

Жакен ТАЙМАГАМБЕТОВ
Наталья СОЙКИНА

№2016
№3063к

ИСКУССТВО
ПАЛЕОЛИТА
ЕВРАЗИИ

**ЖАКЕН ТАЙМАГАМБЕТОВ
НАТАЛЬЯ СОЙКИНА**

**ИСКУССТВО
ПАЛЕОЛИТА
ЕВРАЗИИ**


ХАНТӘЦІРІ
баспасы
Алматы – 2016



УДК 930.27 (084)

ББК 63.2 Евр.

Т 14

Выпущено по программе «Повышение конкурентоспособности сферы культуры и искусства, сохранение, изучение и популяризация казахстанского культурного наследия и повышение эффективности реализации архивного дела», подпрограмме «Издание социально-важных видов литературы» Министерства культуры и спорта Республики Казахстан

**Т 14 ТАЙМАГАМБЕТОВ Ж., СОЙКИНА Н.
ИСКУССТВО ПАЛЕОЛИТА ЕВРАЗИИ: Ж. Таймагамбетов, Н.Сойкина
– Алматы. «Хантәңірі», 2016. - 232 стр.**

ISBN 978-601-03-0403-1

Авторы монографии, опираясь на общенаучные методы и современные теории палеолитической живописи, систематизировали и проанализировали большой объем источников, что позволило логически изложить материал и сделать вполне объективные выводы. Значительная часть документальных материалов, специальных исследований и некоторых археологических данных, впервые вводится в научный оборот отечественной исторической науки.

Исследование данной проблемы позволяет получить представление о сложном духовном мире первобытных людей, о котором не имеется никаких других свидетельств, помимо памятников материальной культуры и произведений изобразительного искусства.

Книга предназначена в первую очередь для студентов историков, археологов, философов, культурологов и всем тем, кто интересуется причинами возникновения искусства и о его значении в жизни древнего человека.

УДК 930.27 (084)

ББК 63.2 Евр.

ISBN 978-601-03-0403-1

©Таймагамбетов Ж., Сойкина Н., 2016

© “Хантәңірі”, 2016



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО КАМЕННОГО ВЕКА	22
1.1 Открытие памятников палеолитической живописи	22
1.2 Проблемы исследования изобразительной деятельности неандертальцев.....	29
1.3 Возникновение искусства как естественно- исторического явления	46
1.4 Происхождение живописи в свете археологических данных.....	66
2. СТАНОВЛЕНИЕ И СПЕЦИФИКА ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА.....	82
2.1 Эволюция изобразительного искусства в палеолите	82
2.2 Распространение памятников живописи древнего каменного века на территории Евразии.....	96
2.3 Пещерные рисунки: содержание и трактовка	111
3. ПАЛЕОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЕВРАЗИИ КАК ЭЛЕМЕНТ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ	133
3.1 Эстетика: возникновение и значение	133
3.2 Система мифологических представлений первобытного человека.....	138
3.3 Палеолитическая живопись и ее символика.....	153
3.4 Рисунки каменного века в евразийском регионе.....	161
3.4.1 Древнейшие памятники искусства на территории Казахстана	172
Заключение	180
Список использованных источников	183
Приложение А	198
Приложение Б.....	226





ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. Вопрос о возникновении искусства и его значении в жизни человека относится к числу тех, которые не в состоянии утратить свою актуальность. Он принадлежит к тем проблемам, над которыми человечество еще долгое время будет задумываться в поисках ответа. Начало становления изобразительного творчества, отдаленное от нас десятками тысячелетий, видится всеми по-разному, и на сегодняшний день существует немалое количество теорий, зачастую противоречащих друг другу.

Проблематичен не только вопрос непосредственного зарождения искусства, но и его датировка, интерпретация сюжетов наскальных росписей, причин, побудивших древнего человека начать процесс изобразительного творчества, который изначально не нес на себе никакого утилитарного значения, что было само по себе «революционным» для наших древних предков. Учитывая тот факт, что со времени зарождения искусства, а это приблизительно рубеж среднего и верхнего палеолита, до нас не дошло никаких сведений о духовной жизни первобытных людей, за исключением не слишком разнообразных предметов материальной культуры; рассмотрение этого невероятно сложного вопроса о генезисе изобразительного искусства полностью строится на догадках, предположениях или же этнографических параллелях с современными нам племенами, стоящими на первобытной ступени развития, что, естественно, оказывает огромное влияние на степень достоверности полученных выводов и заключений. Поэтому, как правило, почти каждое более или менее значительное открытие, происходившее на протяжении более чем ста лет изучения палеолитического искусства, достаточно сильно изменяло представления о сущности первобытной живописи. Кроме того, трактуются такие открытия зачастую достаточно вольно.

Предметы материальной культуры как таковые могут помочь воссоздать культурное пространство, в котором



находился первобытный человек: окружающие его природные условия, уровень развития быта, совершенство или, напротив, примитивность техники обработки орудий труда. Для полной же (насколько это возможно) реконструкции системы его культурных представлений требуется понять, как он вел себя в этом пространстве, что думал и чувствовал. В этом плане огромную ценность представляют сами предметы искусства, особенно те, которые содержат четкие узнаваемые изображения человека, животного или фантастического существа. Подобные материальные объекты представляют нам свидетельства самого палеолитического человека о себе и о своих современниках: о верованиях, служителях культа, повседневной жизни, животных, с которыми им приходилось иметь дело и многом другом. И поскольку письменных источников древнекаменного века не найдено и не могло быть найдено, содержательную сторону памятников интерпретировать особенно сложно.

Изучение палеолитической живописи особенно актуально применительно ко всей обширной территории Евразии. Этот континент объединяет чрезвычайно большое сходство произведений искусства древнего каменного века на всем пространстве, что позволяет говорить об общих путях развития народов, населявших Евразию в древности. Как правило, в научных исследованиях рассматривается только один определенный регион распространения живописи, будь то Франко-Кантабрия, Аппенинский полуостров, Урал или Монголия. Но первобытное искусство невозможно изучать на основе материалов одной пещеры, или одной, пусть и богатой произведениями живописи, области. Оно требует исследования большого объема памятников, так как только накопление максимального количества информации позволяет сделать правильные выводы.

Для многих стран сегодня наличие произведений палеолитического искусства (пусть даже мобильного) на их территории – предмет гордости. Некоторые государства (Китай, Австрия) – стремятся доказать палеолитический возраст некоторых своих памятников (в Австрийских Альпах - это Зальцфен, Рамшол, некоторые пещеры китайской провинции Юннань), а обнаружение палеолитических рисунков в 2003 г. в





Крэвел Крэг (Великобритания) стало подлинной сенсацией и большим достижением для английских археологов.

Уже по самой своей природе проблема происхождения искусства исключительно многогранна. В нынешнем состоянии - скорее начальном, чем зрелом - к ее изучению причастны многие как гуманитарные, так и естественнонаучные дисциплины (философия, искусствоведение, физиология, психология, археология, антропология, этнография). Фактически проблему происхождения искусства древнего каменного века просто невозможно рассматривать с позиций только одной научной дисциплины, так как подобная узость в исследовании привела бы к многочисленным и очень серьезным пробелам, недомолвкам, и что более опасно – ошибкам.

Из-за всего этого многообразия и подходов к изучению зарождения изобразительного искусства существует великое множество. Так, для археологов на первый план выступает задача определения значения и места памятников древней изобразительной деятельности в контексте первобытной культуры, искусствоведы выявляют образную специфику и технику изображения на начальных стадиях развития искусства, культурологи исследуют причины возникновения искусства, изучают процесс становления сущности художественной деятельности. Таким образом, каждая научная дисциплина развивает свое направление в изучении проблемы возникновения и значения изобразительного творчества. Поэтому очень важным на сегодняшний день является объединение результатов исследований нескольких дисциплин (комплексный подход) для создания наиболее достоверных выводов.

Объектом работы стали многочисленные материальные проявления художественного творчества, обнаруженные на территории Евразийского континента и дошедшие до нас со времени палеолита.

Предметом данного исследования является живопись древнего каменного века в контексте ее взаимодействия с прочими проявлениями культурных достижений первобытного человека: магией, мифологией, эстетическими представлениями.

На суд читателя выносятся следующие положения:





- палеолитическая живопись в зависимости от своего положения в пространстве несет на себе различные функции: магическую, религиозную, образовательную, воспитательную;

- искусство древнего каменного века явилось изобретением людей современного биологического типа (*Homo sapiens sapiens*) и было перенято у них неандертальцами во время сосуществования этих человеческих групп на одном пространстве;

- живопись эпохи палеолита развивается по схемам, отличным от линейной стилистической эволюции; в своем развитии она не идет исключительно от простого рисунка к сложному, но может видоизменяться в зависимости от ряда условий: географическое положение, направление хозяйственной деятельности, религиозные воззрения.

Основной целью предлагаемого научного исследования является изучение процесса возникновения изобразительного искусства и, в частности, палеолитической живописи на Евразийском континенте, а также определение ее роли и места в системе культурных ценностей древнего человека.

Для достижения указанной цели мы ставили перед собой следующие задачи:

- определить теории возникновения искусства для выявления общих тенденций в изучении вопроса, а также получения в дальнейшем наиболее достоверных выводов;

- исследовать археологические материалы и гипотезы о становлении художественного творчества;

- выявить функции палеолитического искусства;

- охарактеризовать роль и значение неандертальцев и кроманьонцев в зарождении палеолитической живописи;

- доказать нелинейность эволюции искусства древнего каменного века.

В работе нами впервые в Казахстане поднимается как вопрос о возникновении живописи верхнего палеолита, так, в том числе, и о значении ее в системе культурных представлений древнего человека, населявшего Евразийский континент, проанализированы разнообразные гипотезы о возникновении изобразительного творчества, а также по-новому интерпретированы накопленные на сегодняшний день объем археологических источников.



Новизна исследования состоит также в подходе к значимости палеолитической живописи в жизни первобытного человека – к ее функциям. Мы доказываем, что они варьировались от обучающей (применительно к подрастающему поколению) до магической (охотничья магия) или мифологической (воспроизведение сюжетов сотворения мира, мироустройства).

В течение последних лет появилось немало событий, чрезвычайно значимых для изучения проблемы палеолитической живописи. Новые находки и открытия позволяют нам иначе взглянуть на процесс возникновения изобразительного творчества. Впервые нами представлена попытка определить место и значимость предшественника человека современного биологического типа – неандертальца на наиболее ранних этапах становления художественных традиций. Рассматривается взаимовлияние этих двух человеческих видов, населявших в течение некоторого отрезка времени одну, общую территорию.

Длительное время в научных кругах господствовало мнение, что палеолитическая живопись шла в своем развитии исключительно от простого рисунка к сложному. Тем не менее, существует ряд доказательств ложности такого предположения. Впервые нами рассматривается процесс эволюции палеолитической живописи, вводятся в оборот новые данные, подтверждающие нелинейность развития изобразительного творчества.

Нами предпринимается попытка систематизировать знания об искусстве каменного века на территории Центральной Азии; вводятся в оборот новые данные, полученные совместной Казахско-Российской комплексной археологической экспедицией в ходе изучения памятника Эмба, находящегося в Актюбинской области Республики Казахстан. Новыми научными результатами стало исследование до сих пор остававшихся плохо изученными памятников центральноазиатского региона; применение нового, комплексного подхода к изучению зарождения и становления палеолитической живописи.

Источниками для исследования подобного рода могут служить только те или иные памятники материальной культуры. Это могут быть как сами изображения, так и культурные слои пещер, их содержащих, где первобытный человек оставлял



краски, инструменты, фрагменты факелов и прочие следы своего пребывания. Состав и палитра красок также являются для нас немаловажным источником информации, – каким цветам и почему отдавался приоритет, каково связующее вещество, используемое для изготовления красителей, где добывался материал для них. Даже топографический план разрисованного памятника представляет немалый научный интерес – с его помощью можно определить в каких уголках пещеры, как правило, труднодоступных и темных располагается рассматриваемое живописное панно. Источниковую базу исследования составляют непосредственно сами палеолитические рисунки, росписи, рельефы древнего каменного века, публикуемые в специальной литературе (например, работы З.А. Абрамовой, Яна Елинека, А.Д. Столяра) и без которых не может обойтись исследование подобного плана, а также данные виртуальных музеев, расположенных во всемирной компьютерной сети, в которых особенно хорошо представлены материалы таких знаменитых памятников как Альтамира, Коске, Шове, Каповая пещера. Эти рисунки и сами пещеры, в которых они были обнаружены, содержат большое количество самой разнообразной информации: в том числе наиболее важную - что и где предпочитал изображать древний человек.

Сегодня в Евразии известно порядка 360 пещер и гротов с бесспорно палеолитической живописью и графикой. В качестве источников в данной работе используются изобразительные памятники палеолитических пещер Франции: Ляско, Руффиньяк, Фон де Гом, Комбарелль, Пеш Мерль, Труа Фрер, Пер-нон-Пер, Куньяк, Ла Ферраси, Гаргас, Ла Мут, Ла Бом Латрон, Габийю, Лоссель, Нио, Абри Пуассон, Абри Пато, Шер-а-Кальвен и др.; Испании: Кантабрия: Хорнос де ла Пенья, Кастильо, Пасьега, Чименеас, Сантиан, Эль Пендо, Лас Монедас, Коваланас; Астурия: Пиндаль, Тито Бустильо, Кандамо, Ла Лоха; Страна Басков: Экайн, Вента да ла Пера, Аренаца и др. Немаловажное значение имеют памятники Италии: Паличчи, Романелли, дель Ромито, Аддора; России: Каповая и Игнatieвская пещеры; Монголии: Хоит Цэнкер-Агуй.

Историография проблемы. Проблема возникновения изобразительного искусства, которая получила возможность



научного рассмотрения после открытия и признания палеолитической живописи (конец XIX – начало XX вв.), вызвала живейший интерес среди большого числа как западных, так и отечественных ученых.

Одним из первых и ведущих специалистов в изучении проблемы в первой половине XX в. стал французский аббат Анри Брейль (Henri Breuil). В своем фундаментальном труде «Quatre cens siecles d'art parietal» («400 веков наскального искусства») [1] он дал самую полную сводку изображений на стенах 86 пещер и гротов Франции, Испании и Италии. Брейль изложил свои общие взгляды на историю развития, хронологию и содержание палеолитического искусства. Его схема классификации наскальных росписей стала классической.

Выдающимся исследователем вопроса стал француз Андре Леруа-Гуран (Andre Leroi-Gourhan). Наиболее значимы и интересны его исследования по пещерной живописи и первобытному искусству. В этой области он собрал много новых фактов и выработал свою методологическую базу. Его анализ стилей и сравнение наскальных изображений с предметами мелкой пластики позволили создать новую теорию изменчивости стиля в палеолитической живописи и на основе ее реальных изменений во времени уточнить хронологию. Вместе с Аннет Ламинг-Ампрер Леруа-Гуран развил структуралистский подход Макса Рафаэля (Max Raphael) [2], предложенный в середине 30-х годов XX века и выступил против прямолинейного этнографического компаративизма, предложив выявление внутренней структуры самих изображений, изложив свои взгляды в следующих трудах: *Les Religions de la Prehistoire - Первобытные религии* (1964), *Prehistoire de l'art occidental - Доистория западного искусства* (1965), *Le geste et la parole - Жест и слово* (1965) [3 - 5]. В этих же работах Леруа-Гуран высказал гипотезу о том, что в палеолитической живописи отражены самые ранние мифологические представления человека об окружающем мире. В центре его внимания находятся 2 основные проблемы: хронология памятников и их смысловое назначение. Ему принадлежит наиболее обстоятельная на то время статистическая фиксация, как самих памятников, так и сюжетов наскальных росписей.



А. Ламинг-Ампьер (A. Laming-Emperaire) (ее работа: «La signification de l'art rupestre paleolithique, methodes et applications» – «Значение палеолитического монументального искусства, методы и применения») [6] на основе обширного материала пещерной живописи Испании и Франции выявила определенные устойчивые сочетания изображений зверей на разных художественных объектах. Она придавала им сложный мифологическо-космогонический смысл. Помимо того, исследователь систематизировала разнообразные пиктограммы палеолитического искусства.

Немецкий исследователь Герберт Кюн (H. Kuhn) («Искусство первобытных народов») [7] рассматривает эволюцию искусства от палеолита до железного века. Он отстаивает теорию о противоположности «сенсорного» искусства охотников и собирателей в период палеолита, и «имагинативного» у скотоводов и земледельцев. Возникновение и сущность художественного творчества он объясняет исключительно культовыми целями.

Паоло Грациози (Paolo Graziosi) («L'arte preistorica in Italia» - «Доисторическое искусство в Италии») [8] говорит о реализме первобытного искусства с первых его стадий, как следствии достижения разума и эстетического освоения мира. Основное внимание он уделяет художественной стороне палеолитического творчества.

Что касается работ современных нам зарубежных авторов, то в них бытует немало самых различных теорий относительно возникновения первобытного искусства, причем их подход заметно отличается от направления, традиционного для отечественной литературы. К тому же, для западной науки характерна большая степень доверия не слишком достоверным источникам и погоня за сенсацией, которая далеко не всегда подтверждается.

Работы по исследованию палеолитического искусства учеными на Западе условно можно разделить на несколько направлений: структурно-семиотический подход (А. Леруа-Гуран, А. Ламинг-Ампьер, Ж. Совэ (G. Sauvet) [9], Маргарет Конки (Margaret Conkey). Он характеризуется пониманием исследуемого массива как знаковой системы и ратует за освобождение палеолитического искусства от прямых этнографических



параллелей (что, надо отметить, является давно назревшей проблемой). Первое место здесь отводится источниковедческому исследованию, скрупулезному изучению сюжетов наскальных изображений. Так как первым и самым главным источником при изучении доисторической живописи является сам рисунок, то сторонники данного направления стараются получить от него максимум сведений: когда, как, кем и для чего он был нарисован – вот основные вопросы, с которыми необходимо подходить к исследованию.

Когнитивная археология Александра Маршака (Alexander Marshack) [10; 11; 12, с. 220] является попыткой проникнуть в мыслительную систему палеолитических людей. Автор стремится связать деятельность и развитие мозга первобытного человека, развитие языка и мышления с дошедшим до нас результатом этой деятельности в виде орудий труда и главным образом - произведений искусства.

Нейропсихологический подход (Д. Льюис-Вильямс (D. Lewis-Williams)), Т.А. Доусон (T. A. Dowson), Р. Беднарик (R. Bednarik)) предполагает, что палеолитические знаки могут быть фиксацией зрительных явлений (то есть картин внутреннего зрения) и/или галлюцинаций, которым были подвержены шаманы первобытных племен, и которые впоследствии были, как бы спроецированы на стены пещер.

На сходных позициях стоят такие исследователи как Ж. Люке (G. Luquet) и Н. Хамфри (N. Humphrey). Изучая рисунки детей и умственно отсталых людей, они переносят результаты исследований на первобытное искусство. К примеру, Н. Хамфри на основе рисунков девочки, страдающей аутизмом, пришел к выводу, что палеолитические рисунки свидетельствовали об интеллектуальной неполноценности их создателей [13, с. 34-35].

Социоэкономическая теория связывает возникновение искусства с возросшей способностью мыслить специфическими визуальными образами и включать их в систему социальной коммуникации, а также с социальными миграциями, произошедшими в результате ухудшения климата (Р. Уайт (R. White) [14], К. Гэмбл (C. Gamble) [15]).



М. Конки [16; 17] объясняет палеолитическое искусство ритуальной коммуникацией, вызванной к жизни возросшей сложностью социальной структуры развивающегося общества. Она предполагает, что для понимания того, что именно делает древнее искусство полным смысла, нужно изучить его социальный контекст. В том числе, решить такие вопросы как: какими членами общества создавались изображения, было ли это священным правом наиболее влиятельных мужчин племени, привлекались ли женщины к созданию произведений живописи.

М. Джохим, П. Мелларс рассматривают искусство в связи с экологическим и демографическим контекстом - ухудшение климата привело к повышению плотности населения в юго-западной Европе, где и расположено большинство пещер и гротов с рисунками.

Сегодня изучением палеолитической живописи с успехом занимаются французы Жан Клотт (Jean Clottes) [18; 19] (сосредоточивший свое внимание на скрупулезном исследовании пещеры Шове и ее датировке) и Мишель Лорбланше [20] (Michele Lorblanchet), австралиец Роберт Беднарик [21; 22], португалец Жоан Зилано (Joao Zilhao).

Что касается советской науки, то она также не осталась в стороне от решения столь глобальных проблем, и в России еще до революции были переведены основные труды западноевропейских ученых о происхождении искусства (Леббока, Г. Обермайера [23], Г. Мортилье). В 1912 г. И.И. Фомин опубликовал альбом с воспроизведением почти всех известных к тому времени пещерных росписей и гравировок.

После революции выходят переводы книг Осборна, Г. Кюна, Ж. Люке. Искусствоведы Д.В. Айналов и А.С. Гушин, археологи А.А. Миллер и Б.Л. Богаевский выступают с исследованиями, содержащими ценные наблюдения и новые мысли о палеолитическом искусстве. Констатируя наличие «значительных методологических ошибок исследователей» XIX века, А. А. Миллер ставит вопрос о статике и динамике развития палеолитического искусства, которое, по его мнению, есть «процесс развития и усложнения, а не только какой-то один момент» [24, с. 24].



Несмотря на такое казалось активное становление изучения проблемы после 1937 г. в печати в течение 20 лет на русском языке не появилось ни одной работы, посвященной данной теме, так как статьи о первобытном искусстве затрагивали религиозные и идеологические вопросы и, следовательно, были исключены из круга научных проблем.

Упадок в изучении древней живописи выразился и в том, что в 1953 г. была защищена докторская диссертация И.Б. Астахова [25], в которой доказывалось, что никакого палеолитического искусства вовсе не существовало, что оно не могло возникнуть на стадии «неговорящего», следовательно, немыслящего человека.

