

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології



Курсова робота

освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

На тему: “Семіотичний та семантичний підходи до вивчення петрогліфів
Скандинавії”

Виконав:

Студент ФГН-3

Напрямок “культурологія”

Тарбецький Ігнат

Науковий керівник:

Король Денис Олександрович

Вступ

Моя цьогорічна тема “Семіотичний і семантичний підходи до вивчення петрогліфів Скандинавії” є продовженням і уточненням минулорічної теми “Петрогліфи як ключ до розкриття світогляду”. Я взявся досліджувати це питання через зацікавлення в подальшому вивченні сучасних наукових поглядів на інтерпретацію наскельних малюнків Скандинавії, зрозуміти у чому полягають їхні відмінності, як вони працюють із наскельним мистецтвом і як їхнє трактування обґрунтоване. Дослідження різних підходів до інтерпретації петрогліфів спричинено недостатнім розкриттям цієї теми у минулорічній роботі: про семіотичний і семантичний підходи у трактуванні петрогліфів. Звичайно, кожен з підходів має власні сильні і слабкі сторони, які ми не повинні уникати у дослідженні задля створення чіткої картини. Пам’ятаємо висловлення Р. Якобсона, що абстракції сприймаються нами як певна загадка, яку варто розкрити. Ця робота демонструє, які деталі задовольняють ту чи іншу теорію, а які навпаки -- дещо компрометують.

Актуальність: Найбільша зацікавленість структурною семіотикою в археології припадає на 60-ті рр. ХХ ст. З 70-х років кількість досліджень в цій галузі починає зменшуватися. Нині в археології превалює дескриптивний підхід, основне завдання якого описувати та класифікувати знахідки. Попри цей факт, певна кількість дослідників продовжує розвивати семіотичні дослідження, зокрема для вивчення петрогліфів Скандинавії та Північної Євразії. Нові технології для вияву і реконструкції першопочаткового вигляду, відбитків від інструментів актуалізують розвиток семантичних досліджень. Особливо це стосується схематичних петрогліфів доби Бронзи і ранньої Залізної доби. До того ж існує потреба у відповідній системі знаків відповідно до певного культурного контексту, адже чимало дослідників вдається до безсистемних інтуїтивних інтерпретацій відповідно до свого досвіду.

Історіографія: Першим із провідних структуралістів, хто висунув ідеї прочитання ритуального і функційного у минулому як текст, був Ролан Барт. Таким чином, у

межах процесуальної археології, яку заснував Л. Бінфорд, починається семіотичний підхід до інтерпретації наскельного мистецтва. На мій погляд, дуже важливий внесок було зроблено Р. Прюселом, який написав монографію “Археологічна семіотика” про методи і становлення процесуальної, когнітивної і постпроцесуальної археології. Протягом нашого дослідження ми спиралися на праці про семантику І. Калініної, яка застосовує підхід Р. Якобсона до вивчення матеріальної культури народів Північної Євразії. Крім цього, нами було використано праці семіотиків, які досліджують матеріальну культуру, для порівняння семіотичного навантаження артефактів матеріальної культури -- І. Палагута, А. Байбурин. Для поглиблення географічного фокусу, було використано праці скандинавських дослідників: Я. Нордبلاد, Й. Голдхан, Р. Бредлі та інші.

Мета роботи полягає в з’ясуванні місця семіотичного та семантичного підходів до інтерпретації наскельних зображень (що довгий час лишались об’єктом вивчення археологів в описово-утилітарному прочитанні).

Оскільки петрогліфи вважаються одним з “ключів” до отримання знань про ритуал і побут в давніх суспільствах, то ми подивимося додатково на такі феномени культури як орнамент і декоровані вироби з металу, символічне значення яких (за умови схожості мотивів) може перегукуватися з петрогліфічними мотивами.

Об’єкт дослідження – наукові дослідження петрогліфів.

Предметом є семіотичні та семантичні спроби розшифровки та прочитання наскельних композицій.

В якості **завдань** роботи означимо наступне:

1) дослідити трансформацію пам’яткознавчих та археологічних розвідок наскельних зображень, зіставити актуальні зараз дескриптивний, процесуальний, контекстуальний та інші підходи;

2) порівняти дослідницькі підходи до інтерпретації наскальної образотворчості Фенноскандії і Північної Євразії; перевірити доцільність «ритуальних трактовок» в аналітиці петрогліфів тощо;

3) верифікувати іконологічну теорію І. Калініної про тотемічну і космологічну системи; пересвідчитись чи вона може бути застосована при вивченні старожитностей Скандинавії;

4) виявити основні закономірності петрогліфічних композицій і відстежити в них прояви символічного навантаження. Для цього нами буде розглянуто декілька міфологічних мотивів (човен, сонце, змії і кінь), які були втілені на скелях і предметах матеріальної культури;

5) пересвідчитися чи є можливість прочитання петрогліфів як текстів.

Методи роботи: Як основний метод ми обираємо порівняльний, який станеться в нагоді, коли нам буде потрібно уточнити регіон нашого дослідження. Завдяки цьому методу нами було окреслено регіон дослідження: Скандинавії - Північна Євразія - Казахстан -- через схожість міфологічної специфіки. Але нашим основним географічним фокусом буде Південна Скандинавія. Першопочатково ми не мали на меті обмежуватися добою Бронзи, проте завдяки порівняльному аналізу, було зрозуміло, що цей період є часом найбільшого розвитку наскельного мистецтва у зазначеному регіоні. Другим методом, до якого ми вдаємося -- контекстуально-дескриптивний. Завдяки певним особливостям ландшафту, ми спробуємо дослідити контекст наскельних малюнків і описати їх з естетичного погляду. Нарешті, ми застосуємо семіотичний метод до певної частини археологічного матеріалу Скандинавської бронзи для виявлення соціального підґрунтя тогочасного суспільства.

Розділ I

1.1 Поява інтердисциплінарних досліджень у вивченні наскельних малюнків у другій половині ХХ ст. -- першій чверті ХХІ ст. спричинена необхідністю створити нові підходи у вивченні та інтерпретації, зокрема предметів матеріальної культури. До другої половини ХХ ст. інтерпретація наскельних малюнків майже не здійснювалася археологами. Структурний метод в археологію бере за предмет не історію чи антропологію, а власне, характеристику археологічних джерел дослідження [Л. Клейн 2004:51]. У дослідженні петрогліфів акцент робиться не лише на аналіз зображення, а й на аналіз його контексту. На 60-ті -- початок 70-х припадає становлення і набуття популярності структурно-семіотичним підходом в археології. В подальшій перспективі виникає постпроцесуальний підхід, який певною мірою перегляне методи процесуальної археології і привнесе нові.

На перших етапах дослідження наскельного мистецтва з'явилась потреба у змальовуванні наскельних зображень для аналізу техніки виконання. Одними із найперших дослідників, з тих хто вдався до графічного зображення петрогліфів, були вчені К. Гревінгк та П. Швед. Як виявилось, цей підхід дуже залежав від фізичного вміння малювати. Більшість деталей було змальовано схематично: "тому вони могли бути або понівечені або не помічені" [Ю. Саватєєв 2005:317]. До того як Равдоникас у 1930-х привніс метод калькування зліпків з гіпсу, чи не найбільшого успіху досягнув у цьому спрямуванні Г. Халльстрем. Цей дослідник заслуговує на нашу увагу, адже він був чи не єдиний за 60 років, хто зайнявся польовими роботами над наскельними малюнками, в такий спосіб продовжив роботу яку розпочали в 1840-1850-х роках К. Гревінгк та П.Швед.

Археологічна традиція, якої дотримувалися Анрі Брейгель, Карл Бланк та інші видатні дослідники петрогліфіки до 1960-х років -- полягає у пошуку, опису та класифікації артефактів матеріальної культури, у тому числі наскельних малюнків, за їхньою зовнішньою схожістю. Нестача методологічної бази у археології зумовлена не

недостатнім збором артефактів, а недостатнім аналізом знахідок [О. Кузнецов 2006:134]. В 1960-х низка вчених-дослідників та студентів на чолі з Льюїсом Бінфордом з Чиказького університету переглянули натуралістичний підхід в інтерпретації печерного мистецтва, оскільки пояснення наскельних малюнків шануванням мисливської магії вочевидь більше не задовольняло [М. Conkey 2018:9]. Цей підхід у археології отримав назву “Нова археологія” і був пов’язаний з такими науками як соціологія, еволюційна екологія та етнологія. Така дифузія породила чимало археологічних спрямувань, одним з яких є етноархеологія, засновником якої є Річард Гоулд. Одне з основних завдань цієї дисципліни полягає у вивченні доісторичної археології для встановлення зв’язку між поведінкою людини та її матеріальною культурою. Дослідження Л. Бінфорда в цій галузі продемонстрували, що існують певні закономірності людської поведінки, які продиктовані господарським ладом -- отже, вони є спільні для всіх культур мисливців-збиральників минулого [О. Кузнецов 2006:136]. Р. Гоулд же вважав, що символічну поведінку як прояв людських емоцій слід вивчати на прикладі сучасних суспільств [R. Preucel 2006:98].

Структурний підхід К. Леві-Строса, що спирається не лише на аналіз окремих елементів суспільства (міфи, звички), а й на відношення між ними, певним чином вплинув на процесуальну археологію [Кокарева Є. 90:2013]. Це важливий момент для інтерпретації, адже для розуміння контексту часто застосовуються етнографічні та антропологічні джерела. Застосовуючи структурний метод для вивчення людської спільноти, Леві-Строс виокремлює два способи мислення для науковця, який вивчає первісне суспільство: науковий та міфологічний. Результати наукового мислення мають приймати форму подій для подальшого створення гіпотез. Мислити міфологічно за Леві-Стросом означає з’єднувати всі події в одну структуру. Ці способи мислення є “стратегічними рівнями з’єднання з природою”, які наявні у всіх суспільствах. [R. Preucel 2006: 38]. “Нова археологія” відразу відмежувалась від підходів культурно-історичної чи, як її зараз називали “Старої археології”: “можливо

більш правильно робити фокус не на історії культури, а на культурному процесі” [T. Earle & R. Preucel 1987:501]. На думку Л. Бінфорда, “Стара археологія” не володіє достатньою методологічною базою для повноцінного дослідження артефактів. Ми погоджуємось з цим твердженням частково, адже, на нашу думку, культурно-історична археологія мала достатньо інструментів для того щоб працювати у межах інструментарію збору-класифікації.

Оскільки підхід “Нова археологія” дотримувався семіотичних засад, то він міг запропонувати більш глибокий аналіз давностей, у тому числі, петрогліфічних. Впродовж десятиліття новий підхід продовжує набирати популярність серед таких археологів як Андре Леруа-Гуран і Аннетта Ламен-Емперер. Про них варто казати у контексті історіографії, адже вони першими у своїх дослідженнях (1969-й і 1962-й відповідно) застосували, так би мовити, теорію на практиці -- систему бінарних опозицій з теорії семіологічного підходу Ф. де Сосюра до вивчення петрогліфів палеоліту [A. Martel 2020:4]. Вони дійшли висновку, що в палеолітичному наскельному мистецтві присутня опозиція чоловік-жінка. Між науковцями виникла дискусія: якщо чоловіка, на думку А. Леруа-Гурана, уособлює фігурка коня, а жінку -- фігурка бізона, то А. Ламен-Емперер вважає навпаки. Крім цього, вони одними з перших обґрунтували існування у палеолітичному мистецтві чіткої структури, яка уособлювала в собі людський організм [М. Подільський 2014:335] Тим не менш дослідження піддали критиці за недостатнє теоретичне обґрунтування.

З одного боку, французька археологічна школа була однією з найвидатніших на той час, і археолог А. Леруа-Гуран посідав місце одного з найбільш визначних археологів Франції, що допомогло поширити запозичений з лінгвістики метод і застосувати його для дослідження палеолітичного мистецтва Європи та Південної Америки [M. Conkey 2018:9]. Але хіба тільки це вплинуло на певний ентузіазм щодо процесуального методу у археології у 1960-х. У 1930-40-х роках цей підхід був застосований у математиці, біології, психології, фізиці та філософії. І вже у 1945-му

році німецький філософ і культуролог Ернст Кассіер, який розвивав теорію міфологічного простору, стверджує, що загальна доля структуралізму охоплює все більше і більше наукових галузей [R. Preucel 2006:93]. З іншого боку, у Франції існувала давня археологічна традиція, яка надавала перевагу традиційним підходам артефактології. Ситуація нагадувала стан сучасної російської археологічної традиції, коли нові підходи ігноруються науковою спільнотою [О. Кузнецов 2006:135]. Навіть А. Леруа-Гуран у 70-ті рр. відмовляється від методу широкого аналізу. Постструктуралізм, який хоч і зародилася під час паризьких протестів 1968-го, тоді майже ніяким чином не вплинув на французьку археологічну традицію. Натомість великою мірою він поширився у США та Британії.

