравшего в себя архаические верования и культы. Общий пласт верований древних таежно-тундровых охотников Восточной Сибири содержит анимистические представления, на основе которых возникли тотемизм, шаманизм, магия. Эти феномены обычно рассматривают в качестве интегральной характеристики духовной культуры циркумполярной общности народов. Этнолог говорит о культурном наследии, содержащем архаические реликты первобытной магии и шаманской традиции в ритуально-обрядовых комплексах, культовые представления, символические объекты, изобразительные средства. Следовательно, анимистические представления северных народов нельзя рассматривать лишь как «этнографический материал», поскольку задают прочные духовные ориентиры и в наши дни. Религиозный синкретизм дал возможность сохранить единство и целостность духовной культуры северных народов, ее преемственность. Важно отметить, что их устойчивость во многом определила устоявшийся особый тип отношения человека к природной среде, когда люди ощущали свою глубокую связь с биосферой.

Историк, этнограф Г.В. Ксенофонтов стремился использовать народный фольклор якутов, который, как и у всякого другого народа, отражает глубокую древность и в своих сохранившихся образцах воспроизводит идеологию каких-то давно прошедших культурно-исторических эпох, для исторических реконструкций. По мнению Г.В. Ксенофонтова, расселение древних якутов в пределах занятой ими теперь территории, приспособление к физико-географическим условиям этого обширного края, постепенное его освоение,

несомненно, предполагает очень длительный исторический процесс. Существенным представляется утверждение Г.В. Ксенофонтова с существовании арктической культуры якутов. Г.В. Ксенофонтов привел самое первое подробное описание писаниц Среднеленя с географической привязкой в своей публикации в 1927 г. Историк указывает и на такой факт, что северные якуты «мать-зверя» (инньэ-кыыл) шамана неизменно представляют в образе самца дикого оленя, который рисуется желтой охрой или кровью на поверхности бубна. По воззрениям народа саха, часть души - Ийэ-кут шамана путешествует по Верхнему, Срединному, Нижнему мирам, приняв силу и форму своего духа-хранителя. Ийэ-кыыл, дух-хранитель – это духовное существо, которое защищает шамана от опасностей и служит ему. Дух-покровитель считается главной силой, способной вызывать или излечивать болезни. Он означает существование трансперсонального двойника шамана. Шаман путешествие в Верхний мир начинает с какого-нибудь возвышения, например, горы или скалы. Как утверждают якутские шаманы, зверь-хранитель находится на вершине высокой скалы. По представлениям эвенков, каждый из шаманских духов был целым видом соответствующих зверей и птиц, живущих жизнью, аналогичной жизни реальных животных. Места обитания этих духов представлялись как их родовые территории, откуда они приходили на зов шамана. Из сказанного следует, что фигуры животных, выписанные на скалах, могут означать духов-хранителей шамана.

Используя эту версию, попытаемся понять, что означают петроглифы Франции, находящиеся в пещере Труа Фрер. Палеолитические наскальные изображения мадленского периода находятся в пещере глубоко под землей. Древние художники высекали на камне силуэты сотен животных. Эти животные окружают человеческую фигуру с головой бизона, очевидно, представляющую собой одного из самых ранних шаманов человечества. От фигур бизонов, северных оленей, лошадей вниз идут линии, некоторые из них оканчиваются «мешочками». Фигуры человека с бизоньей головой и животных, находящихся вокруг него, соединены линиями. Линии, идущие от животных, направлены к ноздрям, рукам, ногам, спине существа. Эти линии могут означать животные силы духов-помощников шамана, входящие в его тело. Чтобы выделить шамана в лице духа-хранителя среди стада животных, духов-помощников, древний художник представил его в виде человека-быка, соединив в нем и человеческие, и животные формы. Контурные линии подчеркивают характерные особенности фигур животных, косыми параллельными штрихами изображена шерсть, фигуры животных переданы в динамике. Они накладываются друг на друга, просвечиваются, образуя контурную композицию. Этим приемом первобытный художник хотел подчеркнуть нематериальность изображаемых фигур. Силу зверя, как бы самую душу его передал в них мастер. Фигуры связаны разворачивающимся на глазах у зрителя действием в единую композицию, в центре которой шаман, вызывающий своих духов-помощников и вбирающий в себя их могущественные силу и энергию. Особенности такой семантической трактовки пещерных изображений можно отыскать параллели и в другом примере палеолитического искусства Европы. Обратимся к изобразительным

композициям, воспроизведенными на поверхности проходов, потолков пещеры Альтамира в Испании. Полихромные изображения бизонов, козорогов, лошадей, северных олених, мамонтов, кабанов воспроизведены почти в натуральную величину реалистически, в динамике: некоторые изображены в стремительном галопе, несколько быков встали на задние ноги, другие замерли как вкопанные. Живость и экспрессия настенных изображений, отсутствие композиции в них, вероятно, указывают на то, что главной задачей палеолитического художника было передать в изображении именно силу и мощь животных – духов-помощников, которые должны были приумножить силу шамана.

