



DOI: 10.18503/1992-0431-2021-2-72-232–261

РАЗВЕ ДОИСТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ТОЛЬКО О ПРОШЛОМ? НОВАЯ ЖИЗНЬ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ (ОТ СИБИРИ ДО КАНАДЫ)¹

А. Розвадовский

Университет им. Адама Мицкевича, Познань, Польша
rozw@amu.edu.pl

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о современном функционировании наскального искусства в социальном пространстве, а более конкретно – вопрос об использовании мотивов наскального искусства в современном искусстве. Введение в этот вопрос – обсуждение ситуации в Австралии, где традиция создания изображений на скалах сохранилась до XX в. и трансформировалась в новую традицию искусства в виде росписей на коре. Можно заметить, что эта трансформация была в значительной степени вдохновлена взаимодействием культуры коренных народов с культурой белого человека. Основная часть статьи посвящена анализу использования наскального искусства современными художниками Сибири и Канады, где выкристаллизовались сходные культурно-художественные феномены, но где, в отличие от Австралии, нет продолжения традиции наскального искусства. Как в Канаде, так и в Сибири появилась группа художников, для которых наскальное искусство и связанное с ним культурное наследие стали важным фактором творческого вдохновения. Эти художники уже воспитаны в западной культуре, но некоторые из них являются представителями коренных народов. Сопоставление сибирского и канадского примеров показывает как сходство, так и различия в попытках использования доисторического искусства. В случае канадских художников наскальное искусство стало элементом выражения их вечной связи с землей, на которой они живут, и первенства по отношению к ней. В случае Сибири этот аспект также заметен, но здесь наскальное ис-

Данные об авторе: Анджей Розвадовский – доктор наук, профессор Университета им. Адама Мицкевича в Познани, археологический факультет.

Статья подготовлена в рамках проекта, финансируемого Национальным научным центром, контракт № 2017/25/B/HS3/00889 / This article was written as part of a project funded by the National Science Centre, contract 2017/25/B/HS3/00889.

Благодарю следующих лиц и учреждения за помощь в проведении исследований и за предоставленные материалы для иллюстрации статьи: Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова – Андрей Иосифович Готлиб, Инна Геннадьевна Худякова и другие лица, которые оказали огромную помощь; Минусинский региональный краеведческий музей им. Н.М. Мартьянова; Музея истории города Черногорска; Ольга Галыгина – Благотворительный Фонд „Современное Искусство Сибири”; Виталий Николаевич Кызласов; Елена Александровна Миклашевич – Музей-заповедник «Томская Писаница»; Александр Суслов; Татьяна Федоровна Шалгинова; Magdalena Boniec; Glenbow Museum, Calgary; Jackie Bugera – Bearclaw Gallery, Edmonton; Pamela McCallum – University of Calgary, Rebeca Toly – Writing-on-Stone Provincial Park. Особая благодарность Джейн Эш Пойтрас, Ольге Г. Ахремчик, Адрею Дрозду, Сергею Г. Нарылкову, Аржану Ютееву за предоставление собственных иллюстративных материалов.

¹ Эта статья – расширенная и переработанная версия статьи Rozwadowski et al. 2020.

искусство стало больше интеллектуально-эстетическим ориентиром. В статье утверждается, что изучение наскального искусства, целью которого является всестороннее понимание этого явления, не должно ограничиваться только его археологическим аспектом, а должно в равной степени учитывать его роль в современном мире, о чем все более активно ведутся дискуссии в мировой науке.

Ключевые слова: наскальное искусство, современное искусство, Сибирь, Канада, идентичность, коренная культура

Наскальное искусство по праву ассоциируется с прошлым, обычно даже с очень глубоким прошлым. Самое древнее, известное из палеолитических пещер, одновременно и самое узнаваемое – как с точки зрения красоты, так и с точки зрения роли, которую занимает в обсуждении истоков искусства; однако традиция исполнения изображений на скалах очень долгая, поскольку она доходит почти до наших дней: последние «художники», создававшие изображения на скалах, жили еще во второй половине XX в. Говоря о последних, я имею в виду художников, продолжающих традицию, в которой они выросли, т.е. коренную культуру. Таких случаев не так уж много, в большинстве случаев это касается Австралии, что также интересно, потому что некоторые из последних наскальных живописцев под влиянием культуры белого человека начали творить в других формах, становясь, таким образом, «передатчиками» традиции наскального искусства в новых художественных контекстах. С другой стороны, есть и современные художники (получившие образование в академиях искусств), для которых наскальное искусство стало важным источником вдохновения для выражения определенного содержания. В этой группе есть мастера, вышедшие как из западной культуры, так и из коренных народов, но часто уже выросшие в западной культуре, и, таким образом, чаще всего функционирующие в постколониальных контекстах. Данная статья представляет собой попытку кратко очертить, а точнее, в силу объема текста, – сигнализировать об этих современных контекстах присутствия наскального искусства в искусстве современном. Эта попытка соотносится с намерением показать значение наскального искусства для искусства в целом и привлечь внимание к его современному функционированию, расширяя, таким образом, наше понимание «образов из прошлого»² как объекта изучения не только археологического.

ПОСЛЕДНИЕ ХУДОЖНИКИ, РИСУЮЩИЕ НА СКАЛАХ

Баррамунди Чарли Наджомболни (Barramundi Charlie Najombolni), Уолли Мандарг (Wally Mandarg), Лофти Бардаял Наджамеррек (Lofty Bardayal Nadjamerrek), Томпсон Юлиджирри (Thompson Yulidjirri)³, Старый Ним Джимонгупп (Old Nym Djimongurr), Старый Гектор Джорлом (Old Hector Djorlom)⁴, Падди Компас Наматбара (Paddy Compass Namatbara)⁵, Сэм Вулагуджа (Sam Woolagoodja)⁶ – все это австралийские художники, которые во второй половине XX в. еще создава-

² Rozwadowski 2009.

³ Taylor 2016, 307–308.

⁴ May et al. 2019.

⁵ May 2008, 182.

⁶ O’Conor et al. 2008, 25.

ли наскальные рисунки. Их жизнь была отмечена столкновением с цивилизацией белого человека, которое в конечном итоге привело к тому, что некоторые из них взяли за новые художественные задачи, в результате чего наскальное искусство трансформировалось в искусство, которым сегодня восхищаются в галереях, – это картины австралийских аборигенов на коре. Сами такие картины, вероятно, представляют собой очень архаичную традицию искусства аборигенов Австралии, более уместную часть визуальной традиции, которая также включала в себя наскальные рисунки и роспись на теле. Живопись на коре и на камнях были параллельными формами искусства, практиковавшимися одновременно. Стилистическое и тематическое сходство наскальных рисунков с рисунками на коре (особенно в Арнемленде и Кимберли) указывает на то, что они были производением общего символического кода, хотя в функциональном отношении могли отличаться⁷.

Для западного мира картины на коре впервые были зафиксированы французским художником Н.М. Пети, который путешествовал с Н. Боденом (Nicolas Baudin) по Тасмании между 1800 и 1804 гг. Эти первые описания касались картин на кусках эвкалиптовой коры, которые использовались в качестве могильных покрытий. Часть этих форм «искусства», таким образом, ассоциировалась с символическими сферами культуры, в данном случае с погребальными. Первые европейские коллекции живописи на коре состояли из фрагментов коры, вырезанных из частей хижин, но по мере роста интереса к этому искусству белые исследователи стали поручать аборигенам рисовать на специально подготовленных фрагментах коры, которые с тех пор стали аборигенным эквивалентом живописных полотен. Б. Спенсер (Baldwin Spencer), выдающийся антрополог и автор классической в настоящее время работы «Родные племена Центральной Австралии» (1989 г.), который впервые приобрел такие картины в 1912 г. в Малангангерре (Оэмпелли)⁸, считается пионером этой практики. Это положило начало процессу трансформации племенного искусства в товарное, картины на коре (для использования белым человеком) стали создаваться во все большем количестве. Когда спрос на эти новые «произведения искусства» стал еще больше, местные миссионеры начали организовывать пункты продаж — местные магазины-галереи. В конце концов, австралийское правительство формализовало эту торговлю, создав Совет по искусству аборигенов при Совете Австралии, который начал финансировать аборигенные художественные центры и профессиональных наставников – финансовых консультантов. Таким образом, картины на коре стали произведениями искусства, и через них часть традиции наскального искусства проникла на мировой арт-рынок. Мобильность картин на коре стала их важным преимуществом перед недвижимым наскальным искусством, позволяя ему войти в глобальный мир искусства. Одним из первых художников, известным по имени и считающимся выдающимся австралийским аборигеном, был Иривалли/Иривала (Yiriwalli/Yiriwala, 1897–1976 гг.), член племени гунвинггу в Арнемленде⁹. Он является представителем так называемого второго поколения художников, которые рисовали на коре в 1960 и 1970-х гг. Если дать слово самим художникам,

⁷ Taylor 2016, 307–308.

⁸ McLean 2016, 95–96.

⁹ Le Brun Holmes 1992.

чтобы судить, является ли данная работа искусством, можно вспомнить Пабло Пикассо, сказавшего о работе Иривалли, что это то, к чему он сам стремился всю свою жизнь¹⁰. Поэтому Иривалли стал известен как «Пикассо Арнемленда».

Современные рисунки на коре, а также большинство из тех, которые были созданы по заказу в XX в., не являются точными копиями наскальных рисунков не только в смысле воспроизведения иконографии, но и в смысле передачи первоначального контекста наскального искусства¹¹. Современных коренных австралийских художников вдохновляют полные сцены, запечатленные на скалах, законченные, т. е. их финальное состояние. Дело в том, что то, что можно увидеть на скалах сегодня, часто является результатом наложения нескольких традиций рисования, и археологически можно доказать, что изображения часто не были единым художественным замыслом, что они относятся к разным периодам. Конечно, можно задаться вопросом, создавал ли последний художник свою работу на данном камне с намерением создать композицию, объединяющую все остальные уже существующие изображения, и в какой степени это было результатом его осведомленности о содержании существующих рисунков? Не располагая таким знанием, можно лишь констатировать, что художники, создающие картины на коре, воспроизводят эту завершающую последовательность, выбирают один мотив из наскального палимпсеста или, что также часто бывает, создают свои собственные композиции, используя наскальные изображения из разных мест. Поэтому в последнем случае рисунки на коре уже являются лишь свидетельством данных тем наскального искусства и не могут служить для реконструкции первоначальных отношений между этими мотивами. Более того, современная традиция росписи на коре также претерпела свою внутреннюю эволюцию, например, в Арнемленде художники в какой-то момент начали использовать новую технику заполнения контуров перекрестной штриховкой (известную как *rarrk* (*garrk*), которую одним из первых стал применять вышеупомянутый Иривалли), однако не повсеместно – использование этого стиля ассоциировалось скорее со связью с конкретным мастером, более опытным художником, который таким образом создавал вокруг себя своеобразную школу живописи¹².

Стоит отметить, что в последние два десятилетия картины такого типа все чаще выполняются на бумаге, а не на коре. Можно сделать вывод, что это связано с западным спросом: подходящую для росписи кору можно получить только во влажный сезон, с ноября по апрель, т. е. только половину года.