Не можна не помітити, що серед дослідників-постпроцесуалістів було чимало структуралістів (Іен Ходдер -- засновник постпроцесуалізму), чи, принаймні, тих, хто поділяв погляди "Нової археології". І. Ходдер визначає термін "постпроцесуальний" як "контекстуальний" -- той, що стосується інтерпретації значень артефактів у минулому [R. Preucel 2006:126]. Ми припускаємо, що цей розрив пов'язаний радше із тим, що робота у межах процесуалізму зводила інтуїтивні висновки до мінімуму, в той час як представники постпроцесуалізму брали за основу інтуїцію. Тому в останні десятиліття з'явилися праці, в яких інтерпретація матеріальної культури відбувається з довільних позицій [І. Палагута 2011:245]. За І. Ходдером існує три види значень: функційний (як об'єкт використовувався); структурний (місце об'єкта у структурі культурного коду); історичний (контекст чи умови знаходження об'єкта). Потрібні не лише навички для вироблення інвентарю і кінцевий результат процесу, потрібно враховувати і відновити ті умови, у яких його було виготовлено. Такий аналіз Ходдер вважає, перш за все, історичним, адже він вивчає відтворення соціальних інститутів у часі і просторі [J. Barret 1987:469]. Великою мірою постпроцесуалісти покладаються на інтуїтивний підхід в інтерпретації, адже "ми не просто пасивно "відкриваємо"

значення в минулому, але й активно вбудовуємо їх в наші дослідження.” [A. Bauer 2002:38].

Не всі вчені погоджуються з терміном “постструктуралізм”. Манфред Франк називає цей підхід не інакше як “нео-структуралізм”, тобто наголошує на спадковості традиції “лінгвістичного повороту” у нео-структуралізмі. Це пояснює той факт, що структуралісти і постструктуралісти не виступають в абсолютній опозиції один до одного. Були структуралісти, які вдало застосували постпроцесуальну методику до власних досліджень. Для частини структуралістів новий підхід був не лише “свіжим ковтком повітря”, а й можливістю вчитися і співіснувати [R. Preussel 2006:127]. При цьому, з одного боку, Л. Бінфорд і Р. Ватсон критикували постпроцесуальний підхід за схильність до філософії, а з іншого, прихильники Ієна Ходдера Майкл Шенкс і Крістофер Тіллі вважали, що звертання археології 1960-х до позитивізму великою мірою обмежило підхід і зробило його більш традиціоналістичним. Попри це, вони визнали розрив між археологією до процесуалізму і після лінгвістичного повороту, наводячи твердження Девіда Кларка: “Невинність” традиційної археології остаточно була розсіяна” [M. Shanks & C. Tilley 1987:31].

Таким чином, ми розглянули культурно-історичний, процесуальний, постпроцесуальний підходи. Може створитися хибне враження, що ці підходи були взаємозамінними. Насправді, лінгвістичний оберт не призвів до зникнення історико-культурного підходу в археології. Це можна довести тим фактом, що в історії дослідження петрогліфів Центральної Азії лише кілька дослідників застосовували семіологічний аналіз -- Алан Медоєв і Якоб Шер -- обидва в кінці 70-х [R. Sala 2010]. Так само як постпроцесуальна археологія не замінила процесуальний підхід. Всі розглянуті вище підходи застосовуються донині. Звісно, структуралізм вплинув на створення чималої кількості шкіл, зусилля яких було спрямовано на розвиток семіотичного підходу і його застосування до вивчення міфології, предметів, петрогліфів тощо. Так виникла Московсько-Тартуська школа семіотики, представники

якої (Ю.Лотман, М.Топоров та інші) під впливом іноземних досліджень зробили великий внесок у розвиток семіотики. Їхні праці стали підґрунтям для розвитку наступного покоління дослідників семіотики і, особливо, семантики. Розвиток семіотики може підтвердити факт, що періодично, від семіотичного підходу “відбруньковуються” нові галузі дослідження. Так у 90-ті рр. Колін Ренфрью застосував у археології когнітивістику, яка у 40-і рр. XX ст. “виросла” з процесуалізму де Сосюра, про якого ми поговоримо згодом, і отримала поширення у сер. 50-х. У когнітивістиці розглядають еволюційне і когнітивно-процесуальне вчення. Перше досліджує розвиток когнітивних здатностей людини. Наприклад, мову, жести і використання інструментів. Об’єктом дослідження другого вчення є матеріальна культура, її сенс і роль у комунікації та осмисленні інформації [R. Preucel 2006:148]. Воно мало на меті відійти від інтуїтивного в інтерпретації речей і звернутися до контексту досвіду та навичок людини -- так як ми інтерпретуємо лінгвістичні та нелінгвістичні знаки [A. Bauer 2002:38].

У 80-90-ті рр. розвивається соціальний підхід, у межах якого досліджуються гендер, вік, статус, стать в археологічному контексті. Водночас, в цей час в інтерпретації петрогліфів було зроблено значний крок уперед дякуючи застосуванню онтології для більш точного вивчення етнографічних джерел. “Шаманіська” чи т. з. нейропсихологічна теорії, про яку ми детальніше говорили у минулорічній курсовій роботі, була досить добре досліджено у контексті петрогліфів, починаючи від 1980-х рр. до сьогодення., коли Д. Льюїс-Вільямс зайнявся вивченням наскельних малюнків на території народу бушменів (південна Африка), вдаючись до міфологічного контексту. Центральною засадою цієї теорії є те, що приводом для зображення на скелях були трансї, до яких вдавалися під час ритуалу. Нейропсихологічна теорія пропонує універсальну і, можливо, спрощену семіотичну версію для пояснення наскельного мистецтва, стверджуючи, що шаманізм є панкультурним явищем [A. Solomon 2017:3]. Так званий онтологічний поворот для одних дослідників є

“революційним проривом етнографічно-освітнього дослідження наскельних малюнків” [D. Whitley 2019]. Приблизно у цей час М. Конкі започаткувала дослідження гендеру в археології, яке ставило за мету пересунути фокус вивчення артефактів з андроцентричного на, принаймні, нейтральний і “висвітлення та затвердження присутності жінки у доісторичному світі” [J. Gero & M. Conkey 1997:414].

Соціальний дискурс, у тому числі серед дослідників наскельних малюнків стає поширеним в англо-американській традиції. Як результат досліджень, як пише М. Конкі, поведінку давньою людиною в культурі перестали ототожнювати з суто поведінкою чоловіка. На її думку, певна кількість інтерпретаційного матеріалу гіпотези шаманізму була інтерпретована за допомогою місцевого фольклору мисливців-збиральників XIX та XX століть, які зберігли ритуальну практику “узгодження” зі зверем, якого хотіли вполювати. При цьому “приблизно 20 років тому у інтерпретації петрогліфів відправною точкою чи основною гіпотезою тлумачення зображень були різні стани свідомості шаманів під час трансу” [M. Conkey 2018:17]. Нейропсихологічна теорія зазнає великої критики з боку представників неолібералізму, які ставлять на перше місце індивідуальне, а на друге культурну і соціальну структури [D. Whitley 2019]. Натомість М. Конкі не відкидає шаманізм як явище, яке могло вплинути на розвиток наскельного мистецтва -- дослідниця наголошує на вкрай необхідному критичному підході до класифікації наскельного мистецтва.

1.2 Археологи-процесуалісти використовували праці семіологів як підґрунтя: Ф. де Сосюра, котрий запропонував дихотомію “signifier-signified”, і Ч. Пірса, який протиставив теорії Ф. Сосюру тріадичну систему. Паралельно із процесуалізмом розвивалося вчення структуралізму. До представників цього вчення належить Р. Барт,

який є автор тези, що виступає початком семантики -- “категорія мова/мовлення притаманна усім знаковим системам, навіть коли матеріал не є словесним” [Р. Барт 1975:122]. На основі його праць У. Еко сформував теорію комунікації, що є певною уніфікацією інструментарію для структураліста.

Фердинанд де Сосюра започаткував вчення про семіологію на початку ХХ ст. На його думку, людська мова розподіляється на дві частини: власне мова, яка існує у голові кожного індивіду громади і мова (мовлення) як спроможність спілкуватися. Обидві частини з'єднані між собою: “мова може бути як інструментом так і продуктом мовлення” [R. Preucel 2006:25]. Дослідник наполягав на тому, що мова складається не лише з написаних букв, а й з вимовлених звуків. Якщо ж брати до уваги, що мова складається радше зі звуків, то з цього виходить, що букви є вторинними ознаками звуків. Для нас вкрай важливий момент, Ф. де-Сосюр активно використовує поняття “знак” у значенні “двосторонньої психологічної сутності [R. Preucel 2006:28]. Не можна не відмітити, що співвідношення між пропонованим Ф. де Сосюром “signifier” (те, що написано) і “signified” (те, що постає у нас у голові, коли ми читаємо про “signifier”), по суті, є співвідношенням між сенсом чи значенням знаку та його фізичною формою. У семантиці існує певна складність в дешифрування signified, проте оскільки дві категорії, що нерозлучно присутні у сигналі, формують єдиний знаковий комплекс, то дешифрування можливе [R. Sala 2010].

Альтернативну теорію знаків пропонує американський філософ Чарльз Сандерс Пірс. Якщо для Ф. де-Сосюра знак - “це все, що говорить нам про щось інше, ніж про себе”, то для Ч.Пірса знак - “щось, що знаходиться в чомусь іншому під певним виглядом чи можливостями” [A. Martel 2020:2]. Таким чином, вважає Роберт Прюсель, було переглянуто чи, принаймні, значно розширено погляд стоїчної філософії на знак як на “щось, що означає що-небудь інше”. Теорія Ч. Пірса використовується, наприклад, в сучасній картосеміотиці для дослідження південної традиції скандинавських петрогліфів (A. Redei 2018). Сосюрівському “signified-signifier” Р.

Пірс протиставляє власну тріадичну систему знак-об'єкт-інтерпретант, в якій кожен елемент залежить один від одного. Об'єкт, за Ч. Пірсом -- те, що визначає знак, коли знак визначає ідею у розумні людини. У цій тріадичній системі знак ніколи не існує в ізоляції і його значення цілком залежить від його відношення з певним складовим елементом - об'єктом чи інтерпретатором. Для археології важливим є вивчення відношення знак-об'єкт, що дозволяє розмежовувати образ, покажчик (index) і символ:

- В образі взаємозв'язок знаку і об'єкту, в незалежності реальний він чи уявний, задається подібність знаку та об'єкту;
- В індексі взаємозв'язок задається суміжністю, причинністю чи фактичністю;
- У символі цей взаємозв'язок є соціальною умовою. [А. Martel 2020:2].

Основна різниця між цими знаками полягає радше в ієрархії їхніх властивостей, а не власне властивостях [Р. Якобсон 1972:83].

Одним зі структуралістів, які згодом став дотримуватися поструктуралістичного погляду, був філософ Ролан Барт. У своїх ранніх працях Р. Барт продовжує розвивати семіотику Сосюра -- науку про знаки. Дослідник помічає і вказує на схожість сосюрівської мови з концепцією колективної свідомості Дюркгейма. Крім мови, у світі існують знакові системи трансляції повідомлень. Наприклад, значення наочний образів у сучасній рекламі завжди доповнюються мовним повідомленням чи підтекстом [Р. Барт 1975:114]. Мова же грає роль вторинного транслятора повідомлення. Об'єктом дослідження семіотики у транслінгвістиці є міф. Мова є колективною домовленістю, в межах якої, за умови підпорядкування індивіда домовленості, формується комунікація. На мою думку, Р. Барт добре продемонстрував як працює вторинна знакова система на прикладі з французьким звуком "г": "будучи звичайним комбінаторним знаком, вимовлене ревує "р" на театральній сцені показує глядачу ознаку сілянського мовлення [Р. Барт 1975:119]. У власній книзі "Вступ до структурного аналізу оповідальних текстів" дослідник висуває тезу, що видами оповідання, у тому числі, є міф і нерухоме зображення. Звертаючись до антрополога К.

Леві-Строса, філософ стверджує, людину можна визначити через його здатність створювати вторинні системи (в законах). Звертаючись до лінгвіста В. Іванова, додає, що природні мови сприяють виникненню штучних мов тією мірою, якою людина відчуває потребу у використанні цілого набору знакових систем [Р. Барт 1966:390]. Категорія мова/мовлення притаманна усім знаковим системам, навіть коли матеріал не є словесним [Р. Барт 1975:122]. На прикладі мистецтва палеоліту вперше було з'ясовано універсальну для подальшого розвитку культур відповідність між щільністю населення стоянок і кількістю виявлених пам'яток мистецтва [І. Палагута 2012:103]. У межах семіотики всі явища культури, будучи знаковими системами, є феноменами комунікації. На думку Умберто Еко, семіологія (чи семіотика) виникає на перетині таких наук: психологія, яка вивчає сприйняття як факт комунікації; генетика, що встановлює коди спадкової інформації і нейрофізіологія, що описує процес передачі сигналів від нервових кінцівок до мозгу. Семіотика використовує інструментарій поєднання математичної теорії інформації та структурною лінгвістикою. За допомогою такого поєднання можна використовувати цю модель для опису культур, жестів, мови тощо [У. Еко 2006:44]. Тобто мова йде про певну уніфікацію поля дослідження семіології. На прикладі досягнення води небезпечною рівню в котловині між двома горами У. Еко демонструє як працює комунікативна теорія. Дослідник розрізняє такі елементи як джерело, приймач сигнал, код і адресат. Джерелом інформації у даному випадку є водойма. Наявні два пристрої -- один на критичній відмітці, а другий на місці адресату. Сигнал відправляється, коли вода в котловині досягає критичної відмітки. Припустимо, що коли повідомлення отримує адресат, то спалахує ліхтарик. Стан ліхтарика є кодом, який встановлює відповідність між *signified* (ліхтарик, який горить чи не горить) і *signifier* (вода досягла критичної відмітки чи ні) [У. Еко 2006:47]. Але часто виникають перешкоди у кодї: ліхтарик демонструє того чого немає насправді. Для вирішення цієї проблеми науковець пропонував поставити два ліхтарика: один постійно горить, а інший не горить. Коли,

умовно кажучи, вода досягає критичної відмітки ліхтарики переключаються: той, що горить гасне, а той, що не горів -- спалахує. Умберто Еко порівнює культурну комунікацію з комунікацією, яка відбувається, коли ми розмовляємо: “мозок людини А є джерелом інформації, а мозок людини В є адресатом” [У. Еко 2006:46].

