

Andrzej Rozwadowski

Wydział Archeologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Rock Art Research Institute, University of the Witwatersrand, Johannesburg

ORCID: 0000-0002-3982-1258

Syberyjska neoarchaika: gdzie przeszłość i tradycja spotykają się ze współczesnością*

Rozpad ZSRR sprzyjał budzeniu się lokalnych świadomości narodowych. Tak było też na Syberii. Powrót do tradycji w takich momentach jest niemal symptomatyczny – rdzenność staje się czymś, wobec czego poszukuje się osnowy tożsamości, którą trzeba przywołać – niczym głos przodków. Zjawisko to doczekało się licznych studiów etnologiczno-socjologicznych, w tym opracowań polskich badaczy [zob. np. Nowicka, red. 2000]. Na tle tych ustaleń na osobną uwagę zasługuje sztuka, która jakby umknęła z pola analizy badawczej, choć również stała się świadkiem czy wręcz narzędziem poszukiwań tożsamościowych.

W celu rozpoznania tego zjawiska w roku 2018 rozpocząłem projekt badawczy (realizowany od 2018 do 2024 roku) finansowany przez Narodowe Centrum Nauki. W toku kilku wyjazdów do Chakasji, Kraju Krasnojarskiego, obwodu kemerowskiego, Górskiej Szorii i Republiki Altaju udało mi się zbliżyć do tej sfery kultury syberyjskiej. Tłem projektu było zjawisko syberyjskiej neoarchaiki (znanej także pod nazwą *archeoartu*) – nowatorskiego ruchu

* Artykuł powstał w ramach projektu Narodowego Centrum Nauki nr 2017/25/B/HS3/00889.



artystycznego, który rozwinął się na przełomie XX i XXI wieku w południowej Syberii [zob. Чирков, Галыгина, сост. 2011, 2025]. To właśnie tam ukształtowało się grono artystów, którzy niezależnie zaczęli poszukiwać syberyjskiej *arché* – odwiecznego rytmu rdzennej Syberii, jego praprzyczyny i prazasady. Mity i mitologie, epos, rytuał, wierzenia, ludowa i dawna sztuka – wszystko to stało się obiektem inspiracji i eksploracji artystycznych.

Jakkolwiek podobne trendy w sztuce mogły i zapewne ujawniały się także w innych rejonach Syberii, to centrum neoarchaiki stała się właśnie południowa Syberia. Pierwszą wystawę promującą ten nurt zorganizowano z inicjatywy dwóch artystów: Siergieja Łazariewa z Tomska i Aleksandra Susłowa z Nowokuźniecka. Odbyła się ona w roku 2000 w Nowokuźnieckim Muzeum Sztuki pod nazwą *Ślad*. Rok później w tym samym mieście Olga Gałygina, kuratorka i historyczka sztuki, założyła galerię Sztuka Syberyjska (Сибирское искусство), która następnie została przekształcona w fundację Współczesna Sztuka Syberii (Современное искусство Сибири). Od tego momentu to właśnie Gałygina stała się menadżerską duszą projektu syberyjskiej neoarchaiki.

Wystawa *Ślad* była prezentowana do 2015 roku, choć pod różnymi nazwami. W latach 2009–2010, jako *Perpetuum Mobile*, zawitała do Chanty-Mansyjska i Nowokuźniecka [zob. Галыгина, сост. 2010]. W 2011 roku, tym razem jako *Chronotop*, trafiła do Kemerowa [zob. Галыгина, ред. 2011]. W tym też roku projekt neoarchaiki wszedł w interakcję z pozaartystycznym dyskursem naukowym. Wystawa stała się częścią konferencji *Sztuka naskalna we współczesnym społeczeństwie*, która odbyła się w Kemerowie (organizator: Państwowy Uniwersytet w Kemerowie) z okazji 290. rocznicy odkrycia pradziejowych petroglifów w Tomskiej Pisanicy (nieopodal Kemerowa). Jedną z sesji tej konferencji nosiła nazwę *Dawne wizerunki w sztuce współczesnej*. Jeszcze w tym samym roku *Chronotop* zawitał do dwóch galerii w Krasnojarsku [zob. Чирков, Галыгина, сост. 2025].