НОВАЯ ЖИЗНЬ НАСКАЛЬНЫХ РИСУНКОВ

Австралийский пример показывает, что проникновение форм и содержания наскального искусства в мировой художественный мир было инспирировано встречей с западной культурой. Это напряжение между коренной традицией и миром новых знаний стало источником многих других случаев внесения элементов наскального искусства в современное искусство. Чаще всего современные художники не являются прямыми наследниками той или иной традиции создания изо-

¹⁰ Grieves 2008, 377.

¹¹ Morphy 2012, 294–305.

¹² McLean 2016.

бражений на скалах, а их связь с наскальным искусством есть результат взаимосвязи между местом их обитания, этнической принадлежностью и эстетическим поиском. Художники, о которых речь идет в этой части статьи, или происходят из культур коренных народов, или чувствуют особую связь с такой культурой. Кроме того, они являются мастерами, получившими образование в художественных школах. Обратим внимание на два контекста со схожими чертами. Первый – это Сибирь, второй – современная Канада.

Сибирская неоархаика

Сибирь, как известно, – это огромное пространство наскального искусства¹³. Это также динамично развивающаяся, хотя и малоизвестная в несибирских кругах, арена искусства современного. В конце XX в., особенно в 1980-е и 1990-е гг., искусствоведы и историки обратили внимание на новое направление в творчестве сибирских художников – увлечение местным фольклором, древними верованиями и мифами, ритуалами, в том числе древними формами искусства, включая наскальное. Среди наиболее заметных художников, связанных с этим направлением: Д. Меньшиков (Новосибирск), Н. Рыбаков, С. Ануфриев, В. Сысоев (Красноярск), А. Суслов (Кемерово/Новокузнецк), С. Дыков (Горно-Алтайск), Л. Пастушкова (Барнаул), А. Дрозд (Кемерово), С. Лазарев (Томск), Е. Дорохов, Т. Колточихина (Омск), Г. Краснов, А. Доможаков, В. Кызласов, А. Ултургашев (Абакан). Очевидно, этот список неполон, но он уже показывает, что это немалая группа. Доминирующей формой их искусства является живопись, но есть и художники, экспериментирующие с керамикой, микс-медиа и инсталляциями. Ярким сторонником и теоретиком этого направления в Сибири стал искусствовед Омского университета В. Чирков, который также попытался придать ему теоретико-концептуальные рамки, популяризируя термин «сибирская неоархаика»¹⁴.

Генезис этого феномена не вполне однозначен — можно указать на общее возрождение традиции, о которой так активно дискутируют социологи и культурные антропологи, причем важным фактором продвижения к прошлому было, как пишет Чирков, усиление археологических исследований в Сибири, а вместе с ним и масштабные открытия, в том числе доисторического искусства. Чирков рассматривает неоархаику как процесс, в котором интерес к культуре коренных народов и культуре прошлого пробуждался несколько раз на протяжении почти столетия. Его начало он относит к 1910–1930 гг., когда среди сибирских художников возникло стремление к созданию так называемого сибирского стиля. Вторым важным этапом являются 1960-е гг.¹⁵, когда произошел взрыв археологических исследований, вызванный не только крупными промышленными проектами в Сибири, такими как строительство гидроэлектростанций (например, Красноярской и Саяно-Шушенской на Енисее), но и другими археологическими исследованиями, которые привели к значительным открытиям, таким, как обнаружение скифо-сакских погребений в Пазырыке на Алтае; следует также упомянуть экс-

¹³ Например: Дэвлет, Дэвлет 2005.

¹⁴ Чирков 2011а, 2011б, 2012. См. также: Решикова 2006; Кичигина 2007, 2008а, 2008б; Долговецова 2011; Канер 2011; Коробейникова 2012, Груздов 2014; Гурьянова 2011, 2014; Ожередов 2014.

¹⁵ Чирков 2011а, 2012.

педиции по исследованию наскального искусства в разных уголках тайги, лесов и степей Сибири, инициированных в большом масштабе А.П. Окладниковым или М.А. Дэвлет, причем исследования последней неустанно продолжала Е.Г. Дэвлет. Художники также принимали участие в археологических экспедициях, поддерживая исследователей своими профессиональными навыками. В таких условиях они имели возможность прямого контакта с реликтами минувшего, артефактами, только что извлеченными из земли, и поэтому их соприкосновение с прошлым было очень личным, без барьера музейных витрин. В эту группу входил Н.Я. Третьяков, участник пазырыкских раскопок, который создал серию работ, вдохновленных этими открытиями. И, наконец, апогей — 1980–1990 гг., время значительных общественно-политических преобразований на территории бывшего СССР, когда появилась и новая группа специалистов-кураторов, коллекционеров, искусствоведов, а вместе с ней и серия профессиональных выставок и художественных проектов, объединяющих художников под знаменем неоархаики. Первым из таких проектов стала серия выставок под названием «След», начатая в 2000 г., в последующие годы это были «Perpetuum Mobile» (2010), «Chronotop/Хронотоп» (2011) и «Сибирская неоархаика» (2013–2014). Особую роль в этом сыграла галерея «Сибирское искусство» в Новокузнецке под руководством О. Галыгиной, по инициативе которой не только были организованы эти выставки, но и вышли в свет ценные каталожные издания¹⁶.

Конечно, наскальное искусство в работах художников, связанных с неоархаикой, является лишь частью вдохновения, так как оно представляет собой элемент более широких культурных кодов, соединяющих фольклор, мифологию или религию, а в материальном смысле — не только наскальное, но и все доисторическое искусство в целом. Часто все эти аспекты связаны шаманской нитью, которая является своеобразным ядром исконной и первобытной сибирской традиции¹⁷. Ссылки на наскальное искусство не столь часты, к тому же они обусловлены регионом. Так, художники, живущие в Кемеровской области (например, А. Дрозд), «естественным образом» часто обращаются к наскальным рисункам этого региона, нередко ссылаясь на петроглифы Томской писаницы (рис. 1). Художники Алтайского края включают в свои работы искусство Алтая, хакасские мастера обращаются к наследию Минусинской котловины, а бурятские — Байкальского края и так далее, хотя есть и исключения. Из этого можно сделать вывод, что ссылки на местное наследие являются для них одной из форм проявления культурной идентичности. Это правда, но только в какой-то степени. Лишь некоторые из этих художников являются представителями коренных этносов, другие не имеют аутентичных аборигенных корней. По-видимому, прошлое места должно иметь большее значение для коренных художников, для которых оно является элементом их наследия.

Вопрос об отношении между коренными и другими художниками требует комментария. Последние, хотя и не имеют глубоких местных корней, зачастую рождены в Сибири — и как таковые ощущают себя не менее связанными с этим регионом, если не по родству сибирской крови, то эмоционально. Они часто увлекаются духом Сибири, о чем свидетельствуют их индивидуальные и коллективные

¹⁶ Галыгина 2010, 2011, 2012, 2015; Чуйко 2006.

¹⁷ Nevolko 2011; Rozwadowski, Boniec 2019, 2021.



Рис. 1. А. Дрозд. «Работу закончил. Первым художникам посвящается» (из серии «Наследие Томской писаницы»). 2017. 150×200 см. Репродукция предоставлена А. Дроздом
Fig. 1. Andrei Drozd, *The Work is Finished. Dedicated to the First Artists* (from the „Tomskaya Pisanitsa Legacy” series), 2017, 150×200 cm. Courtesy of Andrei Drozd

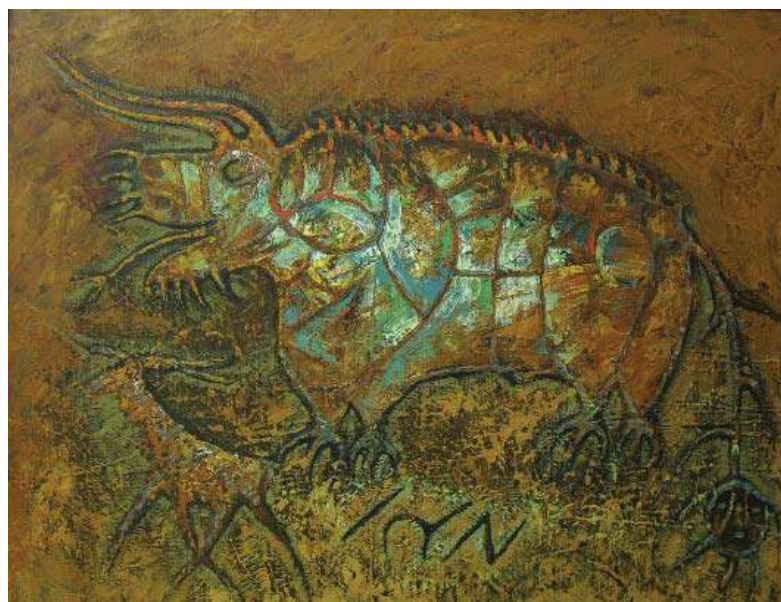


Рис. 2. А. Ултургашев. «Дух-хранитель». Дата неизвестна. Холст, масло; 69×89 см. Фото: Борис Вениаминович Долинин и Сергей Г. Нарылков. Архив С.Г. Нарылкова
Fig. 2. Alexei Ulturgashev, *The Guardian Spirit*, oil on canvas, date unknown, 69×89 cm. Photo: Boris V. Dolinin and S.G. Narylkov. Archive of S.G. Narylkov

ПЛЕНЭРНЫЕ ПРОЕКТЫ. Прекрасным примером такого художника является С. Дыков из Горно-Алтайска, у которого увлечение духом Алтая имеет не только художественное измерение – художник также говорит на алтайском языке, например, он является автором перевода шаманских камланий Т. Шинжина на русский язык¹⁸. Его уважение к алтайской культуре и понимание этой культуры являются причиной того, что алтайцы даже называют его «алтайцем». Но он не копирует сюжеты наскального искусства, а преобразует их в новые, полагая, что это единственный способ, которым должен действовать художник. Во время встречи в 2019 г. в Горно-Алтайске я имел возможность увидеть его дневник, содержащий огромное количество зарисовок наскальных изображений, которые Дыков тщательно анализирует, чтобы на их основе создать новые формы.

Большинство художников, связанных с неoarхаикой, имеют художественное образование, нередко университетского уровня (А. Дрозд, С. Ануфриев). Их искусство, таким образом, в значительной степени зависит от их образования. Поэтому неудивительно, что в определении неoarхаики есть не только необходимость появления в работах художников различных ссылок на традицию и прошлое, но и новаторский, можно даже сказать, авангардный метод. Вероятно, данная особенность также является причиной того, что коренные художники, которые не являлись мейнстримом неoarхаического искусства в момент его кристаллизации, составляли меньшую группу этого направления. Фактически их участие в первых выставках, связанных с продвижением проекта неoarхаики, было довольно спорадическим. Однако следует подчеркнуть, что они присутствовали в сфере сибирского искусства с самого начала кристаллизации этого направления и сегодня являются его важной составляющей. Некоторые из них даже получили международное признание; здесь стоит упомянуть бурятского скульптора Д. Намдакова, работы которого, кроме Сибири, можно найти в престижных галереях и музеях Европы.