1.3 Методи, які використовуються у петрогліфіці поділяються на формальні --, ті які досліджують контекст, і інформативні --, ті які базуються на антропологічних і історичних джерелах [J. Goldhahn and Johan Ling :272]. Ми подивимось на інструментарій, використання якого необхідно в межах семантичного підходу. По-перше, ми подивимось яким чином комунікативна теорія може бути використана у дослідженні петрогліфів. По-друге, простежимо як працюють складові семіотики -- прагматики, синтаксису і семантики. По-третє, подивимось, як розвивається семантика в останній час і наскільки важливий для цього підходу міфологічний дискурс. Нарешті, ми дізнаємось, як нові технології допомагають встановлювати точні дані про петрогліфи, які вимагає синтаксичний підхід.

Одним з основних завдань, які донині ставлять археологи, є пошук, класифікація та розшифрування значень речей давніх громад і суспільств, які нам відомі. На сьогоднішній день семіотичні дослідження не є пріоритетом у петрогліфіці. Натомість більша увага приділяється формалістичним методам як документації і збереження пам'яток. В основі емпіричних досліджень полягає класифікація матеріалу. Це вирішує наступні завдання: розбиває матеріал на групи; дозволяє використовувати предмети матеріальної культури як певні маркери для хронології чи виявлення локальної культури. Дослідник І. Палагута вважає, що інтерпретація є вторинною задачею, оскільки не може бути вирішена без глибинного дослідження контексту [І. Палагута: 12]. З іншого боку, якщо класифікація речей, функційне застосування яких більш очевидне, не викликає складнощів, то класифікація предметів і подальша

інтерпретація значення яких є, можливо, символічним викликає певні труднощі. Археологічний підхід вивчає позиціонування мистецтва з положень матеріальної культури чи радше матеріальної поведінки, а соціальна антропологія пов'язана більше з тим, у яких соціальних і культурних умовах створюються петрогліфи, навіщо вони створюються і яким чином вони діють у тих умовах. Разом вони пропонують такі підходи, як соціальна практика (що вивчає створення і зміст мистецтва у тих суспільствах, де вони мешкають) [D. Bruno and I. J. McNiven 2017:5].

Варто сказати, що застосування конкретних методів залежить певною мірою від географічного розташування об'єкту дослідження. В той час, етнологи, котрі мали змогу перебувати серед тубільських громад, які зберігали традицію малювання на скелях (у тому числі, після середини 20-го століття), також не дали чіткої відповіді на поставлені питання [A. Martel 2020:1]. Це актуалізувало віднайдення і запозичення нових методів дослідження петрогліфів і появу нових інтердисциплінарних підходів. З другої половини ХХ століття культурологія, археологія -- з 1960-х рр., починається оперування структурно-семантичними концепціями, які були запозичені з лінгвістики, і що "спонукало розвиток нових вузько спрямованих методів дослідження, зокрема, наскельного мистецтва" [A. Martel 2020:1].

З погляду семіотики, петрогліфи є репрезентативними картинами, призначення для прочитання не митцем, а адресатом [A. Redei 2018:8]. Будь-який акт прочитання у межах комунікації петрогліфів складається з шести елементів: джерело-кодування-повідомлення (сигнал)-канал-дешифрування-адресат. У межах семіотики петрогліфів діють три основні дисципліни: прагматика, синтаксис і семантика. Завдання прагматики полягає у пошуку зв'язку між автором і повідомленням. Для цього вона вдається до таких категорій: історико-соціального і екологічного бекграунду; передбачена або ефективна функція зображувального; матеріальне виконання зображення [R.Sala 2010]. Синтаксис має досліджувати просторові візуальні форми закарбованих в скелях петрогліфів. Синтаксичні

особливості нанесених петрогліфів мають два типи. Перший -- особливості місця розположення раніше об'єктів. У цьому типі виокремлюються наступні підтипи: доступ до петрогліфа; включення в місцевий ландшафт; характер поверхні природних гірських порід: якість, розмірність, нахил, колір; “архітектура” скелі; просторове зображення. Другий тип -- графічні особливості, який має такі підтипи як техніка видалення гірської породи (полірування) і чотири стильові ознаки: 1-й стиль (контур, силует); 2-й стиль (візуальний вимір зображення - 2D, 3D); 3-й стиль -- фотографічний (динамізм, розмір); 4-й стиль - іконографічний (первинні елементи, з яких складається зображення).

Завдання семіотики якої полягає у пошуку структурного зв'язку між повідомленням і значенням. У випадку з петрогліфами критерії кодування і декодування дуже відрізняються через розбіжність в часі. Дослідники семантики виокремлюють у цій галузі такі спрямування як аналіз контексту і аналіз сигналу. Це, до того ж, потрібно, щоб запобігти суб'єктивним висновкам з розшифрування предметів матеріальної культури (мал. №1)

- “reference to the context of the signifier or of an analogue of it, in order to widen the data base of the decoding procedure” -- аналіз контексту повідомлення;
- “careful formal steps in the analysis of the significant complex, in order to sharpen the decoding tool” -- аналіз, власне, повідомлення [R. Sala 2010].

I. Калініна стверджує: структурно-семантичний підхід -- це коли вироби розглядаються у системі світоглядних уявлень про світ -- картину світу [I. Калініна 2009:230]. Розглянемо вищезазначені спрямування структурно-семантичного підходу. З одного боку, ми маємо контекст, що розподіляється на прямий і непрямий. Прямий контекст можуть дати, наприклад, інші петрогліфи, які були зроблені приблизно в цей час чи близько до міста винонання умовного петрогліфа, який розглядається. Відповідно, додатковий контекст можуть дати археологічний матеріал, який було знайдено на наближеній до умовного петрогліфа території -- тут може статися в нагоді

праксеологічний підхід, що спрямовано вивчає реалізацію людських цінностей в житті. Не варто гребувати етологічним матеріалом, якщо умовний петрогліф відображає людино-тваринний світ. Непрямий контекст виявляється через аналогію з археологічним матеріалом з певного культурного шару, лінгвістичними формами з давніх текстів і дій, що були відображені у етологічному чи історичному матеріалі [R. Sala 2010]. Дослідник культури Трипілья-Кукутень І. Палагута вважає, що завдання аналізу контексту полягає у виявленні комплексів взаємопов'язаних виробів і реконструкції оточення і функціонування виробів для порівняння контексту. Варто додати, що контекстуальний підхід у археології обмежує проведення аналогій в інтерпретації конкретними паралелями між предметами матеріальної культури [І. Палагута: 6].

З іншого боку, дослідники вдаються до аналізу власне повідомлення (сигналу від джерела до адресата), який відбувається у трьох напрямках. По-перше, віднаходимо просторово-хронологічний “репертуар” signifiers, які можуть бути морфологічні чи синтактико-сполучні (у випадку наявності композицій з кількох фігур). Їхні репертуари зазнають становлення на таких рівнях: морфема (мінімальна одиниця); поодинокі зображення; композиція; група з кількох панелей малюнків; ділянка -- кожному з рівнів відповідає певний репертуар знаків. По-друге, розглядаємо семантичний космос signified, що відповідає кожному репертуару signifiers. Для вивчення космосу вдаємося до статистичного аналізу контексту, який віднаходить асоціації між композиціями і окремими зображеннями, які повторюються. Крім цього, статистичний аналіз виявляє т.з. “ізотопи” (несумісні асоціації) [R. Sala 2010]. Структура космосу може бути неоднорідною через наявність “ізотопів”, але вона може змінюватися у просторі і часі. По-третє, існують риторичні форми, завдання яких полягає у співвідношенні між signifier і signified -- це основа кодування сигналу. Для семіотичного аналізу виділяють три сімейства форм і п'ятнадцять риторичних форм.

- 1) Сімейство позначення (денотації) має такі риторичні форми: позначення, метонімія, синекдоха, просопографія і оповідання;
- 2) Сімейство метафори: метафора, образ (стійка метафора), абсурдна конструкція алегорія;
- 3) Сімейство абстракції: символ, емблема (фіксований символ), міфема (система символів, де терміни чуттєві), міф, ідеографія (система символів, де визначається абстрактна ідея), випадковий знак.

Кожна з риторичних форм відбилася у наскельному мистецтві у певний час певним чином (мал. №2).

Використання семантичного підходу вимагає певною мірою експериментально-фізичного моделювання, шляхом якого отримуються необхідні практичні знання для семантиків. Це необхідно, наприклад, у семантично-технічному підході [І. Калініна 2009:46]. Суть методу полягає у вивченні технології та її взаємодії зі світоглядом -- як бачив і розумів річ той, хто її створив; як розумів обряд той хто його виконував (в нашому випадку, як розумів петрогліф той, хто його намалював). Одне з завдань методу: встановити відповідність між прийомами відтворення і тими відбитками, які залишають на матеріалі - можна говорити про встановлення стереотипів фізичної поведінки. Крім технічного боку методу, стає в нагоді аналітика: вивчаються культурні уявлення, що були втілені в технологіях. Враховується попередній пошук матеріалу (його походження) і природні форми, які визначали форми і функції [І. Калініна 2009:48].

В сутності семантиці полягає відношення знаку до об'єктів зовнішнього світу: людина перетворює підсвідомо перетворює будь-які предмети сприйняття. У такому разі, пізнавальний (когнітивний) аспект знаку ідентифікується на фоні семантичного виміру. У методиці прочитання міфу важливу роль відіграють оціночні слова. На думку дослідниці-лінгвіста А. Романовської, оцінювання взаємовідносин семантики і прагматики присутні у денотативному аспекті і тісно пов'язані з комунікативною

метою мови. Оціночні слова можуть висвітлювати інтереси суб'єкта, який їх застосовує [А. Романовська 2011:86]. Одним з найбільш простих можливостей проаналізувати міфологічний текст є використання семного аналізу. Він полягає у розборі слова на певні семи. Як приклад такої референції знаку до міфу, А. Романовська демонструє аналіз образу Нарциса, який входить до функційно-семантичних полей любові/нелюбові і любові/зневаги до любові. Тут ми бачимо застосування системи бінарних опозицій Ф. де Сосюра. “Гнівно відштовхнув прекрасний Нарцис лісову німфу; закохана в Нарциса Ехо розтала від нерозділеного кохання...” -- Нарцис символ нелюбові [А. Романовська 2011:87]. Таким міфемам присутнє оцінювання на рівні присудків.

Для точного тлумачення з семантичного боку петрогліфів недостатньо використовувати лише документальні нотування та графічно зображений матеріал. Дедалі археологія бере на озброєння все більше технічних засобів для більш правильного зображення інвентарю і подальшої передачі матеріалу для аналізу. Точна інтерпретація матеріалу можлива лише тоді, коли ми маємо точні дані про нього: “...these high tech methods have proved to be useful for recording at the very highest level of accuracy” [U. Bertilsson 2006:461]. Основною метою, яка поставлена наразі перед документацією наскельних малюнків, є спостереження і фіксації їхнього старіння [I.D.Sanz 2014:6351]. Наприклад, завдяки трасології змогли спростувати версію про те, що фігура бизона у печері Ла-Грез була трохи підфарбована у сучасності і з'ясувати, що наскельний малюнок не видзьобувався, а радше випілювався [Л. Зоткіна 2017:27]. Комбінація методів зрисовування і трасування дає змогу одночасно більш всестороннє дослідити якість і деталі оригіналу і відслідкувати відбитки від інструменту і лінії на скелях. Фізичне моделювання показало широкі можливості використання щелеп тварин у якості інструментів для орнаментування [І. Калініна 2009:95] Хоча в останні роки поєднання методів зрисовування, трасування, лазерного сканування і цифрової фотограмметрії дає точні результати, ці методи, вважає Ульф Бертельсон, також є не

повністю об'єктивними. Також традиційний підхід дослідження дозволяє вченому дослідити об'єкт на власні очі. Проте технічні засоби дозволяють вивчати об'єкт з мінімальним ризиком пошкодження. Метод трасування дозволяє прослідкувати інформацію про стан наскельної панелі впродовж процесу документації, зафіксувати пошкодження матеріалу від процесу природної деградації ґрунту -- ерозії чи десквамації. Точну дату закарбування петрогліфів можна виявити завдяки лазерному скануванню, яке через свою безконтактність не може шкідливим для пам'яток петрогліфіки [Л. Зоткіна 2014:18].

