

**Веласкес Сабогаль Поля Марсело**, магистрант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. [marcelo19vsab@gmail.com](mailto:marcelo19vsab@gmail.com)

**Velásquez Sabogal, Paúl Marcelo**, master student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. [marcelo19vsab@gmail.com](mailto:marcelo19vsab@gmail.com)

## КУНСТКАМЕРА И EL PUEBLO ESCULTOR: АНАЛИЗ СОБРАНИЯ МОНОЛИТОВ ИЗ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ПАРКА РЕГИОНА САН-АГУСТИН

## KUNSTKAMERA AND EL PUEBLO ESCULTOR: ANALYSIS OF THE COLLECTION OF MONOLITHS FROM THE ARCHEOLOGICAL PARK OF SAN AGUSTÍN DISTRICT

**Аннотация.** Статья посвящена изучению древнего мегалитического наследия региона Сан-Агустин (Колумбия) на примере анализа восьми реплик, принадлежащих коллекции Кунсткамеры и приобретенных через немецкого картографа К. Т. Стопели в первой половине XX в. Автор рассматривает процесс историко-археологического исследования монолитов, а также их гипотетический семантический смысл, позволяющий приблизиться к постижению мировоззрения народов, которые когда-то населяли эту территорию. Кроме того, это герметичное мегалитическое наследие исследуется не только как единственное сохранившееся свидетельство о жизни племен Сан-Агустина, но и как спорный иконографический источник, связанный с другими древними культурами Латинской Америки, ранее существовавшими в Перу и Боливии. В настоящем анализе одной из фундаментальных проблем является ландшафтное изменение, отражающее миграционные отношения на территории доиспанского человека. Автор выявляет различные мифологические слои, раскрывающие представления Народа-скульптора о мироустройстве, нашедшие отражение во внешнем облике монолитов и проведенной им трансформации окружающей среды. Автор статьи стремится расширить и дополнить существующие исследования монолитов региона Сан-Агустин в российской историографии.

**Ключевые слова:** монолит; пейзаж; космос; маска; ягуар; второе Я; фертильность; генезис; шаман.

**Abstract.** The purpose of this article is to analyze ancient megalithic heritage in the region of San Agustín (Colombia), by means of eight replicas belonging to Kunstkamera's collection. These became a part of the collection via German cartographer Karl Theodor Stöpel during the first half of the 20th century. The research discusses the historical and archaeological investigation process of the monoliths, as well as their hypothetical semantic sense. To a certain extent, this enables to understand the worldview of the peoples who once inhabited this territory. Moreover, the article considers this hermetic megalithic legacy not only as the sole evidence of the lives of San Agustín tribes but also as an arguable iconographical source that is related to other ancient cultures of Latin America, which previously existed in Peru and Bolivia. Landscape modification constitutes a fundamental problem in the present analysis since it reveals migration relations on the territory inhabited by pre-Hispanic people. The author identifies different mythological layers reflecting the worldview of El Pueblo Escultor, both in the external appearance of the monoliths and in the transformation of the surrounding landscape. This article expands and contributes to the studies on San Agustín monoliths in Russian historiography.

**Keywords:** monolith; landscape; cosmos; mask; jaguar; double I; fertility; genesis; shaman.

### I.

#### Открытие

#### Колумбия

На юго-западе Колумбии, посреди возвышенного пейзажа, находится регион Сан-Агустин. Величавый пейзаж воспринимается как некий «собор», хранящий секреты сложной идеологической системы одного или разных городов, которые в какой-то момент XII в. таинственным образом исчезли из региона, оставив обширное мегалитическое наследие, чьё количество<sup>1</sup> из-за грабежей и географических «происшествий»<sup>2</sup> сегодня кажется невозможным определить. Парк Сан-Агустин, объявленный Национальным памятником и Национальным археологическим достоянием в 1993 г., согласно указу 774<sup>3</sup>, вызывал противоречивые интерпретации с первого официального упоминания Фрая Хуана де Санта Гертрудис в 1758 г., «чьи наблюдения стали известны только два столетия спустя в связи с публикацией его знаменитой работы “Чудеса природы”» [14, p. 354].

Точно так же важно упомянуть о роли ученого Франсиско Хосе де Калдаса, который был в регионе Сан-Агустин в 1797 г., а в 1808 г. опубликовал текст в *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, посвященный описанию и оценке этой группы скульп-

тур. В 1813 г. есть еще одно упоминание о Сан-Агустине, а именно в *Записках знаменосца* художником Хосе Мария Эспиноса [1]. Аналогичным образом в 1825 г. ботаник Хуан Мария Сеспедес и ботаник-художник Франсиско Хавьер Матис совершили экспедицию по заказу правительства генерала Франсиско де Паула Сантандера, чьи рисунки были отправлены во Францию без сохранения копий в Колумбии [14]. Тем не менее, некоторые из рисунков, вероятно, появились в книге *Antigüedades Peruanas* Мариано Эдуардо де Риверо, который, по-видимому, был в регионе Сан-Агустин в 1825 г., и Иоганна Якоба фон Чуди [14].