Кроме того, в 1963 г. увидела свет статья А.А. Тудоровского [26], который полностью отрицал роль магии в генезисе изобразительной деятельности, и утверждал, что только в повседневной, материальной жизни палеолитического человека мы должны искать истоки искусства. «По-видимому, в этих пещерах человек не жил, и не здесь протекала его производственная деятельность и общественная жизнь, не здесь, следовательно, складывалась материально-техническая и общественная база его художественной деятельности». Получалось, что труд, сделав из обезьяны человека, следующим шагом наделил его и чувством прекрасного.

После того, как вопрос о происхождении искусства, в середине 60-х годов вновь получил в отечественной литературе право на существование, им занимаются такие известные исследователи как З.А. Абрамова, А.А. Формозов, О.Н. Бадер, А.Д. Столяр, Б.А. Фролов, С.Н. Замятнин.

В середине 70-х годов на страницах журнала «Советская этнография» разгорелась полемика, вызванная к жизни так называемой теорией «натурального макета», предложенной А. Д. Столяром для решения проблемы возникновения изобразительного искусства. В дискуссию включилось большое число ученых: Б.Б. Пиотровский [27], А.П. Окладников [28], А.А. Формозов [29], С.А. Арутюнов [30], В.А. Горчаков [31], З.А. Абрамова [32], В.П. Алексеев [33]. В целом, участники спора разделились на два лагеря: одна часть поддерживала взгляды и право на существование теории А.Д. Столяра (причем



таковых было большинство); другая – критиковавшего его Р.Я. Журова, утверждавшего, что данная гипотеза не подтверждается хронологической последовательностью [34, с. 54]. Впрочем, все ученые, вступившие в полемику, выступили в защиту взглядов А.Д. Столяра, признав его теорию достойной пристального внимания и осмысления.

Часть своих работ посвятил изучению первобытного искусства и замечательный советский археолог, учитель одного из авторов данной работы - А.П. Окладников [35; 36], исследовавший в основном петроглифы северо-восточной части России и Монголии. Еще в то время, когда существование палеолитической живописи в России считалось практически невозможным, именно он говорил о большой древности изучаемых им наскальных рисунков. Он относил к палеолиту несколько изображений на севере России, по поводу которых научный мир до сих пор не пришел к единому мнению. Кроме того, его перу принадлежит работа, посвященная рисункам пока единственной обнаруженной в Центральной Азии монгольской палеолитической пещеры – Хойт Цэнкер Агуй. Книга А. П. Окладникова, повествующая о возникновении изобразительного творчества – «Утро искусства» стала своего рода энциклопедией знаний о первобытном искусстве. На ее страницах рассказывается о множестве фактов и людей, связанных с изучением доисторической живописи – от указов Папы Калликста III до Лопе де Вега и Ф. Шиллера.

З.А. Абрамовой [37; 38] был внесен большой вклад в изучение образа человека в палеолитическом искусстве (в частности, объектом ее исследований стали изображения женщин, наиболее многочисленные в мобильной скульптуре древнего каменного века). Ей принадлежат скрупулезные, почти статистические исследования предметов мелкой пластики на огромной территории от Восточной Европы до восточных частей России. Ее труды, в том числе переведенные на иностранные языки получили всеобщее признание не только на родине, но и за границей.

Б.А. Фролов [39 - 42] исследовал зарубежную историографию вопроса, изучая труды французских, итальянских, немецких авторов. Кроме того, ему принадлежат работы, посвященные числовым закономерностям и «счетным системам» в графике



первобытного искусства. Он представил убедительные аргументы в пользу того мнения, что древнейшие памятники изобразительной деятельности раскрывают для нас характер представления первобытных людей о реальном мире, зачатки позитивных знаний о природе естествознания и математики.

А.А. Формозов [43 - 45] посвятил свою деятельность изучению наскальных рисунков и изображений, как древнекаменного века, так и тех, палеолитическая датировка которых была спорной, а также памятников, относящихся к более поздним периодам каменного века – мезолиту и неолиту и расположенных, в основном, на территории СССР (Кобыстан, Зараут-Камар).

Одним из выдающихся исследователей палеолитического искусства стал автор фундаментального труда «Происхождение изобразительного искусства» Абрам Давидович Столяр [46 - 48]. Ему принадлежит не только создание теории «натурального макета» в искусстве древнекаменного века, вызвавшей, как было уже сказано, в свое время бурные дискуссии в научных кругах, но и исследование зачатков изобразительного творчества в мустьерский период, так называемых «медвежьих пещер».

В.Е. Ларичев [49; 50] подходит к проблеме с новой, достаточно неординарной концепцией - с утверждения о том, что древнему человеку была хорошо известна астрономия, и что многие из предметов искусства (например, так называемые «жезлы начальников») покрыты знаками, отражающими звездное небо и положение планет на нем.

Сегодня активно занимается проблемами изучения первобытного искусства советский и российский исследователь Я.А. Шер, сфера интересов которого в данном вопросе достаточно широка и колеблется от вопросов возникновения искусства до его датирования и трактовки [51; 52].

Е.Г. Дэвлет, выдающийся исследователь наскальных рисунков России, также посвятила свои работы достаточно разнообразной тематике: они включают в себя и рассмотрение первобытной религии, и наскального искусства и детальное изучение шедевра испанского пещерного искусства – Альтамыры («Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование»; «Альтамыра: у истоков искусства»).



Несмотря на значительное количество литературы по проблеме, слишком многие вопросы, касающиеся живописи древнего каменного века, до сих пор остаются нераскрытыми: например, почему исчезла палеолитическая традиция многоцветных реалистичных рисунков животных, чем было искусство для первобытного человека, почему все-таки оно появилось? Часто авторы просто излагают факты, даже не пытаясь их трактовать. Как пишет Я.А. Шер: «Решение проблемы происхождения искусства, особенно изобразительного, в отечественной и зарубежной литературе традиционно вольно или невольно подменяется рассмотрением вопроса о том, что ему предшествовало» [53, с. 41].

Методология исследования. Интегративный характер исследования задается самой постановкой проблемы – возникновения изобразительного искусства и, в частности, палеолитической живописи на территории Евразии, а также определение ее роли и места системе культурных ценностей древнего человека. Задачи исследования, требуют не только выяснить, каким образом произошел эволюционный «взрыв», приведший к возникновению искусства как такового, и что он значил для доисторического человека, но и осветить все возможные верифицируемые грани исследуемого феномена. Привлечение соответствующих методов позволяет построить правильную схему и говорить о достаточно достоверной для столь отдаленного времени модели становления художественного творчества.

Авторы исходят из положения, что изучение возникновения искусства, как феномена в целом, и настенной живописи в его составе не выйдет за рамки мертвой схемы до тех пор, пока не будет учитываться все многообразие социокультурных, этнографических, исторических и других факторов, влияющих на генезис того или иного культурного феномена. Положение представляется особенно важным, поскольку искусство рассматривается нами в период его возникновения. Исторические данные и культурологические обобщения, подкрепленные моделированием объекта, позволяют максимально эффективно решать поставленные задачи.



Необходимость выявления еще одного контекста – а именно культурного пространства – заставила нас обратиться к философско-культурологическим концепциям пространства-времени. Мы исходили из того, что объект нельзя вырывать из временного контекста. Для разработки данного аспекта невозможно было обойтись без самых разнообразных методов. Важность контекста и всех его составляющих искусствоведческого анализа редких и очень отдаленных по времени памятников ставит вопрос о необходимости адаптации самого исследователя к предмету исследования. В данном случае это адаптация ученого к миру живописи, творчества, сознания художника.

К сожалению, в отношении теории и практики методологического исследования изобразительного творчества палеолита современная наука не далеко ушла от состояния XIX века. Метод этнографических параллелей, который зачастую употребляется исследователями, не оправдан по многим веским причинам (большой временной разрыв, различные условия существования, несходные климатические условия). Методы первичной обработки, которые применяются для фиксации материалов, стилей изобразительных источников не подходят для качественно нового уровня исследования проблемы. Наука, таким образом, оказалась в своего рода «методологическом вакууме», что существенно затрудняет дальнейшие исследования.

Проблема изучения изобразительного искусства требует привлечения к совместной работе исследований различных научных дисциплин, а, следовательно, и самых разнообразных методов. Положение памятников первобытного искусства в современной археологии не вполне определенное. Никто не отрицает их значения для понимания культурно-исторических процессов, но в то же время своеобразие изобразительных материалов пока не стало предметом методического и теоретического анализа, и потому ощутимые результаты в исследовании первобытного искусства получены, в основном, с помощью археологических методов. Изучение специфического рода источников – рисунков, графики, росписей проводится в работе с помощью методов анализа и синтеза. Типологический анализ позволяет нам проводить параллели между различными



памятниками палеолитического искусства, расположившимися на обширной территории Евразии, выявляя их сходство и различия.

Для рассмотрения проблемы палеолитической живописи и ее места в жизни первобытного человека мы используем комплексный подход, так как механическое, формальное объединение или последовательное применение разных, часто противоположных, методов не способно привести к прорыву в новое качество.

Теоретическая значимость работы. В предлагаемой работе обозначены несколько теоретически важных проблем исследования древнейших памятников культуры человечества и намечены пути решения некоторых из них. Избран новый подход к рассмотрению эволюции палеолитической живописи – ее развитие не по пути от простого к сложному, а в непосредственной зависимости от уровня мастерства и развития художника.

Представленный подход является попыткой интерпретации информации о содержании и датировке произведений живописи древнего каменного века, которые не приведены в соответствие с господствующим до сих пор линейным подходом.

Обосновано положение о существовании разнообразных образцов художественной культуры у неандертальца, что позволяет по-новому оценить уровень развития изобразительного творчества в эпоху среднего палеолита. Расширено и дополнено имеющееся в литературе теоретическое представление о временных рамках становления живописи древнего каменного века.

Предложенный подход может использоваться для рассмотрения любых произведений живописи первобытного человека. Его применение существенно повышает объективность и расширяет информативность культурологической интерпретации древнейших и менее отдаленных от современности изображений.

Практическая значимость работы. К сожалению, проблема изучения палеолитической живописи до сих пор не поднималась в Казахстане. Учитывая состояние вопроса на сегодняшний день, а также тот факт, что в мировой науке последние годы прошли под знаком открытия и изучения многочисленных памятников искусства древнекаменного века, необходимо активизировать



изучение данной проблемы в нашей стране. Помимо этого исследование вопроса о возникновении изобразительного творчества позволит осуществить и немало других открытий в области изучения наскальных рисунков. В частности, наиболее ранние наскальные изображения, обнаруженные в Казахстане датируются энеолитом (гrotы Эмба-1 и Эмба-2 в Актюбинской области) и практически не имеют аналогов в других регионах Евразии. Дальнейшие последовательные работы по выявлению памятников искусства каменного века могут помочь расширить наши знания, в том числе, и по данной проблеме. Сегодня, когда Казахстан активно интегрируется в мировое сообщество, особенно важно изучение того явления, которое неразрывно связывает между собой все евразийское пространство. В те времена, когда еще не существовало границ, искусство выполняло дело огромной значимости, занимая видное место в религиозной и повседневной жизни человека. Понятное, по крайней мере, в виде широко распространенных на континенте «венер», всем первобытным людям, искусство было важным объединяющим механизмом, и в то же время, способом самоидентификации различных племен и родов. В системе культурных ценностей людей, населявших обширное пространство Евразии, искусство играло ведущую роль, составляя основу их духовной жизни.

Научная значимость предлагаемой работы состоит в новом, комплексном подходе, с которыми автора подходят к решению проблемы значения палеолитической живописи, впервые в Казахстане поднимая этот сложный вопрос.

Прикладная значимость работы выражается в возможности использования материалов исследования при написании как работ обобщающего характера, как то: спецкурсов, учебников, учебных пособий; так и специализированных работ, как на историческую, так и на искусствоведческую тематику.

Апробация практических результатов. Основные положения научного издания нашли отражение в научных статьях, в докладах на международных и региональных симпозиумах и конференциях.

Работа прошла обсуждение и была рекомендована к изданию на заседаниях кафедры археологии и этнологии факультета истории, археологии и этнологии КазНУ им. аль-Фараби, Ученого Совета



Института археологии им. А.Х. Маргулана КН МОН РК и научно-методического совета Национального музея РК.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех разделов, заключения, списка использованных источников, а также приложений.



1. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА ДРЕВНЕГО КАМЕННОГО ВЕКА

1.1 Открытие памятников палеолитической живописи

Изучение палеолитического изобразительного искусства изначально было наполнено трудностями, связанными с ломкой традиционных взглядов в науке. Сегодня, как и 150 лет назад, искусство древнего человека вновь вызывает бурные дискуссии, так как вместе с новыми открытиями меняются давно устоявшиеся в научной литературе взгляды.

Почти всегда эти споры связаны с современными представлениями о палеолитических людях. На заре изучения наскальной живописи - в конце XIX - начале XX веков, немногие верили в то, что великолепные многоцветные реалистические рисунки мог выполнить «примитивный» (как тогда считалось) человек каменного века. Впоследствии дальнейшее изучение вопроса показало, что зачатки изобразительной деятельности присущи уже неандертальцу в период мустье (нижний каменный век) - 45-35 тыс. лет назад. Сейчас вновь происходит трансформация сложившихся представлений - ученые утверждают, что древние люди имели развитую счетную систему, календарь, основанный на движении небесных тел, и что все это они фиксировали с помощью рисунков [40; 50].

Таким образом, если раньше палеолитические люди считались примитивными и телесно и умственно, то теперь ученые доказывают их гениальность. На самом деле же не было ни того, ни другого и уровень развития доисторического человека был естественным для этого этапа его развития. Палеолитический человек – это *Homo sapiens* в полном смысле слова – человек разумный, мыслящий, рисующий, с определенными эстетическими и мифологическими воззрениями, но в то же время у него еще нет ни производительного хозяйства (скотоводства, земледелия), ни гончарного производства, всего того, что позволит нам говорить о неолитической «революции».



И все же, прежде чем сделать такие выводы, исследователям искусства палеолита пришлось пройти долгий путь к признанию существования у древнего человека изобразительной деятельности.

Годом «рождения» палеолитического искусства принято считать 1834 г., когда археолог-любитель Андре Бруйе в гроте Шаффо (Франция) обнаружил реалистический, хотя и примитивный по технике исполнения рисунок животных. Это ставшее впоследствии знаменитым изображение на костяной пластине, выполненное кремневым резцом и воспроизводящее фигурки двух ланей с тщательно прорисованными мордочками (рис. А.1). Приблизительно с этого времени начинается длительное противостояние мнений, приведшее, в конце концов, к признанию палеолитического искусства.

Мысль о существовании изобразительного творчества у человека древнего каменного века, к тому же такого совершенного, противоречила всем сложившимся представлениям науки того периода. Оспаривалось не только наличие искусства в столь отдаленные времена, но и сама возможность существования тогда человека. Еще в начале XIX в. член Академии Наук Франции и маститый ученый - Жорж Кювье утверждал: «ископаемый человек не существовал» [49, с. 23]. Однако исследования преподносили новые факты, с которыми невозможно было не считаться. Все чаще во время раскопок пещер обнаруживают кости человека, залегающие вперемешку с грубо оббитыми кремнями и костями ископаемых животных: мамонта, пещерного медведя, шерстистого носорога. В научных кругах становится невозможным и дальше отрицать очевидное, и «допотопный человек» получает «право на жизнь». После того, как этому открытию был придан официальный статус, и процесс признания доисторического искусства перешел в новую фазу.

Несмотря на то, что устоявшаяся точка зрения менялась медленно, к концу XIX в. у большинства археологов, палеонтологов, антропологов получило признание так называемое «мобильное искусство» (статуэтки, рисунки на обломках кости и рога, предметах утвари).



Доказательство существования в палеолите искусства «малых форм» во многом является заслугой Эдуарда Ларте. Именно он, в 1864 г., обнаружил в пещере Ла Мадлен (Франция) кусок бивня мамонта на котором были нанесены изображения тех же животных, что явилось бесспорным доказательством палеолитического происхождения предыдущих находок [54, с. 24; рис. А.2]. Однако ученый так и не смог в полной мере ощутить всю значимость своего открытия, расценивая найденные произведения как нечто естественное - как проявление врожденного художественного чувства у человека древнекаменного века.

Гораздо сложнее дело обстоит с признанием «монументального искусства» (настенных росписей, гравировок, рельефов). Сами наскальные рисунки, как правило, были бессильны археологически удостоверить собственную древность. Поэтому их признанию сопутствовали длительные споры, а также атмосфера подозрительности ко всем новым находкам.

Первым известным нам исследователем, который в 1864 г. повстречался с произведениями палеолитического искусства, стал французский палеонтолог Ф. Гарригу. Местный проводник показал ему пещеру Нио (Франция), где ученый увидел удивительно живые рисунки бизонов, диких лошадей, горных козлов. Гарригу был поражен наскальной живописью, но не мог даже предположить, что ее оставил «допотопный человек», потому оставил это событие без должного внимания. И только в 1906 г. «Черный салон» Нио был официально открыт наукой.

В 1878 г. Леопольд Широн проводил исследования в гроте Шабо (Франция). На стене его входной части ученый увидел множество сложно перепутанных и глубоко прочерченных линий. В их сплетениях можно было различить примитивные изображения человеческой фигуры, а также животных и птицы. Настенные гравировки размещались в Шабо как раз над слоем, в котором залежали изделия древнекаменного века, и поэтому напрашивался вывод, что изображения относятся к тому же времени [49, с. 135]. Но предрассудки, существующие в науке, были настолько сильны, что и Широн не смог допустить даже мысли о том, что эта живопись относится к «допотопному» времени.



В 1879 г. Ж. Маришар публикует документированное сообщение о виденных им «примитивных граффити» и большом количестве гравированных линий в гrotах департамента Арьеж (Франция), но его сведения оставили без внимания.

В 1883 г. Франсуа Дало заметил на стенах французского гrotа Пер-нон Пер глубокие пересекающиеся резные линии, но не придал им значения. В том же году аббат Д. Ко-Дюрбан исследовал пещеру Марсула. Он обратил внимание на хорошо видимые линии, сделанные красной краской. Присмотревшись, священник обнаружил рисунки бизонов, лошадей, горных козлов. Позднее, в 1897 г., Феликс Реньо нашел в Марсуле и другие изображения, выполненные красной и черной красками.

Существование у «допотопного человека» живописи такого высокого уровня было настолько невероятно, что ученые, обнаруживавшие ставшие уже довольно многочисленными палеолитические рисунки просто не придавали им значения, считая, что их авторами являются деревенские пастухи, кельтские племена – кто угодно, но не доисторический человек. И все это несмотря на то, что на пещерных росписях были изображены ископаемые, уже давно вымершие животные.

Но по-настоящему привлекли внимание мировой общественности к проблеме доисторического искусства дискуссии, вызванные обнаруженными в 1879 г. археологом-любителем Марселино Санс де Саутуолой настенными росписями в гrotе Альтамира (Испания) (рис. А.3).

Саутуола выступил с обнародованием своего открытия в 1880 г. В книге «Краткие заметки по поводу некоторых предисторических предметов, найденных в провинции Сантандер» он утверждал, что найденные им рисунки относятся к доисторическим временам. Однако его гипотезу встретили весьма скептически и даже обвинили исследователя в фальсификации, в том, что многокрасочная живопись Альтамиры была делом его рук. Как высказался авторитетный антрополог Г. Мортилье: «Это не больше, чем фарс, настоящая карикатура, созданная для того, чтобы вдоволь посмеяться над слишком легковверными палеоэтнологами». Саутуола умер в 1888 г., так и не сумев доказать своей правоты.



По сути, в том, что научный мир не признал рисунки Альтамиры палеолитическими, не было ничего удивительного. Долгое время ученые связывали с пещерой только такое понятие как «призрак пещеры» – средоточие всего самого темного, низкого, индивидуально-зоологического. Исследователи полагали, что на протяжении палеолита человек был существом примитивным, «животным» по своим потребностям, а, следовательно, и не нуждающимся в каких-либо проявлениях духовной жизни. Любопытно, но даже росписи австралийских аборигенов (которые надо сказать, обладают некоторым сходством с рисунками древнего каменного века), обнаруженные в то время, считали сделанными неизвестным европейцем.

Однако уже в 1895 г. происходит событие, вновь привлекшее всеобщее внимание к проблеме палеолитической живописи. Французский археолог и медик Эмиль Ривьер обнаруживает древние гравировки и следы рисунков красной краской в гроте Ла Мут (Франция) и извещает о них Академию Наук, а также публикует в 1895-1897 годах ряд сообщений о своей находке. Возможность подделки этих рисунков, расположенных в 94 метрах от входа, исключалась, в частности, недоступностью грота до 1895 г. Во время исследований приходилось разбирать дорогу в галереи пещеры, заваленные камнями многие века назад. Кроме того, что сам Ривьер пользовался репутацией авторитетного исследователя, рисунки, найденные им в некоторых местах перекрывались сталагмитовыми натеками, которые также подтверждали чрезвычайно древний возраст рисунков.

Несмотря на эти бесспорные доказательства, только к 1902 г. в научном мире, наконец, получает признание изобразительное искусство палеолитического человека. Понадобилась сенсация 1901 г. (находки в Фон де Гом и Комбаррель) для того, чтобы сразу же был развеян миф о творческой бесплодности всего четвертичного прошлого [55, с. 7]. В этих французских пещерах доктор медицины Люсьен Капитан, сельский учитель Дени Пейрони и аббат Анри Брейль обнаружили изображения мамонтов, северных оленей, бизонов, покрытые сталагмитовыми натеками. Как уже говорилось выше, сталагмитовые натеки на палеолитических рисунках обнаруживали не впервые, но, по-



видимому, к этому времени количество найденных росписей древнекаменного человека перешло в качество, ибо нельзя было дольше отрицать очевидное. Теперь была пересмотрена позиция и по поводу Альтамиры. Открытие, принесшее такое осмеяние Саутуоле, вошло в анналы истории как шедевр первобытного творчества, «сикстинская капелла» доисторической живописи. После этих событий страсть к изучению живописи первобытного человека, да и археологии в целом, охватила всю Европу - началась настоящая «пещерная лихорадка».

