

Ю. А. Савватеев

ПЕТРОГЛИФЫ КАРЕЛИИ И НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛЕСНОЙ ПОЛОСЫ ЕВРАЗИИ

Статьями А. А. Формозова и Г. И. Пелих¹, посвященными наскальному искусству Сибири, журнал «Советская этнография» по существу начал дискуссию по сложной и актуальной проблеме первобытного наскального искусства. В этих статьях затронуты и некоторые методологические вопросы: метод научной классификации, связи между петроглифами разных областей и стран, эволюция наскального изобразительного творчества и др. В качестве сравнительного материала привлекаются наскальные рисунки Урала, Карелии, Скандинавии, Азербайджана. Уже поэтому обе статьи интересны для всех, занимающихся изучением наскальных гравировок и росписей лесной полосы Евразии.

В последние годы внимание к наскальным изображениям заметно усилилось как в нашей стране, так и за рубежом. Это вызвано открытием многих новых памятников, появлением значительного числа публикаций, но главное — настойчивым желанием проникнуть в духовный мир первобытных людей, понять их мировоззрение, идеологию, культуру. Вокруг наскальных рисунков вновь разгораются жаркие споры.

В попытках понять рисунки исследователи все чаще обращаются непосредственно к памятникам, а также к трудам своих предшественников. К сожалению, петроглифический материал пока редко обрабатывается столь же скрупулезно, как, скажем, материал раскопок. Из арсенала старых теорий на вооружение берутся иногда далеко не самые сильные, а то и вовсе недоказанные положения, ставшие за давностью лет привычными, не вызывающими сомнений. Появляется немало и новых, впечатляющих на первый взгляд, выводов, подсказанных порой не столько самим материалом, сколько воображением исследователей.

Налицо и положительные результаты повышенного научного интереса к петроглифам: с них постепенно снимается пелена таинственности, накапливаются новые интересные и достоверные факты и наблюдения, позволяющие решить некоторые составные части проблемы. Но это всего лишь начало глубокого и всестороннего изучения наскальных изображений.

Цель данной статьи — показать место карельских петроглифов среди аналогичных памятников нашей страны. Это необходимо сделать и потому, что карельские петроглифы часто используются в качестве сопоставительного материала, а нередко выступают и как эталонные памятники. Нужно учесть также, что в последние годы в Беломорье нами открыто свыше 1000 новых рисунков, и появились благоприятные пер-

¹ А. А. Формозов, О наскальных изображениях эпохи камня и бронзы в Прибайкалье и на Енисее, «Сов. этнография», 1967, № 3; Г. И. Пелих, О методе научной классификации сибирских петроглифов, «Сов. этнография», 1968, № 3. В дальнейшем при ссылках на эти статьи в тексте указываются только фамилия автора и страница.

спективы для их твердой датировки². Мы намерены коснуться и некоторых общих вопросов, поставленных А. А. Формозовым и Г. И. Пелих (они рассматриваются нами как бы с уровня изученности карельских петроглифов).

Г. И. Пелих затронула крайне важный вопрос: как, с каких позиций изучать памятники наскального искусства Сибири (а по существу — всей лесной полосы Евразии). Она с пристрастием отстаивает научную

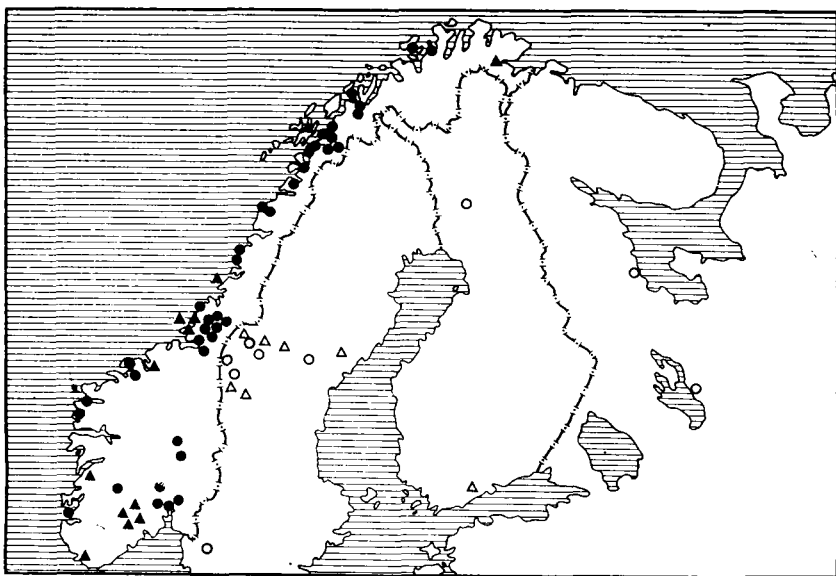


Рис. 1. Распространение наскальных изображений каменного века в Северной Европе (по Г. Хальстрему): кружками обозначены высеченные изображения, треугольниками — раскрашенные. См.: G. Hallström, *Monumental art of Northern Sweden from the Stone Age. Nämforsen and other localities*, Stockholm, 1960, p. VIII

концепцию А. П. Окладникова, метод его исследования, в основе которого будто бы лежит «... стремление установить общие тенденции развития искусства наскальной живописи во всемирно-историческом масштабе в их динамике и обусловленности. Общие закономерности в развитии первобытного искусства служат отправным пунктом для воссоздания генезиса наскальных изображений Сибири на основе анализа стиля, техники исполнения, содержания. Хронологическая схема А. П. Окладникова является признанием закономерности исторического процесса и единства познавательных средств, в том числе и в такой сложной области, как изобразительное искусство. Естественно, для такого рода работы необходим соответствующий уровень научного кругозора и овладение методикой сравнительно-исторического анализа» (Г. И. Пелих, стр. 71).

На наш взгляд, точка зрения крупнейшего исследователя писаниц Сибири изложена по меньшей мере упрощенно³ и совершенно неправомерно противопоставляется методике сравнительно-исторического анализа петроглифического материала и даже методу исследования

² Ю. А. Савватеев, О новых петроглифах Карелии, «Сов. археология», 1967, № 2, стр. 3—21; его же, Петроглифы Новой Залавруги, «Сов. археология», 1968, № 1, стр. 134—157.

³ Общие закономерности в развитии первобытного искусства пока не могут служить отправным пунктом для воссоздания генезиса ни сибирских, ни карельских, ни скандинавских петроглифов, ибо эти закономерности для эпохи неолита, бронзы и раннего железа еще не выявлены и не исследованы с достаточной полнотой.