Дослідник Р. Прюсель вважає, що процесуалісти знайшли підґрунтя для утвердження власних позицій у зверненні до позитивізму. Вони запозичують з позитивізму тезу, що твердження означають щось допоки їх можна довести, а довести можна лише науковим шляхом. Твердження бувають аналітичні чи синтетичні. Аналітичні є апіорі правдивими і дотримуються правил мови. А синтетичні -- це залежить від досвіду того, хто його застосовує і, за випадком, -- потребує емпіричного доведення (R. Preucel 2005:96). В подальшому, це перетвориться на базу для аналітичної філософії. У 1980-х археологія відходить від засад позитивізму, що ключем до розуміння культурних практик є вивчення соціальної поведінки, і звертаються до пост процесуальної засади про символічну поведінку. У рамках вивчення символічної поведінки первісних людей артефакти давніх суспільств є радше активними рефлексіями матеріальної культури ніж пасивними. Не останню роль у цьому зіграли представники постпроцесуальної археології Д. Міллер, В. і Т. Бухлі. Вони запозичують діалектичну ідею об'єктивізації, яка полягає у тому, що "коли люди створюють речі - вони створюють себе". Ми ідентифікуємо себе у сучасній культурі через масово виготовлені товари, наприклад одяг. [R. Preucel 2006:14]. Мова одягу має смислове навантаження через уособлення сукупності опозицій: казанок чи берет на голові транслують різні меседжи [Р. Барт 1975:123].

Розділ II

2.1 Якщо наскельні малюнки за доби палеоліту були натуралістичними, то з часом вони стають більш схематичними і абстрактними. В добу бронзи в Скандинавії відбувається кілька важливих соціальних змін, як виник чого, формується стратифіковане суспільство. В цей час, припускається, що петрогліфи Скандинавії набувають абстрактних значень, які дослідники інтерпретують через такі базові підходи як шаманізм, тотемізм, космологія і міфологія. Ці підходи пояснюють наскельні малюнки по-різному, проте в них є спільний фактор надання переваги ритуальній частині дослідження. В добу бронзи на певній території знаходять наскельні малюнки, які схожі до скандинавських. Часто в межах семіотики припускають системну відповідність між релігійними уявленнями і наскельними малюнками. Представники різних поглядів часто працюють з одним і тим самим, наприклад етнографічним чи міфологічним, матеріалом. На прикладах фінських писаниць можна простежити як одне зображення може бути інтерпретовано по-різному, в залежності від підходу дослідника.

В інтерпретаційній традиції петрогліфів Фенноскандії вагому роль має нейропсихологічна теорія, що, як вже було згадано, часто базується на місцевій етнографії і спрямована на певну універсалізацію феномену петрогліфів. Особливо, це помітно у роботах фінських дослідників, де абсолютно панівною є трактування петрогліфів як закарбування у скелях відбитків ритуальної магії. Наприклад, робота дослідника Антті Лахельма “A touch of red” спрямована на доказ взаємозв’язку між давніми наскельними малюнками і нещодавно записаною етнографією [A. Lahelma 2008:42]. У межах семіотики таке трактування буде доречним, якщо дослідити писаниці у межах знакової системи. Оскільки іконічні знаки є матеріально вираженою заміною предметів у конкретному випадку передачі інформації [М. Привалова 2016:248]. Часто пояснення петрогліфів шаманіськими ритуалами, пов’язуються із географічним розташуванням фінських писаниць: це переважно

територія, що межує з озерами і річками. Прихильники нейропсихологічної теорії тлумачать знаходження частини наскельних малюнків вздовж вузьких стежинок як ритуальні закарбування вздовж оленячих стежинок, що має втілювати душу тварини. Дослідник Пекка Сарвас під час вивчення петрогліфів оленя, що знаходиться на такій стежці, провів археологічні розкопки на території, що межує із малюнком, завдяки чому були знайдені доісторичні стріли [A. Lahelma 2008:46]. Ця знахідка дуже посилила позиції шаманіської теорії у фінської наукової спільноті. Серед сильних сторін цієї теорії також виокремлюють інтерпретацію антропоморфів як перехідний стан трансу шамана. Хоча надання цього трактування фігуркам людей, які, наче, знаходяться у падінні [A. Lahelma 2008:47] виглядає менш точним.

Важливо помітити, що 76% серед фінських писаниць -- це люди, олені і човни. Дослідниця Анна Сийкала досліджувала фінські писаниці на базі сибірської етнографії. Вона надає фінським нойда (добрі шамани) характерних рис, які не можна підтвердити археологічним шляхом: нойда не притаманні головні вбрання з рогами (т.з. “тваринні голови”). Ееро Аутіо піддає їй підхід критиці: на його думку, варто базуватись на місцевій етнографії. Натомість, дослідник висуває тезу про наявність в петрогліфах Фінляндії відбитків тотемізму. В тотемічному суспільстві відбивалась архаїчна дійсність - співіснування з тваринами, які вважалися за найстаріший рід. Частини тіла виступали родовими ознаками відмінності. Ознака відмінності (нога, хвіст, дзьоб...) розміщувалася на голові [I. Калініна 2009:37]. Так само, Марк Сапвелл пропонує відмінне тлумачення скандинавським “птицелюдям”, які були знайдені в провінції Бохуслен, на панелі Кальзенген. Дослідник вважає, що це не шамани, а угруповання людей з одного племені чи клану, які прагнули уособити себе за допомогою зображення свого тотема. “Схожі голови з дзьобами можна побачити скрізь в Бохуслені, особливо в Танумі і Квіллі” [M. Sapwell 2010:90]. Твердження Анни Сийкала про оленей як духів-помічників також піддається критиці з боку постпроцесуаліста Крістофера Тіллі. На відміну від сибірської етнографії, у фінській

міфології немає образу оленя як провідного героя, натомість там присутній ведмідь. Але його відображення не знайдено на наскельних панелях, які у Фінляндії досліджуються прихильниками шаманіської теорії [A. Lahelma 2008:52].

З погляду семіотики ця теза є не настільки критичною. Іноді первісний малюнок може не мати жодного збігу з тим, що він відображає [І. Палагута 2011:249]. Натуралістичні петрогліфи не лише фіксують справжні форми, а радше те як люди сприймали їх у межах їхньої космологічної системи. Якщо ми проведемо паралель з сучасністю, то побачимо, як одне в системі автомобільних знаків Франції сприймається за інше. Беремо за приклад знак, який має сенсове навантаження “Обережно, дикі тварини!”. На ньому зображено оленя який переходить дорогу. Цей знак має попередити водія про наявність диких тварин у цьому районі, але для нас він означає, що всі дикі тварини уособлюються в образі цього знаку, на якому зображено оленя. Цей образ може сприйматися водіями як “обережно, дикі тварини!” [D. Bruno and I. J. McNiven 2017:13-14]. Таким чином, можна припустити, що олень у петрогліфах Фінляндії відображає образ “усіх тварин”. В той час, коли відбувається інтерпретація зображень “перехідного стану” (трансу), адресати ставляться певною мірою до малюнків як до ікони в християнській ментальності: сутність ікони в знаходженні на межі двох світів -- світського і божественного [М. Привалова 2016:248]. Як ми бачимо, чимало з тих позицій шаманіської теорія, як наприклад, ініціація підлітків може відбуватися у знаково-символічному просторі [М. Привалова 2012:1333].

Взаємодія первісних людей з тваринами відмінна від сучасної: вона спрямовувалась на співіснування. Як ми побачили з минулих параграфів, у фенноскандинавській традиції інтерпретування наскельних малюнків існує певний диспут між прихильниками нейропсихологічної теорії і тотемізму. Цього разу нас цікавлять тотемічні уявлення, оскільки вони безпосередньо стосується семантичних образів. Дослідниця семантики І.Калініна виокремлює дві системи семантичних

образів: тотемічну (первинну) і космологічну (вторинну). У межах цих систем виокремлюють три види образів: тотеми (зміст образів), надтотеми (поліморфи, що мають кілька облич) і верховні (небесні) божества (власне образи). Тотемізм -- віра в походження від пращура-тварини є характеристикою первісного мислення, яке формувалося під впливом законів природи. Іншими словами, тотемізм є співіснуванням людських колективів із спільністю тварин. Близькість до природи створює світобудову навколо “життя-смерті” (приходу до життя і уходу в тваринній подобі). І.Калініна простежує, що при народженні дитини в сучасному суспільстві її одягають в білу тканину. У родових кланах існувала практика загортання людини при народженні і після смерті у шкіру тварини-тотема чи класти при смерті у гроб, зроблений з того дерева, яке є клановим тотемом [І. Калініна 2014:288].

Крім центрального уявлення, в тотемічній системі присутні такі протиставлення світоглядних уявлень: тіло-душа; гора-каміння; тварина-людина [І. Калініна 2009:37]. Тотемічна система відноситься до до-залізного періоду і вважається, що існувала ще за кам'яної доби. Смерть розумілася як зміна власної подобі, тобто “перевтілення”. Для того, щоб народитися ще раз, ти маєш з'їсти тотем: повторне народження вимагає смерті тварини-протектора клану. Це розглядається як факт добровільних гостин тварини у тебе, проте навмисне вбивство тотема заборонено суспільними законами: “тварина може бути вбита лише тоді коли захоче бути вбитою, добровільно вийде назустріч мисливцю” [І. Калініна 2009:39]. Це демонструвалось в духовній роботі людині -- спробі подолати смерть, перетворивши її на начало життя. Закономірно, що образи породжені концепцією життя-смерть є тваринними. Причому, ознаки тваринних образів часто змішувалися між собою [В. Семенова 2009].

2.2 Існує два погляди на поняття “культура”. Перший підхід, розвинений у свій час Е. Дюркгеймом, розглядає культуру, як явище, що є відокремленим від людей -- люди не є творцями культури, а радше пасивними спостерігачами. Другий погляд безпосередньо стосується нашого дослідження. У ньому носії культури здатні володіти свідомістю і почуттями: культура стає скупченням знаків [Ю. Березкін 2014:237]. Одне із спрямувань семіотичних дослідження петрогліфів є інтерпретація наскельного мистецтва у міфологічному контексті і віднаходження співвідношення між наскельними малюнками і міфологічними текстами, спочатку усними і згодом -- письмовими [Є. Девлет, М.Девлет 2016:92].

Для міфологічного мислення вкрай важливі різні форми протиставлень. Неокантіанець Ернст Кассіер застосовує поняття “простору” для пояснення відмінності між геометричним і міфологічними світами. На відміну від геометричного простору, який Ернст Кассіер вважає однорідний, у міфологічному все поділяється на дві сфери: профанну і сакральну. На реальні просторові характеристики накладаються символічні. Так у народу йоруба кожній просторовій сфері притаманні певна стихія і колір [А. Гудимова 2002:20]. Процес створення світу пов’язується зі створенням світу -- тобто перемоги світла у дихотомії світло-темрява. У формі простору відбивається форма життя: для людини важлива ідентифікація себе у просторі [С. Каримова 2010:53]. Тому кожна громада відрізає собі певну частину простору і адаптується в ньому.

На відміну від нейропсихологічної теорії, для якої датування малюнку має значення більше для демонстрації часу, коли було зроблено ритуальний малюнок, семіотика вимагає датування для встановлення наочної петрогліфічної картини, яка існувала в певний період. За розподіл скандинавської бронзової доби на періоди береться періодизація Оскара Монтеліуса. Переважно це стосується південної традиції -- Монтеліус: I; II; III; IV; V; VI (мал.3). На панелі Аспебергет-12 можна знайти малюнки майже всіх періодів (крім V періода). На панелі кожного періоду з’являлися

нові петрогліфи. Впродовж I періоду було намальовано 2 човна з напівкруглими зігнутими носами і п'ять биків. У II періоді з'явилися зображення човнів, що пливають в один бік (можливо, уособлює образ флоту), а на іншій частині -- воїни з сокирами, голови яких візуально нагадують "птицелюдей Кальзенгена". Варто відмітити, що такі типи сокир, які зображені на панелі не знаходять в археологічному матеріалі провінції Бохуслена і, в цілому, вони досить рідкі, принаймні на Півночі Європи. Тому зображення таких сокир можна вважати ознакою "чужості" або "унікальності": або такі топори були у іншого племені або вони були ознакою влади [A. Redei 2018:6] З іншого боку, навряд чи панелі наскельного мистецтва, які знаходяться на відкритому просторі, прямо стосуються влади, але принаймні може вказувати на наявність соціального розшарування в епо-культурі [J. Goldhahn and Johan Ling: 285]. На одному з малюнків було намальовано щит, який за ознаками нагадував щит з Єтхольма: його було зображено у вигляді крапок по колу з виїмкою у центрі. Таким чином, цей петрогліф було віднесено до періодів Монтелиус III-IV (1300-900 р. до н.е.). В останніх періодах з'являється образи птахів і оленей, але зникають люди з крилоподібними мечами.

Як ми зрозуміли, панель Аспебергет-12 містить візуальне відображення археологічного матеріалу скандинавської бронзової доби. Деякі дослідники вважають, у певний час була картою і в такий спосіб виступала комунікативним зв'язком для людей певного племені. Дослідники (A. Rédei, Peter Skoglund & Tomas Persson) виокремлюють II період як добу використання панелі карти. Важливо зазначити відмінність між сучасним сприйняттям карти як системи координат, яка починає складатися з часів Великих географічних відкриттів і можливою інтерпретацією карти в бронзову добу як розповідь про сторони світу -- як місце існування міфічних земель [A. Redei 2018:8]. Якщо ми згадаємо карти Середньовіччя, (наприклад, Херефордську мапу, де центром Всесвіту є Ієрусалим, зверху знаходиться Райський сад і Ісус Христос -- (<https://www.themappamundi.co.uk/mappa-mundi/>), то побачимо, що вона

певним чином демонструє нам міфологічну свідомість того часу. Карта як динамічний об'єкт, який виникає в нашій свідомості і формує нашу світобудову. Згадаємо, що було зображено на петрогліфах панелі Аспебергет-12 станом на кінець II періоду: бики і човни зверху; флот ліворуч; воїни з сокирами внизу. Дослідниця Анна Редей пропонує вважати зображення зверху як прояв еґо-культури (місцевої культури), за умови що бики є тваринами, які асоціюються із землеробством, і відповідно із домом [A. Redei 2018:6]. Тому, певно, що бики є метафорою, що уособлює образ “дому. За цією умови, швидше за все, малюнки на лівій частині панелі (флот) може вказувати на екстра-культура, що є близькою за ціннісним і географічним набором для еґо-культури.