Однако настоящее открытие принадлежит миссии географа Агустина Кодацци, который в 1857 г. в рамках восьмой экспедиции посетил район Сан-Агустин. Результатом его наблюдений является описание и зарисовка рисовальщиком Мануэлем Марией Пасом значительного количества монолитов, опубликованных в 1863 г. в книге *Geografía Física y Política del Estado del Tolima*. Важно отметить, что все монолиты, которые будут упомянуты в этом эссе, были обнаружены и каталогизированы А. Кодацци, за исключением РА6<sup>4</sup>, в *Mecumax A, B и C* (археологических кладов). После А. Кодацци загадка монолитов Сан-Агустина вызывает интерес в Европе. В числе исследователей, посетивших Сан-Агустин, А. Штубель (1869), В. Рейсс (1876), Э. Андрэ, Ж. Шаффанжон и О. Морисо (1885), Х. М. Г. де Аль (1889), колумбийский натуралист генерал К. К. Маркес (1892),

К. Т. Стопель (1911), К. Т. Пройсса (1913), Ф. Ланарди, маркиз де Ваврин, Г. Вальде-Вальдегг (1930-е) [6], ученые экспедиции Британского музея (1902) и колумбийцы Хосе Перес де Баррада (1937), Луис Дукес Гомес (1943), Хулио Сесар Кубильос (1970), Льянос Варгас (1981) и другие.

\*  
Россия

Всего месяц назад я посетил Кунсткамеру и был приятно удивлен, обнаружив 15 реплик монолитов региона Сан-Агустин, девять из них на заднем дворе, а остальные шесть на первом этаже. История их приезда в Россию начинается в 1911 г., когда немецкий геолог и картограф К. Т. Стопель прибыл в Эквадор, где он проводил исследования по заказу Этнографического Музея в Берлине. В ноябре того же года он приехал в Сан-Агустин и зарегистрировал около 40 монолитов в книге, опубликованной под названием *Археологические находки в Эквадоре и Южной Колумбии в 1911 году и древние каменные памятники Сан-Агустин* в 1912 г. К. Т. Стопель не только сфотографировал монолиты, но и сделал 18 гипсовых слепков [1], которые, как писал Андрей Табарев, «хранились в одном из частных музеев в Мюнхене, по нескольким слепкам делались копии, несколько копий перед Первой мировой войной даже оказались в России, в коллекции Кунсткамеры (Санкт-Петербург). Они пролежали в запасниках музея более полувека, а потом были выставлены на территории заднего двора»<sup>5</sup> [1, с. 577]. Реплики прибыли в 1913 г. в Кунсткамеру под руководством этнографа Льва Яковлевича Штернберга.

К сожалению, монолиты разбросаны и остаются без описания, что препятствует пониманию их значения у доиспанских народов американского континента. На заднем дворе Кунсткамеры монолиты установлены по кругу, возможно, чтобы подчеркнуть какой-то ритуальный смысл, позволяющий искусственно создать декоративную среду, где усталые посетители могут отдохнуть после долгой прогулки по музею. Однако даже в регионе Сан-Агустин в Колумбии из-за грабежей и археологических раскопок местоположение большинства монолитов является искусственным, придуманным для того, чтобы удовлетворять запросы туризма.

Безусловно, признание ЮНЕСКО в 1995 г. данного археологического парка культурным наследием человечества усиливает поток туристов, который имеет две стороны — хотя он (чисто материально) защищает монолиты, через их искусственную постановку исчезает их поэтическая и ритуальная семантика. Примером такой симуляции является коридор под названием *Лес статуй*, по которому туристы с благоговением идут, созерцая красоту монолитов среди ландшафта, не зная, что, по сути, в этом пространстве находятся фигуры-трансгуманты в том смысле, что они были удалены из своего первоначального места и перенесены в более живописное в том же археологическом парке. Как мы заметим, большинство монолитов, на которые я буду ссылаться, находятся в этой коридорной зоне.

## II. Думать о пейзаже

Согласно археологическим исследованиям, между 1000 г. до н.э. и 900 г. н.э. в регионе Сан-Агустин несколько малых государств образовались не в контексте действия единых для них экономических или военных факторов, а вокруг определенной религиозной идеологии, которая в погребальных ритуалах связывала их умерших лидеров со сверхъестественными существами [7]. В этом смысле мы сталкиваемся с обществами, чей первостепенный обмен происходил посредством погребальных практик, воплощенных в виде каменной скульптуры, которая представляет материальные и концептуальные вариации в зависимости от ее расположения на окружающей Сан-Агустин территории (около 3000 квадратных километров) [7]. Однако, как упоминает Х. Райхель-Долматофф, мы не можем гарантировать, что Сан-Агустин был, по сути, «некрополем или церемониальным центром» [12, р. 138], поскольку эта территория также представляет собой «большой культурный центр, где



Илл. 1. Карта Месеты А и Месеты В [6, р. 40].  
Автор: Виктор Гонсалес Фернандес

присутствуют пережитки всех видов человеческой деятельности не только религиозного типа. Здесь и там есть не только остатки деревень, дорог, эспланад и набережных, пандусов и рвов, но и знаки, обозначающие границы старых культур» [12, р. 138].

Таким же образом, как по количеству загадочных монолитов, так и по отсутствию архитектурных, сельскохозяйственных и военных комплексов, в 1892 г. колумбийский генерал и натуралист Карлос Куэрво Маркес сгруппировал эти тайные общества под названием *el Pueblo Escultor* или *Народ-Скульптор*. Хотя архитектура не была доминирующим видом искусства, можно сказать, что масштабные скульптурные вмешательства в пейзаж заменили архитектуру, что было связано с космосом доиспанского человека. Итак, мы находим дугообразный регион *Альто де лос Идолос*, объединение двух холмов — *Месета А* и *Месета В* — посредством искусственной насыпи длиной около 300 метров и глубиной 30 метров [14] (Илл. 1). В случае *Месеты В* холм характеризуется более низкой плотностью монолитов и пролиферацией керамических остатков и предметов домашнего обихода, которые указывают на то, что *Месета В* предназначена для строительства домов. С другой стороны, *Месета А* характеризуется большим количеством погребальных курганов и монолитов, из чего следует, что место функционировало как некрополь [14].