Судя по дошедшим до наших дней памятникам неолитического искусства, можно предположить, что оно имело тесную связь с древней традицией народов – шаманизмом, а именно передавало преклонение людей перед самыми крупными представителями тогдашнего животного мира – лосями, медведями, дикими лошадьми как духами-хранителями души шамана ийэ-кут. Поздний неолит характеризуется появлением в наскальной живописи Якутии изображений масок-личин, лодок, магических сцен с солярными людьми. С наступлением бронзового века, во 2-1 тыс. до н.э., первобытное искусство Якутии обогащается новыми сюжетами, среди которых образы шаманов составляют значительный пласт. На территории Якутии к кругу «шаманских» изображений относится композиция на скале в долине реки Май, притока Алдана. Композиция состоит из четырех геометрически стилизованных человеческих фигур, солярного знака, керамических сосудов и предмета, напоминающего нож. Главной фигурой композиции является двуногое антропоморфное существо. Его туловище оформлено в виде «морковки» без ног. Следующие две фигуры людей с рожками находятся над ним. У них изображены только лица и часть туловища. Как известно, шаманские ритуальные костюмы передают образ зверя или птицы. Очень часто они шиты в виде цельной фигуры животного. А рогатые головные уборы играли большую роль при создании необходимого образа шамана. Четвертая фигура человека находится с правой стороны от остальных. Его лицо нарисовано «негативно» по сравнению с личинами других фигур. Кажется, что фигуры людей в ритуальных масках, раскинув руки, парят в воздухе, совершая полет в Верхний мир, который представлен в виде солярного знака – символа солнца. Древний художник изобразил фигуры безногими, чтобы подчеркнуть эффект невесомости при полете. Изобразительные мотивы этой уникальной «шаманской» композиции в долине реки Мая в Якутии напоминают те, что мы находим в наскальном искусстве Северной Америки. Попытка провести иконографические параллели между наскальными изображениями двух различных континентов основана на научной гипотезе о заселении Америки через Северо-Восточную Азию (Г. Стеллер, Н. Нельсон, Ю.А. Мочанов, С.А. Федосеева, Е.А. Окладникова и др.) Так, в рамках стилей Хорнад и Барьерный Каньон, возникших в 10 веке на юго-западе североамериканского континента, создавались изображения масок, геометрически стилизованные фигуры и «качинные одеяла», аналогичные якутским. Так называемые «качинные

одеяла» сочетали похожие на маски лица с прямоугольными туловищами, раскрашенными в изобразительном стиле керамики Мимбрес. Стилизованная глиняная скульптурная фигура человека – «качина», напоминающая по форме керамический сосуд, связана с культом накопления и плодородия у эскимосов. В таком случае, маинский керамический сосуд может быть связан с символом плодородия, изобилия. Шаманское путешествие в Верхний мир с мольбой о ниспослании плодородия, изобилия, благополучия обитателям Срединного мира, возможно, в этом заключается тайный смысл сюжета наскальной росписи Мая в Якутии. В железном веке на территории Якутии в наскальной живописи продолжают оставаться сюжеты с потусторонней тематикой, где присутствуют трехпалые антропоморфные фигуры с шаманской атрибутикой.

В целом, наскальные изображения Якутии являются той ритуально-мифологической системой, которая была средством сохранения и передачи во времени опыта, знаний, мировоззрения древних людей. Сходства в ритуальной мобильной скульптуре и погребальном обряде, наличие культа солнца, постоянство сюжетов и тем наскальных изображений, связанных с шаманской тематикой – вот те, точки, через которые проходят этнографические параллели, связывающие культуры народов Севера и их далеких предков.

В заключении приводятся основные результаты исследования и формулируются общие выводы.

- Рассмотрение семиотических идей и принципов позволяет определить исследовательскую позицию в процессе раскрытия возможных значений наскального искусства. В соответствии с кризисом репрезентации произведение наскального искусства, потерявшее свою связь с архаическим предметом и явлением, существует в форме интерпретативного артефакта.
- Наскальное искусство Якутии можно рассматривать, прежде всего, как выражение универсальной культурной доминанты, общей для народов практически всех континентов на протяжении протяженного исторического времени. Анализ возможностей применения психоаналитического подхода в исследовании раскрывает архетипический уровень понимания проблемы наскального творчества. Универсальный архетипический код реализуется в семиотике ритуально-магических практик, связанных с наскальным искусством.
- Предполагая факт культурного наследования элементов архаики при сохранении длительной исторической преемственности самых различных типов культур, существовавших с палеолитических времен до современности, можно утверждать, что история наскального творчества имеет трансгенерационный и транскультуральный характер.
- Сопоставление образов и символов наскального искусства («текста») с этнографически и исторически известными явлениями архаических и отчасти традиционных религиозно-мифологических воззрений дало возможность приблизиться к раскрытию их глубинной семантики.
- Ритуальная предназначенность наскальных изображений дает