Інтерпретування панелі Аспебергет-12 доби II Монталіуса як ментальної карти не є остаточним, проте воно обґрунтоване. Про необхідність створення системи навігаційних координат можуть свідчити числені кургани, що розташовані на берегах припустимих торговельних шляхів [R. Bradley 2009:130]. В останній час теорію дихотомії північної (мисливсько-збиральницької) і південної (аграрної) традицій намагаються переглянути у контексті: північ постачає товари на південь [A. Redei 2018:1]. Опосередковано цю теорію підтверджує дослідник Ричард Бредлі, коли визнає значення торгівлі у житті південної традиції і той факт, що шкіри тварин, тюлені і хутро видобувалися на Півночі. Це утверджує південну традиція (північна Німеччина, Данія, південна Норвегія, середня і південна Швеція) як радше торговельно-морську. Нарешті, воїни внизу панелі можуть символізувати протистояння еґо-культури і не-культури. Й. Лінг припускає можливість існування спеціальної цільової групи, що вели торгівлю на далекі дистанції і брали участь в морських баталіях в тогочасному скандинавському суспільстві [J. Goldhahn and Johan Ling: 285].

На зміну тотемній системі на межі бронзового-залізного періодів приходить космологічна система, центральне місце у якій посідала концепція створення світу:

перехід від першопочаткового хаосу до космосу, створення організованого і впорядкованого Всесвіту [Є. Девлет, М. Девлет 2016:92]. Так поодинокі і групові зображення на скелях під час зіставлення з фольклорними мотивами гіпотетично можуть мати зв'язок із символічним нашаруванням, що наявне в образах космогонічного міфу -- про створення Всесвіту. Якщо у тотемічній системі природа виступала в якості природного осередку, то у космогонічному мисленні ґрунтується штучно створена “модель світу”, яка виступала збіркою образних уявлень. Певні зміни стосувалися центральних образів: на місце тотема-тварини приходять надтотем Змій, замість родового дерева - Світове дерево, родова гора замінюється на Світову гору [І. Калініна 2009:40]. Дослідники Є. і М. Девлет вважають образ Світової гори похідним образу світового дерева, який виступає центральним у вертикальному уявленні світобудови і пов'язує її яруси: небо-земля-нижній світ (підземне царство). Може скластися враження, що міф про Світове дерево є універсальним. Проте образ Світового дерева, що об'єднує яруси цілком притаманний лише для специфічного регіону північної Євразії: від Скандинавії до Нижнього амуру. Відбитки цього образу простежуються також в індійській і мезоамериканській міфологіях [Ю. Березкін 2014:244].

Хаос поділяється на дві половини: чоловіча (культурна і позитивна) і жіноча (дика і негативна). У богів з'являються дві різні сутності, два статі: жіноча має хтонічне значення, а чоловіча -- небесне. Впорядкування космосу починається із з'єднання цих першопочатків. Образ Богині матері є головним жіночим божеством у міфологічному просторі: його відносять до загальнолюдських сюжетів. Один із популярних сюжетів в наскельному мистецтві Азії -- сюжет породілля. Цей сюжет часто зображений дуже реалістично: “з широко розставленими ногами, між якими іноді показаний плід” [Є. Девлет, М. Девлет 2016:98]. Основна ідея такого сюжету, тобто втілення культу родючості, може бути більш складною композиційно ніж прийнято вважати. Композиція може складатися з кількох людських фігур, які

втілюють різні покоління: ноги однієї людської фігури можуть бути руками іншої [Є. Девлет, М. Девлет 2016:98]. В таких спосіб, вважається, що забезпечується безперервність народження. На скелях, що прилягають до річки Єнісей, знаходять, поруч із малюнками рожениць, зображення биків. Припускається, що цей малюнок бика втілює образ Батька-неба, який поливаючи дощовою водою Матір-землю, запліднює її.

Новий образ “сина” відмінний від образу “дитини роду”: тепер син - “юний, заново народжений”. Коли він проходив ініціацію, то ставав на кшталт богатиря-молодця. Старість означала пасивність, а молодий - активність (тому в казках, які виростили з міфів, юнаки часто воюють, а старі володіють мудрістю) [І. Калініна 2009:41]. Богатирів-молодців у їхніх міфологічних подвигах часто супроводжують коні. Образ коня вважається окремими дослідниками пов’язаним із Світовим деревом. У зазначеному вище регіоні нерідкі наскельні малюнки, які інтерпретуються як коні, які стоять по обидві боки від світового дерева -- його роль може відігравати горизонтальний стовп з подвійною чи потрійною розвилкою наприкінці стовпу (мал. №4) [Є. Девлет, М. Девлет 2016:93]. Разом із образами змінюються обладальники основних функцій, але в цілому, образи II семантичної системи збігають функції з I системи. Функція захисту від тварини переходить до батьків -- земного і небесного. Функція годування переходить від мати-годувальника до батька. З’являються поняття “центра” та “початку” у міфології [І.Калініна 2009:42]. Аріель Голан стверджує, що образ змія у міфології безперервно пов’язаний з нижнім світом наводить приклад такої свідомості у міфах: коли земля була вкрита водою, у воді мешкав першопочаток Всесвіту у вигляді змії.

Розглянемо зміїну символіку ближче. На думку Аріеля Голана, символом, що відображає змія в матеріальній культурі є зигзаг (чи хвиляста лінія). Цей символ безпосередньо пов’язаний зі значенням води. Підтвердження цьому дослідник шукає у писемності давніх шумерів і єгиптян, де зигзагоподібна лінія означало “воду”, дві

паралельні зигзагоподібні лінії -- річку. На неолітичних посудинах з кераміки в Центральній Європі (можливо, мається на увазі, культура Трипілля-Кукутень, але на цьому не акцентовано) біля зигзагів знаходять різні рисочки у вигляді трикутників і півовалів, що можна трактувати як краплі води і змія [А. Голан 1993:77]. Але можлива інтерпретація рисочок як дощових хмар, за умови, що зигзаг -- змії. Б. Рибаків пов'язує зв'язок ставання змія об'єктом релігійного ставлення і поширення землеробства за доби неоліту. А. Голан підтримує цю теорію, доповнюючи, що у свідомості первісних землеробів пов'язувався факт того, що змії живуть близько до водних джерел і виповзають, коли починається дощ [А. Голан 1993:77]. Характерні зв'язки геометричних фігур дослідники знаходять у хантійському орнаменті, де ромб може інтерпретуватися як голова (Батька-Неба) ведмедя. Причому часто до ромбів прикріплені риб'ячі тіла, що дає підстави говорити про мотив "ведмедя-риби" [В. Семенова 2009]. Тут варто прокоментувати, що головування образів ведмедя і змія (дракона) у міфології розподіляється за географічним виміром. Наприклад, якщо у Західному Сибіру (народність ханти) і Фінляндії головна роль надається ведмедю, то у Східному Сибіру -- дракону -- створінню нижнього світу, що вічно шукає світло (мал. №5) [Є. Девлет, М. Девлет 2016:94].

Образ змія є одним із основних мотивів орнаменту трипільської кераміки. Окремі дослідники трактують його через не лише через зигзаг, а через відому, проте складну у виконанні композицію: дві дугасті стрічки, що закручуються назустріч одне одному і наприкінці стрічок зображені напівкруглі голови з окресленими "очима" або кількома тонкими наколами, які інтерпретують як зміїний "язичок", відповідно лінія характеризує тулуп змія [І. Палагута 1999:150]. Семантики пов'язують образ орнаменту з тваринами через використання щелеп дрібних тваринок для вирізання орнаменту (І. Калініна 2009). Дослідник І. Палагута обережно вдається до інтерпретації "зміїних орнаментів", окреслюючи при цьому низку проблем трактування орнаментів. По-перше, він критикує тенденцію до пошуку доказів

“протослов’янськості” в трипільській культурі, яка розпочалася у К. Болсунського, і яку згодом підхопив Б. Рибаків. К. Болсунський, базуючись на слов’янській та литовській етнографії, ствердив спадковість трипільської і протослов’янської культур. Розвиваючи цю теорію, радянський дослідник Б.Рибаків ствердив кілька тезисів: зв’язок символіки води, що відбилася на кераміці, пов’язаний із психологією землеробів, врожай яких залежав від погоди; орнаменталістика кераміки пов’язана з комплексом магічних обрядів; під час вивчення кераміки, необхідно вдаватися до архаїчних шарів індоєвропейського фольклору [І. Палагута 2011:248]. І. Палагута вважає, що такі тези, з одного боку, пов’язані із спрощенням інтерпретації орнаменту, а з іншого боку, обслуговують інтереси тогочасної політичної верхівки, тому не можуть бути об’єктивними. По-друге, дослідник критикує підхід Аріеля Голана: “такі інтерпретації є збиранням вирваних із контексту матеріалів і зібраних за зазначеними авторами образами -- зведення в одне ціле образів, які мають щось схоже” [І. Палагута 2011:249]. По-третє, вважає інтерпретацію орнаментів важкою через їхню можливу полісемантичність (у індіанців публо навіть в одному поселенні значення одного мотиву у гончарів може трактуватися по-різному). Нарешті, наведена в кінці минулого параграфу композиція, яку вважають традиційно “змійною” з часом спрощувалася чи зазнавала стилізації через власну складність у зображенні. Зміїні фігурки характерні більшою мірою для раннього Трипілья, потім виступали радше як фон [І. Палагута 2011:257].

Дуже популярний образ в інтерпретації є дослідження солярної символіки на петрогліфах, що дає змогу окремим науковцям стверджувати про існування розвиненої системи солярних культів. Найбільше розповсюдження солярні культу мали за доби бронзи. Солярні коли і точки навколо них трактуються як сонце, небо, зорі [Є. Девлет, М. Девлет 2016:94]. Найбільш розповсюдженими у трактуванні солярних міфів виступає два з них: міф про подорож сонця і міф про вічну космічну погоню. Як зазначає дослідник Ернст Кассіерер розвиток міфологічного простору виходить з

дихотомії дня і ночі. В подальшому нами буде розглянуто, яким чином ці міфи відбилися у матеріальній культурі.

Почнемо із міфу про вічну космічну погоню. Він може брати свої коріння у тотемічній системі, у якій сонце вважалось твариною. Наприклад, на острові Фіджі виставлялися сильця, щоб перешкодити шляху сонцю поки запланована робота не буде закінчена [І. Калініна 2009:39]. У космологічну систему тотемічні уявлення про сонце прийшли із змінами, хоча і незначними. У нижньоангарських евенків сонце виступає в міфологічній подобі сонячного лося (оленя), якого намагається вполювати ведмідь Мангі. Щоночі мисливець Мангі наздожене сонце, з'їсть його -- від сонця лишаються лише ноги, які являють собою сузір'я "Велика ведмедиця". Нам достеменно відомо, що у найперших варіантах міфу Мангі -- напівведмідь-напівлюдина, адже Чумацький шлях є відбитками від лиж мисливця. Іноді таким міфам можна знайти практичне пояснення. Так в іншому міфі про небесного мисливця, герой вполював шестиногого оленя, якого не змогли спіймати звичайні смертні. Після того, як легендарний шестиногий олень був спійманий, небесний мисливець відтянув у нього дві ноги, після чого наздогнати оленя стало простіше для земних мисливців. Так само, як і міф про вполювання стрільцем Кадо двох із трьох сонць міг бути навіяним явищем, яке називають паргелієм -- по дві сторони від сонця з'являються світлі п'ятна, що візуально нагадують сонце [Є. Девлет, М. Девлет 2016:96].

Інший солярний міф, який ми розглянемо, вже згадувався у минулорічній курсовій в якості прикладу космологічного мислення скандинавів. Міф про схід і захід сонця має символічне послання до міфологеми про "життя-смерть" і протистояння дня і ночі, світла і темряви. Такі уявлення відбиваються у дисках з Трундхольму і Небри (мал. №6 і 7). Диск з Трундхольму, що наразі знаходиться в музеї Копенгагена, має дві сторони, одна з яких позолочена, а інша -- мідна (це вважається дихотомією дня і ночі) [J. Goldhahn 2013:249]. Диск запряжений у шестиколісну колісницю, яка

керується конем. У петрогліфах Бронзової доби існує чимало поодиноких фігурок коней, що тягнуть за собою човен. Мотив колісниці може інтерпретуватися за схематичними деталями [Є. Девлет, М. Девлет 2016:104]. Диск з Небри набув свого кінцевого вигляду в добу Середньої бронзи. На ньому зображені сонце, півмісяць, скупчення золотих точок, в яких вгадується образ Плеяди і човен [J. Goldhahn 2013:249]. На відміну від диску з Трунхольму, на диску з Небри на міфологічну подорож сонця вказує човен. Сонце вдень пересувається небом -- світлою стороною, а вночі спускається у нижній світ.