Рис. 2. Охота на лосей по насту. Петроглифы Новой Залавруги (IV группа)

А. А. Формозова. Как раз в самом подходе к изучению памятников у названных исследователей обнаруживается немало общего: оба они принадлежат к «мифологическому» направлению в трактовке смыслового содержания рисунков; видят в них отражение духовных контактов с миром древневосточных цивилизаций. Мысль о том, что периоды расцвета искусства не находятся в прямой зависимости от общего развития общества, уже высказывалась А. А. Формозовым. В интересной как для массового читателя, так и для специалистов научно-популярной книге «Памятники первобытного искусства на территории СССР», он даже излишне категорично утверждает, что нельзя судить об идеологии наших предков по уровню материальной культуры, ибо «прямого соответствия тут нет», что «... искусство в очень малой мере зависело от уровня хозяйства и социальной организации»⁴.

Г. И. Пелих упрекнула А. А. Формозова «...в нежелании полемизировать на должном уровне с А. П. Окладниковым, в ориентации на исследование частных вопросов» (стр. 72), в привлечении в качестве аргументов «...самых общих, зачастую проблематичных и большей частью ничего не доказывающих положений» (стр. 69) и т. п. Подобные высказывания, на наш взгляд, крайне неуместны. Они искажают содержание статьи Формозова и уж никак не способствуют спокойному, деловому поиску научной истины. Главным в дискуссии должно стать не стремление показать, что один исследователь хорош, а другой плох, а выяснение вклада каждого из них в решение обсуждаемых вопросов и, что еще важнее, поиски верных путей решения проблемы, введение в научный оборот новых достоверных фактов, наблюдений и выводов.

Не беда, если разговор будет вестись на разном уровне «научной генерализации» (Г. И. Пелих). Он может касаться некоторых памятников и их совокупности, частных и общих вопросов наскального творчества. На данной, «младенческой» стадии изучения следов древней изобразительной деятельности порочной представляется сама идея признания единственно правильным направлением изучение петроглифов во всемирно-историческом масштабе, противопоставление его конкретным исследованиям отдельных памятников и частных вопросов.

Статья А. А. Формозова посвящена не столько методу научной классификации, как думает Г. И. Пелих, сколько непосредственно хронологии сибирских петроглифов — едва ли не самому главному и трудному на данном этапе их изучения вопросу⁵. Исследователь ищет «опорные точки», крайне необходимые для твердой датировки петроглифов Сибири. В целом эти поиски ведутся в перспективном направлении, но нередко А. А. Формозов спешит, привлекает далеко не бесспорные аргументы. Поэтому не все его выводы можно сейчас принять. В самом деле, может ли изображение лыжника, преследующего лося, из Залавруги (Беломорье) подтвердить датировку аналогичной сценки на втором Каменном острове (Ангара)?

Но это совсем не значит, что критика хронологической схемы А. П. Окладникова беспочвенна. Мы не видели сибирских петроглифов в натуре⁶, но, судя по публикациям, хронологическая схема А. П. Окладникова все же не бесспорна. Так, палеолитические и мезолитические изображения выделены им неубедительно. Хотя не все доводы А. А. Формозова на этот счет равноценны по своей силе (например, своеобразие топографии, «недостаточная прочность» скал, отсутствие скульптур и

⁴ А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, М., 1966, стр. 3, 114.

⁵ Первой, исходной и вместе с тем наиболее трудной задачей в изучении наскальных изображений А. П. Окладников тоже считает установление их возраста. См. А. П. Окладников, Петроглифы Ангары, М.—Л., 1966, стр. 107.

⁶ Знакомство с наскальными изображениями на месте должно стать обязательным условием их научного изучения, ибо даже лучшие публикации не обладают тем «эффектом присутствия», без которого невозможно понять памятник.

гравировок на кости еще не отвергают палеолитического и мезолитического возраста (рисунков), но в целом его критика представляется убедительной. Опровергнуть ее можно только новыми фактами и наблюдениями. Весьма условно, на наш взгляд, выделены и неолитические петроглифы Сибири. Значительное распространение петроглифов в Сибири еще в эпоху неолита (а появление их и в более раннее время) вполне возможно, однако твердо и обоснованно выделить их не так просто.

Г. И. Пелих защищает хронологическую схему А. П. Окладникова, считая, что если она и «...будет когда-либо заменена другой, более совершенной, то это произойдет лишь после значительного накопления новых научных знаний и проведения конкретных исследований с соответствующей степенью овладения методикой научно-исследовательской работы, на соответствующем уровне научной генерализации» (Г. И. Пелих, стр. 76).

Трудно сказать, будет ли уточнена эта схема или заменена новой, но поиски в этом направлении должны вестись уже сейчас, таково требование науки. Ведь от точности датировки памятников во многом зависит и достоверность последующих исторических выводов. Чтобы разобраться в хронологии петроглифов лесной полосы Евразии, надо и впредь настойчиво искать «опорные точки», выявлять эталонные памятники.

Идеальным случаем для датировки рисунков представляется тот, когда они сопоставляются с материалами раскопок соседних поселений или жертвенных мест, особенно когда имеется возможность выделить в этих материалах предметы, предшествующие рисункам, синхронные им, и, наконец, заключающие их. В Беломорье, например, к настоящему времени известно 36 групп петроглифов, включающих около 1700 изображений. Все они сосредоточены на очень ограниченной площади (на пяти соседних островах), в окружении более полусотни древних поселений. А изображения Новой Залавруги были перекрыты даже культурным слоем стоянки Залавруга I. Скопления рисунков располагаются на разной высоте над уровнем моря, что значительно облегчает выяснение их относительной хронологии. Использование разнообразных способов датировки, включая методы естественных наук, позволит получить для беломорских петроглифов точные даты. Уже сейчас очевидно, например, что рисунки на скалах Залавруги выполнены не ранее первой и не позднее четвертой четверти II тысячелетия до н. э.

Заманчивые перспективы в усовершенствовании хронологии памятников наскального искусства как будто открывает использование данных неотектоники⁷. Г. А. Панкрушев, разрабатывающий метод датировки археологических памятников по высотным данным, пришел к выводу, что его можно применять в любой части земли для памятников, расположенных по берегам морей и крупных озер, в зонах тектонических движений. Именно на этом методе будет основана датировка онежских петроглифов, в которой пока наблюдаются большие расхождения. По расположению недавно открытых на береговых террасах стоянок видно, что рисунки появились после того, как исчезла ранненеолитическая культура Сперрингс. Верхняя хронологическая граница их приблизительно очерчивается заметным подъемом воды в Онежском озере, который, по мнению Г. А. Панкрушева, наблюдался в первой половине II тысячелетия до н. э. Тогда петроглифы оказались затопленными.