Согласно Э. Санчесу, *Народ-Скульптор* понимал эту искусственную дорогу между двумя холмами (*Месета А* и *Месета В*) как своего рода «мост между двумя мирами» [14, р. 363], соединенными насыпью земли, перевозимой из одного



Илл. 2. Гравюра по фотографии Шафанжона (1885).  
URL: <https://www.pinterest.es/pin/344806915215454399/>



Илл. 3. Реплика Человека-ягуара на заднем дворе Кунсткамеры. Архив автора

места в другое. Таким образом, потусторонний мир не был расположен на каком-то ином уровне, кроме земного. Наоборот, доиспанский человек Сан-Агустина символически сосуществовал с другим миром — миром мертвых, богов и предков, через горизонтальную миграцию. Итак, пейзаж как масштабная архитектура обладает глубоко ритуальным и поэтическим значением, которое не только отражает большую часть социальных и политических установок этих общин, но и неизбежно приводит к экспериментам художников *land art* во второй половине XX в., в которых пейзаж воспринимается как мифическая, первобытная и абсолютно трансцендентная материя. Необходимо подчеркнуть, что материал монолитов — камень — имеет прямое отношение к ландшафту, который трансформируется своей собственной материей<sup>6</sup>. В этом смысле, *Народ-Скульптор* был прежде всего *Народом-Пейзажистом*, поскольку у него пейзаж приобретает глубокий идеологический смысл, сопоставимый со смыслом мест паломничества в других широтах, таких как Сантьяго-де-Компостела [14].

Другим типом вмешательства в пейзаж является не только способ расположения монолитов, которые в основном были найдены под землей, но и строительство некоторых гробниц над землей, которая была искусственно утрамбована. Аналогично мы можем интерпретировать исключительный монолит (РМВ13), половина которого была найдена над землей, что может выражать идею перемещения между двумя мирами, но на этот раз по вертикали. Вертикальность усиливается, когда мы замечаем, что речь идет о двух зеркальных изображениях, как будто это некое двойное существо. Важно упомянуть одну из интерпретаций данного монолита, согласно которой нижняя часть монолита (где между согнутыми ногами нарисовано влагалище) представляет землю-мать [15], а верхняя часть олицетворяет солнце (монолит расположен на *Месите В* на востоке,

где восходит солнце). Композиция отсылает нас к «солнцу, которое оплодотворяет землю, вводя его фаллос во влагалище <...>. Это образ плодородия, сущность трансформации и центральная тема мегалитического произведения Сан-Агустина» [15, р. 113]. Как будет обсуждаться далее, монолиты как посредники между космосом и пейзажем обладают высокой степенью символизма через такие мотивы, как маска или *Второе Я*.

### III. Представлять космос

\*

Возьмём случай двух реплик на втором этаже Кунсткамеры, соответствующих двум монолитам, называемым *Охранники-двойные* (*Guardianes-Dobles*) (РМВ9 и РМВ10), и впервые зарегистрированным А. Кодацци в 1857 г. на территории *Меситы В*. Именно этот монолит был записан первым во второй половине XIX в. французским исследователем Жаном Шафанжоном (Илл. 2) и опубликован в 1885 г. географом Элизе Реклю в *Nouvelle Géographie Universelle* (1895). Эта запись как бесценное историческое сокровище обращает наше внимание на их возможную оригинальную локализацию, которая не соответствует положению обоих реплик в Кунсткамере, где они расположены в противоположном направлении. Точно так же, как упоминает Д. Делленбэк, записи А. Кодацци показывают, что оба монолита были найдены лицом к лицу, они не смотрят наружу, за пределы их собственной тайны [4]. В Кунсткамере центральная фигура — между кариатидами — к которой мы вернемся позже, представляет большой интерес, потому что она не только не соответствует существующей композиции *Охранники-двойные* в *Месите В*, но и отсылает нас к представлению о женской фертильности, связанной с водным миром.

Монолит *Охранники-двойные* выражает повторяющийся в каменной скульптуре этого региона мотив, а именно представление двойных фигур, которое «изначально присуще человеческим представлениям» [8, р. 126] и появляется исключительно над головой воинов мужского пола [8]. Эта особенность была названа немецким этнологом К. Т. Прейсом в 1917 г. *Вторым Я* [11], которое в случае нашей реплики было идентифицировано как обезьяна над головой священного защитника.



Илл. 4. Реплика Генезис на заднем дворе Кунсткамеры. Архив автора



Илл. 5. Генезис рядом с рекой Наранхос. URL: [https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/san\\_agustin/sitios.html](https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/san_agustin/sitios.html)

Как можно понять из этого символического отношения между человеком и животным, мотив *Второго Я* относится к тотемическому уровню и может рассматриваться как реминисценция *нагуализма*, а именно веры в животных, воплощающих *альтер эго* или покровителей определенных людей, связанных с ритуалами или войной, которые приобретают физическую и духовную защиту и даже способность к трансформации [8].