Сильное представительство коренных художников составляют хакасские живописцы и графики из Абакана – А.Л. Ултургашев (рис. 2), А.В. Доможаков¹⁹ (рис. 3), В.Н. Кызласов, Г.Н. Сагалаков; первых двоих, к сожалению, уже нет в живых (Доможаков скончался в 1998 г., а Ултургашев – в 2020 г.). Они также обладают художественными дипломами (окончили Красноярское художественное училище имени В.И. Сурикова). В Хакасии также активно действовал В.Ф. Капелько (1937–2000), не имевший хакасского происхождения, но занимавший уникальное положение в хакасской и сибирской неoarхаике. Чирков даже видит в нем одного из предшественников упомянутого последнего всплеска сибирского неoarхаического искусства. Капелько фактически был предшественником художественного освоения «духа Хакасии», он также был индивидуальным исследователем наскального искусства, которое стало важной темой его картин (хотя формально это еще не было авангардным искусством). Кроме того, он активно участвовал в археологических экспедициях, первая из которых прошла в 1972 г. в Оглахты – знаменитом комплексе наскального искусства Хакасии. С тех пор он неустанно сопровождал работу археологов каждый год на протяжении почти четверти века, принимая участие в исследованиях в Хакасии, Туве, в южных районах Краснояр-

¹⁸ Шинжин 2009.

¹⁹ Ларина 2009.



Рис. 3. А. Доможаков. «Бубен шамана». 1990. 120×60 см. Любезно предоставлено Ольгой Ахремчик. Фото: А. Розвадовский. Справа: наскальное изображение шамана, Оглахты, Хакасия. Фото: А. Розвадовский

Fig. 3. Alexandr Domozhakov, *Shaman's Drum*, 1990, 120×60 cm. Courtesy of Olga Ahremchik. Photo: A. Rozwadowski. Right: petroglyph depicting a shaman, Oglakhty, Khakassia. Photo: A. Rozwadowski

ского края, на р. Лена. Со временем он перестал быть просто художником, поддерживающим археологов, а стал независимым исследователем, сделавшим ряд открытий в области наскального искусства²⁰. Он также разработал метод копирования наскальных рисунков на микалентную бумагу, который впоследствии стал постоянной частью репертуара методов документирования наскального искусства в Сибири.

Не вдаваясь в интерпретацию работ, созданных в этом направлении (рамки данной статьи не позволяют этого сделать)²¹, отмечу интересный, хотя и очень деликатный вопрос: каждый ли художник способен почувствовать дух Сибири? В моих разговорах с коренными художниками и искусствоведами того же происхождения я часто слышал, что только коренным художникам возможно по-настоящему почувствовать Сибирь, и поэтому именно в их произведениях должен присутствовать дух Сибири в его чистейшей форме. Однако это очень трудный вопрос для суждения – и, конечно, очень индивидуальный. Конечно, не все согласны с таким мнением, но это весьма интригующий вопрос в связи с широ-

²⁰ Ломанова 2017, 25.

²¹ Rozwadowski, Boniec 2019, 2021.

ко обсуждаемой в археологии и антропологии проблемой: кто «имеет право на прошлое», на наследие места, и каждый ли человек имеет равное право на использование доисторических форм искусства? Сибирь уже сталкивалась с этой проблемой с общей археологической точки зрения, наиболее ярким примером является социальный кризис на Алтае, вызванный открытием принцессы из Укока в 1993 г.²² Пока это не затронуло непосредственно тему наскального искусства. Однако проблема не является чисто теоретической, как показывают примеры из других стран мира. Например, именно в Канаде община Снунеймуксв (*Snuneumuxw community*) недавно оспорила в суде исключительное право на использование (т.е. также и воспроизведение) петроглифов, расположенных на о. Габриола в Британской Колумбии, хотя археологически или исторически их связь с этими петроглифами подтвердить невозможно²³.

В случае Сибири ссылки на наскальное искусство в работах современных художников до сих пор были более тесно связаны с эстетически-интеллектуальным вдохновением, и это, возможно, связано с тем, что данное художественное направление более прочно закрепилось в некоренной художественной среде. Однако в новейшей истории использования прошлого в современном искусстве мы можем найти и художников, чьи работы в какой-то мере являются не только формой эстетического поиска, но и выражением культурной идентичности. Если взглянуть на проблему с исторической точки зрения, то такое содержание можно найти в искусстве поздних хакасских художников, в частности Ултургашева и Доможакова, которые, используя знаки из прошлого, вписанные ими в свои картины, очевидно, подчеркивали свое чувство исконной принадлежности месту. Их искусство в значительной степени было формой диалога с предками, но не абстрактными, а их собственными²⁴.

Среди живущих мастеров, однако, особое внимание в этом отношении привлекает А. Ютеев, молодой художник из Горно-Алтайска. Для него, как он сам отмечает, наскальная живопись, на которую он ссылается в своих работах, является важным символом его культурной идентичности. Мотивы наскального искусства, которые можно найти в его работах, происходят с Алтая, его родной земли (рис. 4). Когда я брал у него интервью летом 2019 г. в связи с его выставкой «Наследие», первой авторской выставкой в его родном городе, он поделился со мной несколькими интересными мыслями. На вопрос о том, могут ли мотивы доисторического искусства Алтая быть использованы и художниками, не являющимися коренными жителями этого региона, Аржан ответил, что он и не против, но подчеркнул: человек должен знать истоки, которыми пользуется, потому что они определяют сущность создаваемого им искусства. В этом комментарии художник обратил внимание на важную сторону своего искусства, которое для него имеет не только художественное, но и духовное измерение. Как он сказал, содержание и элементы, применяемые им в искусстве, он понимает силой текущей в нем алтайской крови. Поэтому использование алтайских элементов художником, не происходящим с Алтая, по мнению Ютеева, не будет в конечном итоге успешным, потому что работа такого художника будет лишена духовного измерения. Автохтонность в виде-

²² Halemba 2008; Plets et al. 2013.

²³ Brown 2003, 83–87; Bell et al. 2009.

²⁴ Rozwadowski, Boniec 2019, 2021.



Рис. 4. А. Ютеев. «Тюрк-кабай». 2018. Бумага, уголь, серый соус, охра. Репродукция предоставлена А. Ютеевым. В композиции просматриваются наскальные изображения из Калбак-Таша

Fig. 4. Arzhan Yuteev, *Cradle of Turks*, 2018, paper, charcoal, grey sauce, ochre. Courtesy of Arzhan Yuteev. Part of this palimpsest consists of petroglyphs from Kalbak-Tash

нии Ютеева таким образом тесно связана с действием (в трактовке этого термина с точки зрения антропологии искусства Альфреда Гелла²⁵) – искусство должно говорить силой символов, код которых может быть прочитан, а точнее, прочувствован в первую очередь коренным алтайцем. Ютеев, следовательно, художник, который своим искусством создает определенную интимную связь со зрителем, усиленную силой символов, становящихся более мощными для зрителя, когда тот осознает, что они были созданы художником отсюда, с Алтая.

Петроглифы, таким образом, являются символами традиции в искусстве Ютеева, с которым художник идентифицирует себя и которое составляет его идентичность. Таким образом, он создает искусство с определенной общественной целью – это восстановление памяти о местном наследии алтайского народа, и памятники прошлого в его искусстве становятся элементами настоящего. В августе 2019 г. он сделал значительный шаг в реализации этой идеи, создав в центре Горно-Алтайска первый в городе (т.е. вообще первый в Горно-Алтайске) мурал (рис. 5) с изображением воина (*sic*), накидка которого украшена мотивами доисторических петроглифов, – в данном случае не совсем с Алтая, а с других местонахождений южной Сибири. Изображение дополнил ойротский призыв: «Мы будем существовать, пока есть наш язык, традиции, имена, а знать нас будут, пока среди нас есть достойные мужчины». Таким образом, в случае искусства Ютеева петроглифы

²⁵ Gell 1998.



Рис. 5. А. Ютеев. Мурал в Горно-Алтайске. 2019. Фото: А. Розвадовский
Fig. 5. Arzhan Yuteev, mural in Gorno-Altaiisk, 2019. Photo: A. Rozwadowski

не только вписаны в дискурс эстетический, но и связаны с идентичностью. Не исключено, что Ютеев открывает новую главу в использовании наскального искусства в современном сибирском творчестве – творчестве, которое может стать голосом народа. Этот аспект использования наскального искусства особенно приближает нас к той роли, которую оно играет на другой стороне Тихого океана, т.е. в Канаде.

Канада – наскальное искусство как отражение идентичности

С точки зрения обсуждаемой проблемы современное искусство Канады представляется особенно интересным, поскольку здесь мы имеем дело с феноменом, сходным по многим аспектам с сибирским, но отличительной чертой канадского искусства с самого начала было его гораздо более сильное вовлечение в дискурс идентичности²⁶.

Предвестником этого феномена в Канаде был Н. Мориссо (Norval Morrisseau), оджибвейский художник-любитель, родившийся в 1932 г. недалеко от оз. Нипигон, Онтарио. Работы Мориссо стали первыми работами коренного канадского художника, которые западный мир признал как искусство в своем понимании этого феномена. Впервые работы коренного канадца поступают в западные галереи именно как искусство, а не как форма индейского народного творчества. Ссылаясь

²⁶ Vervoort 2001.

на австралийский контекст, где Иривалли стал известен как «Пикассо Арнемленда», следует отметить, что, когда работы Мориссо выставлялись во Франции в 1969 г. в галерее Сен-Поль в Сен-Поль-де-Ванс, выставку якобы посетил сам Пикассо. Хотя и нет уверенности в истинности этого факта²⁷, оригинальный стиль Мориссо сравнивался некоторыми критиками с работами испанского мастера, а на плакатах, рекламирующих выставку, появился эпитет «Пикассо Севера», которым Мориссо часто обозначали с тех пор.

Биография Мориссо богата рядом переломных моментов и часто истинно магических событий²⁸. Первая его встреча с духовным миром произошла в детстве: когда ему было 12 лет, во время церемонии видения (*vision quest ceremony* – поиск видения, сверхъестественное ощущение, в котором человек ищет взаимодействия с духом-хранителем) ему явился медведь. В возрасте 24 лет у него было видение Маниту, а годом позже – Птицы грома (*Thunderbird*). Эти два последних события были особенно важны в контексте его творческого пути. Маниту дал ему разрешение на творение искусства, в котором Мориссо хотел показать то, что ранее позволялось только членам его общины, т.е. ритуальное знание, на что до этого времени старейшины племени не давали ему разрешения. Птица грома, с другой стороны, призвала его быть художником. Сегодня картины Н. Мориссо можно найти в крупных галереях и музеях Канады и за ее пределами; с момента его смерти в 2007 г. стоимость его работ стремительно возросла. Хотя с точки зрения всей жизни Мориссо его контакт с наскальным искусством можно считать лишь эпизодом, он был значимым, и не только для него, но и для последующих канадских художников, которые в дальнейшем сделали тему наскального искусства еще более сильным художественным кредо.

Знание Мориссо о наскальных рисунках в районе Великих озер было получено от старейшин, а первым посторонним, с кем он этим поделился, был С. Дьюдни (*Selwyn Dewdney*), археолог-любитель и художник, увлеченный этими рисунками, с которым Мориссо подружился и сотрудничал в 1960-х гг.²⁹ Особое впечатление на Мориссо произвели следующие мотивы: Мичибичи (рогатый водный дух в виде животного, похожего на кошку, самое известное наскальное изображение которого можно найти на Верхнем озере в Онтарио), которого он изобразил, например, в работе «Мичибичи (Дух воды)» (*“The Mishipashoo (Water Spirit)”*, около 1960); рогатая змея – например, в произведении «Легенда о Змее – шаманы, получающие силу от лечебной змеи» (*“Serpent legend – shamans receiving power from the medicine snake”*, 1962) и мн. др.; птица (интерпретируемая как Птица грома, также распространенный мотив в наскальных рисунках) – этой теме он посвятил огромное количество работ (едва ли не около тысячи). Наскальные рисунки были для Мориссо символами аборигенного восприятия мира, материализацией мифов и верований³⁰. Связь между племенным индейским миром коренных народов Канады и наскальными рисунками весьма реалистично выражена в работах «Давным-давно» (*“Long Ago”*, 1993) Р. Томаса³¹ (*Roy Thomas*) или «Рисующий

²⁷ Robertson 2016, 21–24.