Высотные отметки помогают и в выявлении связей изобразительного материала с определенными археологическими комплексами, что, в

⁷ Г. А. Панкрушев, Применение данных неотектоники для датировки древних поселений, сб. «Новые памятники истории древней Карелии», М.—Л., 1966, стр. 5—43.

Высотные отметки и колебания уровня Каспийского моря можно как будто использовать и для уточнения датировок наскальных изображений Кобыстана.

свою очередь, облегчает выяснение этнической принадлежности творцов рисунков, делает возможным привлечение к объяснению их этнографических материалов.

Нередко возраст петроглифов устанавливается по аналогии с произведениями искусства из погребений и поселений, в частности скульптурными, имеющими стилистическое сходство с рисунками. Однако такие сопоставления не всегда убедительны. Вряд ли правомерно для датировки писаниц Сибири использовать костяную скульптуру Оленеостровского могильника на Онежском озере, как это делает А. П. Окладников⁸.

Более оправданным было бы привлечение материала Оленеостровского могильника для датировки карельских петроглифов, что и попытался сделать К. Д. Лаушкин в интересной, но весьма спорной работе «Онежское святилище»⁹. Он отметил ряд близких параллелей в онежских петроглифах и материалах Оленеостровского могильника, в частности, указал на тесную связь наскальных «магических жезлов» и скульптурных головок лосей (роговых жезлов-рукоятей) из могильника. Очевидна и стилистическая близость скульптур и гравировок. И тем не менее два этих памятника никак нельзя считать одновременными, их разделяет почти целое тысячелетие. В этом нетрудно убедиться, если сопоставить материалы могильника и синхронных онежским петроглифам стоянок, а также их высотные отметки. Подобные аналогии, бесспорно, должны приниматься во внимание при датировке рисунков, но все же не могут быть взяты за ее основу. Определяющее значение они приобретают лишь для эпохи развитого металла, когда в материалах раскопок кое-где появляются точные копии наскальным рисункам.

Перспективным приемом датировки рисунков является сравнение характерных фигур из петроглифов с орнаментальными изображениями на глиняных сосудах¹⁰. В лесной полосе Европейской части СССР сосудов с теми же сюжетами, что и на наскальных рисунках, пока немного, но число их растет. Увязав наскальные изображения с определенными керамическими комплексами, легче определить этническую принадлежность их творцов.

Мы считаем, что аналогии материалов раскопок с наскальными изображениями надо использовать для датировки последних крайне осторожно и обоснованно, преимущественно для памятников, близких территориально и по этнической принадлежности их создателей.

Неубедительными останутся датировки, основанные на аналогии между наскальными изображениями отдаленных областей лесной полосы Евразии, скажем, Сибири, Урала, Карелии, Скандинавии. Не нужно забывать, что близкие до тождества образы в простейших изобразительных формах, какие дают нам петроглифы, могли возникать случайно, конвергентно, под влиянием сходных материальных и социальных условий. Но даже если среди них действительно имеются общие сюжеты, предположительно появившиеся вследствие диффузии, их далеко не всегда можно принять за одновременные. Так, изображения лодок с гребцами, известные в Сибири, на Урале, в Карелии, Швеции и Норвегии, которые нередко принимаются за родственные друг другу солярные лады¹¹, датируются весьма широким отрезком времени, включая 3, 2 и 1 тысячелетия до н. э.

⁸ А. П. Окладников, Указ. раб., стр. 107—108.

⁹ К. Д. Лаушкин, Онежское святилище, ч. II — «Опыт новой расшифровки некоторых петроглифов Карелии», «Скандинавский сборник», V, Таллин, 1962, стр. 196—200.

¹⁰ В. Н. Чернецов, Наскальные изображения Урала, М., 1964, стр. 19—22.

¹¹ А. А. Формозов, О наскальных изображениях эпохи камня и бронзы в Прибайкалье и на Енисее, стр. 79; его же, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 45, рис. 16, схема (распространение изображений солярной ладьи на петроглифах).

Наблюдения над размещением, стилем и техникой нанесения рисунков важны прежде всего для установления относительной хронологии изображений конкретного памятника или скопления их. Значительно облегчают решение данной задачи наслоения фигур, перекрывающих друг друга. Однако определить по этим признакам абсолютный возраст рисунков пока вряд ли возможно, так как их датирующие свойства весьма относительны.

К сожалению, трудности датировок петроглифов нередко затушевываются. Возраст их подчас устанавливается поспешно, на основании весьма спорных и поверхностных аналогий, без достаточного привлечения найденных уже местных источников датирования. Так, петроглифы

Карелии А. А. Формозов уверенно датирует эпохой бронзы или первой половиной 2 тысячелетия до н. э. При этом он ссылается на стоянки, найденные в непосредственном соседстве с ними и относящиеся будто бы ко 2 тысячелетию до н. э.¹² В действительности же в окрестностях петроглифов встречаются материалы разных эпох 3—1 тысячелетия до н. э. Не все ближайшие к петроглифам поселения синхронны им, да и взаимосвязь стоянок и рисунков на скалах нуждается в обосновании. Между тем целенаправленные поиски нередко приводят к успеху (Беломорье, Ко-



Рис. 3. Лось. Петроглифы Новой Залавруги (XV группа)

быстан). Даты, установленные на местном материале, достовернее полученных лишь на основании генезиса первобытного искусства.

По мере углубленного изучения послепалеолитического наскального искусства лесной полосы Евразии становится все очевиднее, что его развитие усложнилось. Намечается многолинейный путь эволюции наскального творчества. Параллельно развиваются разные по стилю, технике нанесения направления. В рисунки в различных местах вкладывается разное содержание, видимо, отличаются они и по назначению. Для примера достаточно сопоставить карельские и сибирские петроглифы эпохи неолита и ранней бронзы (3 — первая половина 2 тысячелетия до н. э.).

Гравировки на скалах Карелии довольно разнообразны по составу, в них больше всего изображений лодок и людей (Беломорье), птиц и орудий промысла (Онежское озеро). Наряду с реалистическими фигурами много условных, символических знаков. Преобладают силуэтные рисунки, реже встречаются контурные (представлен и гибридный, скелетно-контурный стиль). Крупные фигуры (натуральной величины олени, большие лодки и др.) появляются здесь не на ранней, а на поздней стадии. Большинство изображений входит в композиции. Причем со временем композиционная сложность рисунков заметно усиливается, сюжет разрабатывается все детальнее. Повествовательное начало особенно ярко выражено в многофигурных композициях — настоящих шедеврах мирового первобытного искусства.

¹² А. А. Формозов, Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика, «Сов. этнография», 1950, № 3, стр. 171; его же, О наскальных изображениях эпохи камня и бронзы в Прибайкалье и на Енисее, стр. 75 и др.; его же, Камень «Щеглец» близ Новгорода и камни-следовики, «Сов. этнография», 1965, № 5, стр. 134.