Точно так же реплики *Охранники-двойные*, как палимпсест между человеком и животным, отсылают к другому фундаментальному мотиву — маске. Маска как интерпретация суперпозиции существ представляет перемещение между материальным и духовным измерениями в рамках понимания пейзажа/космоса, состоящего из разных граней, чье «противоречие» создает космическое единство человека Сан-Агустина. Согласно Е. Гойкочей, маска как посредник имеет в проекции пейзажа/космоса две грани — отрицательную, соответствующую луне, и положительную, связанную с солнцем [5]; и в этом смысле маска успевает примирить полярности и загадки мировоззрения *Народа-Скульптора* через мегалитическую скульптуру, которая выражает реальное и символическое присутствие внутри «множественного и чувствительного тела (ландшафта), заряженного таинственными энергиями, которые дают нам ключ к нашей собственной судьбе» [10, р. 101]. Маска — не только посредник, а сила и энергия — возможность формирования мировоззрения, а именно «экзистенциальная истина человека Сан Агустина» [5, р. 100].

\*

Прекрасным примером маски как символического посредника является монолит *Человек-ягуар* (РМВ2) (Илл. 3), реплика которого находится на заднем дворе Кунсткамеры. В этой реплике сочетаются ягуар и человек в одной драматичной фигуре, стоящей в позе победы, держащей змею в человеческих руках, в то время как ее лицо скрыто под кошачьей маской. Как мы можем заключить, ягуар играл фундаментальную роль в большинстве доиспанских культур, и *Народ-Скульптор* не исключение. Этот образ символизирует не только «жизнь», но и «силу солнца» и «Бога» [5, р. 100]. Таким образом, неслучайно обнаруживаются различные монолиты с кошачьими и человеческими формами, смешанными с помощью введения мотива маски, как своего рода призвание противостоять негативности космоса. Вероятно, мы сталкиваемся с победой «сына солнца над луной и смертью» [5, р. 100], а именно над подземным миром, представленным как змея.

Драматизм жестов доминирующей фигуры и извивающаяся змея заставляет нас думать, что они все еще находятся в кульминации действия, которое будет продолжаться вечно, сколько будет жить камень. Монолит представляет своего рода «победу над экзистенциальным страхом народа Сан-Агустин» [10, р. 104], то есть особый пафос, который должен существовать во веки веков. С другой стороны, исследователь С. Веландия

предполагает, что в этом монолите присутствовали не только человек, ягуар и змея, но и орел-гарпия, которого можно определить по форме глаз [18]. Таким образом, связь с пейзажем-космосом через маску и ее представление в камне приобретает дополнительный семантический слой. Космос раскрывается в своей множественности (небо, земля и подземный мир), а маска придает человеку черты ягуара и орла и примиряет его с космосом.

Итак, четыре грани соответствуют «двум перпендикулярным плоскостям в космической модели» [18, р. 108], где «ядовитая ЗМЕЯ — от ПОДЗЕМНОГО МИРА противостоит — ОРЛУ в НЕБЕ», диалектика, которая пересекается с «отношением между ЯГУАРОМ и ЧЕЛОВЕКОМ, которое происходит над МИРОМ» [18, р. 108]. И именно в этом смысле маска проецируется на пейзаж-космос в качестве единства, созданного противоречиями, позволяющими сформировать целостный подход к самому существованию потерянного сообщества, которое перенесло его жизненный опыт в будущее.

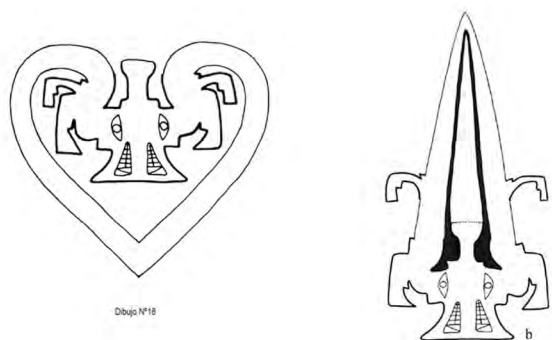
\*

*Народ-скульптор* также представляет свое творение. Мотив генезиса повторяется только дважды, самое раннее представление (U4) существует как реплика на заднем дворе Кунсткамеры (Илл. 4) и было записано А. Кодацци в 1857 г. на территории под названием *Ульембе*, откуда монолит был перенесен на главную площадь Сан-Агустин в начале XX в. и, наконец, в *Лес статуй*. Точно так же есть более поздняя версия (РА6), обнаруженная Р. Обандо в 1969 г. в *Ла Парада*, откуда она была перемещена на территорию, находящуюся в нескольких метрах от реки *Наранхос* [4]. Этот последний вариант представляет собой более подробный мотив, который, вероятно, соответствует классическому периоду<sup>7</sup> *Народа-скульптора*, когда появились «зубы ягуара (...); стилизованные волосы на ступеньках, глаза и уши трактованы по-разному (...); руки регулярно складываются под углом и прилегают к телу» [8, р. 144], и фигуры часто держали что-то в руках [15]. С другой стороны, первый мог быть отнесен к «архаичному периоду» [8, р. 144], характеризующемуся «несовершенными и неполными статуями (...), с руками слабо нарисованными, с глазами без век, а рот обычно представлен с помощью простого паза» [8, р. 143].