²⁸ Sinclair, Pollock 1979; Ruffo 2014.

²⁹ Morriveau 1977.

³⁰ McLuhan, Hill 1984.

³¹ McLuhan, Boyden 2012, fig. 3.

на скале» (“The rock painter”, 1977)³² К. Рэя (Carl Ray), члена индейской «Группы семи», профессиональной ассоциации индейских художников-профессионалов (Professional Indigenous Indian Artists Incorporation)³³, в которую также входил Мориссо; в этой работе шаман (о чем свидетельствует его превращение в бобра) изображен во время рисования на скале. Идея художника как шамана была начата Мориссо, который сам прошел шаманские ритуалы.

Кроме упомянутых видений, стоит вспомнить магическое исцеление от тяжелой болезни, поразившей его в возрасте девятнадцати лет, – в то время он прошел церемонию исцеления в исполнении шамана, во время которой ему было дано новое имя, Мискваабик Анимиики (Miskwaabik Animiiki) – Медная Птица грома, которое, наконец, исцелило его³⁴. С течением времени сам Мориссо стал отождествлять себя с шаманом, что нашло отражение во многих его работах на тему шаманских трансформаций. Эти два важных направления в его творчестве – шаманизм и наскальное искусство – впоследствии станут основой творчества других канадских художников, в частности Дж.Э. Пойтрас (Jane Ash Poitras), художницы, живущей в штате Альберта и принадлежащей к народу кри (Cree)³⁵.

Наскальные рисунки стали важным элементом художественной программы Дж.Э. Пойтрас, причем она особенно часто возвращается в своих работах к петроглифам памятника в штате Альберта, известного как Райтинг-он-Стоун («Письмена-на-камне»), с которым она чувствует особую связь (рис. 6, 7). С одной стороны, это один из крупнейших памятников наскального искусства Канады, и он находится так близко к городу, где живет художница (Эдмонтон). С другой – это наскальное искусство связано с традицией индейцев Великих Равнин (частью которых были племена кри), существовавшей прежде, чем их жизненное пространство стало ограничено зонами резерваций. Наскальное искусство из Райтинг-он-Стоун – это в основном рисунки исторического содержания, изображающие, например, сражения племен и воинов со щитами (рис. 7)³⁶.

Как свидетельствуют исторические и этнографические источники, данное место было священным для индейцев. Это было не только место, где изображения наносились на камни, но и место видений³⁷ (которые, как мы помним, также практиковались Н. Мориссо), т. е. ритуалов инициации, во время которых молодой человек проходил испытание постом и уединением, чтобы достигнуть состояния, при котором появлялся его дух-хранитель³⁸. Таким образом, Райтинг-он-Стоун было лиминальным местом, где происходили встречи с духами и предками, и поэтому находящиеся там наскальные рисунки часто интерпретируются как свидетельство многовековой сакральности этого места. Для Дж.Э. Пойтрас имеют огромное значение именно все эти элементы вместе – не только наскальные изображения сами по себе, но и та мощь, которая скрыта здесь. Петроглифы для нее, как и для других канадских художников, являются признаками той

³² LaVallee 2014, 142.

³³ LaVallee 2014.

³⁴ Sinclair, Pollock 1979, 58.

³⁵ McCallum 2011.

³⁶ Keyser 1977, 1979; Klassen 2005.

³⁷ Klassen 2005, 18–20; Oetelaar 2016.

³⁸ Benedict 1922; Irwin 1994; Hunt 2002, 150–158.

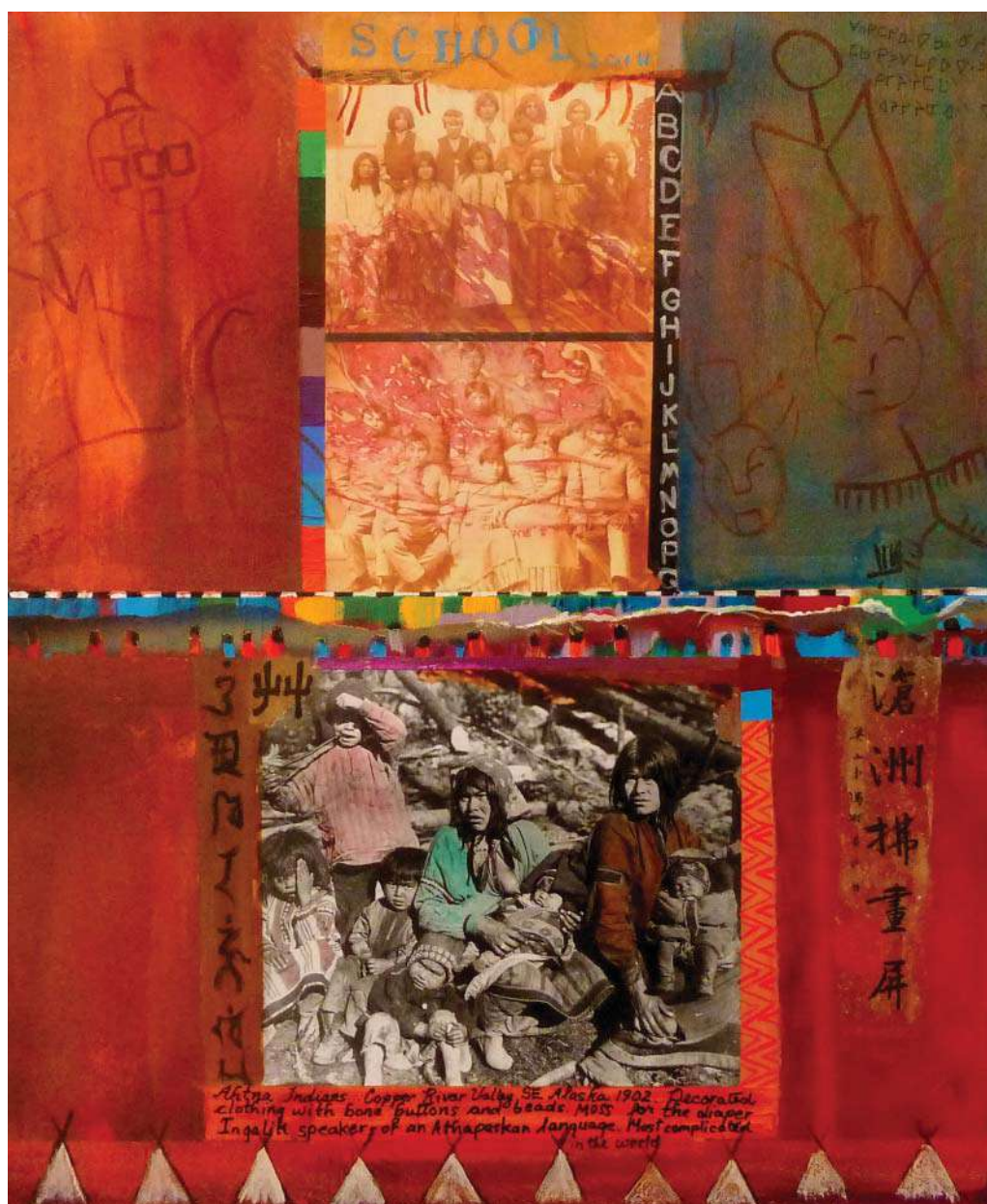


Рис. 6. Дж. Э. Пойтрас. «До и после». 2014. Репродукция предоставлена ©Дж. Э. Пойтрас и Bearclaw Gallery, Эдмонтон

Fig. 6. Jane Ash Poitras, *Before and After*, 2014. Courtesy of ©Jane Ash Poitras and Bearclaw Gallery, Edmonton



Рис. 7. Наскальные рисунки из Райтинг-он-Стоун/Áísínai'pi. Изображение воина со щитом использовано Дж. Э. Пойтрас на картине «До и после», так же как и петроглифы V-образных человеческих мотивов, которые являются одним из характерных мотивов наскального искусства индейцев Равнин. Фото: А. Розвадовский

Fig. 7. Rock paintings and engravings from Writing-On-Stone/Áísínai'pi. The images of a warriors with shields, as well as the humans with a V-shaped neck, which are one of the characteristic motifs of Indian Plains rock art, appear in the work *Before and After* by Jane Ash Poitras. Photo: A. Rozwadowski

силы, которой пользовались ее предки и которую западный мир пытался стереть со страниц истории. Таким образом, вплетение наскальных изображений в современные произведения искусства является для канадских художников способом воссоединения с традициями своих предков.

Дж.Э. Пойтрас чувствует дополнительную эмоциональную связь с этим и подобными местами. Еще в детстве она стала сиротой и тогда же была оторвана от своей родной традиции, которую начала заново открывать только много лет спустя, особенно через ритуалы, участвуя, например, в обрядах потения в парной (sweat lodge)³⁹ или пейотных ритуалах⁴⁰, т.е. тех обрядах, которые в прошлом сопровождалось нанесением наскальных рисунков – исторические и этнографические источники доказывают, что изготовление рисунков на скалах было формой подтверждения ощущения духовных сил⁴¹. Подобные места часто становились местом паломничества, и известно, что такую функцию выполняло и Райтинг-он-Стоун. Последнее документальное свидетельство такого паломничества с нанесением там петроглифов относится к 1924 г.⁴² По мере развития художественного пути Дж.Э. Пойтрас ее работы стали наполняться мотивами наскального искус-

³⁹ Gee 1989.

⁴⁰ Poitras 1992.

⁴¹ Whitley 2000; Francis, Loendorf 2002; Loubser 2006; Sundstrom 2006; McCleary 2016, 96–102.

⁴² Klassen et al. 2000.

ства не только из Райтинг-он-Стоун, но и со всей Северной Америки, становясь символами и проявлениями духа культуры коренных народов всего континента, т. е. Черепашьего острова, – знаков первобытного знания (в значительной степени отождествляемого с шаманским знанием, на которое она ссылается во многих своих работах, например, в серии «Шаман никогда не умирает» (“Shaman never die”, 1989)⁴³), которые колонизаторы-европейцы пытались стереть из своего видения мира. Искусство Пойтрас, хотя и продолжает линию, начатую Мориссо, уже является голосом следующего поколения художников из числа коренных канадцев, имеющих дипломы художественных школ. Это поколение художников 1980-х гг.: К. Бим (Carl Beam), Б. Бойер (Bob Boyer), Р. Хоул (Robert Houle), Дж. Макмастер (Gerald McMaster), Ш. Ниро (Shelley Niro), Р. Ноганош (Ron Noganosh), Э. Пойтрас (Edward Poitras), П. Сиуи (Pierre Sioui), Дж. Томас (Jeff Thomas), Л.П. Юксвеллуптун (Lawrence Paul Yuxweluptun). В их творчестве, более сильно, чем в произведениях Н. Мориссо (и других, связанных с индейской «Группой семи»), можно увидеть не только привязанность к традиции, но и новаторство техники – в частности, инсталляцию, ассамбляж и коллаж, переработку материала, объединение фрагментов в новые целостности. Сама техника стала для этих художников формой диалога с историей, фрагментарной, неровной и многослойной.