Открытия настенных росписей древнего каменного века последовали одно за другим - только за 10 лет: с 1900 по 1910 гг., и только во Франко-Кантабрии, было обнаружено более 30 пещер, содержащих рисунки древних людей. Среди них такие замечательные памятники как Лоссель, Нио, Хорнос де ла Пенья, Гаргас, Марсула.

Любопытно, что пещеры с палеолитическими рисунками не всегда были открываемы «в первый раз». Например, пещера Руффиньяк (Франция) упоминалась еще в «Универсальной космографии» Ф. де Бельфора в 1575 г. При открытии в ней рисунков в 1956 г. повторилась история Альтамиры. В этот раз под сомнение поставили надписи, сделанные над рисунками и около них (с 1500 по 1900 гг.), удостоверявшие, что рисунки не являются фальшивкой нового времени [56, с. 56]. Каповая пещера на Южном Урале была описана П.И. Рычковым в 1760 г., а заново «открыта» О.Н.Бадером в 1959 г.

Нию во Франции с XVII в. посещали туристы, но и не подозревали, что изображения ее «Черного салона» настолько древние.

Эти яркие, талантливо и реалистично исполненные рисунки, не могли оставаться незамеченными хотя бы уже местными жителями, населявшими регионы с высокой концентрацией памятников живописи древнего каменного века. Местное население не только знало о рисунках, но даже и могло использовать их для каких-то специфических целей.

Так, в 1458 г. Папа Калликст III издал указ, о том, чтобы религиозные церемонии, имеющие место в «пещере с рисунками лошади» в Испании прекратились [35, с. 11]. Мы не знаем, какую



пещеру он упоминает, но Калликст был из рода валенсийских Борджиа, поэтому, возможно, что рисунки находились на территории Валенсии, и, вполне вероятно, что они были верхнепалеолитическими – лошадь один из самых типичных сюжетов этого периода. Но, все же, с этого времени до нас не дошло свидетельств о том, что такие произведения живописи пытались изучить, либо каким-нибудь образом трактовать. Необходимо отметить, что признание палеолитической живописи в некотором роде подводит черту под научными изысканиями рубежа XIX - XX вв. Именно в это время происходят крупные трансформации в этнографии, психологии, антропологии (начало которым положили работы Э. Тейлора, Дж. Фрэнзера, З. Фрейда) - выдвигаются теории о тотемизме, анимизме, фетишизме, как о первых формах религии. Эти понятия распространяются на первобытную археологию, и палеолитическое изобразительное искусство получает свое объяснение, в первую очередь, как отражение магических представлений «доисторических» людей.

После официального признания палеолитического искусства, в 1903 г., французский искусствовед Соломон Рейнак в своей статье «Искусство и магия» формулирует основные положения магической теории [40, с. 14]. По его мнению, живопись древнего человека являлась составной частью магических или религиозных обрядов, а многочисленные «колдовские» изображения животных были направлены на магическое овладение зверем.

Эта теория впоследствии была поддержана и развита такими выдающимися исследователями проблемы как А. Брейль, Э. Картальяк, Г. Обермайер. Странники магической концепции утверждали, что совершенство исполнения наскальных росписей, а также вся обстановка, с которой они были связаны (рисунки, как правило, находились в труднодоступных уголках пещер, требовали сложных приготовлений в виде устройства подмостков и искусственного освещения), дают право видеть в них нечто очень важное с точки зрения доисторического человека.

Однако магическое объяснение палеолитического искусства не смогло ответить на все вопросы. Перед археологией начала XX в. встает еще одна фундаментальная проблема: было ли изобразительное искусство свойственно всему населению эпохи



позднего палеолита или же оно было локальным и не охватывало евразийский регион полностью? Здесь следует отметить, что живопись людей древнего каменного века сосредоточена в основном на севере Испании и юге Франции (так называемый Франко-Кантабрийский регион), тогда как на всей остальной территории Евразии встречаются лишь единичные памятники.

Эту проблему решили достаточно быстро: искусство Франко-Кантабрии исключительно и феноменально - утверждал один из известнейших исследователей вопроса аббат Анри Брейль [57, с. 45].

В последующем «исключительность» этого искусства не подтвердилась. На современном этапе изучения проблемы наличие памятников палеолитического искусства бесспорно в Африке, Центральной и Южной Америке, Австралии – всюду кроме Антарктиды. А вот его «феноменальность» справедлива и сейчас, так как подобной концентрации памятников живописи древнего каменного века на сравнительно небольшой территории пока не найдено нигде в мире.

Изобразительное искусство было одним из компонентов сложной духовной культуры первобытного человека. Как правило, вместе с замечательными образчиками живописи находят прекрасную скульптуру (палеолитические «венеры») и богато орнаментированную утварь (наконечники, «командирские жезлы»). Эта своеобразная «триада» во многом определила наше восприятие позднего палеолита Западной Европы [58, с. 146]. Однако, эта же «триада» присутствует и на Урале, и в Монголии и в других регионах локализации памятников искусства древнекаменного века. Это позволяет сделать вывод об общих исторических ритмах, которые определяли путь всех позднепалеолитических культур, образующих единое культурное пространство Евразии.

1.2 Проблемы исследования изобразительной деятельности неандертальцев

Сегодня искусство палеолита снова вызывает многочисленные споры в связи с новыми находками. Надо сказать, что в изучении первобытного искусства процесс накопления фактических



данных, т.е. предметов материальной культуры далек не только от завершения, но и от достаточной полноты, тем более что определить объем этой «достаточности» непросто. Неожиданные открытия были сделаны в последнее время даже на юге Западной Европы, где уже более 100 лет ведутся регулярные и широкомасштабные научные изыскания на сравнительно небольшой территории. Здесь, за последние 10 лет, было найдено около 25 пещер с «доисторической» живописью: Фуэнто дель Салин, Ковасиелла, Эль Боску (Испания), Коске, Кюссак, Шове – Понт – д`Арк (Франция) и др.

Исследование пещеры Шове стало, наверное, самой большой сенсацией и самым большим скандалом после признания научными кругами палеолитического искусства. Она была обнаружена в 1994 г. на юге Франции. Когда частицы древесного угля с ее стен были отправлены в лабораторию, в результате анализа изотопа углерода была получена дата в 30 тыс. лет, т.е. самое начало верхнего палеолита, в то время как по стилю рисунки скорее можно было отнести к «классическому» периоду мадлена (т.е. конца верхнего палеолита).

Ученые, всегда опасавшиеся датирования на основе стилистики изображений, отклонили более умеренную дату, полученную в результате непосредственного анализа рисунков (17-21 тыс. лет назад). И в результате данные углеродного анализа были использованы для поддержки и развития революционной теории, согласно которой сложное и развитое искусство чрезвычайно быстро появилось в Европе.

Нельзя не принять во внимание тот факт, что датировка по радиоуглероду – не абсолютно надежна ввиду микроскопического размера образцов, что существенно затрудняет исследования. Тем не менее, события, последовавшие за обнаружением Шове, позволили ученым отклониться от прежнего безальтернативного способа рассмотрения палеолитического искусства и взглянуть на вопрос по-новому. Результаты такого подхода не заставили себя ждать.

Изначально первые проявления творческой деятельности доисторического человека ученые видели в резных статуэтках, которые обнаруживают на палеолитических стоянках на всей



территории Евразии. Самые древние образцы относятся к 30-40 тыс. лет назад, примерно к тому же времени, когда люди современного типа расселялись по континенту, вытесняя более примитивных неандертальцев. Многие исследователи считают, что это не могло быть простым совпадением, приводя в качестве доказательства пещеры ФогельХерд близ Ульма (Германия), где еще в 1931 г. было найдено 12 статуэток и каменные инструменты рядом с останками древних людей. Среди статуэток - скульптуры лошади, мамонта и других животных, сделанные из кости мамонта. Согласно радиоуглеродному датированию их возраст около 32 тыс. лет. В числе этих изделий обращает на себя внимание грубая антропоморфная фигура, вероятно женская. На ее поверхности – три ряда насечек, сделанных разными орудиями, что дает основание предположить использование предмета в каком-то ритуале.

Однако Н. Конард из Тюбингенского университета обратил внимание на то, что никто так и не предоставил фактических доказательств того, что эти статуэтки и остеологические останки – одного возраста (это подразумевалось как само собой разумеющееся). Проведя радиоуглеродное датирование артефактов, он установил, что возраст костей 5 тыс. лет, т. е. что они гораздо моложе инструментов и предметов искусства, возле которых они были найдены. Это открытие оставило ученых без более или менее надежной связи между возникновением искусства и современными людьми. Вдобавок находки подобного рода на этом не прекратились.

Острейшие дискуссии развернулись вокруг найденных в пещере Арси сюр Кюр (Франция) украшений, имеющих серию дат от 45 до 32 тыс. тому назад (мустьерский период) [59, с. 47, рис. А.4-6]. Здесь вместе с костными останками неандертальца нашли подвески, бусины, кольца из бивня мамонта. Надо сказать, что прежде лишь немногие исследователи (С.Н. Замятин, А.Д. Столяр), да и то с большой осторожностью, говорили о каких-то практически полубессознательных «зачатках» художественной деятельности у неандертальцев, причем в виде бесформенных пятен краски, бессодержательных насечек, черточек. Впрочем, заявления некоторых ученых были достаточно



безапелляционными: «ни у кого не вызывает сомнения, что зародыши, зачатки будущей изобразительной деятельности верхнепалеолитической эпохи могут быть отмечены еще в мустье [43, с. 214]» – говорил еще в 1969 г. А.А. Формозов.

Однако тогда сомнения не только были, но и превалировали. Слишком уж неправдоподобна была теория о том, что «грубый и недалекий» неандерталец мог думать о чем-то кроме удовлетворения повседневных материальных нужд. Сегодня же в науке поднимают вопрос о том, могла ли у неандертальцев, независимо от человека современного типа сформироваться способность к символической деятельности? А существование самого искусства в мустьерский период практически не вызывает сомнений.

Существует предположение, что появление мобильного искусства и символической деятельности в Европе было результатом взаимодействия представителей двух антропологических типов (неандертальца и *Homo sapiens sapiens* - человека разумного), и возникшей в связи с этим потребности в самоидентификации индивидов и социальных коллективов и дальнейшим усложнением социальной жизни [59, с. 47].

Вполне возможно, что на протяжении длительного периода (по некоторым данным, до 10 тыс. лет) поздние формы неандертальцев сосуществовали с группами людей современного типа. Сторонники этой гипотезы связывают с поздними неандертальцами так называемые «архаические» каменные индустрии верхнего палеолита, известные в разных областях Европы: шательперрон во Франции, селет в Центральной Европе [60, с. 41].

Данная гипотеза базируется на предположении, что шательперрон был результатом аккумуляции, в результате которой неандертальцы восприняли технологические достижения и социальную организацию соседствующих ориньякских племен [61, с.20]. Однако между двумя этими группами существовало значительное различие – *Homo sapiens sapiens* обладали речью. Поэтому их популяция оказалась более жизнеспособной, как обладатель способности к вербальной коммуникации и вытеснила неандертальцев с исторической арены. Эта теория предполагает



тот факт, что искусство хоть и возникло не у неандертальцев, но было перенято ими у неантропов вследствие их длительного сосуществования в одном регионе. Продолжительное сосуществование на одних и тех же территориях двух различных человеческих популяций и двух качественно разных типов материальной культуры – загадочный феномен в первобытной истории.

Сегодня вопрос о том, существовало ли у неандертальцев искусство, было ли оно перенято у более развитых неантропов или развивалось независимо от внешних воздействий, чрезвычайно актуален.

Для возникновения того рода человеческой деятельности, который мы можем отнести к изобразительному творчеству, требовались определенные биологические (и в особенности нейропсихологические) предпосылки. Одни исследователи полагают, что они сформировались лишь к началу верхнего палеолита, и что генезис древнейшего искусства неотделим от ... процесса становления современного физического типа человека [62, с. 50]. Какие же предпосылки требовались для возникновения способностей к искусству? Возможно, это было развитие лобных долей, или функциональной асимметрии мозга, либо объединение относительно автономных, слабо связанных между собой областей мышления в единую систему с высокой степенью интеграции. В последнем случае предполагается, что все психические способности, необходимые для «визуального символизма», были в наличии уже в среднем палеолите, но существовали независимо одна от другой, в разных сферах, и лишь с переходом к верхнему палеолиту между ними установилась прочная связь [63, с. 7].

Объяснение биологического изменения, как правило, основывается на предположении о мутациях генотипа, которые и отмечают первоначальное появление людей современного физического типа в Африке. Данный вид распространился позднее из Африки и полностью заместил неандертальцев и поздних *Homo erectus*. Это произошло благодаря более совершенным поведенческим возможностям и селективным преимуществам людей современного типа, включая такие основные «движущие силы» как нейролингвистическая и познавательная способности [64, с. 11].





Безусловно, нет бесспорного доказательства того факта, что существует прямая и доподлинно закономерная связь между появлением людей современного физического типа и зарождением творческого проявления. Вполне вероятно и то, что два этих события разделяет достаточно длительный хронологический разрыв.

Противники той теории, которая говорит о том, что произведения искусства появились еще у предшественников *Homo sapiens sapiens*, в качестве главного доказательства указывают на отсутствие достоверных следов каких-либо проявлений или даже зачатков живописи либо скульптуры вплоть до верхнего палеолита. Таким образом, подразумевается, что если бы соответствующие способности имелись в наличии, то они, безусловно, использовались бы на практике и нашли отражение в археологических материалах. Между тем теоретически вполне допустимы иные объяснения отсутствия убедительных свидетельств существования искусства в среднем и нижнем палеолите, а именно: 1) наиболее древние следы искусства просто по тем или иным причинам не сохранились; например, потому, что долгое время изображения делались не на камне и кости, а на недолговечных материалах; 2) предшественники людей верхнего палеолита уже были вполне способны к созданию искусства, но не имели в нем нужды, т. е. человек был уже готов к искусству, но из-за отсутствия соответствующих общественных и индивидуальных запросов имевшиеся возможности оставались не востребованными [63, с.8].

Кажется вполне логичным, что росписям в пещерах мог и должен был предшествовать определенный период времени, когда рисунки делались на шкурах, коре, дереве. Хотя, конечно, сомнительна такая выборочность в течение более или менее длительного периода и использование только недолговечного материала. Безусловно, камень сложнее всего поддается обработке, но, например, нанести рисунок на кость немногим сложнее, чем на дерево, а она гораздо лучше сохраняет следы изобразительной деятельности (о чем говорит множество дошедших до нас предметов мобильного искусства, выполненных на кости и из кости). К тому же, у древних охотников такого материала (кости)



всегда должно было быть в избытке. И все же, стоит отметить, что ни доказать, ни опровергнуть такое предположение практически невозможно (если только будут найдены сохранившиеся деревянная скульптура или рисунки на коре достаточно большой древности, что представляется почти нереальным).

Если касаться вопроса о степени сохранности тех или иных материальных следов культуры древнего человека, то стоит упомянуть и о тафономии. Это понятие было введено в 1940 г. советским палеонтологом И.А. Ефремовым, как раздел палеонтологии, изучающий процессы захоронения останков ископаемых животных и растений. Тафономия означает то, что ни одно археологическое событие не может иметь вероятность сохранения ни 0 ни 100% (что представляется вполне очевидным). Таким образом, если в древности человек создавал произведения живописи, то они не доходят до нас в абсолютно полном объеме, но только в какой-то определенной части. Точно также не могут эти рисунки и совершенно не сохраниться до нашего времени.

И все же, если иметь в виду не просто предположение, а конкретные доказательства существования у неандертальцев, или, тем более, у их предшественников, творческого потенциала, и вообще, способностей, достаточных для создания и восприятия произведений искусства, то встает проблема, упирающаяся в скудность или даже отсутствие материальных источников. Вдобавок, существуют непреодолимые пока расхождения в трактовке этих (причем часто одних и тех же) материалов.

Многие исследователи почти непреложно уверены в том, что, обладая какой-либо способностью — допустим к изобразительному творчеству — первобытные люди обязательно должны были ее использовать. Видимо, дело в том, что, традиционно оценивая чуть ли не всякое новшество в доисторических культурах как шаг вперед в их развитии, как достижение, ученые считали полезность и желательность этих достижений для древних людей чем-то абсолютно очевидным. Поэтому у теоретиков культурной эволюции не было сомнений, что если изобретение становится возможным, то оно становится также и неизбежным.

Особенно простой рисуется ситуация в отношении нижнего и среднего палеолита, когда, как часто думают, развитие культуры





сдерживалось исключительно биологической неспособностью предшественников *Homo sapiens sapiens* к прогрессу, а все скольконибудь заметные культурные сдвиги становились возможны лишь благодаря изменениям в биологии гоминид, и обязательно следовали за ними. Подобная же причинно-следственная связь используется и для объяснения изменений, имевших место в процессе перехода от среднего палеолита к верхнему. В научной литературе до сих пор общим остается утверждение, что именно «трансформация палеоантропов в неолитов» «сделала возможным крупный прогресс в развитии техники», отмечаемый для того времени [65, с.284-285], а превращение данной возможности в действительность мыслится как нечто неизбежное. Несмотря на то, что имеется довольно большое количество данных, противоречащих столь прямолинейному подходу к объяснению культурных изменений в палеолите вообще, и при переходе от среднего к верхнему палеолиту в частности, он все еще весьма популярен.

На самом деле, разве не логично предполагать, что если люди современного физического типа и культура верхнего палеолита появились одновременно, то, стало быть, это не случайно, и хронологическое совпадение двух столь значительных явлений предполагает, что одно из них породило другое? Дело, однако, в том, что, во-первых, никакого хронологического совпадения на самом деле, могло и не быть, а во-вторых, само утверждение, что оно было, выводилось и выводится не только из анализа фактов, но в значительной степени и из общих представлений о характере эволюции человека. Долгое время эти представления как бы заранее подсказывали, что можно и чего нельзя ждать от фактов. Те же данные, которые не отвечали ожиданиям, обычно или отвергались, как недостаточно надежные (что иногда было оправданным), либо, так или иначе, приводились в соответствие с привычными схемами.

До сих пор антропогенез, как правило, трактовался подавляющим большинством исследователей с финалистических позиций, как движение по единственно возможному пути к единственно возможному финалу, причем, что особенно важно, все виды гоминид, предшествующие *Homo sapiens*



sapiens воспринимались и оценивались в соотношении с этим «неизбежным» финалом, т.е. как «недочеловеки».

Очевидно, что подобное понимание антропогенеза предполагает и соответствующее восприятие фактов. Раз в теории принимается, что все гоминиды до «человека разумного» — это еще не есть люди в привычном нам понимании этого слова, отсталые, примитивные, жестко ограниченные в своих возможностях в силу биологических характеристик, то естественно ожидать, что каждый их шаг вперед в культурном развитии может быть связан с какими-то объясняющими его изменениями в их биологии — отсюда стремление совместить археологическую периодизацию с антропологической [66, с. 92]. Возникновение «современных» людей, по логике финализма, обязательно должно было повлечь за собой появление новых важных элементов в культуре — отсюда убеждение в причинно-следственной связи между происхождением *Homo sapiens sapiens* и началом верхнего палеолита, и как следствие такого убеждения — синхронизация этих двух событий.

Между тем появляется все больше оснований думать, что возраст наиболее древних костных останков людей современного физического типа составляет не менее 100 тысяч лет и, по крайней мере, в два раза превосходит возраст первых верхнепалеолитических памятников (около 45 тыс. лет). Кроме того, следует также иметь в виду, что, строго говоря, до сих пор точно не известно, ни с какого типа гоминидами следует связывать генезис древнейших индустрий верхнего палеолита на Ближнем Востоке, ни даже кому мы обязаны происхождением ориньяка. В итоге, так как обоснование хронологического совпадения оказывается не совсем убедительным, можно подвергнуть сомнению и достоверность объяснения культурных изменений, знаменующих начало верхнего палеолита, изменениями биологическими.

Против такого объяснения говорит далеко не только тот факт, что в течение, по крайней мере, первых 50 тысяч лет со времени своего появления люди современного физического облика не меняли традиционных способов обработки камня, довольствуясь теми же орудиями, что и сосуществовавшие с



ними неандертальцы. Но в том случае, если бы доказательства небиологической обусловленности культурных изменений рассматриваемого периода строились лишь на этом, то такая схема была бы чрезвычайно шаткой. Мы знаем, что всегда остается возможность предположить, что некие функционально важные, но на антропологическом материале пока неуловимые, изменения в биологии (например, в структуре мозга) происходили и после того, как скелет приобрел современное строение.

Но дело в том, что, помимо факта длительного существования людей современного физического типа в глубинах культуры среднего палеолита, имеются еще и данные иного рода, указывающие на то, что отсутствие признаков тех или иных культурных достижений в разные эпохи древнего каменного века далеко не всегда может быть объяснено биологическими ограничениями, и что последние играли гораздо менее значительную роль, чем это принято было думать.

Во-первых, следует считаться с тем обстоятельством, что сами изменения в культуре, обозначающие для ученых переход к верхнему палеолиту, не были синхронны, а растянулись на многие тысячелетия. В частности, древнейшие образцы верхнепалеолитического искусства значительно моложе первых ориньякских индустрий.