Зв'язок між конем, солярними знаками і човном відбився у індоєвропейській міфології: аналогічні інтерпретації існують в наскельному мистецтві Єгипту. У міфологічній подорожі сонце супроводжують помічники: коні (у петрогліфічних сюжетах), лебеді і качки (на бронзових сокирах) [К. Kristiansen 2012:74]. У індоєвропейській міфології сонце супроводжують брати-близнюки: вони визволяють сонце від монстрів нижнього світу (змій чи вовк), що намагаються вкрасти його під час нічної частини подорожі. Звісно, можна припустити, враження про братів-близнюків могло статися під впливом паргелію. Функція цих міфологічних героїв полягає у благополучному перенесенні сонця через нижній світ. Часто братів-близнюків трактують через два човна (корабель день і ніч), на яких перевозиться сонце, що уособлює в собі образи кола, колеса чи чашоподібні виїмки. “When there are two suns, we may think of it as day and night sun, as on Trundholm” [К. Kristiansen 2012:74]. Міфологічна подорож сонця може бути продемонстрована петрогліфами, на яких зображено два човна: денне плавання праворуч сприймається нашим оком як звичайне положення корабля, а нічний човен зображений повернутий догори дригом (мал. №8). В цьому сюжеті відображається концепція верхнього і нижнього світів [К. Kristiansen 2012:76]. Як ми бачимо, “солярні” петрогліфи здебільшого інтерпретують у межах космологічної системи міфів. Стосовно, чашоподібних виїмок маємо ствердити, що інтерпретація таких петрогліфів різниться

від контексту зображення. У муніципалітеті Далбі, Данія, такі виїмки трактуються як зображення сузір'їв на небі, що у контексті шанування солярних знаків видається логічним [F. Coimbra 2001:4]. Натомість чимало чашоподібних виїмок зображується як частина жіночого тіла. Це повертає нас до значення Всесвітньої Богині Матері у космологічній системі, образ якого часто маркують за допомогою грудей [Є. Девлет, М. Девлет 2016: 98].

Розділ III

3.1 Ми вже торкалися теми простору, коли обговорювали міфологію. Тепер ми подивимося на те, як зображений предмет уживався на скелі у просторовому вимірі, адже “сенс людської життєдіяльності знаходять відображення у результатах цієї діяльності -- предметах і явищах культури” [І.Калініна 2009:7]. Дослідники (М. Шапіро 1972; М. Подільський 2014) протиставляють для наочності різниці у просторовому вимірі наскельній образотворчій поверхні -- лист паперу та ікону. Ікона і лист паперу обмежені у просторі з чотирьох боків на відміну від печерної стіни для палеолітичного і кам'яної панелі для більш пізнього наскельного мистецтва. Можливо, порівняння з іконою є не випадковим не лише, через відмінність її поверхні від поверхні стіни печери, а й через те, що ікона сприймається нами межею між сакральним і профанним світами -- так само як петрогліфи. Петрогліфи зображені на нерівній, неоднорідній і необробленій поверхні. Зображенням не задається межа: митець не думав про поверхню, тож поверх одного малюнку могли з'явитися ще. Складається враження, що митці наносили малюнки на скелі ніби кожен з них мав окреме місце і тільки його [М.Шапіро 1972:137]. Зображений предмет, незалежно від свого розміру, завжди є завершеною точкою на необмеженому просторі. Ця точка може розташовуватися довільно на поверхні. У наскельному мистецтві немає відправних орієнтирів для маркування різних планів малюнку. У кожного “митця” своє бачення простору і глибини, верху і низу, тож можна сказати, що одні малюнки не помічають інші [М. Подільський 2014: 322]. Звертаючись до панелі Аспебергет-12, ми можемо побачити, що умовна єдність мотиву “карти” зберігається лише в перші два періоди. Після цього панель “обростає” іншими малюнками, завдяки чому її значення стає дещо розмитим.

В основі образотворчих знаків, зазначає Р. Якобсон, полягає існуюча схожість у природі чи зв'язок з позначеними об'єктами. У стратифікованому (складному) суспільстві речі отримують семіотичний статус. Обереги набувають символіку влади,

сили, слави. А на зміну натуральним формам приходять метал як уявлення про сяєво сакральної влади -- пов'язаний з образом верховного божества [І Калініна 2009:43]. Людина постійно на підсвідомому рівні визначає семіотичний статус речей. Це проявляється у побутових уявленнях про важливість речі. Вроджена схильність перетворювати будь-який візуальний образ на існуючий об'єкт природи призводить до трактування нами абстрактних іконічних знаків (пляма) як загадкові [Р.Якобсон 1972:84]. Розвиваючи цю думку, Р. Якобсон відмічає схильність нашого психологічного сприйняття до інтерпретації різних абстракцій як живих створінь. Для візуального сприйняття потрібен просторовий вимір. В такий спосіб, картина, будучи просторовою, сприймається миттєво. Дослідження в останні десятиліття речевого світу традиційних суспільств спричинені зникненням традицій і мови малих народів внаслідок глобалізації. У семіотиці, під час дослідження матеріальних речей, ставиться питання, наскільки та чи інша річ має семантичне навантаження. При цьому варто враховувати ті розбіжності в часі, які існують між сучасними дослідниками і тими ідеями, що були закладені в матеріальному артефакті [J.Nordbladh 1978:64].

Як вже зазначалось, перші петрогліфи з'явилися на стінах печер. М. Подільський стверджує, що це було знакове мистецтво: "найбільш ранніми петрогліфами були силуети долоней і т.з. "макарони" -- неупорядковані лінії проведені пальцям по сирій глині" [М. Подільський 2014: 330]. Так звані "макарони" могли уособлювати колективність чи радше співпричетність. На думку А. Леруа-Гурана і А. Ламен-Емперер, печера була для палеолітичної людини чіткою структурою, яка сприймалася як організм, так як печера, за своєю суттю є тілом всередині. В печері наявні елементи верху і низу, як і в космологічній системі, тому подекуди мистецтво палеоліту протиставляється дослідниками мистецтву доби Світового дерева (Топоров В.) Ця тема розвинулася у бік порівняння печери і організму Великої Богині-матері: "People often identified the features of the landscape with the body parts of the Great World Mother organism, representing the creative cosmos" [M.Rappenglueck: 241]. Мистецтво

палеоліту розвивалося від примітивних знаків у бік моделювання об'єму і реалістичності зображених образів. Проте необхідна динаміка зображень з'являється у подальшому. Неолітична революція хоча торкнулася і монументального мистецтва: ставлення до чуттєвого образу зміщується в бік площинного сприйняття, але малюнки були статичні. Поєднання палеолітичної чуттєвості до образів і динамічності вдається здійснити лише на невеликий час -- початок доби бронзи. Яскравим прикладом такого поєднання є Окуневська культура Минусінської улоговини, в якій людина оволоділа нескінцевістю [М. Подільський 2014: 337]. Приблизно за доби неоліту/бронзи з'являється гладка оброблена поверхня, на яку наносяться петрогліфи [М. Шапіро 1972:136]. Проте мистецтво зазнає зворотного переходу від образу до знаку: коло, в якому петрогліфи пройшли шлях від знаків (долоні і “макарони”) через реалістичне мистецтво до схематичних зображень, замикається. Таким чином, мистецтво втрачає сенс творчого пошуку, а понятійність починає домінувати над образністю.

Міф може бути виражений не лише завдяки усному чи письмовому тексту, а й через речі, що наявні в тій чи іншій культурі. У цьому випадку, річ має не лише прагматичне, але і семіотичне навантаження [А. Байбурин 1981:215]. В якості об'єкта дослідження зазвичай обирають предмет, який на думку дослідника має ритуальне значення: обрядове начиння, маски, петрогліфи тощо. При цьому, певної мірою ігнорується побутові речі, які також можуть виступати знаками. Наприклад, хата є знаком для адресата у тому сенсі, що вона демонструє національність власника, його соціальний стан тощо [А. Байбурин 1981:216]. З іншого боку, коли досліджується семантичне навантаження речей, то може ігноруватися функційне значення предмету. Семіотик Д. Баранов підтверджує факт, що часто матеріальний і символічний прояви у речі вивчалися окремо одне від одного. Цей відрив від “речового” в речі можна подолати, якщо під час дослідження речі не ставити питання “що” символізує річ. Натомість можна прослідкувати “коли” річ щось символізує і “чому” [Д. Баранов:214]. Власне річ не має семантичного навантаження до включення в певний культурний

контекст. Семантична комунікація може відбуватися на слухового і візуальному рівнях. Але інтерпретація перших двох рівнів часто унеможлиблюється зміною смаків. Єдиний рівень, на якому відбувається чітка семантична інтерпретація -- візуальний. Це доречно помітити в нашому дослідженні, проте маємо зазначити, що візуальний рівень сприйняття ускладнений тим, що люди бачать різне. У індіанців пуебло в одному поселенні значення одного орнаментального мотиву може трактуватися різними гончарами по-різному [І. Палагута 2011:249]. Звичайно, розділення на світ речей і знаків не є абсолютним, адже існує низка речей, які мають “квазісеміотичне” навантаження [А.Байбурин 1981:216]. Наприклад, ритуал і етикет у системі виступають знаками, а поза неї -- стосуються речового світу.

Як вже було згадано, семіотичний статус речі є неоднорідним. Часто визначення семіотичного статусу залежить від позиції дослідника, який віддалений від справжньої картини функціонування речі в часі, просторі і контексті. Наприклад, в етнографії А.Байбурин простежує момент нерівноцінності ставлення, коли одні матеріальні речі заносять до духовної культури (речі з високим семіотичним статусом), а інші -- до матеріальної культури (речі з низьким семіотичним статусом). Існує певне неспівпадіння семіотичного статусу речей в різних етнічних традиціях, що вказує на вибірковість культури в семантизації [Д. Баранов :212]. Щодо функцій речей, то традиційно вважається, що матеріальні є первинними, а символічні -- вторинними. Проте функція накопичення інформації та її збереження, на погляд А. Байбурина, є первинною для задоволення базових потреб людства: “не існує жодного колективу людей, якщо він стійкий, що не мав текстів, спеціальної індивідуальної і колективної поведінки” [А.Байбурин 1981:217]. Певно, що мова йде про соціальну адаптації в часі і простору. Коли власній хаті надається символічне значення, можна казати про засвоєння простору. Походження речей не може бути суто практичне чи символічне -- її функції залежать від контексту. Штучні культурні символи входять в культуру за умови відповідання вимогам культурної системи. Подекуди відбувається змінення

семіотичного статусу предмета. Так, сокира поставлена у дверях означає, що господарів немає в хаті. В цьому можна побачити, як зміна семіотичного статусу відбулася після включення предмету з функційним навантаженням у ритуал.

Фізичні властивості предмету можуть співпадати і не співпадати з символічним значенням предмету. Як приклад співпадіння матеріальної і символічної функції предмету можна навести образ кочерги у російському фольклорі. Семантичне навантаження кочерги є водночас амбівалентним, але часто зводиться до її предметної форми. Викривлення кочерги з технічного боку має функцію загрибання вугілля в печі і пов'язується з весільною обрядовістю в російській міфології, де весілля пов'язується із “загрибанням” -- привласненням [Д. Баранов:224]. Викривлення кочерги також пов'язують з надприродними силами (в уяві мешканців Сибіру), це знайшло відбиток у Володимірській губернії, де було упереджене ставлення до “кривих” людей, які через відхід від норми мовби-то не потрапляють до Раю [Д. Баранов:222]. Тепер наведемо приклад, коли фізичні властивості матеріалу не збігаються з символічними. Ще у XIX ст. створення речей було пов'язано з комплексом ритуальних уявлень. Так у Білорусі існувало табу на вирубування сухих чи т.з. “буйних” дерев, які під час спорудження хати могли невідомо яким чином розламати всю споруду і приходилось починати процес спочатку [А.Байбурин 1981:219].

Наскільки часто петрогліфи є відображеннями реальних предметів. Якщо ми, досліджуючи наскельні малюнки, вдаємось до поняття “мистецтво” у вигляді, якому його розуміють в західній традиції, за межі цього терміну виноситься чимала кількість пам'яток, що можуть вважатися екзотичними [D. Bruno and I. J. McNiven 2017:4]. Коли ми обмежуємо термін “мистецтво” поняттями “краса” і “емоційність”, то під цей термін не підпадають речі, що можуть здатися вважатися в певній культурі суто “функційними”. Також не варто обмежувати поняття “мистецтво” визначенням “те, що створила людина”: люди інтерпретують частини пейзажу, згадуючи те, що вони могли бачити раніше і включають у ці форми власні переживання. Це може довести

прикладом наскельного малюнок, що було знайдено у печері Пеш-Мерле. Малюнок складається з двох частин: задня частина і тулуб коня були намальовані, але голова і шия є природною частиною каменю (мал. №9). В той час в Норвегії існує кілька гора Ревгейм, яка нагадує собою перевернутий човен. Попри той факт, що будь-яке співставлення петрогліфу і предмету матеріальної культури є дискусійним, існують петрогліфічні панелі, на яких зображені предмети передані досить реалістично. Візьмемо групу Каратау, яка знаходиться у Казахстані. Особливість ранньої Каратау у тому, що зображення зброї (сокири, гарпуни, палиці), престижних товарів і вотивних предметів -- збігаються із матеріальними відповідниками у давньоземлеробських культурах Близького Сходу [А. Рогожинський 2011:92]. Іншими словами, це реалістичні малюнки.