Wspominam o obecności projektu neoarchaiki w debacie archeologicznej, gdyż sztuka naskalna Syberii dla związanych z tym nurtem artystów stała się ważnym źródłem poszukiwań twórczych, a projekt, który realizowałem, dotyczył przede wszystkim

właśnie rozpoznania, jak pradziejowe malowidła i rytzy naskalne są adaptowane przez artystów syberyjskich [zob. Rozwadowski, Boniec 2021].

Projekt syberyjskiej neoarchaiki nie zamknął się jednak w muzeach i galeriach. W latach 2007–2011, ponownie z inicjatywy Galyginy, zorganizowano pięć plenerów artystycznych znanych jako *Górska Szoria*. Jak sama nazwa wskazuje, odbywały się one właśnie w tym regionie. W jego ramach powstawały dzieła land artu, jednak głównym celem plenerów było doświadczenie miejsca – jego tradycji i przyrody. Może brzmi to nieco trywialnie, ale wskazuje na istotną cechę tej początkowej neoarchaiki. Niemal wszyscy artyści uczestniczący w tych plenerach byli nietubylczego pochodzenia. Na Syberii „nietubylczy” nie oznacza jednak koniecznie „zupełnie obcy” – to tzw. Sybiracy, czyli ludzie słowiańskiego pochodzenia, ale urodzeni na tym terenie, a więc nieposiadający tubylczych syberyjskich korzeni (chodzi tu o inne znaczenie terminu „Sybirak”, słabiej kojarzone przez polskich czytelników). Artyści ci świadomie szukali możliwości poszerzenia swojej wiedzy o rdzennej Syberii, jej kulturze i przyrodzie, będąc w niej, czując ją, rozmawiając z przedstawicielami rdzennych etnosów.

Zapisem (częściowym) tych poszukiwań jest film dokumentalny *Syberyjska neoarchaika* [zob. Галыгина, реж. 2012]. To „bycie” w krajobrazie pozwalało artystom twórczo przemyśleć relację człowieka wobec przyrody, tak ważną i zmienną dla syberyjskich ontologii. Rozumienie rdzennego „bycia-w-świecie”, gdzie świat jest doświadczany bardziej jako organizm, w którym człowiek jest tylko jedną z jego składowych, a każda z pozostałych jest nacechowana podmiotowością i osobowością, stało się ważnym celem, do którego zmierzali artyści.

Jeśli bazą referencyjno-inspiracyjną była rdzenna tradycja syberyjska, to nie będzie zaskoczeniem, gdy dodam, że jednym z częściej eksplorowanych wątków tej sztuki stał się szamanizm, w którym chyba najpełniej dostrzec można fuzję dwoistości *arché* – z jednej strony jako archaiczności, z drugiej zaś jako pierwotności/początkowości. Mówiąc o szamanizmie, należy jednak mieć na uwadze jego określone znaczenie w kulturze syberyjskiej.

Współczesne rozumienie szamanizmu ma bowiem różne oblicza. Od momentu jego „odkrycia”, notabene właśnie na Syberii, w dyskursie społecznym i naukowym zaczęło utrwalać się przekonanie, że jest on najbardziej archaiczną formą wierzeń nie tylko na Syberii, ale i w skali globalnej. Jeśli odwołać się tylko do Mircei Eliadego [1994] i Michaela Harnera, a więc badaczy, którzy prawdopodobnie najbardziej przyczynili się do upowszechnienia rozumienia szamanizmu w kategoriach fenomenu ogólnoludzkiego, to działania tego ostatniego mogą być dobrym przyczynkiem do rozwinięcia zagadnienia. Wprawdzie Eliade nigdy na Syberii nie był, jednak Harner już tak. Jego dwie ekspedycje do Tuwy w 1993 i 1994 [zob. Grimaldi 2025] były o tyle znamienne, że ich celem było wparcie procesu odrodzenia szamanizmu na Syberii, który przez lata represji komunistycznych został niemal wyeliminowany z życia społecznego. Oczywiście szamanizm na Syberii nie umarł, ale czasy programowego ateizmu istotnie wpłynęły na jego pozycję w odradzającej się po upadku ZSRR kulturze syberyjskiej. Wskrzeszanie szamanizmu przez społeczności syberyjskie łączyło się z nadaniem mu wartości tożsamości narodowej lub przynajmniej syberyjskiej [zob. Poleć 2019; Głowacka-Grajper, Nowicka, Poleć 2013]. W kontekście Syberii, w tym i neoarchiki, chodzi zatem o szamanizm, który rozwijał się od wieków na ziemi syberyjskiej, który ma swoje miejscowe cechy dystynktywne i który jest, najkrócej mówiąc, tutejszy. A jeśli tak, to jest nicią spajającą teraźniejszość nie tylko z niedawną, ale i tą znacznie głębszą historią, a nawet prahistorią (choć kwestia archaiczności syberyjskiego szamanizmu nie jest aż tak oczywista [zob. Rozwadowski 2017]).