Во-вторых, выясняется, что в Европе классические неандертальцы были создателями не только мустьерских, но и некоторых ранних верхнепалеолитических индустрий. Для селета и улуццо такое предположение основывается только на косвенных данных, для шательперрона же, после находок неандертальских костных останков в Арси-сюр-Кюр и особенно в Сен-Сезаре (Франция), его можно считать практически доказанным.

Наконец, известны случаи, когда в среднепалеолитических или даже нижнепалеолитических традициях на короткое время возникали комплексы новаций, предвосхищавших технические и типологические особенности верхнего палеолита. Это явление, названное Л. Вишняцким «забеганием вперед» в развитии палеолитических индустрий, прослеживалось первоначально, главным образом, по южноафриканским и ближневосточным данным, а теперь появились основания рассматривать в том



же ключе и некоторые материалы, открытые и изученные в последние годы на севере Западной Европы. Все это согласуется с мнением, что уже в период среднего палеолита имелся потенциал, необходимый для перехода к верхнему палеолиту, но в течение долгого времени отсутствовали стимулы для осуществления соответствующих культурных изменений, и потому в данном случае, как и во многих других, имевшиеся возможности не были использованы в полной мере. Те культурные новшества, которые выделяют верхний палеолит на фоне предшествующих стадий развития, сколь бы полезными и прогрессивными ни представлялись они в нашем восприятии, с точки зрения носителей мустьерских и даже более древних традиций могли до поры до времени оставаться лишь непрактичным, обременительным усложнением, потенциально вполне возможным, но ненужным.

Таким образом, неверно было бы думать, что в палеолите изменения в культуре были прямым и немедленным следствием возникновения соответствующих биологических или каких-то иных возможностей. Напротив, имевшиеся возможности могли долгое время существовать, не будучи реализуемыми, вплоть до появления такой необходимости. То, что люди, пусть даже самые архаичные с биологической точки зрения, не делали чего-то, еще не означает, что они не могли этого делать. Сказанное в полной мере относится и к так называемому неутилитарному, символическому поведению. Следовательно, при рассмотрении проблемы происхождения искусства теоретически вполне правомерно допущение, что потенциально предшественники людей верхнего палеолита, и в том числе гоминиды иных, нежели *Homo sapiens sapiens*, форм, были способны к художественной деятельности, но не имели стимулов, которые побудили бы их эту способность реализовать. И все же весомых доказательств для такого предположения не существует.

Еще одной загадкой первобытного искусства является тот факт, что в таких регионах, как, например, Восточная Азия или Северная Африка, не обнаружено никаких или почти никаких следов существования искусства и на памятниках верхнепалеолитического времени. Даже на Ближнем Востоке, обитатели которого в эту эпоху уже ни в чем не уступали их



европейским современникам, первые несомненные свидетельства фигуративной изобразительной деятельности появляются только в натуфийской культуре около 10 тысяч лет назад. В Европе также, как уже было сказано, древнейшие образцы скульптуры и графики на несколько тысяч лет моложе индустрий, знаменующих начало верхнего палеолита.

Таким образом, наличие биологических предпосылок, будучи необходимым условием происхождения искусства, не являлось одновременно и условием достаточным. Это, однако, еще не означает, что предшественники и соседи *Homo sapiens sapiens* такими предпосылками действительно обладали. Чтобы доказать последнее, нужны гораздо более весомые аргументы — лучше всего в виде несомненных свидетельств фигуративной изобразительной деятельности имеющих более раннюю, нежели верхний палеолит датировку (если таковые существуют), — а их пока нет. В этой связи интересна находка на ашельском памятнике Берехат Рам (Израиль) гальки, возраст которой не менее 200 тысяч лет и чья форма (весьма, надо сказать, отдаленно) напоминает скульптурные женские изображения верхнего палеолита. Почти такая же ситуация сложилась с антропоморфной фигуркой из Марокко с памятника Тан-Тан, имеющей якобы 400 тыс. историю (рис. А.7-8). Если бы абсолютно точно подтвердилось, что антропоморфный вид этих предметов действительно является результатом их искусственной обработки, то это даст серьезные основания пересмотреть сложившиеся представления о времени начала фигуративной изобразительной деятельности. Однако, несмотря на то, что многие исследователи склонны рассматривать данные фигурки как результат художественной деятельности ранних гоминид, точно поручиться за это невозможно.

В итоге, нам остается лишь пытаться оценивать (причем очень приблизительно) степень «готовности» ископаемых гоминид к искусству через нехудожественные следы их деятельности (например, каменные орудия), а также по остеологическим останкам, что, конечно, дает результаты более чем сомнительные. Кроме того, для решения такой задачи могут быть привлечены еще весьма скудные и, как правило, неоднозначные свидетельства того, что принято называть неутилитарным или символическим поведением.



Первый путь предполагает изучение палеолитических каменных индустрий с целью установления уровня умственного развития, необходимого для их создания. Наличие тех или иных методов добычи сырья и его обработки, особенностей в морфологии изделий (пропорциональность, «изящество») служит при таком подходе определяющим фактором для определения способности к совершению в уме различных операций, связанных с расчетом, планированием действий, с чувством формы и симметрии и т. п.

Что же касается материальной культуры среднего палеолита, связанной в Европе и Западной Азии в основном с деятельностью неандертальцев, то за ней просматриваются умственные способности, очень близкие к возможностям современного человека, причем следует еще учитывать, что археологические материалы не позволяют в полной мере судить о потенциале их создателей.

Имеются неопровержимые данные, определенно говорящие о том, что, по крайней мере, уже в среднем палеолите в жизни людей, помимо чисто материальных интересов и забот, связанных с добыванием средств к существованию, было еще нечто, не сводимое напрямую к быту, к удовлетворению биологически мотивированных потребностей. Речь идет о действиях и предметах, не имеющих видимого утилитарного значения. Это, во-первых, неандертальские погребения, во-вторых, украшения в виде подвесок и бусин, обнаруженные на ряде мустьерских памятников (Арси-сюр-Кюр, Абри Кастане), и, в-третьих, вещи, несущие на себе неидентифицируемые, но явно искусственного происхождения следы в виде определенным образом упорядоченных насечек, царапин, выбоин, пятен охры и т.д. Намеренный характер ряда погребений, содержащих костные останки неандертальцев, доказан, как и то, что с ними были связаны какие-то достаточно сложные идеологические представления и обряды. Более чем вероятно (хотя и не доказан) и знаковый характер изображений на некоторых предметах, происходящих из мустьерских и ашельских культурных слоев.

Какие бы выводы об интеллектуальном и духовном потенциале неандертальцев ни делались на основании изучения орудий,



черепов или погребений, все это — косвенные данные. Что же касается непосредственных данных, то достоверные следы искусства археологически фиксируются, лишь начиная с верхнего палеолита. Пока это так — будет господствовать мнение, о том, что существование фигуративной изобразительной деятельности в мустьерскую эпоху было физически невозможно, что, для того, чтобы понять и принять искусство, нужно было подняться на высшую ступень биологической эволюции - «человеку разумному».

Что же касается фактического материала, накопленного за тот век, который длится изучение проблемы, то он говорит о том, что искусство – или символическое изображение, как его еще называют – своего рода «взрыв», произошедший около 50 тыс. лет назад, в то время, когда люди современного облика с территории Африки расселялись во все далекие уголки земного шара. Мигранты принесли с собой способность оперировать символами и создавать изображения, чего не доставало более ранним людям. В итоге и произошел «взрыв» искусства с эпицентром в Европе ледникового периода, начавшийся около 40 тыс. лет назад, когда, как считает большинство антропологов, современные люди заменили собой более примитивных неандертальцев. Новые европейцы украшали свои тела бусами и зубами животных, вырезали фигурки из мамонтовой кости и камня, и рисовали зверей на стенах пещер.

Несколько открытий, сделанных совсем недавно, подтверждают эту теорию. Зачатки живописного творчества и орнаментированные предметы, найденные в Африке датируются всего несколькими тысячами лет ранее, нежели проявления искусства в Европе, что подтверждает теорию о том, что мировая миграция протохудожников началась около 50 тыс. лет назад из Африки (впрочем, как предполагается, и человек появился именно здесь, так что нет ничего удивительного, что на африканском континенте и искусство развивалось раньше, чем где бы то ни было).

Как уже было отмечено выше, некоторые ученые считают, что искусство и познавательные способности могут иметь более длительную историю. После долгих лет сомнений, большинство археологов согласились с тем, что артефакты (это касается



только орудий, но не упоминаемой выше предположительно «женской фигурки») с Берехат Рам - творение человеческих рук. В неандертальских памятниках Европы, некоторым из которых более 40 тыс. лет, обнаружены шлифованные диски из зубов мамонта, костей, которые, вероятно, использовались для декоративных целей, и остатки охры, которую первобытные люди могли использовать для раскрашивания тел. Многочисленные остатки охры также найдены на ранних памятниках в Африке. Охряные «карандаши» нередки в древних памятниках северной Австралии.

Многие археологи теперь полагают, что многообразные желобчатые зубы и различные орнаменты из Арси-сюр-Кюр (Грот дю Ренн) в центральной Франции, творение рук неандертальцев. Хотя возраст слоев Арси-сюр-Кюр спорен; но, скорее всего, они датируются около 35 тыс. лет назад, временем, когда современные люди уже распространились по Европе и создали свое искусство. Но тогда датировка не может быть и ранее 45 тыс. лет назад, т. е. до появления людей современного типа. Некоторых исследователей изучение артефактов Арси-сюр-Кюр приводит к выводам, что неандертальцы, вероятнее всего, не были способны выразить себя в искусстве и орнаменте. Это подтверждает ту точку зрения, что для навыков искусства десятки или даже сотни тысяч лет подготавливалась почва, на которой имел место расцвет искусства ледникового периода.

Споры идут скорее о значении этих доказательств, чем об их подлинности. Традиционалисты, которые придерживаются давней, устоявшейся точки зрения о том, что искусство возникает в период верхнего палеолита, не сомневаются, что люди до 50 тыс. лет назад иногда оставляли артефакты, кажущиеся декоративными или символическими. Но они утверждают, что эти объекты столь редкие и примитивные, что их с трудом можно серьезно воспринимать как часть систематического символического изображения в мире.

С этим мнением трудно не согласиться. Такие символические артефакты чрезвычайно редки. Если начиная с верхнего палеолита, появление предметов художественного творчества идет по нарастающей – т.е. они становятся все более многочисленными,



то этот факт нельзя отнести только на счет плохой сохранности или большого временного разрыва, не позволившим нам в полном объеме познакомиться с проявлениями искусства периода, предшествовавшего верхнему каменному веку. На самом деле изобразительное творчество становится естественным для человека именно в верхнем палеолите. До этого времени оно находит самое незначительное применение. Возможно, в верхнем каменном веке, вследствие изменений в биологии, в частности, в мозге человека, происходит и изменение его в отношении того, что мы называем достаточно общим словом – «искусство». Одно дело – раскрашивание тела охрой и использование разного рода бус, ожерелий, подвесок (которые, скорее всего, имели место в практике неандертальцев), и совсем другое – изготовление статуэток и сложных картин, призванных повлиять на жизнь первобытных людей (т.е. предметов магического или даже религиозного характера). Сегодня оба эти явления мы называем одинаково, но они разные по самой своей сути. Декоративная функция – гораздо более простое понятие, нежели искусство, несущее в себе огромную смысловую нагрузку.

Сегодня изучение палеолитического искусства переживает непростой период, столкнувшись с проблемой, практически противоположной той, которая существовала для него 100 лет назад. Тогда никто не верил в художественные способности человека древнего каменного века. Теперь же нередки «предположения» об искусстве 70 или даже 100 тысячелетнего возраста.

Никто не отрицает художественный «взрыв», имевший место в Европе. Некоторые из наиболее ранних точно датированных артефактов, из памятника Костенки 17 (Россия) – бусы, которым 38 тыс. лет, зубы животных, и морские раковины. В хорошо датированных 35 тысячелетних слоях Абри Кастане в юго-западной Франции, было обнаружено больше материала на нескольких квадратных метрах, чем во всем остальном мире до сих пор. Орнаментированные находки из Абри Кастане – это огромное количество бус, на всех стадиях производства, сделанных преимущественно из мамонтовых бивней и камня.



И в течение «всего» нескольких тысяч лет, художественные представления этих первых европейцев расширились от костяных ожерелий до выразительных рельефов животных, загадочных фигур женщин на последних стадиях беременности, и рисованных львов, носорогов, медведей и других животных, изображенных на стенах пещер.

Но что же могло вызвать этот «взрыв»? Скорее всего, ответ лежит в биологии - произошли некоторые изменения в мозге, которые дали возможность людям изобретать, думать символически, и создавать искусство. Предки человека в Африке выглядели анатомически современно к 150 тыс. лет назад, но столь древнее искусство нам неизвестно. Можно предположить, что добавочный эволюционный шаг, «революция» в мозгу, произошла только 50 тыс. лет назад. Это и дало современному человеку импульс к миграции на отдаленные просторы Европы и Азии.

Что еще стимулировало возникновение и распространение искусства – тема для размышлений, хотя вполне вероятно, что, по крайней мере, в Европе, это могут быть социальные изменения, спровоцированные изменениями, постигшими человека в новой среде. Преследуя стада животных, которые могли мигрировать на огромные расстояния, люди современного типа обзавелись развитой и запутанной социальной системой, с комплексным разделением труда и протяженными связями. Это был единственный выход выжить в среде, где ресурсы рассеяны, а их число точно неизвестно. Орнамент на теле и предметы искусства могли помочь выразить эти новые социальные отношения, или они могли служить визуальному отделению современных людей от неандертальцев, которых они встретили, когда двигались на новые и, возможно, враждебные территории.

Такие не просто новые, но, можно сказать, революционные открытия ученых и выводы из них исходящие кардинально меняют всю нашу прежнюю систему представлений о древнем человеке и его возможностях. Однако отходить от старых взглядов очень сложно: то, что долгое время считалось непреложным, не может быть опровергнуто за один день. К тому же, в связи с несколькими, пусть даже очень важными открытиями нельзя



попросту проигнорировать знания всех предыдущих поколений исследователей доисторического искусства.

И вот, сегодня, когда многие, казалось бы, бесспорные, утверждения исследователей прошлого века (С. Рейнак, А. Брейль, А. Леруа-Гуран) поставлены под сомнение и некоторые ученые призывают начать поиск той же сути в том же самом, следуя принципу «чистой доски» [67, с. 3], и отбросив весь предыдущий опыт. Этому совету удастся, да и стоит следовать далеко не всегда, так как за время изучения палеолитического искусства появилось немало самых разнообразных теорий, посвященных возникновению у человека эстетического мировосприятия, игнорировать которые просто не представляется возможным: некоторые из-за их бесспорной рациональности и верности суждений; другие – из-за того, что сами теории и их авторы давно вошли в анналы науки, и оставить их без внимания значило бы отрицать несколько десятков, а то и сотен лет мирового научного и философского наследия.

1.3 Возникновение искусства как естественно-исторического явления

Как удастся проследить на основе имеющихся в наличии антропологических материалов, человек современного физического типа появился около 40 тыс. лет назад. Его приход совпал с большим разнообразием и высоким качеством орудий труда, среди которых уже есть предметы с незамысловатым геометрическим орнаментом и предельно простыми рисунками, не только служащими украшением, но и символическими по своему содержанию. Вскоре появились вещи, не несшие на себе никакого утилитарного значения - не пригодные ни для охоты, ни для приготовления пищи – поэтому их принято называть «художественными», а еще через некоторое время произведения первобытного искусства прочно занимают место в жизни палеолитического человека. Таким образом, «новые» люди включили искусство в устойчивые социальные традиции и ритуалы.

Изображения верхнего палеолита, созданные в промежутке от 40 до 10 тыс. лет назад, выпадают из общей типологии истории



искусства, они так мало похожи уже даже на искусство мезолита, что одним из сложнейших вопросов при изучении проблемы на сегодняшний день, остается именно этот своего рода регресс в искусстве – переход от сложного к простому.

Но понять и объяснить это невероятно сложно: слишком большой временной разрыв лежит между палеолитическим и современным человеком. До сих пор мы не можем сказать ничего определенного о культуре, религии, мифологии древнекаменного века, и рисунки – единственное свидетельство того, что эта культура действительно существовала.

При более пристальном изучении перед нами встает извечный и практически неразрешимый вопрос: что послужило стимулом к появлению искусства вообще, и живописи, в частности? Поиском ответа на него занимались многие исследователи на протяжении длительного периода времени от античности до сегодняшних дней, и результатом этого явились самые разнообразные, и, зачастую не слишком правдоподобные, теории о происхождении изобразительного творчества. В то же время, попытки объяснить возникновение искусства встречаются достаточно редко. Гораздо более обычны исследования интерпретационного плана, в которых появление разного рода изображений и украшений в начале верхнего палеолита просто берется как данность, и проводится их более или менее тщательный анализ. Впрочем, темы происхождения искусства, его смыслового значения и изначальных функций настолько тесно взаимосвязаны, что при рассмотрении одной из них почти всегда в той или иной степени оказываются затронутыми и другие.

Первая интерпретация палеолитического искусства была предложена Э. Ларте и Кристи (1865-1875), а также Э. Пьеттом (1907). Они использовали в качестве ее основы мобильное искусство таких областей как Перигор (2 первых) и Пиренеи (последний). Эти исследователи отстаивали точку зрения о том, что доисторические люди не руководствовались чувствами религиозного типа в своих действиях, так как это был еще примитивный человек, и просто не мог думать столь изощренно. Они полагали, что первобытное искусство несет на себе лишь декоративную функцию и в первую очередь представляет собой



плод досуга авторов. Таким образом, художественный феномен объяснялся как проявление свободного времени, которое имел человек между охотами.

Позже Люке (в 1926 г.) и Риделл (W.H. Ridell) в 1940 г.), использовали такую «праздную» интерпретацию искусства как основу своих исследований, полагая, что примитивный художник имел природный инстинкт изображать животных, доставляющий ему большое удовольствие (Люке); или же палеолитический человек, имеющий много свободного времени зимой, когда он не охотился, проявлял особенный интерес к украшению места, где он жил (Риделл).

Однако теория «искусство ради искусства» вскоре была заменена новыми толкованиями, в которых возросло значение этнографических параллелей.

В конце XIX в наблюдение над социокультурными процессами у современных первобытных племен, таких как бушмены, полинезийцы, пигмеи и австралийские охотники, привело к появлению новых знаний, которые применили и к доисторическим людям. Этнологи Э. Тэйлор и Дж. Фрэзер начали устанавливать параллели между племенами, приверженными к тотемизму и человеком верхнего плейстоцена, аргументируя это тем, что структура мышления примитивных племен устойчива и восходит к палеолиту.

Одним из родоначальников религиозной концепции истолкования искусства древнего каменного века (уже после его признания научным сообществом) считается Соломон Рейнак (S. Reinach) (1858-1932). В 1903 г. он предложил гипотезу о магическом значении палеолитических изображений (надо сказать, что данная концепция относилась в основном к западноевропейской пещерной живописи). Рейнак утверждал, что это было не искусство ради искусства, а магическое колдовское изображение, одно из тех, которые известны у современных «первобытных народов», и направлены на успех в предстоящей охоте, или на размножение добычи. «Мы сталкиваемся тут с магическим происхождением самого искусства, имеющим целью привлечь известного рода околдовыванием животных, которыми питается племя» [68, с. 5]. Известно, что для палеолитических рисунков,



рельефов Франко-Кантабрии типичны парные изображения животных: самца и самки. На сегодняшний день современные «первобытные народы» рисуют сходные изображения и проводят ритуалы с их участием для увеличения поголовья дичи.

Однако Рейнак, хоть и считается формально автором магической гипотезы, в этом вопросе не был первооткрывателем. Еще в 1865 г. известный этнограф Э. Тейлор (1832-1917) пытался объяснить доисторические рисунки верой в магическую связь между предметом и его изображением [40, с. 14].

Русский исследователь Л.К. Попов (1851-1917), в конце XIX в., проводя параллели между палеолитическим искусством и творчеством эскимосов, утверждал, что древний человек не только подражал живой природе, но, с помощью своих рисунков, стремился подчинить ее.

Следует отметить, что на магическую гипотезу большое значение оказали именно этнографические исследования, с помощью которых ученые проводили параллели между современными первобытными народами и палеолитическими людьми. Так, например, вышедшая в 1899 г. книга Б. Спенсера и Ф. Гиллена («Северные племена Центральной Австралии»), посвященная описаниям магических обрядов австралийских аборигенов оказала значительное влияние на становление всей религиозной теории.

Л. Леви-Брюль утверждал: «Никогда никакое предприятие не может иметь удачу без содействия невидимых сил. Первобытный человек не отправится на охоту или на рыбную ловлю... если не будет благоприятных предзнаменований... если охотничьи и рыболовные снаряды не освящены магической силой» [69, с. 338].

Иногда психологи, как, например, В. Воррингер считали, что в истоках возникновения искусства лежит чувство страха: «именно страх (перед пространством, Космосом) явился одним из главных побудительных мотивов искусства и основным источником его величия» [70, с. 70]. Такие высказывания тоже способствовали укреплению позиций магической теории, т. к. в них утверждалось, что человек рисунками пытался оградить себя от воздействия внешнего мира, создавал их как образец своего рода защитной магии.



Существует и несколько возражений, которые можно привести относительно магической гипотезы. Например, то, что изображений фигур с «ранами» и «стрелами» весьма немногочисленны: 1,8 % от всех западноевропейских палеолитических изображений (по А. Леруа-Гурану - 2,6%). Также во многих местонахождениях видовой состав изображенной фауны не совпадает с найденными там костными останками.