Хотя К. Т. Прейс интерпретировал доминирующую фигуру первого монолита (U4) как обезьяну из-за ее спирального хвоста [11, р. 234–235]<sup>8</sup>, такие авторы, как Х. Райхель-Долма-тофф предлагают новое прочтение этого мегалитического произведения, обращая внимание не только на его морфологические характеристики (например, «широкая голова и морда совсем не похожи на обезьяну, и поза обеих фигур не соответствует тому, как обезьяны несут своих детенышей» [13, р. 53]), но и на появление второй версии (Илл. 5) (РА6), «которая очень по-



Илл. 6. Реплика на заднем дворе Кунсткамеры. Архив автора



Илл. 7. Образ ящерицы и/или каймана [17, р. 49]. Автор: С. Веландия

хожа по своему составу и которая показывает, вне всякого сомнения, ягуара, одолевающего человеческую фигуру, имеющую женские характеристики» [13, р. 53]. Х. Райхель-Долматофф заканчивает: «наиболее значимой деталью является то, что конец хвоста ягуара свернут в спираль, показывая, что Прейс ошибочно интерпретировал первую скульптуру как обезьяну, поскольку этот тип хвоста соответствует ягуару ... » [13, р. 53].

Имея в виду мотив ягуара в реплике, важно упомянуть тип интерпретации этого образа, а именно *космическое совокупление*, в котором участвуют два мифопоэтические референта происхождения доиспанского человека, а именно ягуар как прародитель и женщина как воплощение Матери-Земли (Pachamama). Как отметил Д. Делленбэк, этот точный образ уже много веков существовал в Центральной Америке, например, в культуре ольмеков [4], что позволяет думать о группе архетипических мотивов среди доиспанских сообществ, географическая и временная миграция которых до сих пор является предметом обсуждения. Среди этих архетипических мотивов одним из самых важных является мотив ягуара — самого большого хищника на американском континенте, которого сравнивали с космосом из-за его пятнистой кожи и способности обитать в разных слоях мира: на реке, на земле и на верхушках деревьев. Более того, ягуар как мифопоэтический референт связан с происхождением мужчины, чья мать — первобытная женщина. Это встреча — между мужским и женским — происходящая в этих монолитах (U4 и PA6), где небо и земля соединяют свои тела, чтобы породить человека-ягуара, который является «Мужчиной из-за того, что он сын Женщины, и Охотником из-за того, что он сын Ягуара» [18, р. 107–109].

Опять же, мы помним, что отношения между луной и солнцем, небом, землей и подземным миром репрезентируются через маску *Человека-ягуара*, будучи взаимодействием космических полярностей, которые проявляются через мегалитическую скульптуру. В конкретном случае монолита ягуара и матери-земли в акте совокупления мы сталкиваемся с представлением основополагающего мифа, к которому обращались в разные времена, как продемонстрировала бы стилистическая разница между вариациями одного и того же мотива.

\*

Ещё один фундаментальный мотив в мировоззрении *Народа-Скульптора* представляет собой образ бога-творца и/или шамана. На втором этаже и на заднем дворе Кунткамеры находятся три реплики, которые позволяют нам выстроить предположение о существовании культа солнца и фертильности. Вероятно, *Фигура с двумя палками в руках* (PMS2) (Илл. 6) — это монолит, который неоднократно перемещался. После своего обнаружения А. Кодаци в 1857 г. в *Mesute C*, он находился в городе Сан-Агустин до 1970 г., потом был выставлен в 1970 г. в Японии, а в 1998 г. в Бельгии. В настоящее время его можно увидеть в *Лесу Статуй* [4]. Кульминационный момент в описании состава монолитов возникает при обнаружении присутствия

двух спорных объектов — маски, закрывающей половину лица, и своего рода сердца на спине, так как эти элементы позволяют предположить слияние различных природных существ, которое колеблется между человеком, рептилией и птицами, а именно разными слоями пейзажа/космоса.

Хотя исторически артефакт спины ассоциировался с крыльями, принадлежавшими кондору или орлу, автор С. Веландия посредством сравнительного морфологического исследования обнаружил существование другого мотива, игнорируемого в иконографии *Народа-скульптора*, а именно ящерицы и/или каймана (Илл. 7), которые в этом случае были вырезаны в виде двух профилей, соединяющих фронтальный вид и висящих как кожа рептилий, которая является неотъемлемой частью маски [18]. Но оказывается, что все это не так просто, поскольку, как предполагает С. Веландия на основе исследований Мэри У. Хелмс в статье *Iguanas and Crocodilians in Tropical American Mythology and Iconography With Special Reference to Panama*, мотив ящерицы или каймана представляет собой синтез доиспанских ритуальных практик, связанных с женской фертильностью и, в частности, с маткой в лагунах и водных водоворотах, где кайман представляет собой своего рода мост между двумя мирами. В этом случае наш монолит был бы изображением шамана, «исполняющего дело трудных родов» [18, р. 59] с помо-



Илл. 8. Реплика на втором этаже Кунткамеры. Архив автора

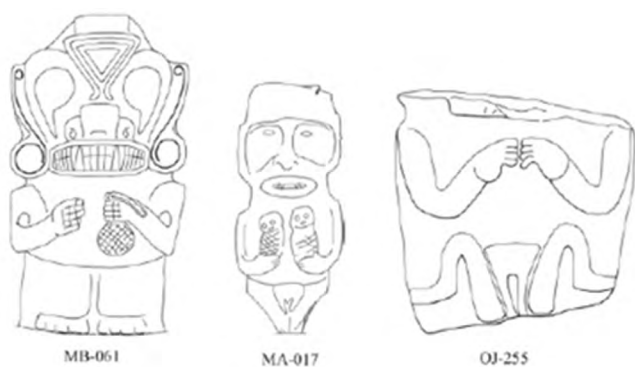


Figura 2.86 - Representaciones de genitales

Илл. 9. Изображения женских половых органов [17, p. 168].  
Автор: С. Веландия

щью трости, предназначенной для этой «литургико-терапевтической практики» [18, p. 59].