Jak zatem artyści poszukują tej syberyjskiej *arché*? Jak w ich pracach to rdzenne „bycie-w-świecie” jest wyrażane i jak w to są wplecione szamanizm oraz pradziejowe formy sztuki? To temat na całą książkę, dlatego w tym krótkim eseju przywołam zaledwie kilka wybranych prac, ale stworzonych przez artystów pochodzących z różnych rejonów Syberii.

Zacznę od Siergiej Łazariewa (1952–2024), artysty z obwodu tomskiego, inicjatora pierwszego *Śladu*. Pokażny dorobek tego twórcy obejmuje m.in. serię prac zatytułowanych *Dedykowane*

A.M. Sagalewowi. Sagałajew był wybitnym badaczem syberyjskiego szamanizmu, zwłaszcza jego południowych obszarów, tj. Sajano-Altaju. W pracy zatytułowanej *Bęben* (2003) [zob. Галыгина, сост. 2013: 82] ten atrybut szamana został wpisany w kartkę z odręcznie zapisaną treścią – prawdopodobnie jest to list artysty do etnografa (wskazuje na to podpis Łazariewa; ponadto wiadomo, że znali się nawzajem), choć nie udało mi się tego w pełni zweryfikować. Wnętrze bębna wypełniają wzory w znacznej mierze oparte na oryginalnych malunkach występujących na bębnach znanych z kolekcji etnograficznych, jednak zobrazowane za pomocą płynnych linii. Całości dopełniają barwne plamy – czerwieni, zieleni, żółci i ich odcieni – kojarzące się z żywym organizmem. To wszystko sprawia, że widz może odbierać takie zobrazowanie bębna jako przedstawienie żywego organizmu, co odpowiadałoby oryginalnemu postrzeganiu tego instrumentu w kulturze Syberii. Dla syberyjskiego szamana bęben jest bowiem zwierzęciem – wierzchowcem, na którym przemierza on sfery kosmosu, podróżując do różnych duchów [Потанов 1997].

Na obrazie Łazariewa owal symbolizujący bęben jest przedzielony dwiema horyzontalnymi liniami odręcznego pisma, nadającymi mu wertykalną, trójdzielną strukturę. Właśnie taką symbolikę miał również autentyczny bęben szamański, który obrazował kosmos składający się z trzech wertykalnych sfer: podziemnej, ziemskiej i niebiańskiej. Tę intertekstualną „korespondencję” z Sagałajewem można zatem odczytać jako rodzaj hołdu dla badacza, dzięki któremu tyle dziś wiemy o syberyjskim szamanizmie. Można jednak odczytać ją także jako rodzaj autoportretu – Łazariew bowiem szczegółowo zgłębiał tradycyjną kulturę Syberii: studiował kulturę Nieńców, Selkupów, Chantów, Mansów, czytał na ten temat naukowe książki i artykuły, przyjaźnił się z etnologami, historykami i archeologami, jeździł z nimi na badania terenowe. Stąd sam określał siebie nie tylko jako artystę, ale i jako badacza [Симонова 2020]. Wreszcie z jego biografii znamy epizod wstąpienia w trans, podczas którego artysta miał wizję bycia zwierzęciem ofiarnym [Чирков, Галыгина 2025: 223]. Szczególnie fascynował się kulajską kulturą archeologiczną (epoka brązu, v w. p.n.e. – v w. n.e.), która cechuje się unikatowymi w skali Syberii zabytkami z brązu

przedstawiającymi zwierzęta, a także hybrydowe formy antropozo-omorfeiczne, często kojarzone z szamanizmem, tj. szamańskim doświadczeniem przeistaczania się w byty animalistyczne. Motywy tej prądziejowej sztuki możemy dostrzec w licznych pracach Łazariewa.