Помимо этого, несомненно, стоит указать на тот факт, что данные, полученные с помощью проведения этнографических параллелей только с большими оговорками можно применить к изучению вопроса о возникновении пещерного искусства. Слишком велика разница уже даже только в условиях жизни между современными нам народами, находящимися на первобытнообщинной ступени развития и нашими доисторическими предками. Кроме того, велик хронологический разрыв между сравниваемыми племенами, а также климатические условия, в которых обитают современные австралийские, полинезийские и африканские племена (которые обычно принимаются за образчик) – жаркий пояс, в отличие от кроманьонцев, живших на краю ледника.

Научное изучение искусства ледникового периода началось в 1920-х годах с работ крупного французского ученого, аббата Анри Брейля (1877-1961), который видел в нем охотничью магию. Брейль основывал свои выводы на современных ему антропологических наблюдениях над племенами аборигенов арунта в центральной Австралии. Чтобы обеспечить полную уверенность в успехе охоты, арунта выполняли ритуалы, в числе которых было рисование изображений дичи – в основном кенгуру – на поверхности скалы (ритуалы подобного рода сегодня хорошо известны среди многих племен, стоящих на первобытном уровне развития).

А. Брейль принял магическую теорию С. Рейнака, используя в качестве основы своей теоретической схемы значение доисторического искусства. Интерпретация значения искусства приняла новую форму, это уже не был простой орнамент на стенах пещеры, но сложная тотемическая система. До сих пор границы между тотемизмом и магией были не слишком материальны, объяснение же Брейля определило различия между ними.



Аббат Брейль также развил и усилил составляющие элементы теории Рейнака, обратив пристальное внимание на биологический вид изображенных животных, и места, в которых рисунки были выполнены. Частое присутствие животных на которых редко охотились (судя по остеологическим остаткам) в живописи не противоречит теории магии охоты и плодородия, так как изображая животных, человек хотел получить контроль над потенциальной добычей.

А. Брейль со временем все более и более отходил от своих взглядов, обратив свое внимание в сторону изучения стилистической эволюции определения искусства.

Исследователь предложил хронологическую интерпретационную систему, основывавшуюся на эволюционной схеме «простое-сложное», включавшей в себя анализ технико-хроматической эволюции, изучение перспективы и системы взаимного расположения рисунков. Плодом исследований стало выделение циклов палеолитического искусства: ориньяко-перигордийского и солютре-мадленского (более подробно мы рассмотрим их далее).

А. Брейль говорит о магии добычи зверя, о магии воспроизведения зверя и о магии обороны от хищников. По отношению к некоторым сюжетам он допускает изображение мифических героев («колдун» из пещеры «Три брата») [71, с. 11].

В дальнейшем магическая теория нашла немало приверженцев, в том числе Л.-Р. Нужье, Г. Кюна. Вплоть до монотеизма (единобожия) палеолитического человека продолжили магическую концепцию Дж. Марингер и А. Глори. В отечественной науке магическая концепция имела сторонников в лице А.С. Гущина, С. Иванова, С.Н. Замятнина, А.Ф. Анисимова.

С течением времени, археологи перестали сомневаться в том, что одна только охотничья магия не может объяснить все многообразие доисторического пещерного искусства. Ниспровержение этих гипотез в 1960-х годах возглавил французский историк Андре Леруа-Гуран (1911-1986). Проанализировав около 2 тысяч палеолитических рисунков, он стал автором самого полного на то время статистического исследования доисторического искусства, охватив в своей работе, как технику исполнения



рисунков, так и их расположение и сюжеты. После исследования более чем 60 расписанных пещер, он увидел определенный порядок в локализации изображений. Олени оказывались на периферии пещер, а лошади, бизоны, быки и мамонты в главных комнатах. Как считал Леруа-Гуран, эта структура представляла деление мира на мужской и женский. Лошадь, олень воплощали мужское начало; бизон, мамонт и бык - женское. В соответствии с этой «структуралистской» интерпретацией, все пещеры были украшены систематически, дабы отразить эту женско-мужскую дуальность, которая наполняла мифологию человека верхнего палеолита.

Еще одним французским исследователем, который оказал значительное влияние на ослабление позиций магической теории, стала Аннет Ламинг-Ампрер. Ее предположения оформили новый подход к трактовке значения палеолитической пещерной живописи как средства выражения символически-метафизической системы, основывающейся на половом дуализме, системы, которая может показать взаимоотношения человека и различных видов животных, вместе с которыми он сосуществовал. Ламинг-Ампрер, как и А. Леруа-Гуран, применяет методологию, основанную на систематическом изучении данных о расположении видов и их тематического контекста.

Автор стремится подчеркнуть, что соотношения между разными видами животных, отнюдь не случайные, но отвечают плану, созданному в уме древнего художника. В виду этого факта, рисунки не могут изучаться ни индивидуально, ни изолированно друг от друга и от общей картины.

Ламинг-Ампрер выделяет две группы произведений наскального искусства, из которых первая расположена снаружи, а другая - в глубинах пещеры. Кроме того, она ставит под сомнение «классические» теории объяснения искусства, которые ссылаются на расположение рисунков в глубоких участках пещеры и в освещенных местах, оценивая их смысл с религиозно-магической точки зрения.

В тематическом аспекте, она основывалась на таких понятиях как центральные и периферийные животные и знаки, которые, как она считала, имеют композиционный характер.



Эти предположения еще привязаны к половой дихотомии, в которой она, в противоположность мнению А. Леруа-Гурана, соотносит мужское начало с бизоном, а женское – с лошадьё. Тем не менее, несмотря на присутствие определенных различий, в сути оба французских автора едины: есть два взаимодействующих, и в тоже время противоположных элемента, которые создают основные представления в мышлении палеолитического человека.

Ламинг-Ампрер берет в расчет взаимное расположение изображений, и приходит к отрицанию их объяснения как проявления магической природы художественной активности.

А. Ламинг-Ампрер добавляет новые пункты к системе хронологической эволюции и стилистике искусства. Она заменяет художественные циклы аббата Брейля системой линейной эволюции из трех фаз, в которых за архаической (ориньяко-перигордийской) и переходной (которая включает последние изображения предыдущего этапа и первые солютре-мадленского цикла), следует мадленская фаза, когда полихромные рисунки делают последний эволюционный шаг.

Значение и смысл искусства в представлениях А. Ламинг-Ампрер изменяются с течением времени от объяснений, в которых господствует половой дуализм, до подходов социального типа.

Взгляды А. Леруа-Гурана, А. Ламинг-Ампрер и их последователей вполне можно обособить как самостоятельную мифологическую гипотезу. Сущность ее заключается в том, что пещерные рисунки стали рассматривать не в отдельности, а как некую систему тесно взаимосвязанных знаков и символов, где местонахождение, взаиморасположение изображений подчинены определенным правилам. В итоге ученые пришли к выводу о мифологическом содержании палеолитического искусства – рисунки на стенах отражали представления древних о дуализме мужского и женского, жизни и смерти. Образ зверя – это модель тотемного животного, образ женщины – это воплощение мифологического персонажа, и орнаментальный узор на сосуде, на оружии... это знак культового смысла, загадочный или бессодержательный только для непосвященных [72, с. 190]. Эта теория, соответственно, предполагает наличие ранних мифологических представлений уже в палеолите, а также то, что





все пещерное искусство франко-кантабрийского региона, Италии и Урала говорит о существовании палеомифологии.

Поначалу настенные изображения палеолита воспринимались как беспорядочное соединение случайных фигур. Первым заговорил о композициях, объединенных связной темой, М. Рафаэль, хотя в качестве такой темы он называл борьбу племен, отраженную в образах тотемов. И композиционная теория сразу не была принята именно из-за подобного странного определения темы. Только А. Ламинг-Ампрер начала толковать эти композиции как сюжеты, наполненные мифологическим содержанием. Главным ее выводом было то, что палимпсесты (запись одних рисунков другими) на самом деле являются композициями, повторяющимися в различных пещерах Евразии. А. Леруа-Гураном были выявлены типичные темы композиций («лошадь-бизон», «женщина-бык», «человек с головой птицы»). Повторение сюжетов в различных вариантах, складывающихся в связные повествования, позволяет говорить о единых для палеолита мифологемах.

Стоит отметить, что, несмотря на ряд значительных преимуществ, главный недостаток данной гипотезы в том, что она не объясняет происхождение изобразительного искусства, а скорее дает интерпретацию его содержания.

Отсутствие объективных критериев оказалось наиболее слабым местом магической концепции. В ее основе лежало несколько догадок и предположений. Одни и те же изображения «маскированных» людей с головой зверя могли трактоваться как тотемы, охотничья маскировка или танцевальный наряд в зависимости от того, к каким обычаям народов обратится исследователь – к аборигенам Австралии, бушменам или индейцам Северной Америки [73, с. 108]. Понятно, что при такой трактовке очень трудно отделиться от субъективности.

Несмотря на то, что, на сегодняшний день и сама магическая теория, и, прочие, созданные на ее основе, являются вполне востребованными, и обоснованными научно, она не бесспорна и существует множество других взглядов на зарождение изобразительного творчества.



Длительное время, до признания палеолитического искусства, рассмотрение этой проблемы, как понятия абстрактного, было связано с философией.

Религиозно – идеалистическую точку зрения на сущность и происхождение искусства развивал английский мыслитель и философ Д. Рескин (1819-1900). Он говорил, что окружающему нас миру присущи божественная красота и гармония. Особое совершенство свойственно природе, отмеченной печатью Бога. Именно эту красоту человек воспринимает посредством эстетического чувства, не подвластного рассудку и имеющего божественное происхождение.

Сторонники *теории проявления*, и, в частности, немецкий философ Г. В. Гегель (1770-1831) считали, что искусство возникает в ходе самопознания идеи. Первоначально материя, природное, преобладает в образах искусства над идеей и последняя лишь едва проглядывает в нем, облекаясь в символы [74, с. 13], но в дальнейшем идея расширяет сферы своего влияния и выливается в форме рисунков с осмысленным сюжетом.

Достаточно близка к выше рассмотренной нами теории *интуитивная концепция* Бенедетто Кроче (1866-1952), стоявшего на позициях гегельянства. По его мнению, интуиция, в отличие от рационального мышления, постигает действительность в ее индивидуальности. Весь мир искусства – плод человеческой интуиции, которая не может существовать вне своего воплощения в линиях, красках, камне, то есть экспрессии в конкретных образах. Б. Кроче первым расценил вопрос об историческом происхождении искусства как эстетически неправомерный: «Если экспрессия является формой сознания, то как можно в таком случае искать источник исторического происхождения чего-то, что не является произведением природы и что обусловлено ходом истории человечества? Как можно выявить исторический генезис того, что является категорией, посредством которой постигается любой генезис и любой исторический факт?» [75, с. 433].

Приблизительно о том же говорит М.Дж. Херсковитц в его книге «Человек и его труд» (Man and his work). Если современная наука не в состоянии дать однозначный ответ на вопрос о том, как возникло искусство, чем оно изначально было для человека



и чем стало впоследствии, то в этом проявляется момент истины. Искусство как единство сложилось лишь на очень поздней стадии своего развития. Поэтому и возникают вполне обоснованные сомнения, не существует ли эта интеграция искусства более как понятие, чем в действительности. Древнейшие художественные проявления настолько разбросаны, хаотичны, что в равной степени и трудно, и бесполезно решить, что из них может считаться искусством, и что нет. Искусство упорно сопротивляется процессу унификации.

Теория художественного инстинкта (Платон (427-347 до н.э.), А. Шопенгауэр (1788-1860)) предполагает тот факт, что искусство - инстинктивное проявление высшего мира, видимого человеческой душой. Оно возникло бессознательно, так как являлось неотъемлемой частью человека. В силу некоего природного инстинкта первобытные люди получали безотчетное удовольствие, оставляя следы своей моторной активности - углубления и линии, проделанные пальцами по глине, насечки на кости, камне, отпечатки ладоней на стенах пещер [76, с. 9]. В ходе подобных занятий человек, побуждаемый столь же инстинктивным стремлением к порядку и ритму, пытается привнести определенную организацию в создаваемые им начертания. Он начинает проводить линии не хаотически, а параллельно, располагает зарубки и насечки в определенной последовательности. Со временем, случайное переплетение штрихов и линий напоминает первобытному человеку очертания реальных объектов природы, пробуждая у «инстинктивно» рисующего человека мысль о возможности намеренного создания подобного изображения, что он и делает, подчиняясь врожденному инстинкту творческого воображения и фантазии. На самом деле, эстетическое чувство развивается в человеке в процессе его духовного развития, на основе восприятия присущего природе совершенства, гармонии и красоты [77, с. 168]. В данной теории главным недостатком выступает чрезмерная идеализация человека, неприятие того факта, что люди могли стоять на более низкой духовной и интеллектуальной ступени развития, нежели народы, современные авторам.



Теория игры (Ф. Шиллер (1759-1805), Э. Пьет (1827-1906), К. Бюхер, К. Гросс, Й. Хейзинга (1872-1945)) долгое время была очень популярна в западной науке. Она исходила из положения о неразрывной связи человека с животным миром. Отсюда вытекало их стремление объяснить возникновение искусства инстинктом игры, общим у человека и животных. Искусство по этой теории в своем начале есть незаинтересованная деятельность, развивавшаяся из внутренне присущего человеку чувства прекрасного [78, с. 6]. Получая истинное удовольствие, когда они могли не работать, люди переносили избыток сил в игру. Давно было замечено, что первобытные изображения постепенно становились менее реалистичными, более условными. Но для игры как раз и характерно создание человеком в условном пространстве и времени порядка, который определяется им самим. Играющий человек выражает себя в условно независимом, свободном состоянии, в состоянии незаинтересованности по отношению ко всему, что не связано с игрой. Отсутствие внешней, посторонней цели, когда целью становится сама деятельность, роднит искусство и игру. Древнейшие изображения делались людьми в часы досуга просто для удовольствия и не имели более глубокого смысла. «Наслаждение чистой формой, красотой есть непонятный шаг, совершаемый человеком. Ни в одной истории человечества я не нашел указаний на этот переход» – пишет Ф. Шиллер [79, с. 459].

Интересны в этом отношении взгляды голландского историка культуры Й. Хейзинга. В своей книге «Человек играющий. Попытка определения игрового элемента в культуре» он универсализировал понятие игры, к которой свел все многообразие человеческой деятельности и рассматривал ее как основной источник и высшее проявление человеческой культуры. Чем ближе культура к архетипам, т.е. чем более она первобытна, тем более она игра; но, отдаляясь от своих истоков, подобно тому, как человек отдаляется от своего детства, культура утрачивает игровое начало.

Безусловно, в свете современных фактов игровая теория кажется во многом несостоятельной. Нелегко предположить, что создание рисунков в отдаленных, труднодоступных уголках



пещер, часто в опасных местах, могло представлять собой просто разновидность игры, не имеющей особого подтекста.

Т. Липпс, О. Конт (1798-1857), Ж.Л. д'Аламбер (1717-1783) были сторонниками *теории подражания (имитативной)*. По ней, краеугольным камнем в возникновении искусства является инстинктивная склонность человека к подражательству, заменившая древним людям слабо развитый интеллект. Греческий мыслитель Демокрит считал, что искусство возникает из непосредственного подражания животным (именно в античности появляется термин «мимезис» - подражание). Наблюдая за действиями животных, насекомых и птиц, люди научились от паука - ткачеству, от ласточки - постройке домов, пению - от певчих птиц. Аристотель, рассматривая проблему мимезиса, считал, что в искусстве не просто создаются образы реально существующих предметов или явлений, но и заложен импульс к сравнению с ними.

Элемент подражания действительно имеет место и особенно ярко выражен в первобытном искусстве [80, с. 79]. Тем не менее, маловероятно, что палеолитические рисунки являются некими «этюдами с натуры», простой фиксацей зрительных впечатлений, вдобавок исполненных поистине примитивным человеком (как это считали авторы). К тому же, обыкновенное «копирование» действительности не могло привести к появлению в палеолитическом искусстве такого большого числа самых различных знаков, фантастических фигур.

Идеократическая теория Л. Уорда говорит о том, что искусство – плод изобретения человеческого разума, возникший одновременно с «человеком разумным», и являющийся неотъемлемой частью последнего. И хотя, в действительности, многие исследователи тесно связывают возникновение искусства с становлением нового биологического вида человека – *Homo sapiens sapiens*, мы не можем утверждать, что только биологический фактор повлиял на способность человека к творчеству. Для этого должны были появиться какие-то совсем другие, более значительные причины. Кроме того – обладать каким-то умением и применять его на практике – две совершенно разные вещи. Таким образом, нам представляется неправильным объяснять такую



сложную и неоднозначную сторону человеческого существования как художественное творчество, лишь физиологическими возможностями и разумом, хотя никто и не отрицает огромной значимости появления биологической потенции к творчеству. Но не стоит забывать и о том, что даже сегодня, когда такой способностью (т. е. художественной) обладают все люди, далеко не все ее реализуют. Создание произведений живописи требует особых моральных и умственных усилий, благоприятных условий, таланта, наконец.

Естественно, что и в палеолите не все члены племени принимали участие в расписывании пещер. Таким образом, разум хоть и совершенно очевидно причастен к возникновению искусства, но помимо него требовалось стечение множества других, не менее важных, обстоятельств.

Географическая теория (Ж-Ж. Руссо (1712-1778), Ш. Монтескье (1689-1755)) стоит на позиции того, что решающую роль в возникновении искусства сыграл природный фактор, ибо условия окружающей среды влияют на все виды человеческой деятельности. Так, например, искусство свойственно палеолитическим охотникам, а не собирателям, для которых «сбор морских ракушек на рифах при морских отливах был достаточен... и это не питало их воображения, не обогащало их память динамичными впечатлениями, глубокими и прочными, необходимыми для рождения изобразительного искусства» [57, с. 42]. Несомненно, географический фактор играл определенную роль, и вполне вероятно, что очень значительную, при возникновении изобразительного искусства, но было бы неправильным при рассмотрении вопроса ориентироваться только на него.

Культурно-историческая школа, родоначальником которой считают И. Тэна (1828-1893) рассматривает возникновение искусства в тесной связи с обществом, его особенностями и исторической эволюцией. Поэтому каждый отдельный художник рассматривается представителями данной школы как продукт следующих факторов:

1) этно-фамильная наследственность, передающая ему индивидуальный, уникальный облик;



- 2) окружающая географическая, социальная среда;
- 3) определение момента в жизни человека, заставляющего его действовать так или иначе [81].

Можно видеть, что такая концепция уже гораздо более рациональна. Во внимание принимается несколько различных факторов, а не один, как это делалось прежде. Искусство вообще невозможно объяснить однозначно и односторонне. В его произведениях всегда присутствует субъективизм художника, влияние настроения, момента времени.

Еще одним сторонником объективного подхода к искусству стал французский ученый Этьен Сурьо (1892-1979), который выступал за создание новой, подлинно научной теории эстетики. В поисках сущности художественного произведения он предлагал отталкиваться не от субъекта – его создателя, а делать предметом рассмотрения объект изображения как определенное единство формы. Сурьо отождествлял искусство и форму, причем искусство рассматривалось им как комплекс принципов и приемов для воплощения последней. Художественное произведение, приняв окончательную форму, обретает и самостоятельное бытие, а законченность дает ему цель его собственного существования. Но Сурьо не учитывает одного момента: в живописи субъект и объект неразделимы, если же это происходит, теряется весь смысл исследования.

Сторонники *иллюзионистской концепции* (К. Ланге) считают искусство явлением, возникшим в виде чудесной иллюзии, доставляющей человеку наслаждение. В дальнейшем эта гипотеза была развита Дэвидом Льюисом-Вильямсом, Робертом Беднариком, Томасом Доусоном трансформировавшись в - *эноптическую, нейропсихологическую теорию*. Они предположили, что палеолитические пещерные рисунки, могут быть фиксацией эноптических (внутреннего зрения) картин. Древний человек, встречаясь с явлением внутреннего зрения, сначала пытается объяснить содержание того, что он видит. На этой основе появляются анималистические изображения с эноптической основой или комбинация картины внутреннего зрения с животным [12, с. 222] (отсюда – часто встречающиеся



рисунки зверей, соединенных с различными знаками, например, со знаками пола).

В работе «Знаки всех времен» (The Signs of All Times) Д. Льюиса-Вильямса и Т.А. Доусона, авторы доказывают, что большинство произведений наскального искусства в мире, а также, возможно, рисунки палеолитических художников, основаны на изображениях, увиденных людьми в состоянии транса, и что большинство повторяющихся геометрических знаков были выполнены на основании именно таких «эноптических» изображений [82].

Авторы развивают известную ранее нейропсихологическую модель, основанную на изображении, видимом в состоянии транса от несовершенных эноптических до реалистичных изображений для классификации и рассмотрения подобных рисунков, относящихся к наскальному искусству. Они выводят основные правила восприятия таких изображений и степени их воздействия на человека. Льюис-Вильямс и Доусон применили эту модель к шаманскому наскальному искусству народа сан в Южной Африке и Шошониан Косо в Калифорнии, и, затем, к живописи верхнепалеолитической Европы, доказывая, что и это искусство также связано с изменением сознания. Например, объединение геометрических «знаков» с животными, людьми и зоо-антропоморфными фигурами (комбинирование черт человека и животного) в палеолитическом искусстве интерпретируется как смесь эноптики с изобразительными (или «фигуративными» или «комплексными» в зависимости от трактовки) изображениями, увиденными в состоянии транса.

Часто палеолитические рисунки трактуются как результат деятельности вышедших из транса первобытных «шаманов», которые фиксировали свои зрительные галлюцинации. Тот факт, что живопись древнекаменного века располагается преимущественно в глубине пещер, объясняют тем, что здесь было легче войти в транс.

Авторы полагали, что проблема четкой связи эноптического изображения с изменяющимися состояниями сознания в целом или шаманизмом в частности, повсеместна. Все люди под воздействием большого числа различных обстоятельств могут



увидеть такие эноптические изображения, которые иногда входят в их искусство.