возможность говорить о том, что священная скала служит точкой жизненного контакта с космическими силами и центром аккумуляции энергии. Наскальные рисунки на скалах по берегам Лены образуют единственную в своем роде галерею древнего изобразительного искусства. Рисовать на камне дозволялось только шаманам, поэтому большая часть изображений включает в себе мистические знаки – духов-хранителей, шаманские бубны, символы других миров. К первичному опыту священного пространства восходят символы и ритуалы, связанные со скалой, выбранной в качестве вечных «холстов».

• Дана экспликация основных сюжетов наскального искусства Якутии с акцентировкой его ритуально-магической функции. Для расшифровки семантики наскальных изображений использован также материал Древней Европы и Азии, типологически близкий якутскому.

Основные положения и выводы диссертационной работы отражены в следующих публикациях общим объемом 5 печатных листов:

1. Кузьмина Л.А. Наскальное искусство как национальное наследие и проблема его «освоения» в туристических целях. Якутск, изд-во ЯГУ, 2000 (1, 25 п. л.).

2. Кузьмина Л.А. Культурологические основы интерпретации семантики наскального искусства. // Проблемы региональной культуры и образования России на пороге 3 тысячелетия. Материалы всероссийской научно-практической конференции. Якутск, 2000, С. 108-109. (0,15 п. л.).

3. Кузьмина Л.А. Наскальное искусство как национальное наследие и проблема его «освоения» в туристических целях (на примере археологических памятников Амги). // Циркумпольная культура: Памятники культуры народов Арктики и Севера. Материалы научно-практ. конференции.- Якутск, 2000, С. 47-52. (0,3 п. л.).

4. Наскальное искусство в контексте культуры // Интеллект молодых ученых – 21 веку. Материалы научно-практ. конф. Якутск, изд-во ЯГУ, 2000, С. 31-33. (0,25 п. л.).

5. Liobov A. Kouzmina: La semantique des gravures rupestres de Yakoutie – une interpretation dans le contexte de la culture ethnique. // Boreales N 78/ 81 2000, 84-86. (0, 2 п.л.).

6. Кузьмина Л.А. Семантика наскальных изображений Якутии // Илин 2000, №1 (20), С.65-67. (0, 45 п. л.).

7. Кузьмина Л.А. Герменевтика символики наскального искусства. // Материалы научно-теоретической конференции «Логос. Культура. Цивилизация» Якутск, 2001 - С.97-100. (0,25 п. л.).

8. Кузьмина Л.А. Этнопсихологические основы интерпретации символики наскального искусства Этническая психология и современные реалии. // Материалы Интернет-конференции. Якутск, 2004, С.43-46. (0,17 п. л.).

9. Кузьмина Л.А. Символическое сакральное пространство наскального искусства. // Культура и искусство оленеводческих народов: материалы междунар. науч. конф. – Якутск, 2006, С. 32-39. (0,4 п. л.).



10. Кузьмина Л.А. Сохранение объектов наскального искусства в процессе развития туризма // Материалы межрегиональной научно-практической конференции «Основные направления имиджевой политики Республики Саха (Якутия)». Якутск, 2006 - С.210-213. (0,17 п. л.).

11. Кузьмина Л.А. Объекты наскального искусства как туристский ресурс. Материалы межрегиональной научно-практической конференции Инновационный форум «Научно-инновационный потенциал Республики Саха (Якутия)». Якутск, 2006. - С.112-124. (0,15 п.л.)

12. Кузьмина Л.А. Наскальное искусство как культурное наследие. // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». Выпуск 3 (9). 2007 - <http://analiculturolog.ru> -13 с. (0,5 п. л.).

13. Кузьмина Л.А. Наскальное искусство как сакральный феномен. // Поморские чтения по семиотике культуры: Вып. 3: Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера: сб. научных статей. – Архангельск: Поморский университет; 2008. – С. 281-298. (1 п. л.).

14. Кузьмина Л.А. Священные скалы в системе культурных ландшафтов Якутии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. №38 (82): Научный журнал. - СПб., 2008. С. 200-204 (0,35 п. л.)

---

Отпечатано с готового оригинал-макета в ЦНИТ «АСТЕРИОН»  
Заказ № 26. Подписано в печать 22.01.2009 г. Бумага офсетная.  
Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 1,75 п. л. Тираж 100 экз. Санкт-Петербург, 191015, а/я 83,  
тел. /факс (812) 275-73-00, 275-53-92, тел. 970-35-70