В том же смысле ещё одна реплика на втором этаже Кунсткамеры между двумя уже упомянутыми кариатидами *Охранники-двойные* относится к женскому роду (Илл. 8). Репрезентация женщины не ограничивается появлением каймана в форме рта, а развивается в других элементах, таких как форма глаз, ассоциирующаяся с прорастанием семян, и через семя в левой руке и маленькую сумку, которая может содержать много семян [17]. Наконец, мотив троицы *Кайман-лагуна-фертильность* еще более акцентируется, когда после сравнительного морфологического исследования треугольник на вершине маски стал идентифицироваться как вульва (Илл. 9), и мы подчеркиваем, что «эти элементы появляются по-разному в скульптуре, но, хотя видимая форма варьируется, они всегда сохраняют свою основную структуру» [17, p. 168].

Возвращаясь к монолиту с двумя тростями, важно отметить интерпретацию [4; 8; 11], которая подчеркивает связь с чавинской культурой (1200 до н.э. – 200 до н.э.) в Перу. Она основана на теории о том, что этот и другие монолиты в регионе Сан-Агустин являются результатом миграции в какой-то момент таких мотивов, как *Бог трости* из Перу в юго-западную Колумбию. Эта географическая и временная миграция видится нам более сложной, когда мы рассматриваем *Врата солнца* в Тиуанако, недалеко от озера Титикака в Боливии, построенные между 800–1000 н.э. Эти соответствия обращают наше внимание на возможность того, что монолит *Народа-скульптора* представляет собой промежуточный момент между перуанскими и боливийскими древними изображениями.

Точно так же С. Шер упоминает, что хотя вариации *Бога трости* в Перу и *Врат солнца* в Боливии представляют общие характеристики, колеблющиеся между кошачьими, человеческими, птичьими и рептильными чертами, «значение образа *Бога трости*, вероятно, было различным в каждом из мест, где он был найден; образ святого, который пришел издалека был принят и адаптирован к потребностям местного населения» [16]. Характеристики, которые уже выше упоминались, совпадают с антропоморфным обликом монолитов *Народа-скульптора*, и в этом смысле мотив, по-видимому, соответствует архетипическим представлениям о космосе доиспанских общин<sup>9</sup> в Андском регионе. Этот архетип можно связать с Виракочей, Андским *Богом-Творцом*, отцом *Инти* — бога солнца, *Мамой Куилла* — богиней Луны, и *Пачамамой*.

На данный момент важно отметить фундаментальные ассоциации некоторых монолитов — из которых три копии можно увидеть на заднем дворе Кунсткамеры — с *Туми* — церемониальным ножом, используемом в доиспанских культурах. Сравнение основано на конкретной и уникальной округлой форме этих монолитов, которые не имеют повторений за пределами группы. Таким образом, мотив фигуры с церемониальными предметами (*Фигура с двумя*

*палками в руках*) повторяется в Тиуанако между V и IX веками [4; 8], проявляясь в таких монолитах, как Монолит Беннетт, Монолит Понсе и Монолит Эль Фрайле, которые, возможно, «были частью публичных ритуалов в честь предков» и «представляли расу каменных великанов, впервые населивших мир в панандинской мифологии» [3]. Тем не менее, наличие церемониальных артефактов и других символических принадлежностей подтверждает предположение С. Веландии об образах шаманов в мегалитическом производстве *Народа-скульптора*.

*Большая фигура с Туми и железом в руках* (РМАЗ) (Илл. 10), реплика которой находится на втором этаже Кунсткамеры, является самым четким соответствием мотиву Тиуанако и образу шамана. В этом монолите можно отметить не только два церемониальных объекта — один из которых напоминает именно *туми* — в обеих руках, но и особый головной убор, который простирается по всей спине и напоминает нам о каком-то костюме для совершения ритуалов. Более того, важно упомянуть, что его фронтальная, лицевая сторона представляет собой результат сочетания человеческих и кошачьих черт, то есть воплощение маски и ее космической поэтики. По поводу его местоположения можно сказать, что этот монолит был обнаружен в *Месите А* и после долгого путешествия по городам Сан-Агустин и Богота с 1970 г. и до сих пор находится в Музее Золота в Боготе (Колумбия).

Тем не менее мотив шамана становится более сложным, когда появляется один из самых загадочных монолитов в этом регионе, а именно *Великолепная фигура с "радугой" на голове* (РМСЗ) (Илл. 11). Она обнаружена в *Месите С А*. Коцацци в 1857 г. и перемещена в *Лес статуй*. Этот монолит имеет форму *туми*, но в его руках нет предметов, вместо этого у него интересный головной убор в виде радуги над головой, которая заканчивается с обеих сторон фигурами, похожими на обезьян. Его лицо также сокрыто маской, глаза похожи на глаза орла, а зубы — на зубы ягуара. С другой стороны, фигура также облачена в набедренную повязку, длинный хвост тянется



Илл. 10. Реплика на втором этаже Кунсткамеры. Архив автора

по всей спине. В целом образ акцентирует человеческое присутствие, наделенное характеристиками животных.