В западной науке эта теория получила широкий общественный резонанс и достаточно теплый прием в научных кругах. Данная «нейропсихологическая» модель была внедрена в контекст европейского доисторического искусства во Франции, Великобритании. Брэдли (Bradley), Валькарс (Valcarce) и Боадо (Boado) предприняв в 1994 г. пилотные изыскания в Галисии, на северо-западе Испании, рассматривали изучение наскального искусства как вид ландшафтной археологии.

Недостаток этой гипотезы проявляется в том, что она не разъясняет причин внедрения искусства в жизнь людей, а лишь говорит, откуда взялась сама идея изобразительного символа, и в какой мере сходные знаки и рисунки из разных районов можно вывести из общих для всех людей, и, не зависящих от культурной принадлежности, свойств нервной системы.

Эротическая теория (М. Нордау) отстаивает точку зрения о том, что искусство возникло, как средство приманить особу противоположного пола, и поэтому древнейшей формой искусства является украшательство, основная функция которого - произвести наибольшее сексуальное впечатление. На стыке с нею находится рассматриваемая ниже гипотеза охотничьих трофеев.

Компенсаторная теория (Коллинз, Онианз) предполагает, что специфическое содержание древнейших изображений, представленных женскими фигурками с подчеркнуто преувеличенными признаками пола, было порождено желанием подростков компенсировать свою исключенность из сфер сексуальной и охотничьей активности в реальной жизни. Нам представляется, по меньшей мере странным, каким образом авторы смогли объяснить все сложное, многогранное и многочисленное искусство древнего человека деятельностью неудовлетворенных подростков, которые, судя по логике вещей занимались живописью и скульптурой ради собственного удовольствия и самореализации. Стоит обратить внимание на то, что исполнение рисунков, приготовление красок, освещение темных и глубоких пещер требовало затрат труда не просто небольшой группы детей, но усилий всей общины, которой в те



далекие времена средства к существованию давались с помощью огромного напряжения всех ее сил.

Гипотеза демонстрации трофеев (М. Конки, Итон). По ней первобытная живопись возникла как средство демонстрации охотничьих, военных и прочих успехов. Предполагается, что естественный отбор благоприятствовал тем индивидам, которые выставляли на всеобщее обозрение свои трофеи, так как это демонстрировало их силу и ловкость. «Выставки» медвежьих черепов в неандертальских пещерах при этом интерпретируются подобным же образом, и предполагается, что переход к изображениям, которые, в отличие от костей, не могли быть украдены, повреждены или съедены (падальщиками, грызунами и т.п.), давал их авторам – неоантропам – селективное преимущество. Таким образом, возникновение в палеолите фигуративной изобразительной деятельности ставится в связь с развитием одной из форм мужского социального поведения, которая обеспечила эволюционный успех современных людей и их превосходство над неандерталоидами [63, с. 6].

Своеобразную **«физиологическую» теорию** происхождения искусства предложил Г. Ален (1848-1899). Он полагал, что в основе восприятия того или иного художественного произведения лежит чисто физиологическое раздражение. Оно переживается человеком как чувство эстетического удовольствия или неудовольствия в зависимости от того, является ли изображаемый материал данного рисунка полезным или вредным для организма. Наверное, стоит предположить, что такого рода удовольствие было сопряжено для палеолитического человека с большими трудностями, которые встречались ему на всем протяжении подготовки и исполнения рисунков. Кроме того, непонятно какого рода удовольствие могло ему доставлять изображение достаточно многочисленных в искусстве древнего каменного века знаков и фантастических существ.

Экологическая (демографическая) гипотеза (К. Гэмбл, Джохим, Бартон) рассматривает распространение изобразительно-го искусства как одно из следствий крупных социальных, демографических и экологических изменений. Теория не говорит непосредственно о происхождении искусства, она лишь объясняет,





почему художественная деятельность развивается в тех или иных районах Европы. Это объяснение состоит из своего рода логической цепочки и выглядит следующим образом:

- ухудшается климат вследствие наступления ледника;
- соответственно сокращается количество территорий, пригодных для жизни человека;
- происходит отток населения в регионы с более благоприятными природными условиями;
- это приводит к большей открытости групп населения, нарушению прежних внутри- и внешнеобщинных связей, росту плотности населения на определенных территориях, увеличению значения межгрупповых границ и межгрупповых связей;
- украшения, орнамент используются для самоидентификации индивидов, рисунки - для обозначения территориальных границ, а женские статуэтки («палеолитические венеры») в качестве визуального средства информации и стимуляции межплеменных контактов.

По этой теории изобразительная деятельность рассматривается как средство социальной коммуникации, к тому же помогающее древнему человеку приспособиться к новым для него условиям существования, и ставшее жизненно необходимым ввиду коренных экологических и демографических изменений. Несмотря на то, что здесь изначально существование традиции искусства принимается как уже имеющее место, эта теория применима и для объяснения причин возникновения живописного творчества.

Несколько схожими между собой являются *лингвистическая* и *мелодическая теории*. Первая (Тард, Ж.Совэ) полагает, что стремление запечатлеть слова привело к письму, первоначально рисуночному (пиктографическому). Вторая говорит то же самое о звуках (т.е. о том, что рисунки являются своего рода «нотным письмом» доисторического человека). Сегодня эта теория, в гораздо более развернутом виде, носит название социоэкономической (Р. Уайт, К. Гэмбл, М. Конки). По мнению ее сторонников, искусство породили социальные нужды, потребность в коммуникации, возникшая в виду большой отдаленности человеческих групп.



Появление индивидуальных украшений они вполне справедливо связывают с возникновением социальной стратификации.

Достаточно близка к вышеупомянутой теории **гипотеза информационного взрыва** (Я.А. Шер, Д. Пфейфер (J. Pfeiffer)). На сегодняшний день она, пожалуй, является одним из наиболее успешных (после магической теории) предположений о происхождении изобразительного искусства и, вдобавок, на нее работают и другие интерпретации палеолитических рисунков. Суть теории заключается в предположении того, что появление в разных регионах в разное время тех или иных форм изобразительной деятельности, могло явиться следствием необходимости выработки специальных вспомогательных средств хранения и передачи культурной информации. Необходимость в этом возникала тогда и там, где культура в ходе приспособления ко все усложняющейся среде обитания сама усложнялась настолько, что ее функционирование становилось невозможным без сохранения и использования большого количества самых различных сведений об окружающем мире и о существовании в нем человека. Следы, которые оставлял человек на песке, мягкой земле неизбежно служили произвольным средством коммуникации. В дальнейшем человек с целью ориентировки в пространстве других людей и самоориентировки мог уже намеренно фиксировать свои следы. [83, с. 240]

Лингвистами установлен факт острого дефицита абстрактных понятий в древних языках. Течение времени, смену дня и ночи необходимо было как-то отражать и фиксировать. Первыми подобными средствами «внешней памяти» для абстрактных понятий, вероятно, были системы штрихов и зарубок, обнаруженные на некоторых верхнепалеолитических предметах. Из них или параллельно с ними могли формироваться более сложные знаки типа «клавиформ» и «пектиформ» [52, с. 11]. Согласно данной теории – палеолитическая живопись стала своего рода «хранилищем» или «архивом» всей информации, известной древнему человеку.

Коммуникационные каналы палеолитического искусства выполняли социальные функции, которые можно разделить на явные, осознаваемые самими древнейшими людьми, - это



магическая (культовая) функция и «педагогическая» функция - передача полезного опыта подрастающему поколению; и неявные, но также очень важные функции - интеллектуальная – то есть развитие абстрактного мышления и эстетическая - развитие чувства гармонии, красоты, благодаря созерцанию художественно насыщенных произведений талантливых мастеров.

Роль визуальных подсказок (своего рода «учебников с иллюстрациями») в таком случае выполняли верхнепалеолитические изображения разных типов. Помимо этого, предполагается, что некоторые отдельные изображения или целые их комплексы могли служить в качестве топографических маркеров, а то и настоящих карт местности. Наконец для многих произведений живописи и, в основном, графики ученые пытаются применить календарные и счетные функции. В рисунках видят фиксацию смены сезонов, различных астрономических циклов и иных природных явлений, а также некоего рода «счетные таблицы».

Вполне можно найти объяснение и неравномерному распределению рисунков в пространстве. Скорее всего, появление наскальных рисунков отражает накопление в Западной Европе таких объемов информации, которые было физически невозможно сохранить в памяти и передать устно. Не последнюю роль играет и господство изобразительной традиции в религиозной жизни западноевропейских племен. В различных регионах для исполнения сходных обрядов вполне могли использоваться различные предметы, будь то рисунок, статуэтка или ритуальный танец. В силу неодинаковости природных условий и исторических особенностей необходимость визуальной фиксации информации возникла где-то раньше, где-то позже, и потому «очаги» палеолитического искусства выглядят вполне закономерно.

1.4 Происхождение живописи в свете археологических данных

Иным образом, но, безусловно, в русле продолжения прежней традиции, представлены основные археологические гипотезы, касающиеся возникновения изобразительного искусства палеолита. Надо сказать, что если предыдущие теории имели в



большей степени философскую, психологическую окраску, то археологии свойственно более конкретное, скрупулезное изучение непосредственно самих памятников материальной культуры, их местоположения, материалов, которыми и на которых они были выполнены.

Гипотеза «макарон» (меандров) получила свое название от открытых первоначально в пиренейских пещерах групп волнистых параллельных линий, прочерченных пальцами по глине или нанесенных на скалу острым инструментом. Из этого можно предположить, что человек, случайно прикасаясь пальцами к глине, покрывавшей стены и пол пещер, начинает усваивать идею о возможности чертить на ней изображения.

Еще одно не слишком правдоподобное предположение о происхождении этих странных волнистых линий связано с так называемыми «гриффадами» [84, с. 13, рис. А.9-10]. «Гриффадами» принято называть следы когтей пещерных медведей, оставшиеся на поверхности камня (скорее всего доисторические медведи оставляли эти метки, также и с той же целью, как сегодня это делают их потомки на деревьях). Можно предположить, что такие красноречивые царапины могли стимулировать палеолитического человека в свою очередь начать чертить пальцами на стене, сначала на самом податливом материале – глине.

«Макароны» – не так просты, как кажутся на первый взгляд. Это вовсе не хаотические полосы на стенах пещеры. На самом деле – это сложные переплетения параллельных и пересекающихся линий, образующих меандры и аналогичные геометрические формы, с включенными в них очертаниями животных, в целом составляющие единую композицию. Одним из наиболее известных памятников этого типа является пещера Альтамира, где в сплетениях линий можно различить голову быка и контуры лошадей. В пещере Ляско в систему меандров вписан олень, в Монтеспан – лошадь. На стенах Марсулы четко прослеживается голова бизона. Среди переплетающихся линий Пеш Мерль изображены мамонт и олень, а очертания каменного козла перекрещены меандрами в разных направлениях. Такое же сложное переплетение животных и меандров мы видим на стенах и потолке пещеры Гаргас.



Во французском Руфиньяке тысячи меандров образуют одну из самых сложных систем во всем палеолитическом искусстве. Здесь присутствует множество рисунков животных, среди которых немало мамонтов, иногда связанных с меандрами в единый изобразительный комплекс.

На стенах испанской Ла Пилеты – большое количество изображений животных, антропоморфных существ, отвлеченных символов, змеевидных линий и меандров; все это переплетено, животные «вписаны» в меандры, тесно связаны с ними. Одна из характерных особенностей Ла Пилеты – та, что меандры и животные неоднократно обновлены. Скорее всего, периодическое обновление священных изображений в пещерах было составляющей частью происходившего здесь ритуала. Это указывает на ритуальную функцию, на то, что пещера была святилищем, в котором время от времени происходили какие-то действия.

Для чего же палеолитический человек изображал на стенах пещер такие сложные и непонятные системы волнистых линий? А. Брейль видел во многих из них образ змеи, А. Леруа-Гуран – фаллическую символику, А. Маршак – отражение представлений, связанных со стихией воды. Все эти гипотезы не принимают во внимание тесную связь меандров и родственных мотивов с изображениями животных и ритуальную периодичность изобразительных комплексов.

В. Кабо достаточно резонно предполагает, что меандр (или его более архаическое подобие) является прототипом лабиринта и схематическим образом пещеры. Идя по пути от простого к сложному, меандры приобретали геометрически организованный характер и, наконец, в их композицию включались очертания животных. Очень вероятно, что эти композиции, по своему происхождению и семантике, являются своего рода схемами подземного мира, который в древности часто изображался в виде лабиринта, порою с фигурами животных и антропоморфных существ внутри или рядом; мира, куда уходят и откуда вновь возвращаются животные и люди, вызванные к жизни магическими обрядами [85, с. 68]. Зачастую рисунки находятся в таких труднодоступных уголках пещер, что путь до них и



в самом деле напоминает лабиринт. Этот факт достаточно явственно свидетельствует о сакральном значении таких пещер, о стремлении резко отделить их от обитаемого пространства, укрыть от взглядов непосвященных.

Если вернуться от истолкования значения данных рисунков к вопросу о том, были ли они первоисточником для палеолитического искусства, то материальные памятники, обычно приводимые в качестве доводов в пользу возникновения рисунков животных из этих своеобразных линий, достаточно немногочисленны. Наиболее часто в качестве доказательства приводят фриз на потолке правой галереи Альтамиры, где в сплетениях «макарон» различается искусно выписанная голова быка. Случай этот обладал бы большой степенью доказательности, но точно определить дату рисунка такого рода (то есть выполненного без применения краски) очень сложно и приходится прибегать к стилистическому анализу. В трактовке же всей эволюции верхнепалеолитического изображения столь детализированная голова могла появиться лишь после среднего ориньяка, представляя уже развитое искусство. Хотя датирование по стилистике рисунка не слишком надежно, но иногда, за неимением других возможностей, приходится полностью положиться и на него.

Вдобавок к этому, сторонники данной концепции ссылаются на еще одну пещеру средиземноморского побережья - Ла Бом-Латрон (Франция). В ней были открыты отдельные, вне «макаронных» фризов изображения зверя, очерченные многолинейными полосами. Но это уже не углубленные борозды меандров, а цветные линии, проведенные пальцами. Самые древние «макаронны» в цвете не исполнялись, и общность техники ограничивается только тем, что она в обоих случаях пальцевая. В изобразительном отношении фигуры Ла Бом-Латрон нельзя рассматривать в качестве прототипов и исходной основы сюжетного рисунка Франко-Кантабрии, тем более, что вероятность датировки этой техники не самым началом верхнего палеолита, а более поздним временем достаточно велика [46, с. 44].

При датировке данной техники исследователи зачастую подвержены влиянию примитивного вида этих «рисунков», и



относят данные изображения к более раннему периоду палеолита, нежели реалистичные, полихромные изображения животных. На наш взгляд такое мнение неверно. Силуэты животных, которые можно увидеть в сплетениях «макарон» вполне реалистичны, узнаваемы, и их сложно отнести к пробным или неумелым «наброскам». Представление о линейном пути развития изобразительного искусства в последнее время подвергается суровой и вполне справедливой критике, и потому судить о возрасте произведения лишь по «сюжету» рисунка неправомерно. Да и вовсе необязательно, чтобы при развитом искусстве все рисунки были одинаково совершенными, к тому же учитывая, что все они не выполнялись рукой одного человека.

Тем не менее, меандры стали предметом изучения как свидетельства древнейшей стадии генезиса первобытного наскального искусства и палеолитической символики (в частности, представлений, связанных с образом змеи, с водной стихией и Нижним миром) [39, с. 125].

Еще одна гипотеза, в некотором роде созвучная предыдущей – **гипотеза «руки»**. «Рукой» в первобытном искусстве называют преднамеренно полученное пятно, повторяющее очертания кисти (рис. А.11-15). По мнению сторонников этой теории, такой отпечаток стало прототипом всего палеолитического искусства, и впервые оно было получено при помощи случайного прикосновения к влажной глине на стенах пещер. Первобытный человек оставлял следы, и, видя в них образы, он преднамеренно воспроизводил их (как это делают дети). С этого момента человек ощутил зарезервированную в нем способность творить, и стремится воспроизвести другие сюжеты.

Скорее всего, при изображении рук главной задачей было не отразить реальность (как в позднейших случаях при рисовании животных), а оставить след, установить контакт с потусторонними силами, отделенными от художника стеной пещеры. Когда кто-либо клал руку на стену и выдувал на нее краску, цвет руки смешивался с цветом стены. Под воздействием священной краски рука как бы исчезала в скальной поверхности. Это могло дать возможность предоставить человека, возможно больного (или иницируемого), на милость сил потустороннего мира.



«Руки» достаточно многочисленны, иногда они образуют целые фризы, состоящие из десятков и сотен отпечатков (в пещере Гаргас - более 200, Кастильо - около 50, Мальтравьезо - 30).

В наскальных изображениях верхнего палеолита знак руки чаще всего изображает левую руку, а не правую. В пещерах Гаргас (Франция) и Кастильо (Испания) отпечатков левых рук 159 (т. е. около 90% всех случаев) при 23 правых. Такая же особенность характерна и для позднейших пиктографических изображений. Почти исключительное преобладание отпечатков левой руки характерно для пещерных полупиктографических изображений в Австралии.

А. Леруа-Гуран полагал, что отпечаток левой руки является «женским» знаком, в отличие от «мужского» - правого. Если принять данную концепцию за истинную, становится понятно преобладание изображений именно левых рук на стенах палеолитических пещер, так как на протяжении всего древнего каменного века, количество женских знаков (будь то статуэтки или гинекоморфные символы) значительно превышало мужские. Впрочем, эта тенденция сохраняется на протяжении практически всей истории искусства.

По характеру исполнения «руки» разделяются на позитивные и негативные. Первые являются отпечатками покрытых краской ладони и пальцев. Во втором случае кисть с расставленными пальцами передавалась естественно, относительно светлым фоном скалы, обрамленная с боков и сверху пятном краски. Руки выполнялись разными цветами – красным или черным, желтым (коричневым), фиолетовым. Иногда панно с отпечатками рук может насчитывать три-четыре различных цвета. Подобные цветовые различия, по-видимому, можно объяснить древним противопоставлением цветов, связанным, в конечном счете, с социальной классификацией [86, с. 109].

В основе обеих техник лежит применение «трафарета», которым в каждом отдельном случае служила реальная рука. Способ нанесения негативного пятна на скалу и поныне составляет предмет дискуссии. Проводя параллели с австралийскими аборигенами, бытует мнение о том, что краска выдувалась через трубочку, которую держали во рту. Именно «негативные»



руки наиболее многочисленны в искусстве палеолита. Вполне возможно, что «позитивные» руки получили меньшее распространение из-за того, что на шероховатой поверхности камня редко получались хорошие отпечатки.

Немало оживленных споров велось и вокруг изображений рук с недостаточно развитыми пальцами (мутиляцией), которых особенно много в пещере Гаргас, где обнаружено к тому же многократное повторение отпечатка одной и той же руки с отрубленным пальцем [80, с. 79]. Одни утверждали, что это символ (А. Леруа-Гуран, Сент-Ив, Ж. Люке), другие считали ее результатом добровольного увечья, при котором были удалены некоторые фаланги (А. Брейль). Последнее предположение основано на этнографических исследованиях – например, бушмены отрезают фаланги в знак траура, готтентоты отсекают мизинец чтобы «прогнать» болезнь. Еще одна версия говорит, о том, что такое увечье могло являться следствием распространенного заболевания, например обморожения, болезни Рейно (Г. Обермайер, А. Сали), Б. А. Фролов трактует их как элемент счетной системы.

Почти всеми исследователями руки считались знаком, отражающим освоение пространства, а вот отсутствующие фаланги пытались объяснить и тем, что пальцы могли быть просто подогнуты. Ныне предпочтение отдается версии о действительном отсутствии фаланг так как экспериментально доказано, что при загибании пальца краска затекает за него, что не отмечается при изучении оригиналов.

Гравюры рук, процарапанные на скальной поверхности, известны главным образом из пещер Барабао и Кап Бланк. В целом, они гораздо более редки, чем рисованные изображения.

Социальная семантика «рук» наглядно проявляется в очень строгой регламентации этих изображений в особых пещерах. Среди всех трафаретов преобладают маленькие руки [87, с. 21], что дает возможность предположить их принадлежность детям или подросткам, и видеть в рисунках деталь обряда инициации.

В некоторых случаях отпечаток руки как бы скомбинирован с изображением животного, как это можно видеть в Пеш-Мерль. Здесь негативная рука находится над огромной фигурой



лошади (рис. А.41). Можно предположить, что таким образом устанавливалось своего рода право собственности над животным, дабы принести несомненный успех последующей охоте на него.

Отпечаток «руки» – это промежуточная стадия между изображением человека и просто знаком. Это персонифицированный символ человека. Необходимо отметить, что рисунки человеческой руки встречаются очень часто на протяжении длительного периода времени и на огромной территории. Вплоть до сегодняшних дней с помощью оттисков ладоней отмечают границы своих земель аборигены Австралии, в качестве оберега используют отпечаток руки на стене своего жилища некоторые из племен бедуинов. Изображение руки – один из признаков самоидентификации человека, способ оставить свой след, обособить и определить собственное «Я», возможно, это один из первых способов, позволивших человеку палеолита выделиться из первобытного коллектива, ведавшего фактически всеми сторонами жизни людей. Это стремление к выражению своего «Я» является неперенным условием для создания любого произведения искусства вплоть до сегодняшних дней.

Еще одна *гипотеза* – «*простого этапа*» была введена в науку французским ученым Буше де Пертом (1788-1868) в XIX в. Она базируется на находках естественных антропоморфных, зооморфных камней. На этой основе им был сделан вывод, что палеолитический человек сначала увидел в природных фигурах изображения, подобные живым существам, а затем начал дополнять и завершать естественные модели.