Przykład Łazariewa pokazuje, że artyści neoarchaiki pozostają blisko swojego krajobrazu, starając się go zrozumieć. Innym przedstawicielem tego nurtu jest mieszkający w Republice Altaju (w Gornoaltajsku) Siergiej Dykow (ur. 1957). W jego przypadku źródło inspiracji stanowi kultura altajska – altajskie mity, epos (*Madaj-Kara*), sztuka etniczna i prądziejowa. Podróżowanie po Altaju, doświadczanie jego krajobrazu (a więc bycie w nim) jest dla Dykova czymś esencjalnym. Jak sam mówi (wywiad autorski z 2019), celem jego sztuki jest próba graficznego wyrażenia rdzennego altajskiego rozumienia przestrzeni, czyli tego magicznego „bycia-w-świecie” cechującego się brakiem ontologicznych granic pomiędzy wszystkimi bytami, które się na nią składają. Dobrym tego przykładem jest obraz *Władczyni Jeziora* (2017) [zob. il. 1], na którym wszystkie zobrazowane byty pozostają we wzajemnym zespoleniu: jedne przynależą do drugich, a razem tworzą dodatkową jakość.



Il. 1 S. Dykow, *Władczyni Jeziora*, 2017, 43 × 61 cm, gwasz na papierze
Fot. Andrzej Rozwadowski.

Jak tłumaczył mi artysta podczas spotkania, opis tego obrazu można rozpocząć od tytułowej Władczynie Jeziora, która wydaje się centralną postacią dzieła. Jej żółta twarz jednoczy się z czarną rybą, której ogon także przybiera formę twarzy. Jako istota zooantropomorficzna ryba staje się również symbolem nowego życia – białe kropki na jej czerwonym podbrzuszu to ikra. Ogon-twarz ryby ukazany jest na tle lasu/ziemi porośniętej drzewami, na horyzoncie widnieją domostwa – nad centralnym, największym (żółtym), kłębi się dym – a błękit jeziora stapia się z błękitem nieba. Czapka na kobiecej głowie wciela ptaka o dwóch głowach (to nawiązanie do nakryć głowy osób pochowanych w kurhanach na Altaju sprzed 2000 lat), a w jej wnętrzu pojawia się motyw drzewa. Drzewa widoczne są też na dłoni Władczynie Jeziora – stanowią przedłużenie jej palców lub wręcz palce wyrastają z tych drzew. Sama ręka niczym fala naśladuje nie tylko wodę, ale i charakterystyczny motyw altajskiego ornamentu. W prawym górnym rogu trzy czarne ptaki przekraczają świat wodny, wnikając w góry, po lewej stronie na granicy jeziora widać innego ptaka, który w swoim wnętrzu skrywa kolejnego. W prawej dolnej granicy jeziora widzimy dwie twarze: jedną będącą częścią jeziora, które wydaje się jej ciałem, i drugą poza granicą jeziora, tym razem sprawiającą wrażenie części wszechogarniającego oceanu, do którego przynależy także jezioro. Jak wyjaśnia Dykow, ta pierwsza, rogata, twarz jest wizualizacją Tałaj-chana – władcy mitycznego morza i wód ziemskich, któremu składano w ofierze młodego, często czerwonego byka. Jezioro to byt usytuowany na granicy światów górnego i dolnego – ich swoisty łącznik. Przejście pomiędzy światami było oczywiście domeną szamana, którego na obrazie nie ma, ale wiadomo, że to on posiada zdolność i wiedzę, jak do tych „innych” (z naszej perspektywy) światów dotrzeć. W altajskiej tradycji środkiem transportu do nich były także ryby (np. czebaczek amurski, szczupak czy sterlet/czczuga), a drogą doń prowadzącą – sama rzeka.