Помимо явного художественного облика, их работы с самого начала получили сильное политическое звучание как голос протеста против захвата индейских культур и ценностей, символами которых стали наскальные рисунки. Поэтому для многих из них не так важно, связано ли наскальное искусство, на которое они ссылаются в своих работах, непосредственно с их собственной традицией; важно то, что создателями этих образов были просто коренные народы Америки. Рассматривая этот вопрос с точки зрения искусства Дж.Э. Пойтрас, стоит также отметить, что в какой-то момент она начала использовать также мотивы наскального искусства из других стран мира, таких как Австралия, где она путешествовала (рис. 8). Таким образом, в ее случае наскальное искусство в конечном итоге является нитью, связывающей культуры коренных народов во всем мире, особенно те из них, которые пережили культурную апроприацию. Тем самым Дж.Э. Пойтрас стремится привлечь внимание к ценностям, присущим всей культуре коренных народов, составляющей своего рода фундамент для человечества, на который до сих пор можно опираться и который может обогатить жизнь всех людей, независимо от места их происхождения⁴⁴.

Очень интересны с этой позиции (а с точки зрения содержания этой статьи даже удивительны) ее отсылки к сибирской культуре (рис. 9). И если немного развить тему сибирско-канадских отношений, то трудно не заметить, что некоторые работы сибирских художников также демонстрируют формальное сходство с работами канадских мастеров, особенно первого поколения, т.е. тех, что ассоциируются с индийской «Группой семи» во главе с Н. Мориссо. Вспоминаются картины С. Дыкова, в которых прослеживается тот же способ передачи «коренного» восприятия мира (в случае Дыкова – по отношению к Алтаю), что и в искусстве Н. Мориссо. Переплетение элементов и их соединение в более крупные

⁴³ Rozwadowski 2019.

⁴⁴ Eichhorn 2005; McCallum 2011, 76–79.



Рис. 8. Дж. Э. Пойтрас. «Север, запад, восток, юг», 2014. Репродукция предоставлена ©Дж. Э. Пойтрас и Bearclaw Gallery, Эдмонтон. Фото: А. Розвадовский
 Fig. 8. Jane Ash Poitras, *North, West, East, South*, 2014. Courtesy of ©Jane Ash Poitras and Bearclaw Gallery, Edmonton. Photo: A. Rozwadowski

иконографические формы, в которых сплетаются отдельные фрагменты и сущности, и это переплетение связано с силами и энергиями, которые связывают все эти элементы, – это, очевидно, общие для обоих художников черты. Формально и колористически сходны с ними и картины А. Доможакова. Когда в 2018 г. у меня была возможность показать Дж.Э. Пойтрас репродукции работ Доможакова (рис. 10), ее первым спонтанным комментарием, с оттенком восхищения, было: не Норваль Мориссо ли это? Разве искусство коренных художников (Доможаков – хакас, Мориссо – оджибве) не имеет определенной уникальной и неуловимой ноты, определяющей их общее специфическое выражение коренного мировоззрения?

В штате Альберта также жила и работала Дж. Кардинал-Шуберт (Joane Cardinal-Schubert, 1942–2009), представитель народа кайна, еще одна художница, имеющая тесные связи с наскальным искусством Райтинг-он-Стоун, для которой петроглифы того места были не менее важным символом примата коренных народов над землей «Канады» и свидетельством ее могущества и многовековой преемственности в традициях коренных народов Канады⁴⁵. Она также занималась художественным копированием находящихся там петроглифов (ср.: Капелько в Хакасии), которые можно найти в многочисленных ее работах. Кардинал-Шуберт –

⁴⁵ Sharman 2017; MacRae 2021.

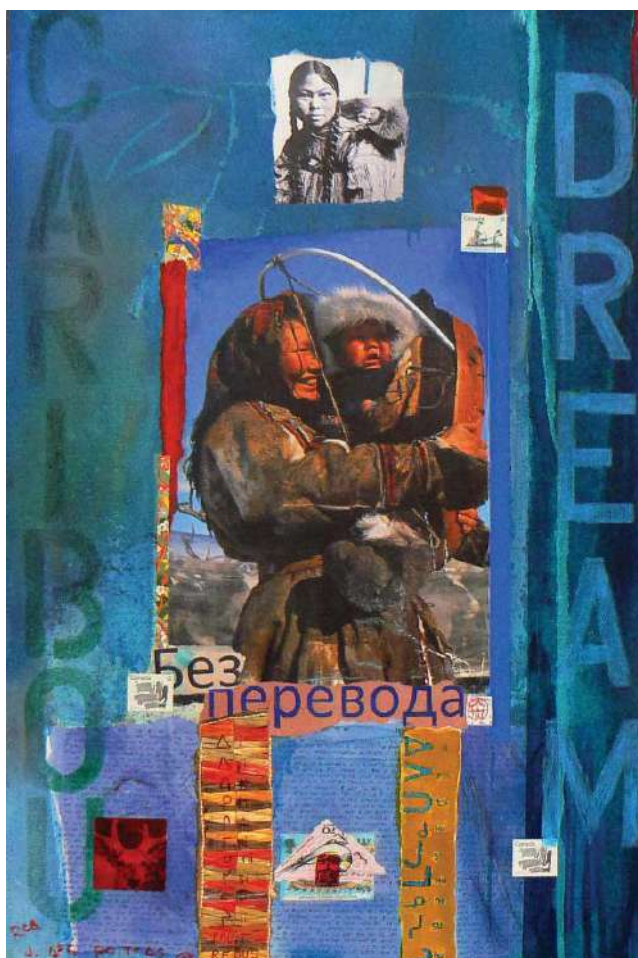


Рис. 9. Дж. Э. Пойтрас. «Сон Карибу». 2009. Репродукция предоставлена ©Дж. Э. Пойтрас и Bearclaw Gallery, Эдмонтон.

Fig. 9. Jane Ash Poitras, *Caribou Dream*, 2009. Courtesy of ©Jane Ash Poitras and Bearclaw Gallery, Edmonton

это поколение Дж. Э. Пойтрас, художников, не боящихся говорить о присвоении аборигенной культуры, ее упадке под влиянием белого канадского общества, в том числе об огромной травме, связанной с системой школ-интернатов⁴⁶. Эти школы были предназначены для приспособления детей коренных народов к жизни в белом обществе, но методы, использованные для этого, были далеки от того, что можно было бы ожидать от школьного учреждения. Образование было построено таким образом, чтобы человек был лишен знания о своих собственных корнях. Учеников разлучали с родителями на долгие годы и на большие расстояния, им запрещали общаться на родном языке, заставляя говорить на английском или

⁴⁶ Niessen 2017.



Рис. 10. А. Доможаков. «Сон тазминца». 1991. 108×50 см. Фонды Хакасского национального краеведческого музея им. Л.Р. Кызласова. Фото: А. Розвадовский
Fig. 10. Alexandr Domozhakov, *Dream of Tazminets*, 1991, 108×50 cm. Archive of the Khakass National Museum of Local Lore named after L.R. Kyzlasov. Photo: A. Rozwadowski

французском, насильно обращали в христианство, а в школах-интернатах они часто становились жертвами сексуальных домогательств. Цель была ясна – оторвать молодое поколение от коренных традиций, верований и языка. Н. Мориссо, К. Рэй и А. Жанвье (Alex Janvier) также пострадали от этой системы.

Диапазон коренных канадских художников, которые в своих художественных проектах ссылаются на наскальное искусство, шире. Можно упомянуть К. Бима (1943–2005), который подобным образом использовал наскальные рисунки в качестве элемента выражения индигенности, или А. Силибоя (Alan Syliboy), менее известного современного художника из Новой Шотландии, который в своих работах использует мотивы петроглифов с территории своей родной микмакской (Mi'kmaq) культуры. Среди художников молодого поколения особое внимание привлекает М. Николсон (Marianne Nicolson) из народа квакиутль (Kwakwaka'wakw), автор уникального произведения современной наскальной живописи. В 1998 г. она создала огромную (8,5×13 м) роспись на впечатляющем скальном утесе в заливе Кингком (Kingsome Inlet), ее родном месте, примерно в 200 км к северо-западу от Ванкувера, изображающую медную пластину – священный символ культуры квакиутль⁴⁷. Подобные мотивы также встречаются в древнем наскальном искус-

⁴⁷ Marianne Nicolson: *Cliff Painting...*; Williams 2001.

стве этого места, некоторые из них находятся в непосредственной близости, на скалах залива. Ее работа, таким образом, является прямой ссылкой на местную традицию наскального искусства. Эта картина огромна и заметна издали – она призвана стать видимым знаком владения территорией коренной общиной, символом, объединяющим прошлое с настоящим. Это поистине уникальный образец современного искусства, созданного на поверхности скалы.

В СТОРОНУ ХОЛИСТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Эти несколько примеров показывают различные формы переплетения доисторического наскального искусства с современным искусством. Если возникает дилемма, возможно ли или нет называть доисторические рисунки и гравюры искусством⁴⁸, – то хотя бы в описанных случаях эти древние образы стали искусством, точнее, они стали частью новых творческих проектов, являющихся произведениями искусства. Возможно, достаточно было бы сказать, что сами художники считают эти образы из прошлого искусством: можно сослаться на Ж. Мирó, М. Барселó или уже упомянутого П. Пикассо, который, как говорят, испытал особый восторг в момент своего посещения пещеры Ляско, хотя достоверность этой истории является спорной⁴⁹. Функционирование наскального искусства в современном мире является новым направлением исследований. Археология, в соответствии со своими дисциплинарными целями, до недавнего времени была почти исключительно сосредоточена на раскрытии значения наскального искусства в доисторические времена, стремясь получить доступ к древним значениям наскальных рисунков и реконструировать древний социальный контекст их функционирования и использования. За последние десятилетия в этом направлении достигнут значительный прогресс, и это, несомненно, будет ведущим направлением исследований. Важность наскальных рисунков для современных обществ является, однако, не менее важным аспектом понимания наскального искусства, и если мы опустим данный аспект, то лишим этот феномен его существенного измерения. Эта тема постепенно проникает в научный дискурс⁵⁰. В 2016 г. увидела свет первая монография, задавшая тон исследовательской программе, – «Отношение к наскальному искусству в современном мире: символизм, смысл и значимость» (“Relating to rock art in the contemporary world: Navigating symbolism, meaning and significance”). Ее редакторы, П.С. Тэйсон и Л.М. Брэди, определили этот новый путь в исследованиях как нацеленный на то, чтобы «перенести акцент в дискурсе наскального искусства с преимущественно археологического направления на то, как наскальное искусство как отличительный символический маркер, сохранившийся в современном мире, используется для обсуждения современных отношений между людьми, местами и идентичностью» (“to shift the focus of rock art discourse from one that is primarily archaeologically driven to one that considers how rock art, as a distinctive symbolic marker surviving in the modern world, is used to negotiate contemporary

⁴⁸ Sjöstrand 2017; Porr 2019.

⁴⁹ Bahn 2005.