Своеобразной чертой стиля является и то, что все звери изображены здесь двуногими, людей мы обычно видим в профиль, с одной рукой и одной ногой. Оригинальны карельские петроглифы и по топографии: они высечены на покатых прибрежных склонах выходящих на поверхность коренных пород (гнейсо-гранитов) обычно у самой воды.



Рис. 4. Изображения людей на скалах Новой Залавруги



Рис. 5. Изображения людей на скалах Новой Залавруги

Среди сибирских петроглифов таких особенностей почти нет. В них преобладают одиночные изображения зверей, преимущественно лосей. Гораздо разнообразнее техника их исполнения, они выбиты на отвесных скалах и т. д. Значительно отличаются петроглифы Карелии и от наскальных изображений Урала¹³. Карельские рисунки кажутся более

¹³ Мы не можем согласиться с А. А. Формозовым, отмечавшим особую близость уральских писаниц и карельских петроглифов (А. А. Ф о р м о з о в, Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика, стр. 175—176)

сложными, быстрее развивающимися, в основном в плане эпическо-повествовательном. Эта линия развития особенно заметна в Беломорье. Нам представляется, наконец, что они отражают весьма сложную социальную структуру, довольно развитое анимистическое мировоззрение их творцов и почитателей.



Рис. 6. Капканы (соляные и лунарные знаки?). Онежские петроглифы. Пери-нос

Уже сейчас в лесной полосе Евразии отчетливо выделяется несколько самостоятельных очагов, регионов наскального искусства. Самобытный облик изобразительного материала в каждом из них связан, очевидно, с особенностями мироощущения, общественного и хозяйственного быта древних племен, живших в сходных географических условиях лесной полосы, но имевших существенные этнографические отличия. Своеобразие развития наскального искусства разных районов выявляется при сопоставлении петроглифов Онежского озера и Беломорья, близких территориально и хронологически, но все же не тождественных.

Все беломорские петроглифы в отличие от онежских расположены на островах. Среди беломорских петроглифов господствуют фигуры, выбитые по всему силуэту, в то время как среди онежских нередко встречаются контурные. В целом беломорские рисунки реалистичнее онежских, в них гораздо меньше фантастических персонажей. На онежских скалах тоже есть многофигурные композиции, но сюжет их разработан значительно слабее, в них меньше подробностей, чем в лучших наскальных «полотнах» Беломорья.

Еще заметнее различия в тематике. Изображения птиц в Онежском святилище решительно преобладают, а в Беломорском они редки, зато

там мы встречаем обилие своеобразных по конструкции лодок, обычно с гребцами. В онежских группах много получеловеческих — полузвериных существ, неизвестных в Беломорье, где, как правило, фигурируют «земные» люди — охотники на морских и лесных зверей.

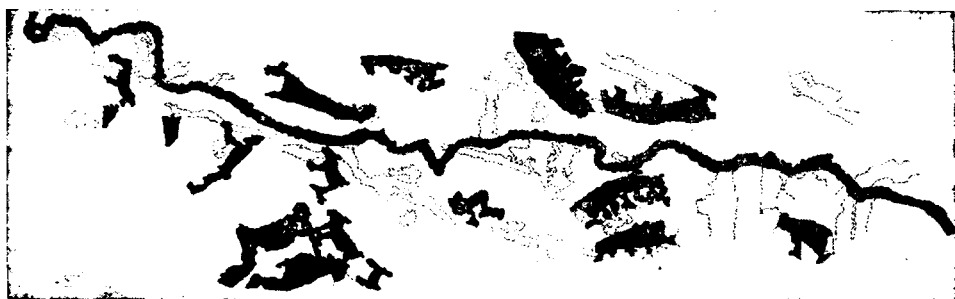


Рис. 7. Изображение реки, фрагмент. Петроглифы Новой Залавруги (XV группа)

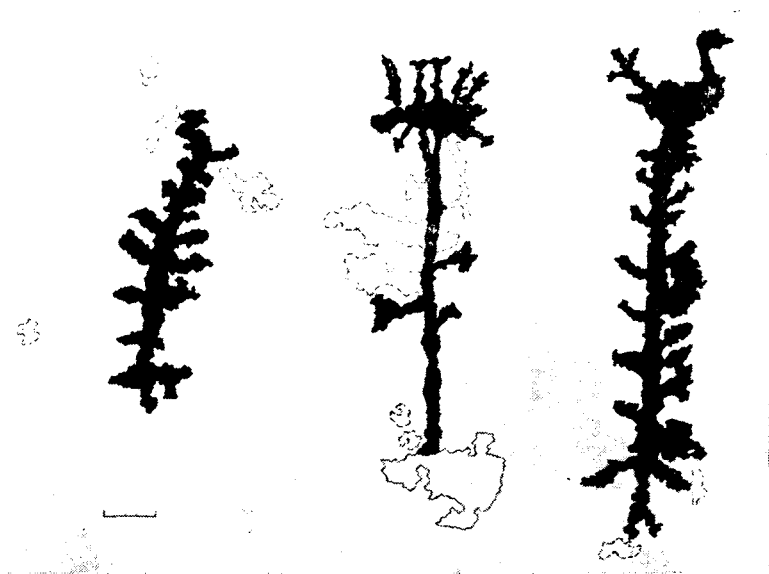


Рис. 8. Изображения деревьев. Петроглифы Новой Залавруги

В беломорских петроглифах нет капканов, там встречаются изображения реки, деревьев, луков, стрел, лыж, морских зверей, следов животных и человека, почти или вовсе не представленные на мысах Онежского озера (рис. 7—8).

Эти и другие отличия давали основание исследователям относить рассматриваемые памятники к разным ступеням неолитической культуры. По мнению В. И. Равдоникаса, они и по своему содержанию, и по стилю «...отражают различные стадии истории первобытного мышления»¹⁴. А. П. Окладников тоже расчленяет их на две группы, непосредственно связанные друг с другом: эпохи позднего неолита и начала бронзового века¹⁵. Но материалы раскопок прилегающих к ним стоянок

¹⁴ В. И. Равдоникас, К изучению наскальных изображений Онежского озера и Белого моря, «Сов. археология», 1936, № 1, стр. 46.

¹⁵ А. П. Окладников, Шишкинские писанины, Иркутск, 1959, стр. 195.

показали, что эти памятники созданы и почитались в среде родственных племен, владевших ямочно-гребенчатой и асбестовой керамикой, и относятся к одной ступени исторического развития. Тем заметнее стали их различия, которые приходится объяснять уже не хронологическими, а скорее этнографическими и другими причинами.