Kluczem do czytania tego obrazu Dykova, oraz wielu innych [zob. Rozwadowski 2021], jest zatem animistyczna natura Altaju, który przez jego mieszkańców pojmowany jest jako Chan-Altaj (Królewski Altaj / Król-Altaj), czyli jeden, wielki, święty organizm. Każda jego góra, rzeka, jezioro, źródło, drzewo, roślina są jego żywą

częścią, z których każda ma swojego duchowego gospodarza (lub jest z nim w specyficznej magicznej relacji), a człowiek jest tylko jednym z elementów tego organizmu. Bycie w nim oznacza zatem ciągle obcowanie z zamieszkującymi go duchami (*eezi*), których woli człowiek nie może zrozumieć ani przewidzieć [zob. np. Дыпенкова 2012: 131–188].

Sam artysta przyznaje, że jego sztuka zaczęła nabierać autentyczności dopiero wtedy, kiedy zrozumiał tę animistyczną naturę Altaju – to, że Chan-Altaj jest żywy, patrzący i odczuwający. Stąd na obrazach Dykova brak wyraźnego rozgraniczenia między górą i dołem. Poszczególne elementy kompozycji są zespolone – jedne przenikają w drugie, przekraczając przy tym granice gatunkowe: człowiek staje się rybą, górą, ptakiem... Te zaś byty swobodnie przeistaczają się w formy antropomorficzne. Ta konceptualna płynność granic i bytów koresponduje z płynnością formalną w rysunkach i malunkach Dykova – trudno się zorientować, gdzie się zaczynają, a gdzie kończą. Figury zlewają się ze sobą, sprawiając wrażenie jednoczenia licznych elementów w większe całości. Ikoniczność podporządkowana jest zatem animistycznej i holistycznej percepcji świata. Trudno też odnaleźć w pracach Dykova perspektywę czy horyzont – każdy kierunek patrzenia jest równoprawny. Świat górny spleta się z dolnym, a człowiek jest tylko składową pulsującego kosmosu [Гребенникова 2007]. Obrazy Dykova wprowadzają zatem w świat *sacrum*, ale nie tylko poprzez idee skryte w naturalnych formach, lecz także poprzez formę, która współgra z konotowanymi ideami (np. zawilość i dynamika linii mogą wyrażać naturę wiatru).

Ostatnim artystą, którego pragnę przywołać, jest twórca chakaski – Aleksander Domożakow. Jego postać jest szczególnie istotna w kontekście opisywanego zjawiska – i to z kilku powodów. Po pierwsze, Domożakow był etnicznym Chakasem, a więc w pełni rdzennym „obywatelem” Syberii. Po drugie, pod względem formalnym i treściowym jego sztuka bezdyskusyjnie wpisuje się w nurt neoarchaiki. Twórca ten nie został jednak odkryty przez przedstawicieli tego nurtu, przynajmniej przez tych, którzy tworzyli wspomniane wystawy. Po trzecie, rodzice Domożakowa byli przesiąknięci ideologią komunistyczną, co skutkowało tym, że wychowywał

się bez ścisłego osadzenia w rdzennej kulturze chakaskiej [Rozwadowski, Boniec 2019]. Malarstwo było dlań zatem czymś więcej niż sztuką – było formą odkrywania i budowania własnej tożsamości etnicznej i kulturowej, a nie tylko artystycznej, jak w przypadku wspomnianych twórców „rdzenia” neoarchaiki. Z tego względu twórczość Domożakowa była szczególnie interesująca dla realizacji omawianego projektu badawczego; dokumentacji sztuki tego artysty poświęcono więcej czasu i wysiłku – jeden sezon badawczy spędzono właśnie w Chakasji, głównie w Abakanie.

I ponownie w sztuce Domożakowa pojawia się szamanizm, jednak tym razem właśnie jako źródło owej syberyjskiej tożsamości. Domożakow był też artystą, który bardzo silnie nawiązywał do sztuki naskalnej i ogólnie – syberyjskiej sztuki pradziejowej. Oczywiście, tak jak inni przywołani artyści – tej pochodzącej z terytorium jemu najbliższego. A to Kotliną Minusińską, prawdziwą skarbnicą pradziejowej sztuki w skali całej Syberii. To kurniki, stele kamienne i liczne petroglify, czyli ryty naskalne. Całe to archeologiczne dziedzictwo łączy różne epoki, od neolitu po wczesną historię.