У групі петрогліфів Арпаузен були знайдені петрогліфи доби бронзи-ранньої залізної доби, які за своєю формою нагадують дзеркала. Ранні “дзеркала” мають короткі ручки, а пізні -- довгі ручки з бічними “руками” (нагадують людські), що А.Рогожинський вважає втіленням антропоморфним образу. Тож можна говорити про універсальний характер кореспонденції між річчю, будовою тіла і структурою Всесвіту [А.Байбуурин 1981: 221]. Ці петрогліфи вважають реалістичним відображення предметів туалету кочових народів, що підтверджується археологічним матеріалом [А. Рогожинський 2011:95]. Нещодавно у північному Каратау було знайдено зображення сокири природного розміра у формі півмісяця. Призначення цього предмету (функційне чи ритуальне) допомагає встановити інший наскельний малюнок з Арпаузен. На ньому втілено сюжет боротьби п’яти озброєних людей проти чималої кількості беззбройних людських фігур. Зображення можна віднести до т.з. батальних петрогліфів. Нас цікавить, що сокири з Каратау і Арпаузен ідентичні -- у формі півмісяця. Такий сюжет інтерпретують як боротьбу “свої-чужі”, де свої показані як культурні герої, а чужі -- неорганізований натовп [А. Рогожинський 2011:92]. На мою думку, таке трактування виходить з погляду на відмінність у тому, як старанно

зображені 5 озброєних людей і як зображені “чужі” (мал. №10). Коли ми вивчаємо петрогліфи панелі Аспебергет-12, то маємо змогу побачити, як за допомогою реалістичного зображення сокири і розділі щитів зі специфічною формою можна точно датувати малюнки []. Або можна порівняти бронзові артефакти із зразками, що були знайдені у Центральній Європі [R.Bradley 2009:126].

3.2 Під час нашого дослідження ми вдаємося до порівняння матеріальних предметів та їхнього символічного значення. Це потрібно для демонстрація нерідкої різниці у першопочатковому сенсі предмету і тому символічному навантаження, якого предмет набуває з часом. Флемінг Каул висуває теорію, що декорування виробів з металу, у тому числі, лез для гоління (їхнє символічне значення у похованнях досі залишається дискусійним), в ранній бронзі мало місцеве коріння. Впродовж активного використання бронзи в Скандинавії, різко збільшується кількість імпортованого металу із Центральної Європи. Доречно помітити зростання ролі військової аристократії на території Південної Скандинавії. Таким чином утворюються комунікаційні зв’язки між культурами Данії, Швеції, о. Ютланда і Норвегії [R. Bradley 2009:129].

З усіх мотивів, які дослідили у наскельному мистецтві і матеріальній культурі: змії, човен, солярні знаки, кінь -- лише човен є універсальним для бронзових артефактів Скандинавії і найбільш важливий мотив Південної і Північної традицій. Існує лише різниця у мотивах, які супроводжують човен у двох традиціях: на Півночі ним є зазвичай лось чи риба, а на Півдні -- тварина чи пташка. Символічність останньої можуть продемонструвати, наприклад, петрогліфи човнів з кінською головою чи голова водного птаха на металевих виробах [K.Kristiansen 2012:74]. Збільшення кількості мотивів човна за скандинавської бронзової доби спричинено зростанням ролі човна у суспільстві. Існують малі човни, в яких могло вміщуватися від

6-17 людей, а великі -- від 20-40; на виробках з металу кількість рисочок могла сягати 60 [R. Bradley 2009:144]. Це можна з'ясувати з кількості рисок на наскельних малюнках човна, які інтерпретуються як люди чи весла. Розмір човна асоціюється дослідниками із відстанню на яку він подорожував. Більшість малюнків човнів знаходять поблизу від ресурсів води. Чим далі від берегу, тим менше петрогліфів-човнів знаходяться. Вода є лінією зустрічі трьох рівнів космосу: землі, нижнього світу і неба. Many of drawings of ships intimately associated with the coast [R. Bradley 2009:141]. В північній півкулі шлях сонця створює враження прямування по небу зліва-направо (світанок ліворуч, захід праворуч). Вдень сонце пливе по небо, вночі воно спускається в нижній світ і продовжує шлях у воді. Поблизу берегової лінії сонячне коло ніби впливає з-під води, і все починається знову: берегова лінія найкраще місце для споглядання за сонцем [R. Bradley 2009:165]. Можна припустити, що диск створює не лише уявлення про сонячне коло, а й про певну циклічність. Ця циклічність може бути перервано лише кінцем світу, який буде затемнення сонця [Є.Девлет, М.Девлет 2016: 94].

Від соціального контексту залежить, наприклад, роль ковалів у стратифікованому суспільстві. Навичка в історичній семантиці є не лише дія, а певна поведінка в тій чи іншій ситуації: як діяли люди в тій чи іншій культур. “Процес навчання відбувався через імітування дій дорослих чи за допомогою гри” [І. Калініна 2009:13]. Говорячи словами А.Байбурина -- засвоєння відбувається через правил чи перебування у контексті. З одного боку, роль ковалів могла бути обмежена чи принижена [J. Goldhahn 2013:260]. З іншого боку, певні дослідники звищують його роль до ролі шамана у Сибіру -- спеціалісти ритуалістики, що були важливим вузлом у системі товарів престижу. Це підтверджують знахідками будинками з 6 печами, в яких, певно, відбувалася кремація. Ми бачимо, що ковалі виступають обладальниками “функційного” у скандинавському суспільстві. Навколо одного з таких будинків знаходять 30-40 поховань. На підґрунті того, що функційне часто поєднується з

ритуальністю, припускається факт існування культових будинків, в яких ковалі мали роль виконавців ритуалу. [J.Goldhahn 2013:259]. Чи не за основний предмет доказу беруть скандинавські саги, в яких ковалеві надається надприродна сила. Але ми маємо пам'ятати, що скандинавські саги були записані за часи християнства, тобто більше за 1500 років з часів доби Бронзи. Релігійні уявлення, з одного боку, могли змінитися докорінно з того часу -- це стосується і теорії про індоєвропейську міфологію, яка стверджує радше одноманітність культурних відмінностей [R.Bradley 2009:150]. А з іншого боку, ми знаємо завдяки дослідженню традиційних культур, що вони зорієнтовані не на збільшення кількості текстів (ритуал, звичай тощо), а на їхнє збереження [А.Байбурин 2010].

На прикладі диску з Трундхольму, ми можемо припустити важливість предметів з металу у Скандинавській бронзі. Зростання ролі оброблених металів припадає на ранню-середню бронзу. Прикраси зі сталі тепер демонструють статус, ранг, стать тощо. Це свідчить про утворення стратифікованого суспільства, в якому артефакти (оброблені металеві предмети) набувають космологічного значення. В такій системі має важливе місце система товарів престижу і це пов'язано з морською торгівлею [J. Goldhahn 2013:255]. По торговельному шляху Скандинавія--Центральна Європа пливли бурштин, сіль, шкіри, а до Скандинавії в такий спосіб потрапляли цінні метали. Ці предмети не лише демонстрували владу і були предметами обміну, але й подарунками. Ось тут можна простежити як функційний предмет набуває символічного значення. Подарунки на честь надання імені дитині, ініціації, весілля, народження, одруження тощо в момент дарування набувають відмінного від функційного контексту ввічливості і ритуальності [J. Goldhahn 2013:255]

У контексті предметів, значення яких змінюється в залежності від контексту, можна подивитися на бритви доби Бронзи. Це індивідуальний предмет, який часто було декоровано, про що свідчить часте розташування бритв у похованнях. В зазначений період деякі з островів Скандинавії ще не були заселені. Проте дослідники

знаходять на них численні поховання з наявними у них бритвами, але жодних відбитків поселень навколо поховань цього періоду. Р. Бредлі припускає, що це відтворення міфу про подорож померлих на практиці, коли померлих вивозили за допомогою човні на острів і там ховали. Втілення цієї ідею на петрогліфах, дослідник простежує на малюнках човнів, де немає рисочок, які трактується як люди [R.Bradley 2009:142]. Поховання т.з. предметів престижу, які за життя прив'язувалися до людини, має власну географію: бритви ховали біля болот, заболочених місць і річок. Тому часто припускають, що бритви могли розглядатися як сакральний подарунок від вищих сил чи міфологічних істот [J.Goldhahn 2013:257]. Тут Й. Голдхан помічає момент, що традиційно у археології товари престижу пов'язували з більш нейтральними термінами: “виробництво” і “споживання”. Натомість в останні десятиліття їх було замінено на “ритуал” і “космологія”. Якщо ми подивимось на схему змінення семантичного навантаження предмету в суспільстві Д. Баранова, то помітимо деякі збіги з тим, як в археології символічне значення предмету дуже знижує його функційне. Ми не можемо бути впевнені, що бритви мали суто ритуальне значення, адже, як стверджує Р. Бредлі, на бритвах є відбитки від використання їх за життя. У образотворчому мистецтві є момент ототожнення. Дослідник А Байбуурин наводить приклад відношення селян до ікон у ХІХ ст., які наче язичницькі ідоли “карали” -- ставили в кут, якщо селянин вважав, що його молитв не чують. Тобто вони не розрізняли ікони і Бога. Ми припускаємо, що відбитки від зброї на натуралістичних малюнках тварин доби палеоліту слугують прикладом ототожнення образу тварини із твариною. Схематичні малюнки доби бронзи, в залежності від контексту, ототожнювалися з певними образами в архаїчній свідомості.

Таким чином, було розглянуто кілька прикладів роботи дослідники-семіотики і семантики з археологічними знахідками. Серед археологів семіотичний метод не є поширеним: натомість вони вдаються лише до окремих елементів розшифрування. Це доволі прикрий момент, адже іноді за допомогою наскельних малюнків можна

датовати певну культуру. Здебільшого цей метод активно використовують антропологи та історики мистецтва (І. Палагута). Найчастіше дослідники вдаються до інтерпретації в контексті міфології, космології чи шаманізму. Інтерпретації давностей за допомогою міфології є актуальною, адже в такий спосіб пояснюють і ставлення людей до певних предметів в XIX-XX ст. і сучасності. Предмети і певні артефакти, що були знайдені в археологічному матеріалі біля наскельних малюнків, набувають символічного значення. Ми побачили схожість петрогліфічних мотивів в Скандинавії і Казахстані, що може свідчити про подібність міфологічних уявлень в цих регіонах. Використання семантики наближає нас до розкриття світогляду первісної людини за допомогою використання технологій, що були виконані так чином як і 3500 тис. р. тому. Всі розглянуті підходи трактування наскельних малюнків і матеріальної культури мають переваги і недоліки. Цьому є кілька причин, серед основних -- дослідник розглядає інвентар перш за все з позиції його цінності як артефакту, що аргументовано наявністю невеликої кількості збережених предметів у контексті. До того ж, знайдення артефакту поза його первинним контекстом (бритви у похованнях чи поховані стріли під наскельним малюнком тварини) впливає на інтерпретацію значення предмету. Як результат, цей предмет досліджується поза його функційним контекстом. Нарешті, змінення контексту матеріального предмету чи малюнку призводить до надання їм суто символічного значення.

Висновки

1. Культурна-історична археологія піддалася критиці з боку прихильників процесуального підходу. В цей час структурний метод дослідження петрогліфів набуває найбільшої поширеності серед археологів. Згодом його було переглянуто з позицій постпроцесуалізму, в межах якого відбувається довільна інтерпретації пам'яток археології. В останні десятиліття в петрогліфіці набув популярності соціальний підхід, в межах якого досліджується гендер і стать. Найбільш поширений підхід серед археологів сьогодні — дескриптивний. Процесуальний підхід в петрогліфіці застосовується не часто, натомість з'являється більше робіт з втілення міфології в петрогліфічні мотиви та її порівняльний аналіз.

2. Аналіз новітніх пам'ятокознавчих та археологічних робіт довів їхню спроможність інтерпретувати петрогліфи як за допомогою міфів, так і за допомогою контексту, в якому вони знаходяться. Найчастіші спроби інтерпретацій зосереджені на трактуванні композицій як ритуальних сцен чи проявів зміненого стану свідомості. Окремо маємо зазначити на соціокультурній відмінності в інтерпретації: мистецтво неолітичних мисливців-збиральників пов'язується з ритуальною магією, натомість абстрактні малюнки пізньої бронзи – з міфологічним епосом. Наявність центральної особи в композиції виступає характерною ознакою як космологічної інтерпретації так і нейропсихологічного шаманізму.

3. Теорія І. Калініної про тотемічну і космологічну системи відображає світоглядні характеристики, які існували і відбивалися на предметах матеріальних культур. Тотемні уявлення народів Скандинавії доведені наявністю серед петрогліфів зображень антропоморфів, тваринні ознаки яких трактуються як кланові чи родові. В межах космологічної системи остаточно формується міфологічна свідомість: образ світового дерева, відомий зі скандинавських саг, втілений на наскельних малюнках у вигляді стовпів з верхівкою.

Дослідивши міфи про сонячну подорож, артефакти і петрогліфи доби бронзи ми дістали висновку, що важливу роль в космологічній системі відіграють протиставлення світла і темряви. Доречність такої інтерпретації підтверджується археологічними знахідками і петрогліфічними пам'ятками.

4. Закономірності петрогліфічних композицій зазнали чималих змін за час Неоліту-Бронзи. Наскельні малюнки стають більш абстрактними, що свідчить про існування певного сенсу, який в них закладений. Ми простежили схожість окремих мотивів у петрогліфах і декорованих виробів з металу в Скандинавії (човен, сонце, змії і кінь). Ми припускаємо, що важливість останніх в соціальному контексті полягає у поєднанні ритуальних і функційних значень виробів з металу. Таким чином, наскельні малюнки, які не мали функційного застосування є радше втіленням символічного навантаження

5. Ми дістали висновку, що інтерпретація петрогліфів як текстів суттєво доповнює т.з. культурно-історичний підхід та когнітивний. Як було доведено на прикладі панелі Аспебергет-12, малюнки демонструють карту свідомості, яка вказує на протистояння в Північній Європі доби Бронзи его-культури (Південна Скандинавія) та не-культури. В свій час, зображені мотиви на петрогліфах можуть бути датовані за допомогою археологічних знахідок, якими займається культурно-історична археологія.