Признавая связь искусства с экономическим базисом и общественными отношениями, исследователи зачастую эту связь все же недооценивают, увлекаясь выявлением внешнего, формального сходства в памятниках древнего изобразительного искусства огромных территорий. Они делают лишь слабые попытки выявить их различия и специфику, увязать эти памятники с конкретными археологическими и этнографическими материалами рассматриваемых областей. Именно аналогии, иногда далекие и малоубедительные, не раз служили ключом к решению таких важнейших вопросов, как датировка рисунков, их древний смысл, назначение и др.

На петроглифы Карелии, например, не раз распространялись общие характеристики, плохо согласующиеся с местным материалом. Нередко встречаются утверждения, что наиболее часто на скалах Карелии воспроизводились промысловые звери: лоси, олени, медведи и др.¹⁶ А. П. Окладников, отметив абсолютное преобладание на наскальных изображениях Сибири лося, указывает, что господство одного звериного сюжета обнаруживается у лесных племен Евразии почти повсеместно, в том числе на Урале и даже западнее, в лесной полосе европейской части РСФСР. Мысль о том, что главным объектом творчества палеолитического, мезолитического и неолитического времени были звери, а не люди, неоднократно высказывал А. А. Формозов. Господство промысловых животных он считает характерной особенностью тематики северного неолитического искусства.

На самом деле в наскальных гравюрах Карелии тема зверя отнюдь не господствует, не приходится говорить и о ведущей роли лося (по числу фигур уступающего оленю). В центре внимания древних художников-камнетесов Севера стали другие образы, связанные с жизнью и деятельностью самого человека. Соотношение ведущих сюжетов в основных группах наскальных изображений Карелии можно проследить по приводимой таблице.

Значительным числом во всех группах представлены, кроме того, простейшие фигуры геометризованных очертаний: кружки, линии, овалы и т. д. Лодки, как правило, показаны с экипажами, в них насчитывается около 1000 гребцов, только в лодках Новой Залавруги их 753. Наконец, из числа солярных и лунарных знаков, выделенных В. И. Равдоникасом, 61 фигуру А. М. Линеvский относит к категории капканов.

Нельзя сказать, чтобы своеобразие карельских петроглифов не было замечено вовсе. Предпринимались даже попытки его объяснения. Так, А. А. Формозов писал, что эти памятники 2 тысячелетия до н. э. «...во многом отражают влияние скандинавских культур эпохи раннего металла. Поэтому они имеют сложный характер и весьма далеки от примитивных, близких к палеолитическим наскальным изображениям сибирских культур, сохранивших в неолите целиком охотничий характер и не испытавших воздействия более высоких по уровню обществ»¹⁷.

В последующих работах усложнение искусства эпохи неолита, энеолита и бронзового века (по сравнению с палеолитическим) исследова-

¹⁶ Н. Н. Гурина, Мир глазами древнего художника Карелии, Л., 1967, стр. 23; А. П. Окладников, В. Д. Запорожская, Ленские писаницы, М.—Л., 1959, стр. 93; А. П. Окладников, Петроглифы Ангары, стр. 50; А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 12—16.

¹⁷ А. А. Формозов, Образ человека в памятниках первобытного искусства с территории СССР, «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 6, стр. 107, примечание.

тель объясняет прежде всего влиянием классического Востока, которое ярче всего будто бы выявляется в петроглифах. Это воздействие, по мысли А. А. Формозова, было настолько значительным, что «...близкие до тождества гравировки и росписи в лесах создавали охотники-рыболовы, а на юге — земледельцы и скотоводы»; в Карелии во 2 тысячелетии до н. э. «...скрещивались и переплетались местные предания каменного века и мифы, заимствованные из передовых культур Юга и Юго-Запада». Образ солнечной ладьи, иллюстрирующий египетский миф, в

Соотношение основных сюжетов в группах наскальных изображений *

Основные сюжеты карельских петроглифов	Онежские петроглифы	Беломорские петроглифы		
		Бесовы Следки	Залавруга	
			старая	новая
Всего фигур	570	300	216	1043
Лодки	28	29	32	390
Люди и антропоморфные фигуры	63	14	71	179
Олени и лоси	40	60	30	57
Медведи, волки и др.	5	20	2	23
Рыбы	6	—	—	1
Морские звери (белухи)	—	46	1	61
Птицы	194	27	1	67
Следы	—	13	15	18
Солярные и лунарные знаки (капканы)	83	—	1	—

* Эта таблица значительно отличается от опубликованной нами ранее (см. Ю. А. Савватеев, Петроглифы Новой Залавруги, стр. 153), в которой использованы данные А. М. Линевского (см. его работу «Петроглифы Карелии», Петрозаводск, 1939, стр. 12—31). Таблица, помещенная в этой статье, составлена с учетом данных В. И. Равдоникаса (см. его работу «Наскальные изображения Онежского озера и Белого моря», М.—Л., ч. I—1936; ч. II—1939), которые несколько расходятся с данными А. М. Линевского. Кроме того, в таблицу включены петроглифы Новой Залавруги, открытые в 1967 г. и рисунки, выставленные в Государственном Эрмитаже и Карельском краеведческом музее (по существу еще не опубликованные).

котором объясняются смена дня и ночи, восход и заход солнца, он находит среди петроглифов Азербайджана, Приамурья, Сибири, Казахстана, Тянь-Шаня, Урала, Карелии. Интересно, что при этом делается ссылка на копию петроглифов Старой Залавруги, где нет и намек на солнечную семантику лодок¹⁸.

А. П. Окладников считает наскальные изображения Северной Европы памятниками древней земледельческой религии, «...имевшей много общего с религиями древних народов Переднего Востока и Египта. В основе ее был культ стихий природы, миф об умирающем и воскресающем божете растительности. Изображения же лодок на петроглифах Скандинавии и Карелии были связаны не столько с охотничьими культовыми обрядами, сколько с древними представлениями о плавании душ умерших в страну смерти на лодках и о путешествии солнца в загробный мир. Лодки эти — лодки умерших. Путь их лежит в страну пред-

¹⁸ А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 41—45, 73.

О связях южных областей с северными А. А. Формозов судит и по другому сюжету — «оригинальным солнечным знакам», которые будто бы «выгравированы и выбиты на камнях в Дагестане, в Крыму и Средней Азии, в Карелии и Швеции» (стр. 43, 44). Но среди беломорских петроглифов таких знаков вовсе нет, а онежские круги и полукругия с двумя-тремя отходящими от них линиями, нередко соединенные на концах поперечной чертой, тоже не относятся к категории солнечных символов. Новых аргументов в пользу такой трактовки не приводится, а доказательства, представленные В. И. Равдоникасом, не убедительны. Скорее это охотничьи капканы и кляпцы, так считает и известный знаток первобытной охоты Н. К. Верещагин (устное сообщение).