Bardzo symptomatycznym obrazem Domożakowa, w którym szamanizm splata się ze sztuką, jest *Bęben szamana* (1990) [zob. Rozwadowski, Boniec 2021: Figure 9]. Widoczna na nim postać szamana jest unikatowa – można odnieść wrażenie, że trzyma on bęben niczym tarczę, zasłaniając nią własne ciało. Można by się wprawdzie zastanawiać, czy faktycznie chodzi o bęben, ale taką identyfikację sugerują wizerunki naskalne. Okazuje się bowiem, że w tym przypadku chakaski artysta inspirował się konkretnym petroglifem ze stanowiska Oglachty (Oglachty) nad górnym Jenisejem, ok. 60 km na północ od Abakanu [zob. Rozwadowski, Boniec 2021: Figure 9]. Forma owalu przeciętego wewnątrz dwoma liniami w formie krzyża wyraźnie wskazuje na bęben, w którego wnętrzu znajduje się właśnie taka krzyżowa konstrukcja. Wertykalna poprzeczka zazwyczaj pełni także funkcję rękojeści. Na petroglifie widnieje również schematyczny wizerunek drzewa umieszczony na owym bębnie – element często pojawiający się na autentycznych bębnach szamańskich. Jedyną odmienną cechą tego petroglifu jest jego środek w formie motywu spirali, nieznaany z historycznych bębnów szamańskich występujących w tym

regionie. Wnioskując na podstawie tytułu obrazu, należy uznać, że w oczach Domżakowa petroglif ten niewątpliwie przedstawiał szamana z bębniem.

W pewnym sensie komentowany obraz stanowi dosyć wyraziste odwzorowanie motywu sztuki pradziejowej. Być może w tej dokładności kryje się intencja autentycznego przywołania tradycji – jej przypomnienia i ożywienia. Warto bowiem zauważyć, że sztuka naskalna, choć budzi zainteresowanie społeczne, pozostaje stosunkowo słabo znana. Działanie Domżakowa można zatem widzieć jako próbę zbliżenia się do oryginału; inne obrazy tego artysty, również nawiązujące do tego petroglifu, znacznie odbiegają już od tego pierwowzoru [zob. il. 2].



Il. 2 A. Domżakow, *Kamlane*, 1992, 60 × 40 cm,
olej na płótnie, kolekcja Chakaskiego
Narodowego Muzeum Krajoznawczego
im. L. R. Kyzłasowa w Abakanie,
nr HNKM NVF 987/84

Fot. Andrzej Rozwadowski.

Twórczość przywołanych artystów to jedynie wycinek złożonego i fascynującego zjawiska syberyjskiej neoarchaiki. To na wskroś oryginalne, a przy tym zupełnie nieznane na Zachodzie zjawisko kulturowe ukształtowało się w ciągu ostatnich dwóch-trzech dekad na Syberii i jest kontynuowane [zob. Rozwadowski 2024]. W ramach prowadzonych badań udało się dobrze je poznać dzięki dokumentacji sztuki wybranych artystów, wywiadom z nimi oraz z historykami i kuratorami sztuki. Zgromadzono także unikatowy materiał publikacyjny. Do artystów, z którymi się spotkano i przeprowadzono wywiady, należą: Aleksander Susłow (Nowokuźnieck), Grigorij Krasnow, Gieorgij Sagałakow, Aleksey Ulurgaszew, Wasilij Kyzłasow (Abakan), Siergiej Dykow, Arżan Jutiejew (Gornoaltajsk), Nikołaj Rybakow, Siergiej Anufrijew, Anna Osipowa (Krasnojarsk), Lubow Arbaczakowa (Mieżdurijsk). Nieocenionym źródłem informacji była również Olga Gałygina (Nowokuźnieck) – autentyczna dusza całego projektu syberyjskiej neoarchaiki.