Против этого предположения говорит устоявшееся мнение о довольно низком интеллектуальном уровне людей ориньяка, которые, в таком случае, не могли обладать абстрактным художественным мышлением, которое позволило бы им домыслить и закончить природный фигурный камень. Однако события последних лет ведут к пересмотру этой гипотезы. Исследователи склоняются к тому, что необходим углубленный анализ познавательных способностей ископаемых гоминид уже нижнего палеолита, так как их графика свидетельствует о необычайно (для нашего представления) высоком уровне интеллекта предшественников человека современного типа.



Тем не менее, что касается теории Буше де Перта, то для установления связи природных фигурных камней с предполагаемой деятельностью палеолитического человека они должны отвечать, по крайней мере, одному из следующих условий:

- а) нести на себе хотя бы незначительные, но бесспорные признаки целенаправленной обработки;
- б) входить в определенную группу, говорящую о том специальном отборе, которого не могла выполнить природа;
- в) находиться в культурном слое, что свидетельствовало бы о вероятности их преднамеренного приноса [46, с. 76].

Как правило, ни одно из этих условий не бывает соблюдено, что позволяет говорить о маловероятности данной теории.

Еще два чрезвычайно интересных предположения были сделаны А.Д. Столяром. Первое - гипотеза о происхождении искусства путем использования «натурального макета», то есть камня либо выступа пещеры, которым придавалась форма животного, при помощи шкуры, головы, конечностей последнего. Такая грубая скульптура постепенно грацилизировалась, переходила в барельефное изображение, а впоследствии и в рисуночное. Фактически первобытное искусство, согласно этой теории представляет собой систему из 4 последовательно сменявших друг друга моделей:

- 1) увенчивание звериной головой естественного фигурного объема;
- 2) преднамеренное создание из камней искусственной основы для натурального символа;
- 3) грубая лепка подсобной основы из глины;
- 4) достаточно выразительная лепка «безголового» тела зверя, накрывавшегося его шкурой и завершавшегося натуральной головой [88, с. 101-102, рис. А.16-17].

Таким образом, А.Д. Столяр говорит о том, что палеолитический человек преодолевает зависимость от «даров природы» (т.е. наличия естественных фигурных камней) и, беря, инициативу в свои руки, приходит к искусству. В качестве критики теории «натурального макета» можно привести почти те же аргументы, которые касались гипотезы Буше де Перта: для того, чтобы



увидеть в очертаниях камня какое-либо животное необходимо в немалой степени владеть абстрактным мышлением. Если таковое уже имеет место в искусстве палеолита (использование, например, природных неровностей поверхностей скалы при создании изображения), то наличие его при зарождении живописи – вопрос очень спорный. Ни в коей мере не стремясь представить человека древнего каменного века более примитивным, чем он был на самом деле, не стоит забывать о не так давно произошедших крупных изменениях в его мозге, которые и дали возможность генезиса и развития изобразительного творчества.

А.Д. Столяр не был первым исследователем, который предполагал, что скульптура предшествовала живописи. Еще в XIX веке такое предположение высказал французский ученый Э. Пьетт (E. Piette (1827-1906)). Он предложил эволюцию форм искусства от круглой скульптуры через барельеф к гравюре и далее – к рисунку и живописи. Он считал, что гравировка – простая проекция формы на план – могла быть изобретена только в более позднее время по сравнению со скульптурой [89, с. 84; 90, с. 19].

Стоит отметить, что при изучении вопроса о возникновении искусства проблема того, что возникло первым – живопись или скульптура, чаще всего опускается, хотя она и имеет немаловажное значение. Этот вопрос еще более усложняется тем фактом, что ответить на него совершенно твердо и однозначно практически невозможно. И все же, мы склоняемся во мнении, что первоначальным проявлением человеческого изобразительного творчества была скульптура. Рисунки, выполняемые красками, требовали достаточно серьезной предварительной подготовки – как правило, краситель не просто заимствовался из природы, но проходил определенную обработку – будь то прокалывание на костре либо растирание в порошок и смешивание со связующим раствором. Рисунок сложен, закончен, многоцветен и уже имеет вполне определенную, закрепившуюся за ним цель – это одна из деталей, формировавших палеолитическое святилище.

Скульптура – несколько иная материя. Человек задолго до появления художественного творчества уже умеет обращаться с камнем и, скорее всего, глиной. Первые известные нам зачаточные



проявления эстетического восприятия мы обнаруживаем не на стенах или потолках пещер, а на предметах обихода, камнях – вещах, включенных в повседневный жизненный уклад человека древнего каменного века. Тот факт, что самыми часто встречаемыми на территории Евразии произведениями искусства являются именно фигурки (в основном так называемые «венеры») говорит о распространенности именно скульптурной традиции. В тех местах, где не было благоприятных природных условий для возникновения и развития пещерной живописи, (что может быть обусловлено, например, особенностями рельефа – отсутствием гор) главенствующее место занимает скульптура – мобильная, небольшая и вполне выразительная, хотя и менее зрелищная, нежели огромный и раскрашенный рисунок.

В последние годы теория А.Д. Столяра рассматривалась разного рода «исследователями», которые значительно изменили ее сущность. Так, например, А. Жабинский заявляет следующее: «Таким образом, натуральный макет относится к эпохе, непосредственно предшествующей крито-микенской культуре и культуре ахейской Греции («Львиные ворота» в Микенах – «родимое пятно» макетного творчества). Эта же эпоха вплотную близка к таким же образам в искусстве Египта, а иначе не могло быть: за десять тысяч лет традиция натурального макета умерла бы» [91, с. 64]. К сожалению, подобного рода ненаучные предположения, не так редко появляются в литературе, посвященной первобытному искусству.

Вторая теория, которую А.Д. Столяр предлагает с многочисленными оговорками [47; 48], говорит о том, что неандертальские медвежьи пещерные святилища (Драхенлох, Зальцофен, Регурду) являются в некоторой мере прототипами художественного творчества, так как человек располагал там кости медведей, руководствуясь какими-то своими эстетическими представлениями.

Фактически, А. Столяр поддерживает и развивает мысль, высказанную в начале XX в. А.А. Миллером. Она заключается в том, что первоначально изобразительная деятельность человека нижнего и верхнего палеолита еще не была искусством, так как основой ее еще не было художественное творчество, но эта основа



послужила почвой для развития художественного творчества при переходе от «неискусства» к «искусству» [27, с. 5].

«Мустьерцу уже было что изображать - пишет А.Д. Столяр, - и он, по-видимому, уже достаточно созрел для первых творческих попыток: достаточно развитая индустрия, специализированная охота, определенный резерв времени» [48, с. 123].

Такие пещеры, как Драхенлох, Вильдеманнлислох, Вильдкирхли, Петерсхелле содержат множество костей медведей, принадлежавших до 1000 особей, что, несомненно, говорит о выборочности вида, останки которого приносили в эти труднодоступные места. Достаточно неплохое состояние черепов и прочих костей говорит о быстром их накоплении в течение сравнительно небольшого периода времени. Тот факт, что в пещерах, как правило, отсутствуют культурные слои, означает то, что неандертальцы хотя и многократно посещали пещеры, но не жили в них.

В Драхенлохе нашли 6 каменных ящиков, заполненных длинными костями медведей, а также череп, обложенный камнями. В Петерсхелле медвежьи кости были сложены в нишу и завалены камнями. В пещере Зальцхофен 5 выставленных в нишах черепов обложены камнями и поставлены каждый отдельно на плиту, прикрытую тонким слоем угля. В недавно открытой пещере Шове обнаружен медвежий череп, поставленный на край каменной четырехугольной глыбы.

На огромной территории от Франции до Черноморского побережья Кавказа разбросаны памятники, близкие по остеологическим материалам с вышеуказанными альпийскими комплексами. Во французском пещерном комплексе Эшенос – ла Мелин были обнаружены кости более чем 800 медведей. Подобные памятники зафиксированы в Германии (Картштейн), Трансильвании (Покала, Игрит), на Украине (Нерубайское местонахождение, Ильинка); Хорватии (Ветерники); Венгрии (Ишталлошко) [48, с. 145; 92, с. 17].

Географически преобладание охоты на медведя и медвежий культ в мустьерское время ограничены Центральной Европой и южной половиной Восточной Европы (включая и Кавказ).

Древнейшими медвежьими кладбищами, наводящими на



мысль о нарочитом, ритуальном захоронении медвежьих черепов и лап, являются мустьерские пещеры в Альпах, Северном Причерноморье и на Кавказе [71, с. 9].

Очевидно, что медведь был важнейшим, но не единственным предметом более широкой по видовому составу символической практики неандертальца. «Медвежьи» пещеры предлагают лишь одну, хотя и наиболее яркую сторону процесса, тематически отражающего весь тот состав фауны, который был объектом постоянного и активного восприятия палеолитического человека.

Возможно, что коллекции костей иных животных нередко создавались под открытым небом и оказались менее долговечными в силу разрушающего воздействия внешней среды (к примеру, на Ильинской стоянке на Кубани были найдены подобные «художественные» выкладки с костями зубра, но очень плохо сохранившиеся).

Немалый труд, вложенный в эти памятники не только ничего не прибавлял к источнику существования человека мустьерского времени, а как раз вычитал нечто из них в ущерб ему, но ведь и искусство не несет на себе утилитарного значения, а в то же время требует от художника затрат времени и материалов.

«Медвежьи» пещеры представляют особый вид постоянной общинной практики. Неандерталец своим трудом создавал зримые символы и воспринимал их в качестве условных и общепонятных, иными словами он «изображал» зверя на доступном ему интеллектуальном и техническом уровне, а это значит, что в какой-то степени он был причастен и к изобразительному искусству. И, несмотря на то, что такое «искусство» должно все-таки ближе стоять к религиозным, нежели эстетическим представлениям, зачатки художественного творчества в действиях неандертальцев несомненны.

Подобное предположение, гораздо раньше А.Д. Столяра было высказано С. Н. Замятниным. Он говорил о симметричных выкладках камней, датированных периодом существования неандертальцев. Эти немногие факты свидетельствовали о зарождении уже в мустьерскую эпоху ... тех проявлений, которые, получив развитие с началом верхнепалеолитической эпохи, привели к возникновению изобразительного искусства [93, с.47].



Существуют и другие доказательства этой теории: в пещере Басуа (Италия) был обнаружен сталагмит, напоминающий своими очертаниями животное. Предполагают, что неандертальцы, собравшись в этом месте, бросали в него комьями глины [94, с. 484]. Испещренные ударами камней, копий глиняные или природные «скульптуры» должны были привести к успешному результату в реальной охоте, потому что исход ее был уже предуготован ритуальными действиями. В представлении первобытного человека такая взаимосвязь была вполне очевидна и несомненна. Один из известнейших этнографов своего времени, Д. Фрэнгер писал: «анализируя принципы мышления, лежащие в основе магии, мы обнаруживаем, что они сводятся к двум: первый принцип гласит, что сходное происходит от сходного, что следствие подобно своей причине; согласно второму принципу, предметы, которые однажды находились в длительном контакте или общении между собой, продолжают действовать друг на друга тогда, когда это общение прекратилось» [95, с.37]. Копье, успешно достигшее цели во время обряда было способно поразить и настоящего зверя.

Хотелось бы отметить, что при всей кажущейся несвязности таких действий и искусства взаимоотношение все-таки существует. На раннем этапе человеческой истории все стороны его жизни были органически переплетены. Быт соотносился с магией, магия была неотделима от искусства. Существование обрядовых действий, связанных с костями животных или зооморфными предметами говорит о зарождении эстетического восприятия. Без эстетического не бывает искусства... и искусство, и эстетическое отношение сформировались не сразу, способности к условной передаче конкретно-чувственной или же абстрактной информации вынашивались в недрах первобытности длительное время [96, с.100].

Сегодня мы совершенно определенно относим всякого рода художественные композиции к искусству: мы говорим об искусстве икебаны, коллажа и т.п. Но, по сути, деятельность неандертальца не слишком отличается от деятельности современных художников, разве что несет на себе дополнительную религиозную нагрузку.

Искусство как творчество – понятие историческое и к



художественной деятельности далеко не всегда относится то, что, мы относим сейчас. Из наличия наскальных изображений животных в пещерах предков современного человека еще не следует, что перед нами искусство. На этот вывод наводит функция этих изображений, а ведь именно функция и осуществляет включение предмета в определенный вид деятельности [97, с. 14].

Как мы видим, происхождение искусства в свете разных теорий может связываться либо с какой-то одной первоначальной его функцией, которой придается, таким образом, универсальное значение, либо с разными функциями, из которых одни могли играть решающую роль при одних обстоятельствах, а другие – при других. Этот вполне закономерно, ведь генезис искусства происходил в течение очень продолжительного промежутка времени, и нет причины, почему бы его назначение и цели должны были оставаться постоянными. Нет оснований думать, что в продолжение всего существования палеолитического искусства (около 20 тыс. лет) оно творилось с одной и той же целью.

Сегодня множественность причин возникновения палеолитического искусства кажется еще более вероятной, вследствие серьезных изменений в представлениях о его расположении, произошедших в последнее время, и лишивших палеолитическое искусство прежнего «центра» - Франко-Кантабрии. Оказалось, что наскальные рисунки Африки и Австралии не менее древние, чем европейские. Уже сама полицентричность происхождения палеолитического искусства свидетельствует против универсальных объяснений его возникновения. Эти и многие другие факты указывают на независимое, самостоятельное появление рисунка, мелкой скульптуры, пластики, украшений, орнамента в разных регионах.

Кроме поднятой в последнее время проблемы полицентричности первобытного искусства, поставленный нами вопрос усложняется еще и тем, что в нем сходятся сферы влияния многих научных дисциплин, трактующих каждый факт со своих позиций. Археология рассматривает изображения с точки зрения предметов материальной культуры, искусствоведение изучает палитру и художественные приемы, биология – физические характеристики, а так как живопись каменного века крайне



специфична и многогранна, то все эти отрасли науки зачастую противоречат друг другу. Поэтому необходимо более пристально обратить внимание непосредственно на содержание рисунков, способ их исполнения, на тот фактический материал, который имеется на сегодняшний день в наличии, как на главный и единственный первоисточник.



2. СТАНОВЛЕНИЕ И СПЕЦИФИКА ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

2.1 Эволюция изобразительного искусства в палеолите

Гравировка или роспись, датированные плейстоценом, остаются немым археологическим документом, который получит ту или иную интерпретацию, прежде чем стать материалом для антропологических, лингвистических, искусствоведческих и иных построений [98, с. 52].

Для того, чтобы понять какое значение для всей жизнедеятельности человека имело «изобретение» искусства в целом и живописи, в частности, необходимо знать условия его жизни на рубеже от среднего к верхнему древнему каменному веку.

Палеолитом называют самую древнюю эпоху существования человека, включающую в себя и время его генезиса. Он делится на несколько эпох, в числе которых нижний, средний и верхний древний каменный век.

Средний палеолит, который непосредственно предшествует зарождению и становлению изобразительной деятельности (или, по мнению некоторых ученых, уже знаком с этим понятием) носит также название мустье. Его начало относится приблизительно к 150 тыс. лет тому назад.

Это время значительных изменений в технике обработки камня. Помимо первичных приемов обработки, производившихся с целью получения отщепов, развиваются и вторичные, изменявшие их форму. Именно это стало одной из наиболее характерных черт каменной индустрии среднего палеолита (которая вместе с тем была достаточно разнообразна и включала в себя более 60 различных типов орудий). Также от периода мустье до нас дошли стационарные жилища, первые человеческие погребения (а, следовательно, и зачатки какого-то культа, возможно, умерших), первые проявления изобразительной деятельности.



Около 40—35 тыс. лет тому назад происходят те изменения, которые позволяют нам говорить о переходе к верхнему палеолиту.

Обработка камня в верхнем палеолите становится еще более совершенной, появляются сложные, составные орудия. Получают широкое применение орудия из кости. Развиваются и закрепляются отношения внутри человеческих общностей. Человек принимает тот биологический облик, который будет характерен для него вплоть до сегодняшних дней и искусство занимает прочное место в его жизнедеятельности.

Во время последних фаз Вюрмского ледника, группы людей (вероятнее всего, охотников), живущих в Европе, положили начало томуроду деятельности, который мы сегодня называем живописью. Западная Европа, где особенно активно развивалось первобытное искусство, отличалась от современной нам, в первую очередь, значительно более суровым климатом. Северные границы малонаселенного континента (т.е. мест, где обитал человек) приходились на центральную часть современной Великобритании и север Германии. В то же время, уровень моря был на 120 м. ниже теперешнего на протяжении самого холодного периода, пришедшегося на 20–18 тыс. лет назад. Это привело к увеличению площади береговой линии, и, соответственно, территории, где могли жить люди и стада диких животных.

Экосистема Европы верхнего плейстоцена различалась в зависимости от географического положения, но всюду она была холоднее и суровее чем сегодня. Разница состояла в близости или удаленности от моря, широте, возвышенности или низменности и других факторах. В юго-западной Европе, где активно развивалось искусство, разница среди наиболее богатых его произведениями регионов (Дордонь и Французские Пиренеи, Кантабрия, долина Дуэро, Андалузия) была не слишком велика. Ландшафт был более открытым и почти лишен растительности. Здесь было немного деревьев, и гораздо больше обширных пастбищ, поросших травой. Здесь водилось огромное количество диких животных. В числе наиболее характерных представителей фауны: северный олень, лошадь, бизон, мамонты и, в том числе, хищники, такие как полярная лисица или волк. В иных климатических условиях, более мелкие группы травоядных лучше адаптировались к



лесистому ландшафту (благородный олень, серна, и дикий кабан), каменный козел на скалистых склонах. Мы можем представить эти изменения фауны от севера к югу, в том числе и по животным, представленным в палеолитическом пещерном искусстве.

Возникновение живописи в Европе совпало с появлением *Homo sapiens sapiens*, заменившим собой неандертальцев, занимавших Западную Европу, по крайней мере, с 150 до 40 тыс. лет назад. Развитие изобразительного творчества – это не только следствие увеличивающихся интеллектуальных способностей нашего вида. Это еще и одна из более сложных и гибких форм организации, потребовавшей социального единства, сбора и обмена информации, которые были, скорее всего, более сложными, чем те, которые существовали до сих пор. Пещерное искусство, и церемонии, которыми, сопровождалось его создание, были частью того набора орудий межгруппового единства или же фиксацией и передачей информации. Это не исключает, помимо прочего, его роли как формы художественного вдохновения или коллективного самоутверждения. Скорее, потому, что оно не было доведено до состояния инструмента передачи или отображения информации, географическое распространение пещерного искусства, затрагивает области с очень разными условиями среды и не ограничено лишь холодными, открытыми местностями.

Естественней всего предположить, что немалую роль в возникновении искусства сыграла деятельность древнего человека по производству орудий труда. Именно на этой почве у него могли сложиться эстетические представления, так необходимые для зарождения изобразительного творчества, а так же некоторые практические навыки, пригодившиеся потом для создания рисунков.

Для изготовления не только рубила правильной симметричной формы, но и простейшего отщепы, образ этого орудия должен был уже иметься в мозгу первобытного человека. Совершенно также, много позднее, образ бизона или мамонта, запечатленный ранее в голове палеолитического охотника, только после этого мог быть воплощен или в виде гравировки на камне или в виде росписи на стене пещеры [93, с. 43].

Возникновение изобразительного искусства происходит там,



где в результате деятельности человека, руководствовавшегося имеющимся в его сознании образом, сложившимся в результате предшествующей практической деятельности, и ее обобщения в мозгу, создается не соответствующий реальному предмет внешнего мира, а лишь его подобие. Стоит помнить, что любой рисунок, каким бы реалистичным он ни был, это все-таки отражение действительности, прошедшее через сознание художника и, следовательно, явление субъективное.

Кроме того, в основе происхождения искусства лежали те сдвиги, которые произошли в формах социальной организации первобытного коллектива, в первую очередь обусловившие переход от первобытного стада к неандертальской общине, а затем – к общинно-родовой организации верхнего палеолита [99, с. 42].

Еще одним условием генезиса и первоначального развития изобразительной деятельности является наличие свободного времени (хотя бы у части общины) и оседлой жизни. Нетрудно понять, что и то и другое могло появиться не раньше, чем было достигнуто определенное равновесие в борьбе за существование.

Время это – начало верхнего палеолита и самый заключительный этап предшествующей эпохи нижнего палеолита.

В своем становлении искусство, несомненно, должно было пройти несколько этапов. От мустьерской эпохи до нас дошло несколько фактов, которые хотя и не могут рассматриваться как полноценные памятники искусства, но, тем не менее, могут быть к нему отнесенными. Это случаи намеренного нанесения охры на камни, параллельные насечки на орудиях из кости и камня. Ведь эти знаки не имели никакой утилитарной ценности, а это значит, что в них впервые выступает абстракция, эстетическое отношение.

Но еще в 1971 г., на стоянке Молодова I, в мустьерском слое была обнаружена лопатка мамонта, на которой была прочерчена фигура неопознанного животного, предположительно оленя [100]. Кроме того, в 1986 г. на стоянке Берехат-Рам (Израиль) была найдена антропоморфная статуэтка мустьерского или даже раннеашельского времени [51, с. 84]. Отсюда мы можем сделать вывод, что отсутствие изобразительного искусства у



неандертальцев, возможно обусловлено в большей степени отсутствием у нас археологических материалов, подтверждающих его существование.

В разных частях Евразии – от Европы до Индии найдены артефакты, датирующиеся нижним палеолитом и удивительно сходные между собой. Это чашевидные углубления на камне. Безусловно, иногда в своем стремлении «состарить» время возникновение искусства ученые заходят слишком далеко. Памятник из штата Мадхья Прадеш (Индия) датируется едва ли не ашельским временем (300 - 200 тыс. лет назад). Некоторые считают, что на памятнике Тан-Тан (Марокко) была обнаружена скульптура 400 тысячелетнего возраста, а в Италии – камень, обработанный в виде человеческого лица около 200 тыс. лет назад, то есть рукой еще *Homo erectus* (рис. А.19-20). Такие находки единичны, малодостоверны и вызывают в памяти рассмотренную выше теорию Буше де Перта, принявшего обычные камни, но своеобразной, антропоморфной формы за произведения доисторического искусства.