Можно упомянуть, что этот монолит является репрезентацией космоса в камне, поскольку элементы его поверхности позволяют объединять разные слои космоса, а именно небо, землю и подземный мир. Можно сказать, что подземный мир представлен как радуга из-за его напоминания о цветных ядовитых змеях в доиспанских культурах, из чего следует, что «почти во всех американских обществах радуга — зловеща» [17, р. 104] — ассоциация усиливается, когда упоминается длинный хвост рептилии, который начинается в середине радуги. Гарпийный орел и ядовитая змея будут представлять двойственность, опосредованную Землей, то есть «МУЖЧИНУ, ЖЕНЩИНУ, ЯГУАРА и ОБЕЗЬЯНУ» [17, р. 104]. Радуга представляет союз между подземным миром и небом, и посредником среди этих космических слоев, без сомнения, является шаман.

Регион Сан-Агустин является самым большим мегалитическим собранием в Америке, включающим общие мотивы Центральной Америки и Андского региона [4; 11], такие как двойник, ягуар, маска, шаман, кайман, обезьяна, человек, орел, змея и другие образы, которые позволяют — благодаря их богатству и утонченности — выдвигать такие спорные предположения, как мысль К. Т. Прейса о том, что «цивилизация Агустин была скорее той, что оказала влияние на другие цивилизации, чем той, которая находилась под их влиянием» [11, р. 215]. Дискуссия о *Народе-Скульпторе* всегда будет открытой как относительно периодизации, так и в плане интерпретации идеологического смысла его обширного мегалитического наследия, которое в глазах западного человека останется тайной в трогательной тишине ландшафта, окружающего его. Моя статья является призывом обратить внимание на эту интересную коллекцию Кунстамеры и продолжить исследование археологического наследия региона Сан-Агустин в России.



Илл. 11. Реплика на заднем дворе Кунстамеры. Архив автора

#### Примечания:

<sup>1</sup> В. Гонсалес упоминает 300 монолитов [7] и Д. Делленбэк 600 [4].

<sup>2</sup> Землетрясение 1834 г., которому А. Кодацци приписывает разрушение нескольких храмов в этом регионе [9].

<sup>3</sup> В 1931 г. в соответствии с Законом 103 в Министерстве образования было принято решение о создании Археологического парка и Национальной археологической службы [6].

<sup>4</sup> В этой статье я ссылаюсь на каталог, сделанный Д. Делленбэком: <https://puebloescultor.org/>

<sup>5</sup> Как отмечает А. В. Табарев, «сделано это было по инициативе Р. В. Кинжалова (устное сообщение Ю. Е. Березкина)» [1, с. 577].

<sup>6</sup> Типы камней — “dacitas micáceas, andestas hornedélicas, basaltos feldespáticos, andesita augítica” [11, с. 148–149] вулканического происхождения.

<sup>7</sup> Я рекомендую прочитать теорию стилистической эволюции, предложенную Грегорио Эрнандесом де Альбой, который делит монолиты Народа-скульптора на четыре группы: архаическую, примитивную, классическую и декадентскую [15, р. 145–146].

<sup>8</sup> Картина 8: 3-4.

<sup>9</sup> Исследователь А. В. Табарев также отмечает, что «эта композиция с парными атрибутами находит свои аналогии во многих культурах Южной Америки в первые века нашей эры. В Колумбии это, в первую очередь, каменная скульптура уникального комплекса Сан-Агустин, находящегося в верховьях р. Магдалена. Там, среди десятков изваяний очень часто встречаются изображения антропо- и зооморфных существ в необычных головных уборах и со сложными прическами, расширенными зрачками (действие галлюциногенов?) и парными жезлами в руках. На территории Перу несомненные аналогии этому персонажу известны на позднем этапе (1–3 вв. н. э.) культуры Чавин. Например, на известной гранитной “стеле Раймонди”, а в Боливии — в изображениях бога Виракочи на каменных барельефах мегалитического комплекса Тиуанако на оз. Титикака» [2, с. 52].

#### Список литературы:

1. Табарев А. В. Сан-Агустин: колумбийская загадка (к 100-летию археологического изучения) // Российский археологический ежегодник. 2013. Вып. 3. С. 568–582.
2. Табарев А. В. Каука: Таинственная река. Древние культуры юго-запада Колумбии. Новосибирск: Федеральное Агентство Научных Организаций Институт Археологии и Этнографии Сибирского Отделения Российской Академии Наук, 2015. 145 с.
3. Cartwright M. Tiwanaku // Ancient History Encyclopedia. URL: <https://www.ancient.eu/Tiwanaku/> (дата обращения: 14.06.2019)
4. Dellenback D. The Statues of the Pueblo Escultor: San Agustín and the Macizo Colombiano. Neiva: Grafoplast del Huila, 2012. 397 p.
5. Goicoechea E. A. From Pre-Columbian Masks to the Basque Cromlech: The Art of Unconcealment through Jorge Oteiza // Behind the Masks of Modernism: Global and Transnational Perspectives. Gainesville: University Press of Florida, 2016. P. 93–114.
6. González Fernández V. Parque Arqueológico Nacional de San Agustín, guía para visitantes. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2011. 49 p.
7. Gonzalez Fernández V. Relationships among Households in the Prehispanic Community of Mesitas in San Agustín, Colombia // Ancient Households of the Americas: Conceptualizing What Households Do. Colorado: University Press of Colorado, 2012. P. 354–448.