Bibliografia

- Eliade Mircea (1994), *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstępem opatrzył Krzysztof Kocjan, nauk. oprac. Jerzy Tulisow, PWN, Warszawa.
- Głowacka-Grajper Małgorzata, Nowicka Ewa, Połec Wojciech (2013), *Szamani i nauczyciele. Przemiany kultury Buriatów zachodnich*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323513513>.
- Grimaldi Susan (2025), *Tuvan Shamanism comes to America*, <http://www.susangrimaldi.com/docs/tuvamerica.pdf> [dostęp: 29.09.2025].
- Nowicka Ewa, red. (2000), *Wielka Syberia małych narodów*, Nomos, Kraków.
- Połec Wojciech (2019), *Czyżby przedwczesny krzyk sowy Minierwy? O renesansie syberyjskiego szamanizmu*, „Humaniora. Czasopismo internetowe”, nr 3 (27), <https://doi.org/10.14746/h.2019.3.6>.
- Rozwadowski Andrzej (2017), *Rocks, Cracks and Drums. In Search of Ancient Shamanism in Siberia and Central Asia*, przeł. Agnieszka Tokarczuk, Molnar & Kelemen Oriental Publishers, Budapest.

- Rozwadowski Andrzej (2021), *Being in Cosmos. Sergei Dykov's Visual Exploration of the Spirit of Altai*, „Religions”, nr 12 (6), <https://doi.org/10.3390/rel12060405>.
- Rozwadowski Andrzej (2024), „I Am From Here”. *Rock Art, Heritage and Identity*, „Heritage and Society”, nr 18(1), <https://doi.org/10.1080/2159032X.2023.2299651>
- Rozwadowski Andrzej, Boniec Magdalena (2019), *W poszukiwaniu tożsamości. Rewitalizacja przeszłości i etniczności w sztuce współczesnej Chakasji jako forma zachowania własnej kultury (na przykładzie Aleksandra Domożakowa)*, w: *Dezintegracja i upadek ZSRR w perspektywie ćwierćwiecza*, red. Elżbieta Lesiewicz, Paweł Stachowiak, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa, Poznań.
- Rozwadowski Andrzej, Boniec Magdalena (2021), *Face to face with ancestors: Indigenous codes in the contemporary art of Siberia*, w: *Visual Culture, Heritage and Identity. Using Rock Art to Reconnect Past and Present*, red. Andrzej Rozwadowski, Jamie Hampson, Oxford, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1r2xxfm>.
- Галыгина Ольга Михайловна, ред. (2011), *Chronotop. Каталог*, Новокузнецк.
- Галыгина Ольга Михайловна, реж. (2012), *Сибирская неоархаика. Документальный фильм*, Хорошее кино, Новокузнецк.
- Галыгина Ольга Михайловна, сост. (2010), *Perpetuum mobile. Каталог выставки*, вступ. ст. Елена Жукова, Новокузнецк.
- Галыгина Ольга Михайловна, сост. (2013), *Сибирская неоархаика. Альбом*, Новокузнецк.
- Гребенникова Н.С. (2007), *Онтологические основания бытия и пространственно-временная структура картины мира С. Дыкова*, «Мир науки, культуры, образования», № 3, <https://tinyurl.com/4ht23atw> [доступ: 29.09.2025].
- Дыренкова Надежда Петровна (2012), *Тюрки Саяно-Алтая. Статьи и этнографические материалы*, Наука, Санкт-Петербург.
- Потапов Леонид Павлович (1997), *Шаманский бубен – уникальный памятник духовной культуры тюркских народов Алтая*, «Этнографическое обозрение», № 4.
- Симонова Мария (2020), *150 портретов. Художник Сергей Лазарев о профессорах ТПУ, кулаках и кровосмешении культур*, «Томский Обзор», 26 августа, <https://tinyurl.com/bde4svhs> [доступ: 25.09.2025].