⁵⁰ Dowson 1996; Vervoort 2001; Barnabas 2010; Rozwadowski 2014, 2019; Brady, Taçon 2016; Rozwadowski, Hampson 2021.

relationships between people, places, and identity”)⁵¹. Такой холистический подход к предмету позволяет предположить, что у изучения наскального искусства впереди еще очень интересное будущее, которое, конечно, не ограничивается классически понимаемой археологией как дисциплиной, изучающей феномены из прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

- Галыгина, О. (ред.) 2010: *Perpetuum Mobile*. Новокузнецк.
- Галыгина, О. (ред.) 2011: *Chronotor: Каталог*. Новокузнецк–Красноярск.
- Галыгина, О. (ред.) 2012: *Сибирская неолархаика. Альбом*. Новокузнецк.
- Галыгина, О. 2015: След – perpetuum mobile – chronotor – сибирская неолархаика: издания и издательская деятельность. В сб.: М.Ю. Шишин (ред.), *Искусство Сибири и Дальнего Востока: наследие, современность, перспективы*. Барнаул, 196–200.
- Груздов, Е.В. 2014: «Назад в будущее» (историософский взгляд на неолархаику). В сб.: *Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации*. Новосибирск, 107–198.
- Гурьянова, Г.Г. 2011: Неолархаика в искусстве Сибири XX – начала XI века. В сб.: *Наскальное искусство в современном обществе: к 290-летию науч. открытия Томской писаницы: материалы международной научной конференции* Т. 2. Кемерово, 242–246. (Труды САИПИ VIII).
- Гурьянова, Г.Г. 2014: Сибирская неолархаика (историография явления). В сб.: *Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации*. Новосибирск, 199–202.
- Долговесова, Е.Б. 2011: Женские образы в древнем и современном искусстве Южной Сибири. В сб.: *Наскальное искусство в современном обществе: к 290-летию науч. открытия Томской писаницы: материалы международной научной конференции*. Т. 2. Кемерово, 246–250. (Труды САИПИ VIII).
- Дэвлет, Е.Г., Дэвлет, М.А. 2005: *Мифы в камне. Мир наскального искусства России*. М.
- Канер, С. 2011: Современное искусство и древние образы. В сб.: *Наскальное искусство в современном обществе: к 290-летию науч. открытия Томской писаницы: материалы международной научной конференции*. Т. 2. Кемерово, 241. (Труды САИПИ VIII).
- Кичигина, А.Г. 2007: Явление неолархаики в современном искусстве Сибири. В поисках определения. *Омский научный вестник* 1(51), 183–186.
- Кичигина, А.Г. 2008а: Искусство неолархаики и contemporary art: различия и точки соприкосновения. В сб.: *XV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», Совет молодых ученых философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова*. М., 74–76.
- Кичигина, А.Г. 2008б: *Неолархаика как феномен современного сибирского искусства*. М.
- Коробейникова, Т.С. 2012: Археоарт как отличительная черта творчества сибирских художников-авангардистов 60–80-х гг. XX в. *Вестник Томского государственного университета* 361, 51–54.
- Ларина, Л.Н. 2009: *Александр Доможаков. Живопись, графика – избранные произведения*. Абакан.
- Ломанова, Т.М. 2017: С открытой душой художника. В кн.: Е.И. Стельмах (ред.), *Владимир Капелько. Художник Я, жадный до жизни*. Минусинск, 13–30.
- Маточкин, Е.П. 2011: *Художественное наследие и проблемы преемственности в изобразительном искусстве Горного Алтая (автореферат)*. Барнаул.

⁵¹ Taçon, Brady 2016, 5.

- Ожередов, Ю.И. 2014: Научно-исследовательский аспект сибирской «неоархаики». В сб.: *Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации*. Новосибирск, 216–219.
- Рещикова, И.П. 2006: Археарт и археология. В сб.: В.Г. Бабин (ред.), *Актуальные проблемы этнической, культурной и религиозной толерантности коренных народов Русского и Монгольского Алтая: материалы Международ. науч. конф. (Горно-Алтайск, 23–24 ноября 2006 г.)*. Горно-Алтайск, 51–54.
- Шинжин, Т. 2009: *Шаманская мистерия Ульгеню* /Пер. с алтайского С. Дыкова. Горно-Алтайск.
- Чирков, В.Ф. 2011а: Сибирская неоархаика как художественное направление в современном искусстве. В сб.: В.Ф. Чирков (ред.), *Сибирская неоархаика*. Новокузнецк, 4–12.
- Чирков, В.Ф. (ред.) 2011б: *Сибирская неоархаика*. Новокузнецк.
- Чирков, В.Ф. 2012: Сибирская неоархаика как направление в современном искусстве. В сб.: О. Галыгина (ред.), *Сибирская неоархаика. Альбом*. Новокузнецк, 4–14.
- Чуйко, Л. (ред.) 2006: *След III. Каталог*. Новокузнецк.
- Bahn, P. 2005: A lot of bull? Pablo Picasso and Ice Age cave art. *Munibe Antropologia-Arkeologia* 57 (3), 217–223.
- Barnabas, S.B. 2010: Picking at the paint: Viewing contemporary Bushman art as art. *Visual Anthropology* 23, 427–442;
- Bell, C., Statt, G., Solowan, M., Jeffs, A., Snyder, E. 2009: First Nations cultural heritage: a selected survey of issues and initiatives. In: C. Bell, V. Napoleon (eds.), *First Nations Cultural Heritage and Law: Case Studies*. Vancouver, 367–416.
- Benedict, R.F. 1922: The vision in Plains culture. *American Anthropologist, New Series* 24 (1), 1–23.
- Brady, L.M., Taçon, P.S.C. (eds.) 2016: *Relating to rock art in the contemporary world: navigating symbolism, meaning, and significance*. Boulder.
- Brown, M. 2003: *Who owns native culture?* Cambridge.
- Dowson, T. 1996: Re-production and consumption: the use of rock art imagery in Southern Africa today. In: P. Skotnes (ed.), *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*. Cape Town, 315–321.
- Eichhorn, V. 2005: *Jane Ash Poitras: Consecrated Medicine*. Thunder Bay.
- Francis, J., Loendorf, L. 2002: *Ancient visions: Petroglyphs and Pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*. Salt Lake City.
- Gee, G. 1989: Poitras' spiritual odyssey. *Wind Speaker* 7(12), May 26, 1–7.
- Gell, A. 1998: *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford.
- Grieves, V. 2008: Aboriginal spirituality: a baseline for indigenous knowledge development in Australia. *The Canadian Journal of Native Studies* 28 (2), 366–398.
- Halemba, A. 2008: 'What does it feel like when your religion moves under your feet?' Religion, earthquakes and national unity in the Republic of Altai, Russian Federation. *Zeitschrift für Ethnologie* 133 (2), 283–299.
- Hunt, N.B. 2002: *Shamanism in North America*. Toronto.
- Irwin, L. 1994: *The dream seekers: Native American visionary traditions of the Great Plains*. Norman.
- Keyser, J.D. 1977: Writing-On-Stone: rock art on the Northwestern Plains. *Canadian Journal of Archaeology* 1, 15–80.
- Keyser, J.D. 1979: The Plains Indian war complex and the rock art of Writing-on-Stone, Alberta, Canada. *Journal of Field Archaeology* 6 (1), 41–48.
- Klassen, M.A. 2005: Áísínai'pi (Writing-on-Stone) in traditional, anthropological, and popular thought. In: L.L. Loendorf, C. Chippindale, D.S. Whitley (eds.), *Discovering North American rock art*. Tucson, 15–50.

- Klassen, M., Keyser, J., Loendorf, L. 2000: Bird Rattle's petroglyphs at Writing-on-Stone: continuity in the biographic rock art tradition. *Plains Anthropologist* 45 (172), 189–201.
- LaVallee, M. 2014: *7: Professional Native Indian Artists Inc.* Regina.
- Le Brun Holmes, S. 1992: *Yirawala: Painter of the Dreaming.* Rydalmere.
- Loubser, J.H.N. 2006: Rock art, physical setting, and ethnographic context: a comparative perspective. In: J.D. Keyser, G. Poetschat, M.W. Taylor (eds.), *Talking with the past: the ethnography of rock art.* Portland, 248–253.
- MacRae, A. 2021 (in print): Joane Cardinal-Schubert: ancient contemporary. In: A. Rozwadowski, J. Hampson (eds.), *Visual culture, heritage and identity: using rock art to reconnect past and present.* Oxford.
- May, S.K. 2008: Learning art, learning culture: art, education, and the formation of new artistic identities in Arnhem Land, Australia. In: I. Domingo Sanz, D. Fiore, S.K. May (eds.), *Archaeologies of art: time, place and identity.* Walnut Creek, 171–194.
- May, S.K., Gumbuwa Maralngurra, J., Johnston, I.G., Goldhahn, J., Lee, J., O'Loughlin, G., May, K., Ngalarndidj Nabobbob, C., Garde, M., Taçon, P.S.C. 2019: 'This is my father's painting': a first-hand account of the creation of the most iconic rock art in Kakadu National Park. *Rock Art Research* 36 (2), 199–213.
- Marianne Nicolson: *Cliff Painting* <http://www.themedicineproject.com/marianne-nicolson.html>
- McCallum, P. 2011: *Cultural memories and imagined futures: the art of Jane Ash Poitras.* Calgary.
- McCleary, T.P. 2016: *Crow Indian rock art: Indigenous perspectives and interpretations.* London–New York.
- McLean, I. 2016: *Rattling spears: a history of Indigenous Australian art.* London.
- McLuhan, E., Boyden, J. (eds.) 2012: *Vision circle: the art of Roy Thomas: a retrospective.* Thunder Bay.
- McLuhan, E., Hill, T. 1984: *Norval Morrisseau and the emergence of the image makers.* Toronto.
- Morphy, H. 2012: Recursive and iterative processes in Australian rock art: An anthropological perspective. In: J. McDonald, P. Veth (eds.), *A companion to rock art.* Chichester, 294–305.
- Morrisseau, N. 1977: *Legends of my people: the Great Ojibway.* Toronto.
- Nevolko, N.N. 2011: The visualization of ethnic theme in the Khakass artists' paintings and graphic works of art. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 8 (4), 1109–1126.
- Niessen, S. 2017: *Shattering the silence: the hidden history of Indian residential schools in Saskatchewan.* Regina.
- O'Connor S., Barham, A., Woolagoodja, D. 2008: Painting and repainting in the west Kimberley. *Australian Aboriginal Studies* 1, 22–38.
- Oetelaar, G.A. 2016: Places on the Blackfoot homeland: markers of cosmology, social relationships and history. In: W.A. Lovis, R. Whallon (eds.), *Marking the land: hunter-hatherer creation of meaning in their environment.* London–New York, 45–66.
- Poitras, J.A. 1992: The inspiration of the artists. In: J.E. Clark, J.A. Poitras (eds.), *Who discovered the Americas: recent work by Jane Ash Poitras.* Thunder Bay, 5–11.
- Plets, G., Konstantinov, N., Soenov, V., Robinson, E. 2013: Repatriation, doxa, and contested heritages: the return of the Altai Princess in an international perspective. *Anthropology & Archaeology of Eurasia* 52 (2), 73–100.
- Porr, M. 2019: Rock art as art. *Time and Mind* 12 (2), 153–164.
- Robertson, C.L. 2016: *Mythologizing Norval Morrisseau: art and the colonial narrative in the Canadian media.* Winnipeg.
- Rozwadowski, A. 2009: *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej.* Poznań.
- Rozwadowski, A. 2014: O pewnym „kazachskim” petroglifie i jego „podróży” w czasie i przestrzeni. Refleksja o społecznej adaptacji przeszłości. *Folia Praehistorica Posnaniensia* 19, 119–132.