ков, в загробную страну — преисподнюю, куда души мертвых идут вслед за уходящим солнцем»¹⁹.

Но считать изображения на скалах Карелии лодок, зачастую соединенных гарпунными ремнями с морскими животными и запечатлевших кульминационный момент охоты, иллюстрацией мифа, рожденного в Египте или Двуречье, — значит впадать в явное заблуждение. Неразкрытыми остаются и причины, побуждавшие древних северян заимствовать чуждые им идеи и отражать эти идеи в такой специфической форме художественной деятельности, как наскальное искусство.

Нам представляется методически неверным сам принцип установления параллелей между разными группами петроглифов лесной полосы Евразии, основанный в лучшем случае на сопоставлении восьми-девяти пар единичных рисунков или простейших композиций и не учитывающий хронологии, стиля и тематики всего комплекса. Именно таким образом «установлено» «единство тематики, а во многих случаях и близкое формальное сходство» между скандинавскими и карельскими петроглифами²⁰, ближайшее сходство «как по сюжетной линии, так и по стилистическим особенностям» петроглифов Карелии и Сибири²¹, а также близость уральских писаниц карельским петроглифам и «по стилю изображений, и по сходству солярных знаков»²². Это равносильно тому, что мы начнем сопоставлять археологические культуры только по одному предмету, например топору. Тогда совсем нетрудно будет установить трансконтинентальные связи в наидревнейшие времена. Точно так же, если петроглифы сопоставлять не по комплексу признаков, а всего лишь по одному признаку или даже по близкому формальному сходству, то можно найти тождественные образы не только в Европе и Азии, но и в Африке, Америке — местах, для того времени не сопоставимых даже географически.

Ничего удивительного во внешнем сходстве (зачастую преувеличенном) отдельных изображений лесной полосы нет. Чаще всего оно — результат конвергенции, отражение определенного единства материального мира, сходной географической среды, следствие общности мировоззрения, стихийно материалистического по своему характеру. Не надо забывать, что наскальные рисунки, неразрывно связанные с плоскостью скалы, дают нам простейшие изобразительные формы, отнюдь не исключаящие целого ряда совпадений. Если присмотреться к гравировкам каждого региона внимательнее, то нетрудно заметить, что в них больше местных особенностей, чем «интернациональных» черт, что они далеко не тождественны. В них отразилось прежде всего мировоззрение лесных охотников и рыболовов.

¹⁹ А. П. Окладников, В. Д. Запорожская, Ленские писаницы, стр. 103; А. П. Окладников, Шишкинские писаницы, стр. 97. В другой работе А. П. Окладников резюмирует ту же мысль следующим образом: «Выходит, что идеи и художественные образы, возникшие в одном конце света, в странах древнейших цивилизаций, у первых земледельцев Востока и Запада, свободно пересекали леса и горные цепи, великие реки и степи Европы и Азии, достигая тех далеких северных областей, о которых не имели никакого понятия ни древние египтяне, ни древние греки.

Начинается подготовленная еще в конце неолита великая мировая экспансия новой культуры: победоносное шествие новой идеологии, нового мировоззрения, истоки которых, быть может, находились не только у земледельческих племен Скандинавии, но и в стране пирамид и в Двуречье» (см. А. П. Окладников, Олень золотые рога, М. — Л., 1964, стр. 86—87).

²⁰ К. Д. Лаушкин, Онежское святилище, ч. I — «Новая расшифровка некоторых петроглифов Карелии», «Скандинавский сборник», IV, Таллин, 1959, стр. 90—91; В. И. Равдоникас, Указ. раб., стр. 10.

²¹ Д. Г. Савинов, Наскальные изображения Центральной Азии и Южной Сибири (Некоторые общие вопросы изучения), «Вестник Ленинградского ун-та», № 20, серия истории, языка, лит-ры, вып. 4, 1964, стр. 142—143.

²² А. А. Формозов, Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика, стр. 175.

Основным источником развития северного петроглифического искусства служили не внешние влияния, а в первую очередь все усложнявшаяся местная общественно-трудовая практика, идеология, то новое, что появлялось в ней, и вдохновляло древних художников. На скалах Беломорья, например, необычайно ярко отражен морской промысел — новая отрасль хозяйства в крае, сильно окрашенная эмоционально. Значительное воздействие на развитие петроглифов Беломорья оказало, по-видимому, древнее устное народное творчество. На скалах графическими средствами запечатлено немало легенд, преданий, мифов. Привлекает внимание множество бытовых подробностей, образно характеризующих материальную культуру и занятия древних обитателей края. Однако не все отрасли хозяйства отражены в рисунках с одинаковой полнотой. В них почти не запечатлены рыболовство и собирательство — области повседневной трудовой деятельности, не связанные со сколько-нибудь сильными впечатлениями и переживаниями. Напротив, о морской и лесной охоте древние художники рассказывали довольно часто.

Отстаивая идею самой тесной связи петроглифов с общественно-трудовой практикой их творцов, мы вовсе не снимаем вопроса о роли диффузии в распространении и развитии рисунков, которая, однако, не была определяющей. Нельзя считать, например, петроглифы Карелии результатом культурного заимствования из Средней Азии (мнение В. А. Городцова)²³ или из Скандинавии (мнение А. А. Спицына)²⁴. Сыграли ли роль в их появлении какие-то внешние импульсы, пока сказать трудно. Но отчетливо выступает своеобразие петроглифов, позволяющее выделять на территории Карелии особый очаг наскального искусства, возникший, возможно, самостоятельно и затем прошедший своеобразную эволюцию. Конечно, в них встречаются также изображения, внешне сходные и со скандинавскими и с сибирскими (в меньшей мере). Часть из них появилась конвергентно, другая — отражает какие-то духовные контакты, особенно отчетливо прослеживаемые по сходству оригинальных сочетаний фигур. Например, в XVI группе петроглифов Новой Залавруги имеется изображение лодки с пятью или шестью гребцами, которую снизу поддерживают три человека. Близкая аналогия ему есть в петроглифах Швеции, где встретился тот же сюжет: лодка с пятью или шестью гребцами (руки у них подняты), которую снизу, с кормы и носа, поддерживают два человека²⁵. За такими сценами может скрываться и сходное содержание.

Петроглифы северной Норвегии, северной Швеции и Карелии можно отнести к реалистическому наскальному искусству. Появление и распространение его у охотничье-рыболовецких племен Северной Европы является, по-видимому, следствием давних палеолитических традиций, известной общности мировосприятия, наконец, исторической закономерности, вызывающей на стадии присваивающего охотничье-рыболовецкого хозяйства сходные формы духовной жизни и ее проявлений.