8. Hernández de Alba G. La cultura arqueológica de San Agustín. Bogotá: Valencia Editores, 1978. 207 p.
9. López Domínguez L. H. Parque Arqueológico Nacional de San Agustín en las emisiones filatélicas colombianas y en la lista del Patrimonio Mundial de Unesco // Boletín de historia y antigüedades. 2013. Vol. C, No. 857. P. 449–480.
10. Oteiza J. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana: Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007. 501 p.
11. Preuss K. Th. Arte monumental prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2013. 436 p.
12. Reichel-Dolmatoff G. Arqueología de Colombia, un texto introductorio. Bogotá: Fundación Segunda Expedición Botánica, 1986. 193 p.
13. Reichel-Dolmatoff G. The Feline Motif in Prehistoric San Agustín Sculpture // The Cult of the Feline, A Conference in Pre-Columbian Iconography. Washington: Dumbarton Oaks Research Library, 1972. P. 51–68.
14. Sánchez Cabra E. Agustín Codazzi y el descubrimiento de San Agustín // Boletín de historia y antigüedades. 2013. Vol. C, No. 857. P. 354–376.
15. Sánchez Cabra E. El mundo del arte en San Agustín. Bogotá: Villegas Editores, 2011. 240 p.
16. Scher S. Complexity and Vision: the Staff God at Chavín de Huántar and beyond // Smarthistory. URL: <https://smarthistory.org/staff-god-chavin/> (дата обращения: 03.05.2019)
17. Velandia Jagua C. A. Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de San Agustín-Colombia. Ibagué: Universidad del Tolima, 2011. 392 p.
18. Velandia Jagua C. A. San Agustín: arte, estructura y arqueología, modelo para una semiótica de la iconografía precolombina. Bogotá: Editorial Presencia, 1994. 125 p.

#### References:

- Cartwright M. Tiwanaku. *Ancient History Encyclopedia*. Available at: <https://www.ancient.eu/Tiwanaku/> (accessed: 14.06.2019)
- Dellenback D. *The Statues of the Pueblo Escultor: San Agustín and the Macizo Colombiano*. Neiva, Grafiplast del Huila Publ., 2013. 397 p. (in Spanish)
- Goicoechea E. A. From Pre-Columbian Masks to the Basque Cromlech: The Art of Unconcealment through Jorge Oteiza. *Behind the Masks of Modernism: Global and Transnational Perspectives*. Gainesville, University Press of Florida Publ., 2016, pp. 93–114.
- González Fernández V. *Parque Arqueológico Nacional de San Agustín, guía para visitantes*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Publ., 2011. 49 p. (in Spanish)
- González Fernández V. Relationships among Households in the Prehispanic Community of Mesitas in San Agustín, Colombia. *Ancient Households of the Americas: Conceptualizing What Households Do*. Colorado, University Press of Colorado Publ., 2012, pp. 354–448.
- Hernández de Alba G. *La cultura arqueológica de San Agustín*. Bogotá, Valencia Editores Publ., 1978. 207 p. (in Spanish)
- López Domínguez L. H. Parque Arqueológico Nacional de San Agustín en las emisiones filatélicas colombianas y en la lista del Patrimonio Mundial de Unesco. *Boletín de historia y antigüedades*, vol. C, 2013, no. 857, pp. 449–480. (in Spanish)
- Oteiza J. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana: Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra*. Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza Publ., 2007. 501 p. (in Spanish)
- Preuss K. Th. *Arte monumental prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Publ., 2013. 436 p. (in Spanish)
- Reichel-Dolmatoff G. *Arqueología de Colombia, un texto introductorio*. Bogotá, Fundación Segunda Expedición Botánica Publ., 1986. 193 p. (in Spanish)
- Reichel-Dolmatoff G. The Feline Motif in Prehistoric San Agustín Sculpture. *The Cult of the Feline, A Conference in Pre-Columbian Iconography*. Washington, Dumbarton Oaks Research Library Publ., 1972, pp. 51–68.
- Sánchez Cabra E. Agustín Codazzi y el descubrimiento de San Agustín. *Boletín de historia y antigüedades*, 2013, vol. C, no. 857, pp. 354–376. (in Spanish)
- Sánchez Cabra E. *El mundo del arte en San Agustín*. Bogotá, Villegas Editores Publ., 2011. 240 p. (in Spanish)
- Scher S. Complexity and Vision: the Staff God at Chavín de Huántar and beyond. *Smarthistory*. Available at: <https://smarthistory.org/staff-god-chavin/> (accessed: 03.05.2019)
- Tabarev A. V. San-Agustín: kolumbiiskaia zagadka, k 100-letiiu arheologicheskogo izucheniia (San Agustín: Colombian Riddle, towards 100 Years of Archaeological Investigations). *Rossiiskii arheologicheskii ezhegodnik (Russian Archaeological Annuals), Serie 3*, 2013, pp. 568–582. (in Russian)
- Tabarev A. V. *Kauka: Tainstvennaia reka. Drevnie kul'tury iugo-zapada Kolumbii (Cauca: Mysterious River. Ancient Cultures of Southwestern Colombia)*. Novosibirsk, Federal Agency of Scientific Organizations of the Institute of Archeology and Ethnography of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2015. 145 p. (in Russian)
- Velandia Jagua C. A. *Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de San Agustín-Colombia*. Ibagué, Universidad del Tolima Publ., 2011. 392 p. (in Spanish)
- Velandia Jagua C. A. *San Agustín: arte, estructura y arqueología, modelo para una semiótica de la iconografía precolombina*. Bogotá, Editorial Presencia Publ., 1994. 125 p. (in Spanish)