Список використаних джерел

- **Barret J.** Contextual archeology. 1987. с. 469.
- **Bauer A.** Is what you see all you get? Recognizing meaning in archaeology. 2002. с.38.
- **Bertilsson U.** Old images - new fashions. 2006. с. 461.
- **Bradley R.** Image and Audience. Rethinking Prehistoric Art. Oxford University press. 2009. с. 126, 130, 141,142, 144, 150, 165.
- **Bruno D. and Ian J. McNiven.** Introduction: Towards an Archaeology and Anthropology of Rock Art. 2017. с 4-5, 13-14.
- **Coimbra F.** The cup-marks in rock art in Western Europe. A contribute to its study and interpretation. 2001. с. 4.
- **Conkey M.** Interpretative Frameworks and the Study of the Rock Arts. 2018. с. 9, 17.
- **Conkey M and Gero J.** Programme to Practice: Gender and Feminism in Archeology. 1997. с. 414.
- **Earle T. and Preucel R.** Processual Archeology and radical critique. 1987. с. 501.
- **Joakim Goldhahn and Johan Ling.** Bronze age rock art in northern europe: contexts and interpretations. с. 272. 285.
- **Joakim Goldhahn.** Rethinking bronze age cosmology: a north european perspective. 2013. с. 249, 255, 257, 259, 260.
- **Kristiansen K.** Rock Art and Religion. The sun journey in Indo-European mythology and Bronze Age rock art. 2012. с. 74-76.
- **Lahelma A.** A touch of red Archaeological and Ethnographic Approaches to Interpreting Finnish Rock Paintings. 2008. с. 42, 46, 47, 52.
- **Martel A.** Semiotics and Meaning of Rock Art. Encyclopedia of Global Archeology. 2020. с. 1-4.
- **Preucel R.** Archaeological Semiotics. 2006. с. 14, 25, 28, 38, 93-98, 126-127, 147-148.
- **Rédei A., Skoglund P. & Persson T.** Applying cartosemiotics to rock art: an example from Aspeberget, Sweden. 2018. с. 1, 6, 8.

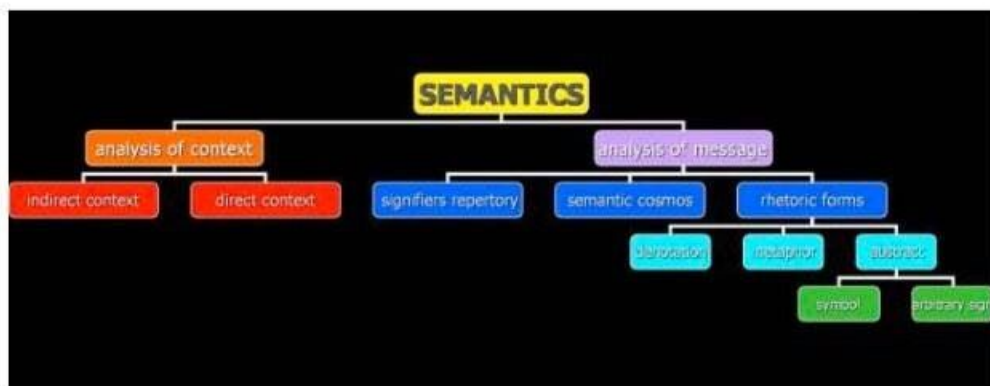
- **Sala R.** Semiological methods in rock art studies. c. 2010.
- **Sanz I.** Rock Art Recording Methods: From Traditional to Digital. 2014. c. 6351.
- **Sapwell M.** The Architect of Decay? Art as Active in Shamanic and Cosmological Interpretations of the Rock Art of Kallsängen, Bohuslän. 2010. c. 90.
- **Shanks M. and Tilley. C.** Re-constructing Archeology. 1987. c. 31.
- **Solomon A.** Rock Arts, Shamans, and Grand Theories. Oxford Handbooks Online. 2017. c. 3.
- **Whitley D.** Rock Art, Shamanism and the Ontological Turn. 2019. https://www.academia.edu/41364087/Rock_Art_Shamanism_and_the_Ontological_Turn .
- **Байбурин А.** Семіотичний статус речей і міфологія. 1981. с. 215-217, 219, 221.
- **Байбурин А.** Символи традиційної культури. 2010
- **Баранов Д.** Образи речей. (Про деякі принципи семантизації). с. 212, 214, 222, 224.
- **Барт Р.** Вступ до структурного аналізу оповідальних текстів. 1966. с. 390.
- **Барт Р.** Структуралізм “за” і “проти”. збірка статей – М.: Прогрес, 1975. с. 114, 119, 122, 123.
- **Березкін Ю.** Про універсалії в міфології. Зб. Актуальні проблеми вивчення архаїки. с. 237, 244. 2014.
- **Голан А.** Міф та Символ. с. 77. 1993.
- **Гудимова А.** Ернест Кассіерер. Міф як форма споглядання с 20. 2002.
- **Еко У.** Відсутня структура. Вступ до семіології. с.44-47. 2006.
- **Є. Девлет, М. Девлет.** У пошуках втраченого сенсу. с. 92-94, 96, 98, 104. 2016.
- **Зоткіна Л.** Печерне мистецтво ля грез (Дордонь, Франція): приклад трасологічного аналізу. с. 18, 27. 2017.
- **Зоткіна Л.** Можливість фіксації петрогліфів для трасологічного вивчення. с.18. 2014.
- **Калініна І.** Нариси з історичної семантики. с. 7, 13, 37, 40-43, 46, 48, 95, 230. 2009.

- **Калініна І.** Функційно-технологічний підхід. Зб. Актуальні проблеми вивчення архаїки. 2014. с. 288.
- **Каримова С.** Філософія Е. Кассіра у дослідження речового світу традиційних культур. 2010. с 53.
- **Клейн Л.** Введення до теоретичної археології. Кн. 1. Метаархеологія. навч. посіб. 2004. с. 51.
- **Кокарева Є.** Проблема співвідношення мови і реальності у “Структурній антропології” Леві-Строса. Аналіз структурного методу в дослідженні систем спорідненості первісних племен. 2013. с. 90.
- **Кузнецов О.** Процесуальна археологія та етноархеологія мисливців та збиральників. 2006. с. 134-136.
- **Палагута І.** До проблеми методології дослідження пам'яток. с. 6, 12.
- **Палагута І.** Мистецтво в ранніх комплексних суспільствах енеоліту Європи. 2012. с. 103.
- **Палагута І.** Орнаменти Трипілля-Кукутені: напрямки досліджень і можливості інтерпретації. 2011. с. 245, 248, 249, 257.
- **Палагута І.** Проблеми вивчення спіральних орнаментів трипільської кераміки. 1999. с. 150.
- **Подільський М.** Інтуїція нескінченності в наскельних зображеннях. 2014. с. 322, 330, 335, 337.
- **Привалова М.** Знаково-символічний контекст культури. 2016. с. 248.
- **Привалова М.** Когнітивні передумови орнаментальної культури як знаково-символічного ритуалу. 2012. с. 1333.
- **Рогожинський А.** Образи і реалії давньоземлеробської цивілізації Середньої Азії у наскельному мистецтві доби Бронзи Південного Казахстану і Семиріччя. 2011. с 92, 95.

- **Романовська А.** Інтерпретація сенсів міфологічних символів у художньому тексті. Вісник Московського університету. 2011. с.86-87.
- **Саватеев Ю.** Вечные Письмена. 2005. с. 317.
- **Семенова В.** Зооморфізм в первісному і традиційному мистецтві як відображення давнього світогляду. 2009.
- **Шапіро М.** Деякі проблеми семіотики візуального мистецтва. Простір зображення і засоби створення знака-образу. Зб. Семіотика і мистецтвознавство. ред. Лотман. Ю. 1972. с. 136, 137.
- **Якобсон Р.** До питання про візуальні і слухові знаки. Зб. Семіотика і мистецтвознавство. ред. Лотман. Ю. 1972. с 84-86.

Використані інтернет-джерела

- <https://www.themappamundi.co.uk/mapa-mundi/>



Мал. №1. R. Sala. 2010.

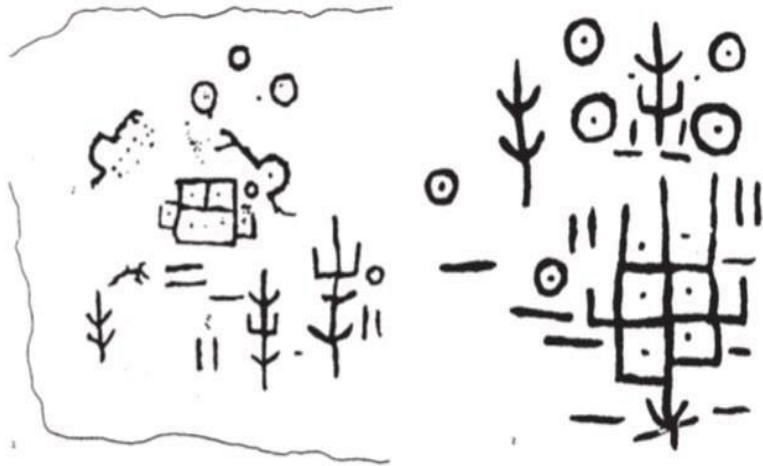
rhetoric forms ordered from concrete to abstract	petroglyph samples	period
<i>denotation</i>	flock of linear goats; horse and rider	every period, Early Iron Hunnic
<i>prosopography, narrative</i>	warrior with banner	Turkic
<i>metonymy</i>	ringed horns with solar point in center	Early-Middle Bronze
<i>synecdoque</i>	bull as condensation for rain cycle; deer as condensation for vegetation cycle	Archaic, Early-Middle Bronze
<i>metaphor</i>	bow and arrow for sexual intercourse	Middle-Late Bronze
<i>absurd construction</i>	horned horse, sun-head	Late Bronze
<i>symbol</i>	animalistic style deer or predator for abstract qualities	Early Iron Saka, Turkic, Adai
<i>arbitrary sign</i>	writing	Turkic, Ethnographic

Мал. №2. R. Sala. 2010.

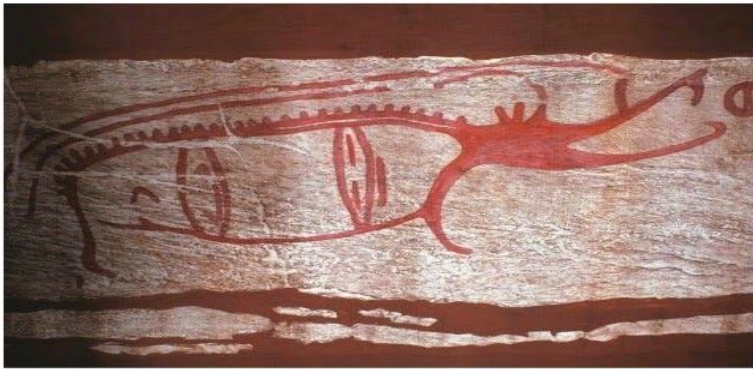


Figure 1. The chronological development of the Aspeberget 12 site. Different colours represents different phases, see text for further explanations. Green: Montelius period I, 1700–1500 BCE; Dark blue: Montelius period II, 1500–1300 BCE; Light blue: Montelius period III-IV, 1300–900 BCE; Brown: Montelius period VI and the earliest Iron Age, 700–200 BCE; Red: Images not possible to date. Image: Tomas Persson based on orthophoto (SfM) made by Swedish Rock Art Research Archives (SHFA Id14185) (www.shfa.se).

Мал. №3. Anna Redei. Skoglund P. & Persson T. 2018.



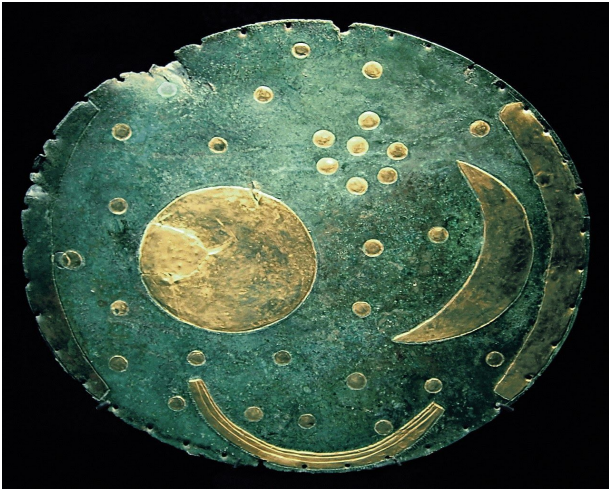
Мал. №4. С. Девлет, М. Девлет. 2016.



Мал. №5. С. Девлет, М. Девлет. 2016.



Мал. №6. J. Goldhahn. 2013.



Мал. №7. J. Goldhahn 2013.



Мал. №8. Kristiansen K. 2018.



Мал. №9. Bruno D. and Ian J. McNiven. 2017.



Мал.№10. А. Рогожинський. 2011.