Но процесс стилизации и схематизации, особенно заметный в искусстве более южных областей, коснулся и реалистического в своей основе северного искусства. Он вызван многими причинами, прежде всего развитием самого искусства, выражающего все более сложные идеологические представления. Каких-либо строгих закономерностей в развитии той и другой линии пока выявить не удается, хотя общая тенденция как будто заключается в постепенном переходе от реалистических изображений к стилизованным, сильно схематизированным фигурам. Но

²³ В. А. Городцов, Скальные рисунки Тургайской области, «Труды Гос. Исторического музея», вып. 1, Разряд археологический, М., 1926, стр. 62.

²⁴ А. А. Спицын, Олонекские петроглифы, «Сборник Ленинградского общества исследователей культуры финно-угорских народов», т. 1, Л., 1929, стр. 51.

²⁵ B. Almgren, Bronsåldersproblem i Norden, «Tor», vol. X, 1964, s. 156, fig. 5.

нередко оба направления как бы сосуществуют: наряду с прекрасными реалистическими изображениями и сценами присутствуют слабые с эстетической точки зрения, неумело выбитые рисунки. Существенную роль играли и индивидуальные особенности художников, среди которых были и талантливые, и посредственные мастера. Иначе как индивидуальными склонностями трудно, пожалуй, объяснить, что в одном случае гребцов в лодках Залавруги изображали реалистически, с выделением всех основных частей тела, в других — весьма условно (столбиками, перпендикулярными краю борта).

Важно, на наш взгляд, установить и художественные, эстетические достоинства древних изображений. Но сделать это не так просто, на этот счет высказываются весьма противоречивые суждения. Одни дают высокую оценку их эстетическим достоинствам, другие таких достоинств не замечают вовсе, считая выбивание петроглифов разновидностью обычной утилитарной трудовой деятельности. Мы далеки от мысли отождествлять высечение рисунков с художественной деятельностью в полном, современном смысле этого слова. Но искусствоведческий аспект в их изучении может и должен присутствовать. Не нужно преувеличивать эстетических свойств петроглифов, но нельзя и не замечать их. Они присутствуют и в карельских петроглифах, но воспринимаются по-разному. В. И. Равдоникас не раз отмечал высокое мастерство древних художников-камнетесов²⁶. А. А. Формозову же карельские петроглифы показались слабыми с эстетической точки зрения. Даже одну из лучших сцен Новой Залавруги — многофигурную композицию коллективной охоты на лосей по насту, переданную, на наш взгляд, с большим художественным вкусом (см. рис. 2), необычайно детализированную, динамичную, он считает очень обобщенной, очень схематизированной композицией²⁷.

Утверждая, что проблемы композиции не беспокоили художника каменного века, А. А. Формозов ссылается на наскальные изображения Карелии: «Беломорские петроглифы перенасыщены фигурами людей, птиц, лосей. Им до того тесно, что, кажется, и дышать нечем. Подобная боязнь пространства, стремление заполнить его во что бы то ни стало сказывается в зодчестве древнего Востока»²⁸. Но «перенасыщенность» и безразличие к композициям как раз не характерны для петроглифов Беломорья. «Тесно» только рисункам в группе Бесовы Следки и то потому, что площадь обнаженной скалы здесь очень мала. Подавляющее же большинство наскальных гравюр Беломорья размещено свободно, отдельными группами, на наиболее выигрышных зрительно участках скал. Здесь очень мало случаев перекрывания одних фигур другими.

Петроглифы Залавруги отличает композиционная сложность (большинство рисунков здесь входит в композиции), необычно подробная разработка сюжетов. Они не утратили многих достоинств палеолитического искусства. Надо заметить, что исследователи далеко не закончили работу по выявлению композиций в памятниках наскального искусства.

²⁶ В. И. Равдоникас, Наскальные изображения Онежского озера и Белого моря, ч. I — 1936, ч. II — 1939.

²⁷ А. А. Формозов, Камень «Щеглец» близ Нозгорода и камни-«следовики», стр. 137; его же, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 24, 33, 69, 75.

Исследователь неоднократно отмечает высокое мастерство верхнепалеолитического художника, его «мудрость и наблюдательность», «свежесть восприятия». Однако бедность палитры будто бы снижает выразительность творений верхнепалеолитических художников: «... и как ни выразительны создания палеолитического человека, рассматривая их, чувствуешь, что тебе недостает какого-нибудь синего пятна, вроде плаща у ангела на рублевской «Троице» или пейзажа в окнах «Мадонны Литта» (стр. 33). Это тоже очень субъективное восприятие первобытных творений.

²⁸ А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 52.

Часто их отыскивают лишь по наличию зримой связи между двумя или более фигурами. Нам же кажется, что нередко композиции можно усматривать и там, где такая связь отсутствует, но она подразумевалась древними художниками.

Карельские рисунки не следует называть однообразными, равновеликими, неверно, что они лишены «не только ландшафтного, но и какого-либо другого фона». На гранитных полотнах Карелии появляется уже линия земли (лыжни, тропы, цепочки следов, изображения реки). Нельзя распространять на них и другое наблюдение А. А. Формозова, согласно которому «первобытный человек нисколько не заботился о сохранности старых гравировок и даже о том, чтобы хорошо были видны его собственные творения»²⁹. Напротив, такое желание в рисунках выражено весьма отчетливо. Эстетическое начало в лучших петроглифах Карелии настолько ощутимо, что отрицать или недооценивать его вряд ли возможно.

Предметом дискуссии должна стать и еще одна наиболее сложная, на наш взгляд, проблема наскального искусства — выяснение древнего смысла и назначения изображений. Известно, что «...для наших далеких предков гравировки и росписи на скалах были не пустой забавой, а частью тайных, сокровенных религиозных церемоний, без которых первобытный человек не мыслил благополучия своей общины»³⁰. Однако что это были за церемонии, какие конкретные цели они преследовали, все еще остается неясным.

В отношении петроглифов Карелии установлено, что они были древними святилищами, предположительно племенными или даже межплеменными. Но вот о конкретных функциях этих святилищ мнения исследователей сильно расходятся. Не понятным остается и содержание рисунков, расшифровка их еще далека от завершения. В петроглифах видят отражение магии и культа духов — хозяев (А. М. Линевский) или же довольно развитых космогонических представлений (В. И. Равдоникас, К. Д. Лаушкин). А. А. Формозов находит в них и магические сюжеты, и мифологические рассказы.

Ряд авторов и в нашей стране, и за рубежом приходят к выводу, что с позиций магической теории трудно понять даже верхнепалеолитическое искусство³¹.