- Чирков Владимир Фёдорович, Галыгина Ольга Михайловна (2025), *Мифологическое наполнение произведений «сибирской неoarхаики»*. К вопросу об изучении художественного направления, «Искусство Евразии», № 1 (36).
- Чирков Владимир Фёдорович, Галыгина Ольга Михайловна, сост. (2011), *Сибирская неoarхаика: сборник материалов*, Сибирское искусство, Новокузнецк.
- [Galygina Ol'ga Mihajlovna, red. (2011), *Chronotop. Katalog*, Novokuzneck.
- Galygina Ol'ga Mihajlovna, rež. (2012), *Sibirskaâ neoarhaika. Dokumental'nyj fil'm*, Хорошее кино, Novokuzneck.
- Galygina Ol'ga Mihajlovna, sost. (2010), *Perpetuum mobile. Katalog vystavki*, vstup. st. Elena Žukova, Novokuzneck.
- Galygina Ol'ga Mihajlovna, sost. (2013), *Sibirskaâ neoarhaika. Al'bom*, Novokuzneck.
- Grebennikova N.S. (2007), *Ontologičeskie osnovaniâ bytiâ i prostranstvenno-vremennaâ struktura kartiny mira* S. Dykova, «Mir nauki, kul'tury, obrazovaniâ», № 3, <https://tinyurl.com/4ht23atw> [dostup: 29.09.2025].
- Dyrenkova Nadežda Petrovna (2012), *Türki Saâno-Altaâ. Stat'i i ètnografičeskie materialy*, Nauka, Sankt-Peterburg.
- Potapov Leonid Pavlovič (1997), *Šamanskij buben – unikal'nyj pamâtnik duhovnoj kul'tury türkskih narodov Altaâ*, «Ètnografičeskoe obozrenie», № 4.
- Simonova Mariâ (2020), *150 portretov. Hudožnik Sergej Lazarev o professorah TPU, kulajcah i krovosmešenii kul'tur*, «Tomskij Obzor», 26 avgusta, <https://tinyurl.com/bde4svhs> [dostup: 25.09.2025].
- Čirkov Vladimir Fëdorovič, Galygina Ol'ga Mihajlovna (2025), *Mifologičeskoe napolnenie proizvedenij «sibirskoj neoarhaiki»*. K voprosu ob izučenii hudožestvennogo napravleniâ, «Искусство Евразии», № 1 (36).
- Čirkov Vladimir Fëdorovič, Galygina Ol'ga Mihajlovna, sost. (2011), *Sibirskaâ neoarhaika: sbornik materialov*, Sibirskoe iskusstvo, Novokuzneck.]

Andrzej Rozwadowski

Siberian Neolithic: where the Past and Tradition Meet Today

At the turn of the twenty-first century, an innovative artistic movement called Siberian Neolithic or Siberian Archaeoart emerged in southern Siberia. It was a rather spontaneous movement reflecting the atmosphere

of the time – the drive to find new inspiration in the indigenous Siberian tradition, its past, its beliefs and ritualism, and to express them in a new avant-garde form. Artists began to explore the Siberian arché, including the study of prehistoric art. The article discusses the origins of the movement, its goals and Polish research on this phenomenon. It also presents selected examples of how the ideas of the Siberian Neoarchaic are implemented by artists.

Keywords: Siberia; contemporary art; Siberian Neoarchaic; tradition; shamanism.

Andrzej Rozwadowski – prof. dr hab. Archeolog, wykładowca na kierunkach archeologia i wschodoznawstwo na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, honorowy członek Rock Art Research Institute (University of the Witwatersrand, Johannesburg). Specjalizuje się w badaniach sztuki naskalnej, szczególnie w Azji Centralnej i Syberii, a także w Republice Południowej Afryki i w Ameryce. Istotnym wątkiem jego studiów jest znaczenie sztuki naskalnej we współczesnym świecie. Kierował kilkoma grantami badawczymi NCN, w latach 2018–2024 zaś projektem *Sztuka naskalna jako źródło współczesnej tożsamości kulturowej: syberyjsko-kanadyjskie studium porównawcze*. Autor takich książek, jak: *Obrazy z przeszłości. Hermeneutyka sztuki naskalnej* (2009), *Rocks, Cracks and Drums. In Search of Ancient Shamanism in Siberia and Central Asia* (2017) oraz *Visual Culture, Heritage and Identity. Using Rock Art to Reconnect Past and Present* (2021; red. z J. Hampson).