- Rozwadowski, A. 2019: "Szaman nigdy nie umiera": Sztuka naskalna jako wyraz tożsamości w twórczości Jane Ash Poitras. *Folia Praehistorica Posnaniensia* 24, 207–232.
- Rozwadowski, A., Boniec, M. 2019: W poszukiwaniu tożsamości: Rewitalizacja przeszłości i etniczności w sztuce współczesnej Chakasji jako forma zachowania własnej kultury (na przykładzie Aleksandra Domożakowa. In: P. Stachowiak, E. Lesiewicz (eds.), *Dezintegracja i upadek ZSRR. W perspektywie ćwierćwiecza*. Poznań, 178–192.
- Rozwadowski, A., Boniec, M. 2021: Face to face with ancestors: Indigenous codes in the contemporary art of Siberia. In: A. Rozwadowski, J. Hampson (eds.), *Visual culture, heritage and identity: using rock art to reconnect past and present*. Oxford, 51–70.
- Rozwadowski, A., Gałygina, O., Boniec, M. 2020: Obrazy z przeszłości w teraźniejszości: współczesne transformacje sztuki naskalnej. *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 15, 39–48.
- Rozwadowski, A., Hampson, J. 2021 (eds.): *Visual culture, heritage and identity: using rock art to reconnect past and present*. Oxford.
- Ruffo, A.G. 2014: *Norval Morriseau: man changing into Thunderbird*. Madeira Park.
- Sharman, L.V. (ed.) 2017: *The writing on the wall: the work of Joane Cardinal-Schubert*. Calgary.
- Sinclair, L., Pollock, J. 1979: *The art of Norval Morriseau*. Toronto–Sydney.
- Sjöstrand, Y. 2017: The concept of art as archaeologically applicable. *Cambridge Archaeological Journal* 27 (2), 371–388.
- Sundstrom, L. 2006: Reading between lines: ethnographic sources and rock art interpretation: approaches to ethnography and rock art. In: J.D. Keyser, G. Poetschat, M.W. Taylor (eds.), *Talking with the past: the ethnography of rock art*. Portland, 49–72.
- Taçon, P.S.C., Brady, L.M. 2016: *The place of rock art in contemporary world*. In: L.M. Brady, P.S.C. Taçon (eds.), *Relating to rock art in the contemporary world: navigating symbolism, meaning, and significance*. Boulder, 3–13.
- Taylor, L. 2016: Recent art history in Rock Country: bark painters inspired by rock paintings. In: L.M. Brady, P.S.C. Taçon (eds.), *Relating to rock art in the contemporary world: navigating symbolism, meaning, and significance*. Boulder, 307–336.
- Vervoort, P. 2001: Re-present-ing rock art. *The American Review of Canadian Studies* 31(1/2), 209–223.
- Whitley, D. 2000: *The art of the shaman: rock art of California*. Salt Lake City.
- Williams, J. 2001: *Two wolves at the dawn of time*. Vancouver.

REFERENCES

- Bahn, P. 2005: A lot of bull? Pablo Picasso and Ice Age cave art. *Munibe Antropologia-Arkeologia* 57(3), 217–223.
- Barnabas, S.B. 2010: Picking at the paint: Viewing contemporary Bushman art as art. *Visual Anthropology* 23, 427–442.
- Bell, C., Statt, G., Solowan, M., Jeffs, A., Snyder, E. 2009: First Nations cultural heritage: a selected survey of issues and initiatives. In: C. Bell, V. Napoleon (eds.), *First Nations Cultural Heritage and Law: Case Studies*. Vancouver, 367–416.
- Benedict, R.F. 1922: The vision in Plains culture. *American Anthropologist, New Series* 24 (1), 1–23.
- Brady, L.M., Taçon, P.S.C. (eds.) 2016: *Relating to rock art in the contemporary world: navigating symbolism, meaning, and significance*. Boulder.
- Brown, M. 2003: *Who owns native culture?* Cambridge: Harvard University Press.
- Caner, S. 2011: Contemporary art and Ancient imagery. In: *Rock art in modern society. On the 290th anniversary of the discovery of Tomskaya Pisanitsa*. Vol. 2. Kemerovo, 241. (Trudy SAIPI [Siberian Association of Prehistoric Art Researchers Occasional Publications] VIII).

- Chirkov, V.F. 2011a: Sibirskaya neoarkhaika kak khudozhestvennoe napravlenie v sovremennom iskusstve [Siberian Neoarchaic as an art trend in contemporary Siberian art]. In: V.F. Chirkov (red.), *Sibirskaya neoarkhaika. Sbornik materialov* [Siberian Neoarchaic]. Novokuznetsk, 4–12.
- Chirkov, V.F. (ed.) 2011b: *Sibirskaya neoarkhaika. Sbornik materialov* [Siberian Neoarchaic]. Novokuznetsk.
- Chirkov, V.F. 2012: Sibirskaya neoarkhaika kak napravlenie v sovremennom iskusstve [Siberian Neoarchaic as a trend in contemporary Siberian art]. In: O. Galygina (ed.), *Sibirskaya neoarkhaika. Al'bom* [Siberian Neoarchaic – Album]. Novokuznetsk, 4–14.
- Chuyko, L. (ed.) 2006: *Sled III. Katalog* [Trace III: Catalogue]. Novokuznetsk.
- Devlet, E.G., Devlet, M.A. 2005: *Mify v kamne. Mir naskal'nogo iskusstva Rossii* [Myths in stone: the world of rock art in Russia]. Moscow.
- Dolgovesova, E.B. 2011: Female images in the Ancient and Contemporary art of South Siberia. In: *Rock art in modern society. On the 290th anniversary of the discovery of Tomskaya Pisanitsa*. Vol. 2. Kemerovo, 246–250. (Trudy SAIPI [Siberian Association of Prehistoric Art Researchers Occasional Publications] VIII).
- Dowson, T. 1996: Re-production and consumption: the use of rock art imagery in Southern Africa today. In: P. Skotnes (ed.), *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*. Cape Town, 315–321.
- Eichhorn, V. 2005: *Jane Ash Poitras: Consecrated Medicine*. Thunder Bay.
- Francis, J., Loendorf, L. 2002: *Ancient visions: petroglyphs and pictographs of the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*. Salt Lake City.
- Galygina, O. (ed.) 2010: *Perpetuum Mobile*. Novokuznetsk.
- Galygina, O. (ed.) 2011: *Khronotop: Katalog* [Chronotop: Catalogue]. Novokuznetsk–Krasnoyarsk.
- Galygina, O. (ed.) 2012: *Sibirskaya neoarkhaika. Al'bom* [Siberian Neoarchaic – Album]. Novokuznetsk.
- Galygina, O. 2015: Sled – perpetuum mobile – chronotop – sibirskaya neoarkhaika: izdaniya i izdatel'skaya deyatelnost' [Trace – perpetuum mobile – chronotop – Siberian Neoarchaic: publications and publishing]. In: M.Yu. Shishin (ed.), *Iskusstvo Sibirii i Dal'nego Vostoka: nasledie, sovremennost', perspektivy* [Art of Siberia and Far East: heritage, the present and perspectives]. Barnaul, 196–200.
- Gee, G. 1989: Poitras' spiritual odyssey. *Wind Speaker* 7 (12), May 26, 1–7.
- Gell, A. 1998: *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford.
- Grieves, V. 2008: Aboriginal spirituality: a baseline for indigenous knowledges development in Australia. *The Canadian Journal of Native Studies* 28 (2), 366–398.
- Gruzdov, E.V. 2014: „Nazad v budushche” (istoriosofskiy vzglyad na neoarkhaiku) [Back into the future – historic-philosophical perspective of Nearchaic art]. In: *Arkhaicheskoe i traditsionnoe isusstvo: problemy nauchnoy i khudozhestvennoy interpretatsii* [Ancient and traditional art: problems of scientific and artistic interpretations]. Novosibirsk, 107–198.
- Guryanova, G.G. 2011: Neoarchaics in the Siberian Art of the 20 – early 21th centuries. In: *Rock art in modern society. On the 290th anniversary of the discovery of Tomskaya Pisanitsa*. Vol. 2. Kemerovo, 242–246. (Trudy SAIPI [Siberian Association of Prehistoric Art Researchers Occasional Publications] VIII).
- Guryanova, G.G. 2014: Sibirskaya neoarkhaika (istoriografiya yavleniya) [Siberian Neoarchaic – history of the phenomenon]. In: *Arkhaicheskoe i traditsionnoe isusstvo: problemy nauchnoy i khudozhestvennoy interpretatsii* [Ancient and traditional art: problems of scientific and artistic interpretations]. Novosibirsk, 199–202.
- Halemba, A. 2008: 'What does it feel like when your religion moves under your feet?' Religion, earthquakes and national unity in the Republic of Altai, Russian Federation. *Zeitschrift für Ethnologie* 133 (2), 283–299.