Совершенно очевидно, что наскальные изображения Карелии непосредственно не предшествовали акту охоты и не заключали его, как это предполагают сторонники магической теории. Рисунки выбивались в основном летом, «использовались» они лишь часть года, сезонно (остальное время находились под снегом или под водой), повествуется же в них о всех временах года, в том числе и о зимнем промысле.

²⁹ А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 32, 53.

³⁰ Там же, стр. 64.

³¹ В самом деле, если бы охоте действительно всякий раз предшествовали магические обряды, отнимающие много сил и времени (не так просто даже добраться до некоторых рисунков, скрытых в глубине пещер), то их отрицательное влияние на реальную охоту было бы очевидно. В период верхнего палеолита, должно быть, уже понимали, что успех промысла зависел прежде всего от умелой организации и слаженности действий охотников, от их силы и выносливости, от качества орудий охоты. Победу или смерть в «сореvновании» с сильным зверем они в большинстве случаев объясняли реальными причинами, их сознание было стихийно-материалистическим.

Скорее всего, между обыденной охотой и посещением пещер не было прямой, неразрывной связи. Появление рисунков вызвано не столько производственными, сколько уже социальными, общественными причинами. По-видимому, они «оформляли», «иллюстрировали» важнейшие обряды общины или группы общин. Не углубляясь в эту сложную и специальную тему, нам хотелось бы обратить внимание лишь на один возможный аспект изучения верхнепалеолитического искусства — ретроспективный, с уровня северного неолитического искусства, развивающего палеолитические традиции. То, что в палеолитическом искусстве находится еще в зачаточном состоянии, в северном неолитическом выражено более ощутимо.

Вряд ли можно всерьез говорить о следах «ранений» рисунков. Не убеждают и этнографические аналогии, взятые из быта австралийцев, пигмеев и других народов. Такие факты, как уничтожение у этих народов изображения после совершения обряда и др., делают прямые сопоставления с ними весьма сомнительными. Не отрицая магической окраски памятников первобытного искусства вообще, мы считаем, что идея промысловой магии не была в них определяющей.

Рассматривая петроглифы Карелии и Сибири, А. А. Формозов высказывает предположение, что «у племен Европейского Севера и Сибири, как и у австралийцев, выработались обряды, призванные увеличить стада диких животных и стаи промысловых птиц». Хотя влияние на петроглифы производственной магии, по его мнению, велико и бесспорно, смысл их был, несомненно, шире. Так, петроглифы Карелии — это уже «...рассказ в рисунках, графическая запись древних мифов». «При первом взгляде на онежские или беломорские петроглифы ясно, что это не просто магические изображения животных и охоты на них, а гораздо более сложный комплекс», — продолжает он³².

Появление этого «сложного комплекса» — следствие развития мировоззрения народа и его искусства. По мере того как росла повествовательная сложность петроглифов, на скалах появлялось все больше новых образов, необходимых для оформления сюжетов. Детализация повествований, в которых основное место отводится человеку, приводит к появлению звериных и человеческих следов, лыжней, деревьев и т. д.

Из существующих расшифровок карельских петроглифов в последнее время предпочтение обычно отдают расшифровкам К. Д. Лаушкина, основанным на использовании «Калевалы» и саамского фольклора. А. А. Формозов тоже считает, что «мифы о движении солнца, о возникновении Вселенной, о стране мертвых и другие важнейшие идеологические представления запечатлены на скалах во 2 тысячелетии до н. э.»³³. Но использовать карело-финский эпос «Калевалу» для расшифровки петроглифов предложенным образом вряд ли возможно. Наскальные рисунки «умерли» очень рано, еще во 2 тысячелетии до н. э., а руны «Калевалы» «родились» в 1—начале 2 тысячелетия н. э. Ни о какой этнической связи творцов двух этих замечательных памятников говорить пока не приходится.

Первобытное искусство хранит еще много тайн и загадок. Чтобы разгадать их, необходимо самое тщательное изучение памятников, максимальное использование местных материалов для уяснения их датировки, смысла, назначения и т. д. Стала очевидной необходимость разумной координации, ибо далеко не все вопросы можно решить на базе единичных памятников или даже памятников целого района. Один из них легче поддаются датировке, в других проще понять смысл и назначение, третьи имеют особое значение для выяснения связей и т. д.

В процессе исследований все яснее становится огромное научно-популярное значение памятников древней человеческой мысли. Тем тяжелее видеть, как разрушаются, а порой даже исчезают эти творения искусства. Одни памятники гибнут в ходе промышленного строительства, другим (их больше) вредят невежественные посетители, покрывающие древние рисунки надписями, инициалами и изображениями — жалкое подражание мастерам древности! Призывы в защиту духовных богатств, доставшихся нам в наследство от давно ушедших поколений,

³² А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, стр. 65, 68, 69, 71.

³³ Там же, стр. 75. Напомним, что К. Д. Лаушкин склонен датировать онежские петроглифы более ранним временем Оленеостровского могильника. См. К. Д. Лаушкин, Онежское святилище, ч. II.

должны, наконец, вылиться в практические мероприятия по строжайшей охране уцелевших культурных ценностей.

Уже сделаны первые шаги к защите памятников искусства в Карелии, Азербайджане и других областях. Нужно шире пропагандировать этот опыт, искать новые решения. Крайне важно и другое — поднять уровень изучения первобытного искусства, дать ему постоянную прописку в тематике археологических и этнографических исследований. Необходимо провести повсеместный учет, картографирование и максимально полную публикацию памятников. Это в значительной степени облегчит задачу создания фундаментальных, обобщающих работ по проблеме первобытного искусства.

SUMMARY

The article is intended to make clear the place of the petroglyphs of Carelia among similar archaeological objects of the USSR forest zone. The author considers that before attempting to establish the origin of rock images «on a global historical scale» as we are called upon to do by G. I. Pielikh («Soviet Ethnography», 1968, N 3), each separate cluster should be studied as fully as possible: their chronology, techniques, style, subject matter, artistic merits, contents and purpose. Only after this does a well-founded comparison become possible: this should be based not on a formal similarity but on a whole complex of features. At present similarities between images of various regions (Scandinavia, Carelia, the Ural, Seberia) are often exaggerated, their differences and local peculiarities do not receive due attention.

The study of Carelian petroglyphs including those discovered in 1963—1967 shows that they are distinctive in subject matter (the prevalence of boats and human figures), in techniques (silhouettes and contours), in style (realism, complex composition), in topography, in artistic merit. In Carelia in the 3d—2d millenia B. C. there arose and evolved an independent centre of rock engravings.

Monuments of ancient creative art should not only be more actively and purposefully studied but effective measures should be taken towards their protection.