- Hunt, N.B. 2002: *Shamanism in North America*. Toronto.
- Irwin, L. 1994: *The dream seekers: Native American visionary traditions of the Great Plains*. Norman.
- Keyser, J.D. 1977: Writing-On-Stone: rock art on the Northwestern Plains. *Canadian Journal of Archaeology* 1, 15–80.
- Keyser, J.D. 1979: The Plains Indian war complex and the rock art of Writing-on-Stone, Alberta, Canada. *Journal of Field Archaeology* 6(1), 41–48.
- Kichigina, A.G. 2007: Yavlenie neoarkhaiki v sovremennom iskusstve Sibiri. V poiskakh opredeleniya [Neolithic in contemporary art: in search of definition]. *Omskiy nauchnyy vestnik [Omsk Scientific Bulletin]* 1 (51), 183–186.
- Kichigina, A.G. 2008a: Iskusstvo neoarkhaiki i contemporary art: razlichiya i tochki soprikosnoveniya [The art of Neolithic and contemporary art: differences and similarities]. In: *Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya studentov, aspirantov i molodykh uchenykh "Lomonosov"*. Sovet molodykh uchenykh filosofskogo fakulteta MGU im. M.V. Lomonosova [XV international scientific conference of students and young scientists 'Lomonosov']. Moscow, 74–76.
- Kichigina, A.G. 2008b: *Neoarhaika kak fenomen sovremennogo sibirskogo uskusstva [Neolithic as a phenomenon of contemporary Siberian art]*. Moscow.
- Klassen, M.A. 2005: Áísínai'pi (Writing-on-Stone) in traditional, anthropological, and popular thought. In: L.L. Loendorf, C. Chippindale, D.S. Whitley (eds.), *Discovering North American rock art*. Tucson, 15–50.
- Klassen, M., Keyser, J., Loendorf, L. 2000: Bird Rattle's petroglyphs at Writing-on-Stone: continuity in the biographic rock art tradition. *Plains Anthropologist* 45 (172), 189–201.
- Korobeinikova, T.S. 2012: Arkheoart kak otlichel'naya cherta tvorchestva sibirskikh khudozhnikov-avangardistov 60-80-kh gg. xx v. [Archeoart as a unique feature of the Siberian artists/avant-gardists]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Journal]* 361, 51–54.
- Larina, L.N. 2009: *Domozhakov Aleksandr Viktorovich. Zhivopis, grafika – izbrannye proizvedeniya [Domozhakov Aleksandr Viktorovich: paintings, graphics. Selected works]*. Abakan.
- LaVallee, M. 2014: *7: Professional Native Indian Artists Inc*. Regina.
- Le Brun Holmes, S. 1992: *Yirawala: Painter of the Dreaming*. Rydalmere.
- Lomanova, T.M. 2017: S otkrytoy dushoy khudozhnika [With the open soul of the artists]. In: E.I. Stel'makh (ed.), *Vladimir Kapel'ko. Khudozhnik Ya, zhadnyy do zhizni [Vladimir Kapel'ko: I am the Artist with thirst for life]*. Minusinsk, 13–30.
- Loubser, J.H.N. 2006: Rock art, physical setting, and ethnographic context: a comparative perspective. In: J.D. Keyser, G. Poetschat, M.W. Taylor (eds.), *Talking with the past: the ethnography of rock art*. Portland, 248–253.
- MacRae, A. 2021 (in print): Joane Cardinal-Schubert: ancient contemporary. In A. Rozwadowski, J. Hampson (eds.), *Visual culture, heritage and identity: using rock art to reconnect past and present*. Oxford.
- Marianne Nicolson: *Cliff Painting*. <http://www.themedicineproject.com/marianne-nicolson.html>
- Matochkin, E.P. 2011: Khudozhestvennoe nasledie i problemy preemstvennosti v izobrazitel'nom iskusstve Gornogo Altaya (avtoreferat) [*Artistic legacy and the problem of continuity in the visual arts in Altai*]. Unpublished Doctoral dissertation. Barnaul.
- May, S.K. 2008: Learning art, learning culture: art, education, and the formation of new artistic identities in Arnhem Land, Australia. In: I. Domingo Sanz, D. Fiore, S.K. May (eds.), *Archaeologies of art: time, place and identity*. Walnut Creek, 171–194.
- May, S.K., Gumbuwa Maralngurra, J., Johnston, I.G., Goldhahn, J., Lee, J., O'Loughlin, G., May, K., Ngalbarndidj Nabobbob, C., Garde, M., Taçon, P.S.C. 2019: 'This is my father's painting': a first-hand account of the creation of the most iconic rock art in Kakadu National Park. *Rock Art Research* 36 (2), 199–213.

- McCallum, P. 2011: *Cultural memories and imagined futures: the art of Jane Ash Poitras*. Calgary.
- McCleary, T.P. 2016: *Crow Indian rock art: Indigenous perspectives and interpretations*. London – New York.
- McLean, I. 2016: *Rattling spears: a history of Indigenous Australian art*. London.
- McLuhan, E., Boyden, J. (eds.) 2012. *Vision circle: the art of Roy Thomas: a retrospective*. Thunder Bay.
- McLuhan, E., Hill, T. 1984: *Norval Morriseau and the emergence of the image makers*. Toronto.
- Morphy, H. 2012: Recursive and iterative processes in Australian rock art: An anthropological perspective. In: J. McDonald, P. Veth (eds.), *A companion to rock art*. Chichester, 294–305.
- Morriseau, N. (edited by S. Dewdney) 1977: *Legends of my people: the Great Ojibway*. Toronto.
- Nevolko, N.N. 2011: The visualization of ethnic theme in the Khakass artists' paintings and graphic works of art. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 8 (4), 1109–1126.
- Niessen, S. 2017: *Shattering the silence: the hidden history of Indian residential schools in Saskatchewan*. Regina.
- O'Connor S., Barham, A., Woolgoodja, D. 2008: Painting and repainting in the west Kimberley. *Australian Aboriginal Studies* 1, 22–38.
- Oetelaar, G.A. 2016: Places on the Blackfoot homeland: markers of cosmology, social relationships and history. In: W.A. Lovis, R. Whallon (ed.), *Marking the land: hunter-hatherer creation of meaning in their environment*. London – New York, 45–66.
- Ozheredov, Yu.I. 2014: Nauchno-issledovatel'skiy aspekt sibirskoy "neoarkhaiki" [Scientific and research approach to the Siberian Neolithic]. In: *Arkhaicheskoe i traditsionnoe isusstvo: problemy nauchnoy i khudozhestvennoy interpretatsii* [Ancient and traditional art: problems of scientific and artistic interpretations]. Novosibirsk, 216–219.
- Poitras, J.A. 1992: The inspiration of the artists. In: J.E. Clark, J.A. Poitras (eds.), *Who discovered the Americas: recent work by Jane Ash Poitras*. Thunder Bay, 5–11.
- Plets, G., Konstantinov, N., Soenov, V., Robinson, E. 2013: Repatriation, doxa, and contested heritages: the return of the Altai Princess in an international perspective. *Anthropology & Archaeology of Eurasia* 52 (2), 73–100.
- Porr, M. 2019: Rock art as art. *Time and Mind* 12 (2), 153–164.
- Reshchikova, I.P. 2006: Arkheoart i arkheologiya [Archeoart and archaeology]. In V.G. Babin (red.), *Aktual'nye problemy etnicheskoy, kulturnoy i religioznoy tolerantnosti korennykh narodov Russkogo i Mongol'skogo Altaya: materialy Mezhdunarodnoy nauchoy konferentsii (Gorno-Altaysk, 23-24 nyabrya 2006 g.)* [Current issues of the ethnic, cultural and religious tolerance of the indigenous peoples in the Russian and Mongolian Altai]. Gorno-Altaysk, 71–79.
- Robertson, C.L. 2016: *Mythologizing Norval Morriseau: art and the colonial narrative in the Canadian media*. Winnipeg.
- Rozwadowski, A. 2009: *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej* [Images from the past: hermeneutics of rock art]. Poznań.
- Rozwadowski, A. 2014: O pewnym „kazachskim” petroglifie i jego „podróż” w czasie i przestrzeni. Refleksja o społecznej adaptacji przeszłości [About a “Kazakh” petroglyph and its “journey” in time and space. Reflection on social adaptation of the past]. *Folia Praehistorica Posnaniensia* 19, 119–132.
- Rozwadowski, A. 2019: “Szaman nigdy nie umiera”: Sztuka naskalna jako wyraz tożsamości w twórczości Jane Ash Poitras [“Shaman never dies”: Rock art as the expression of the identity in the art of Jane Ash Poitras]. *Folia Praehistorica Posnaniensia* 24, 207–232.
- Rozwadowski, A., Boniec, M. 2019: W poszukiwaniu tożsamości: Rewitalizacja przeszłości i etniczności w sztuce współczesnej Chakasji jako forma zachowania własnej kultury (na przykładzie Aleksandra Domożakowa) [In search of identity: revival of the past and eth-

- nicity in the modern art of Khakassia as a way to preserve the indigenous culture]. In: P. Stachowiak, E. Lesiewicz (eds.), *Dezintegracja i upadek ZSRR. W perspektywie ćwierćwiecza [Dissolution and the collapse of the USSR: a quarter-century perspective]*. Poznań, 178–192.
- Rozwadowski, A., Boniec, M. 2021: Face to face with ancestors: Indigenous codes in the contemporary art of Siberia. In: A. Rozwadowski, J. Hampson (eds.), *Visual culture, heritage and identity: using rock art to reconnect past and present*. Oxford, 51–70.
- Rozwadowski, A., Gałygina, O., Boniec, M. 2020: Obrazy z przeszłości w teraźniejszości: współczesne transformacje sztuki naskalnej [Images from the past: contemporary transformations of rock art]. *Pamiętnik Sztuk Pięknych [Fine Arts Diary]* 15, 39–48.
- Rozwadowski, A., Hampson, J. 2021 (eds.): *Visual culture, heritage and identity: using rock art to reconnect past and present*. Oxford.
- Ruffo, A.G. 2014: *Norval Morriseau: man changing into Thunderbird*. Madeira Park.
- Sharman, L.V. (ed.) 2017: *The writing on the wall: the work of Joane Cardinal-Schubert*. Calgary.
- Shinzhin, T. 2009: *Shamanskaya misteriya Ul'genyu [Shamanic mystery devoted to Ulgen]*. Translated from Altaic by S. Dykov. Gorno-Altaysk.
- Sinclair, L., Pollock, J. 1979: *The art of Norval Morriseau*. Toronto–Sydney.
- Sjöstrand, Y. 2017: The concept of art as archaeologically applicable. *Cambridge Archaeological Journal* 27 (2), 371–388.
- Sundstrom, L. 2006: Reading between lines: ethnographic sources and rock art interpretation: approaches to ethnography and rock art. In: J.D. Keyser, G. Poetschat, M.W. Taylor (eds.), *Talking with the past: the ethnography of rock art*. Portland, 49–72.
- Taçon, P.S.C., Brady, L.M. 2016: The place of rock art in contemporary world. In: L.M. Brady, P.S.C. Taçon (eds.), *Relating to rock art in the contemporary world: navigating symbolism, meaning, and significance*. Boulder, 3–13.
- Taylor, L. 2016: Recent art history in Rock Country: bark painters inspired by rock paintings. In: L.M. Brady, P.S.C. Taçon (eds.), *Relating to rock art in the contemporary world: navigating symbolism, meaning, and significance*. Boulder, 307–336.
- Vervoort, P. 2001: Re-present-ing rock art. *The American Review of Canadian Studies* 31 (1/2), 209–223.
- Whitley, D. 2000: *The art of the shaman: rock art of California*. Salt Lake City.
- Williams, J. 2001: *Two wolves at the dawn of time*. Vancouver.

IS PREHISTORIC ART SOLELY ABOUT THE PAST?
NEW LIVES OF ROCK ART IMAGES IN CONTEMPORARY ART
(FROM SIBERIA TO CANADA)

Andrzej Rozwadowski

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland
rozw@amu.edu.pl

Abstract. This article addresses the question of the contemporary functioning of rock art, focusing on the question of the re/use of rock art motifs in contemporary art. As an introduction to the issue, the article discusses the situation in Australia, where the tradition of making images on rocks continued until the 20th century, and where the tradition of making images on rocks underwent a transformation into a new art tradition, this time in the form of paintings on bark. This

case shows that this transformation was significantly inspired by the interaction of indigenous culture with that of the European settlers. The main part of the article is devoted to the use of rock art by contemporary artists in Siberia and Canada, where similar cultural and artistic phenomena have emerged, but where, unlike in Australia, there is no direct continuity between rock art production and contemporary art. Both in Canada and in Siberia, a group of artists emerged for whom rock art, as well as the cultural heritage related to it, became an important artistic inspiration. These artists were brought up in Western culture, but some of them are also representatives of indigenous communities. The juxtaposition of the Siberian with the Canadian examples shows similarities as well as differences in the intentions to use prehistoric art. In the case of Canada, one can see a strong political commitment of the artists there, for whom the rock art became an element of the manifestation of their eternal connection to, and primacy of, the land on which they live. In the case of Siberia, this aspect is also discernible, but here rock art has become more an intellectual-aesthetic inspiration. The article argues that a holistic study of rock art should not be limited only to its archaeological dimension, but should equally take into account its role in the contemporary world, which is increasingly discussed in world scholarship.

Keywords: rock art, contemporary art, Australia, Siberia, Canada, identity