И все же трудно определить, когда на самом деле различные изображения, выполненные в твердом материале, стали регулярно служить средством сохранения и передачи значений и смыслов во времени, когда появилась изобразительная запись.

Как правило, в числе первых называют изображения созданные 27-30 тыс. лет до н.э. Они легко распознаются, но выделить их в качестве первых шагов искусства затруднительно из-за низкого уровня исполнения. Однако на близких к этому времени палеолитических стоянках - Маркина гора, Костенки (Россия) мы встречаемся с уже развитым декоративно-орнаментальным искусством, где разработаны различные геометрические мотивы. Приблизительно в это же время появляются первые статуэтки - палеолитические «венеры» [101, с. 36].

Как известно, для палеолитического искусства Западной Европы существуют, претендующие на универсальность базовые классификации А. Брейля и А. Леруа-Гурана [56; 102]. Исходным для систем французских исследователей было положение об однолинейном поступательном и эволюционном развитии палеолитического искусства. Согласно схеме А. Брейля,



выделялись 2 последовательных цикла в развитии наскального искусства Европы: ориньяко-перигордский и солютре-мадленский.

1) **ориньяко-перигордский цикл** изначально характеризовался присутствием в настенной живописи руки, обведенной красной, коричневой, фиолетовой, иногда желтой и белой краской. Вместе с ней встречались чрезвычайно немногочисленные следы точек и контурные рисунки. За ними последовали уже более совершенные позитивные отпечатки рук, выполненные красной краской, нарисованные сразу несколькими пальцами меандры («макароны») и среди них первые отчетливые контурные фигуры в Ла Бом-Латрон и Ла Пилете. Далее идут клавиформы Сантианы, Ла Пасьеги, Альтамиры, Портеля, крупные изображения животных из той же Альтамиры.

Затем следует расцвет контурного рисунка Пеш-Мерль, Кастильо, Ла Пилеты. Более поздние рисунки нанесены широкими расплывчатыми линиями, иногда сливающимися с рядами точек.

Следующий этап характеризуется плоскими росписями. К нему можно отнести и двухцветные рисунки, которые достигают гигантских размеров в Ляско.

2) **солютре-мадленский цикл** характеризуется простыми черными рисунками. Изображения выполняются широкими расплывчатыми линиями [103].

В сформулированной позднее, (к середине 60-х годов XX в.) и основанной на структурном анализе изображений, классификации А. Леруа-Гурана, произведения палеолитического искусства делятся по 4 стилям, последовательно сменяющим друг друга.

Предшествует этим стилям так называемый **«дофигурный период»** - развитый мустье, когда явные изображения, сохранившиеся с тех пор неизвестны. Автор предполагает, что самые первые художественные «опыты» были выполнены на нестойком материале (кожа, кора, дерево) и не сохранились до сегодняшнего времени.

Первобытный период (стиль 1 и 2) - это время ориньяка, с абстрактными и нескладными изображениями головы или передней части туловища зверя, соединенными со знаками пола. Фигуры животных предельно схематичны и с трудом поддаются



отождествлению. Этот стиль по преимуществу геометричен, в том числе и при передаче немногочисленных деталей в виде глаз, рта, ушей. Это искусство в большей степени понятийное, нежели символическое.

Второй стиль медленно развивается из первого в течение граветта и древнего солютре (ок. 25-20 тыс. лет назад). Прimitивность изображений еще сохраняется, но говорить о геометрическом символизме первого стиля уже нельзя, так как теперь животные ясно отличаются друг от друга. Фигуры зверей строятся однообразно - к голове добавляются детали, часто самые общие, которые характеризуют бизона, мамонта, лошадь. Чаще всего образ животного строится на основе шейно-спинной извилистой линии. Сходно стилизованы и человеческие фигуры, с огромным, относительно головы и конечностей, туловищем. К этому периоду относятся такие памятники как Ля Ферраси, Абри Селье, Истюриц. Очень часто, при тщательной разработке общего контура, ноги изображались схематично, а концевые суставы не показаны вовсе. Это вполне понятно: ведь охотники видели профиль туловища и основание ног, а их концевые суставы скрывались травой [104, с. 146].

Начало *архаического периода* (стиль 3) относится к позднему солютре (20 - 15 тыс. лет назад). Построение рисунка на основе шейно-спинной линии перестает быть господствующим принципом. Техническое мастерство становится безупречным. Все части тела животного начинают передаваться равноценно и по отдельности в целом отражают анатомические реалии, но общий их вид достаточно непропорционален. Фигуры зверей (а также и человека) имеют огромный корпус, маленькие головы и конечности (Ляско, Ла Пасьега).

Классический период (стиль 4 древний) - мадлен (15 - 11 тыс. лет назад) отличается реализмом совершенных форм. Ему свойственны простые черные контурные рисунки. Пропорции зверей приближаются к настоящим, прорисовываются мелкие детали, мех, создается впечатление объемности изображений. В мадлене развивается почти «фотографический» реализм. Тенденция к реализму распространяется и на человеческие изображения, в особенности женские. Мужские изображения в то



же время остаются, как правило, схематичными. Фигуры, однако, остаются как бы в «подвешенном» состоянии и лишь к концу периода «встают» на почву (Англи сюр Англен, Фон де Гом, Нио, Труа Фрер) (рис. А.18).

Поздний период (стиль 4 поздний) берет начало в позднем мадлене (10 тыс. лет назад), когда прекращаются украшения пещер и остаются лишь образцы мобильного искусства. У фигур теряются последние черты древних стилей, а изображения животных отличаются реализмом с поразительной точностью форм и движений. Затем, в связи с упадком палеолитического искусства, наступает период схематизации образов. (Рок де Сер, Аддора) На финальном этапе эпохи мадлена нарастающее упрощение форм приводит к появлению большого числа символических изображений, для которых характерна абсолютная абстрактность.

Как можно увидеть, характеристики стилей описывались с опорой, главным образом, на наскальное искусство, которое для Западной Европы, где оно было богаче, чем скульптура, гораздо более показательно.

Есть серьезные основания сомневаться в правильности вышеприведенных хронологий, так как они основаны на стилистических особенностях рисунков. Крис Виткомб говорит по этому поводу: «Вообразите, что вы живете в далеком будущем, и только два объекта искусства сохранились от потерянного и забытого прошлого: живопись Пикассо и живопись Микеланджело. Какой из художников вам тогда покажется более ранним, а какой более поздним?»

Одной из первых серьезных нападок классификационная система А. Леруа-Гурана подверглась в 1989 г. В соответствии с его хронологией, принятой почти повсюду, рисунки Черного салона пещеры Нио (Франция) были созданы в среднем мадлене, т.е. приблизительно 13 – 14 тыс. лет назад.

В 1989 г. М. Меню (M. Menu) и Ф. Уолтер (P. Walter) получили разрешение собрать 59 кусочков красочного пигмента, величиной с булавочную головку, с рисунков Нио. Когда эти образцы проанализировали, оказалось что их возраст 12 – 13 тыс. лет (поздний мадлен). В дальнейшем сомнения лишь усилились.



Произведения живописи во французской пещере Гаргас были датированы при помощи нового метода $26\ 820 \pm 420$ лет назад. На основании же системы Леруа-Гурана их возраст был определен 8 тыс. лет древнее, т.е. около 34 тыс. лет назад.

С открытием вполне «классической» наскальной живописи во французских пещерах Шове (в 1994 г. здесь была найдена самая ранняя на Земле живопись, датированная 32 тыс. лет назад) и Коске (1991), и получением серий дат для рисунков в них, возникает вопрос об обоснованности заключений, согласно которым первобытное искусство развивалось по однолинейной схеме с последовательной сменой одного художественного стиля другим [105, с. 29].

В этой связи достаточно справедливо, на наш взгляд, полагать, что полностью доверять и считать непреложной классификацию палеолитических рисунков только по их художественным стилистическим характеристикам совершенно неправильно. Впрочем, и сегодня, только по сюжету картины, как правило, не определяют время ее написания.

Конечно, в связи с критикой системы Леруа-Гурана мы вовсе не стремимся отказаться от всякой хронологической классификации палеолитической живописи. Искусство, как и любое другое историческое, социальное явление, непременно должно было идти от простого к сложному в своем развитии. Скорее можно сказать, что с помощью открытий последних лет классификация будет откорректирована, возможно, она изменится достаточно сильно, но полностью просто не сможет утратить своей актуальности.

Вполне возможно, что разность в исполнении рисунков, объясняется тем, что их выполняли разные индивидуумы (каждый из которых имел свое представление о мире) или разные племена, с разными «художественными традициями», тем более что точная датировка палеолитических изображений если и возможна, то чрезвычайно затруднена.

Тем не менее, даже в столь трудной области как датирование рисунков древнекаменного века в последние годы наметился значительный сдвиг. Как правило, абсолютные даты памятников верхнего палеолита определяются по органическим остаткам,



находящимся в составе красок древней живописи с помощью радиоуглеродного анализа. Но этот процесс был чрезвычайно затруднен тем, что для проведения анализа нужно очень большое количество краски, которое практически невозможно было набрать. Поэтому для исследований брались органические останки, найденные в слоях, перекрывающих живопись, хотя, конечно, это приводило к большим погрешностям при датировке. Но даже такие случаи были редки. Кроме этого датировка радиоуглеродным методом - вещь не слишком надежная еще и потому, что в крошечных образцах трудно надежно оценить число атомов углерода 14 по сравнению с другими изотопами углерода, а именно это позволяет определить возраст артефакта.

Радиоуглеродное датирование, наиболее точный из пока имеющихся у нас методов, может быть проведено только в том случае, если в составе краски присутствует древесный уголь. Первые такие даты были получены в 1989 г., когда развитие науки и техники сделало возможным использовать намного меньшие, чем раньше, частички краски.

Сравнительно недавно у ученых появилась возможность датировать сам пигмент, которым выполнены изображения. Сегодня при определении хронологии памятника стали применять так называемый метод модификации радиоуглеродного датирования (AMS), который позволяет обходиться минимальным количеством красочного материала. Этот метод позволяет вести прямой подсчет сохранившихся в возбужденном на ускорителе образце атомов ^{14}C с помощью масс-спектрометра, причем, для проведения анализа достаточно образца массой 0,5 мг. Именно с помощью AMS было определено время создания рисунков самой большой сенсации последнего времени – пещеры Шове-Понт-д'Арк – 30 – 32 тыс. лет назад. В целом, абсолютные даты известны сегодня только для нескольких пещер: Коске, Куньяк, Пеш-Мерль, Нио, Портель, Альтамира, Кастильо и, как уже говорилось, Шове.

В вопросе датирования памятников существует еще одна значительная проблема. Если в пещере есть только гравировки или красные рисунки, или даже рисунки, выполненные в черном цвете, но с использованием диоксида магнезии, то



остаётся невозможным получить точную дату из-за отсутствия органических материалов. Тогда приходится использовать сравнительные методы, со всеми преимуществами и недостатками археологического контекста, когда возможно стилистическое сравнение с лучше датированными памятниками.

Существует ещё несколько различных способов датирования произведений живописи древнего каменного века. Рассмотрим их основные достоинства и недостатки.

Значительной проблемой при датировании является то, что сегодня, в большинстве случаев, наскальное искусство не рассматривается уже как составляющая часть доисторической культуры, но считается независимой единицей. В итоге мобильное искусство чаще всего принимают во внимание при датировании и толковании наскального искусства. Такое разделение не затронуло ещё работ А. Брейля, Г. Обермайера или П. Грациози. Оно стало феноменом последних десятилетий.

Более 10 лет назад стало возможным получить радиоуглеродную дату для мизерных частиц древесного угля, используемого художниками ледникового периода, что предполагает, идентичность возраста используемой краски и самого акта рисования. Но, если задуматься, можно предположить, что древесный уголь был получен из той древесины, которую часто можно обнаружить на речных террасах, и которая уже обладает некоторым возрастом. Все сводится к тому, что мы можем точно определить возраст красочного пигмента, но совсем не обязательно само время рисования.

Представители «стилистической школы» предполагают, что некоторые рисунки в рамках одного художественного комплекса могли быть выполнены более древним углем из отложений в пещере. В других случаях они, возможно, были позже подновлены. Это также запутывает картину происхождения всего художественного памятника [106, с. 31]. Так, например, в пещере Куньяк (Франция) были взяты анализы красок с рисунков оленя и лошади – по две пробы с каждого. Ученые определили даты для изображения оленя в $23\ 610 \pm 350$ и $22\ 750 \pm 390$, т.е. достаточно близкие друг к другу и вполне правдоподобные. Но даты для рисунка лошади оказались гораздо более сомнительными:



25 120 ± 390 и 19 300 ± 270. Получается, что две даты одного и того же рисунка разделяло 6 тыс. лет. Вероятнее всего, этот факт говорит о том, что в случае необходимости рисунки подновлялись. Даты из Куньяка показывают нам, насколько устойчивой была традиция палеолитической живописи, если через 6 тыс. лет после создания рисунка его все еще берегли, старались сохранить. Значит, произведения живописи играли значительную роль в жизни первобытного человека.

Совсем недавно датирование рисунков Игнatieвской пещеры на Урале поставило археологов в тупик. Три радиоуглеродные даты по углям из культурного слоя так называемого Большого зала относили создание ее росписей к концу плейстоцена: 14 240 ± 150; 13 335 ± 193; 10 400 ± 465.

Образцы пигмента и стеной основы из Игнatieвской пещеры были отобраны для более точного изучения химического состава древних красок и для возможного получения радиоуглеродных дат непосредственно для рисунков. В результате тщательного анализа изображения оказались гораздо более молодыми, нежели предполагалось: мамонт - 7370 ± 50, линия – 6030 ± 100 [107].

Изображение вымерших животных, как, например, в данном случае, мамонтов предполагает палеолитический возраст. Хотя должны учитываться и другие свидетельства на этом памятнике, эти даты не могут игнорироваться, тем более что высказывались сомнения о палеолитическом возрасте рисунков в Игнatieвской пещере [108].

И все же, самое очевидное свидетельство палео-литического возраста изображений Игнatieвской пещеры - присутствие плейстоценовых животных: мамонтов, лошадей, быка, животного, похожего на носорога. В Большом Зале с рисунками были найдены только верхнепалеолитические изделия. Тем не менее, несмотря на эти факты, полученные радиоуглеродные датировки не могут игнорироваться. Пока этот метод является наиболее достоверным способом для получения абсолютных дат для палеолитических рисунков.

В виде объяснения такому временному несоответствию можно предположить, что рисунки были подправлены или обведены в более поздний период, чему есть прецеденты, и





тогда радиоуглеродное датирование в принципе становится бессмысленным.

Еще один способ определения возраста древних рисунков - датировка микроорганизмов, заключенных в скальные натёки. Это дает достаточно точный способ определения возраста гравировок. Однако в зависимости от воздействия солнечного света, направления ветра и прочих климатических условий такие натёки даже на поверхности одной и той же скалы могут формироваться с различной скоростью и интенсивностью, а, следовательно, и колонии микроорганизмов попадают в них в разное время.

Наскальное искусство в некоторых случаях само помогает себя датировать. Зачастую на рисунке или же гравировке изображено то вымершее животное, время обитания которого нам известно. Например, мамонты, ископаемые носороги, или даже те животные, которые существуют и ныне, но давно покинули определенный регион, например – северный олень для Юго-Западной Европы.

Иногда доисторические рисунки датируют на основе их связи с другими находками. Соотнеся их со слоями поселения, обнаруженного на том же памятнике, можно определить и возраст изображений. Но иногда такое датирование приводит и к казусам. Так, вопрос о возрасте гравировок в Пэр-нон-Пэр (Франция) остается нерешенным: то ли они сделаны людьми, которые стояли прямо перед скалой в период ориньяка, то ли теми, которые, во время граветта, пригивались к полу, потому что культурные остатки в пещере начали сосредотачиваться выше разрисованной зоны.

Стилистический анализ Брейля и Леруа-Гурана долгое время часто господствовал при определении возраста рисунков. Этому способствовало то, что в его основе лежит вполне логичное представление, что искусство развивалось от простых, примитивных истоков до более реалистичных и технически совершенных работ и именно эта теория подвергается сегодня (надо сказать не вполне оправданно) наибольшей критике после сенсационных дат Шове.



Неверно при определении возраста памятников палеолитического искусства придерживаться исключительно одного метода датирования. Большая доля субъективности свойственна, как мы можем видеть, не только научным методам, основывающимся на детальном анализе содержания, взаиморасположения и сочетания тех или иных изображений, но и естественнонаучным методам, берущим за основу своих исследований материалы из которых и на которых создавались эти древние рисунки. Только совокупность этих двух методик может привести к действительно верным выводам.

Новое и более точное абсолютное датирование палеолитической живописи повлекло за собой важные следствия. Так, было установлено, что росписи многих пещер создавались в разное время. Например, в Альтамире этот процесс происходил как минимум в 4 этапа, что подтверждается изучением культурного слоя пещеры. Самые ранние изображения – динамичные и выразительные красные лошади, затем появилась серия полихромных бизонов. Благодаря радиоуглеродному методу датировки был определен возраст рисунков на Большом плафоне Альтамиры – они появились от 15 до 13 тыс. лет назад. Даты изображений, расположенных в других отделах пещеры, дали более широкие временные рамки: от 16 480 до 14 650 лет назад [109, с. 54].

В 1991 г., во Франции вблизи г. Марселя, вне основного скопления памятников палеолитического искусства, под водой была обнаружена пещера, получившая название по имени ее первооткрывателя А. Коске.

Было установлено, что изображения, покрывавшие ее стены, соответствовали 2 разным хронологическим периодам. Первый из них относится приблизительно к 27 тыс. лет назад, и он представлен трафаретными изображениями рук, часто показанными с предплечьями, и с лишенными фаланг пальцами (рис. А.21).

Вторую фазу изобразительной традиции пещеры Коске отделяют от нас 18,5–19 тыс. лет [110]. В ее живописной традиции доминируют изображения животных – лошадей, козлов, бизонов, серн (рис. А.22-25), присутствуют также уникальные фигуры



морских животных и птиц, которые сначала были описаны как пингвины (что вызвало немалое замешательство), но потом было внесено уточнение: вероятнее всего это бескрылые гагарки, которые были распространены в Атлантике и Средиземноморье, но вымерли пару столетий назад. Таким образом, мы видим, что 2 серии рисунков в одной и той же пещере отделены между собой 10 тысячами лет! Это значит, что либо на протяжении существования нескольких сотен поколений ритуальная жизнь на памятнике не прекращалась, либо, прервавшись на несколько тысячелетий из-за каких-то причин, вновь возобновилась в еще более ярком виде.

Все эти факты подтверждают догадку А. Брейля о длительном накоплении рисунков в течение большого промежутка времени. Следовательно, пещеры использовались в качестве святилищ очень длительное время и сами по себе представляли для людей древнего каменного века немалую ценность как хранилища опыта предков.

Конечно, перед исследователями живописи древнекаменного века встает не только вопрос о датировке памятников. Много споров вызывают сюжеты наскальных росписей, их расположение в пространстве, техника и причины их исполнения. Несомненно одно, то, что изначально границы между художественной и нехудожественной сферами человеческой деятельности были весьма неопределенными, расплывчатыми, а подчас просто неуловимыми [72, с.175], и поэтому ввиду своей синкретичности первобытное искусство может быть правильно понято лишь в связи с другими сторонами жизни палеолитического общества, его структурой, мировоззрением, взятыми как единая и цельная система. И в то же время, все сведения, которые мы имеем на сегодня о жизни палеолитических людей – это предметы материальной культуры - орудия труда и произведения искусства.

2.2 Распространение памятников живописи древнего каменного века на территории Евразии

Палеолитическое искусство принято делить на две основные группы произведений. Первая – это искусство «малых форм», так называемое «подвижное» или «мобильное» искусство,



включающее мелкую скульптуру, графику, резьбу, и очень редко роспись, как на предметах хозяйственного назначения (наконечники копий, копьёметалки), так и на бесформенных обломках кости, рога, каменных плитках и обломках известняка, песчаника или шифера. Вторая группа – «монументальное», «стационарное» наскальное искусство, чаще всего расположенное в пещерах, включающее росписи, графику, барельеф [111, с. 10].

Искусство конца древнего каменного века в целом в территориальном отношении может быть поделено на три большие провинции: франко-кантабрийскую (или испано-аквитанскую), средиземноморскую и огромную восточную, тянущуюся от Средней Европы до Сибири (богатую мобильным искусством, но очень бедную монументальным).

Распространение вышеупомянутых групп неравномерно: если произведения искусства малых форм в немалых количествах встречаются во всей приледниковой зоне Евразии, то наскальное искусство сосредоточено главным образом на юго-западе Европы. Особенно изобилуют находками следующие обширные области: Кантабрийские горы на севере Испании (провинции Кантабрия и Астурия), департаменты Верхние Пиренеи, Арьеж и Дордонь во Франции (рис. А.26). Стоит отметить тот факт, что между произведениями первобытной живописи, найденными на этих территориях, существует заметное сходство.

На территории Франции, где находится около 160 пещер, как правило, выделяют 4 главных региона, в которых сосредоточена основная масса произведений первобытного искусства. Наиболее важным из них представляется Перигор, где обнаружено более чем 60 памятников, охватывающих хронологический период в 20 тысяч лет. Здесь есть пещеры как с наскальными росписями: Ляско, Руффиньяк, Фон-де-Гом, так и с гравировками: Комбарелль, Кюссак.

Кверси образывает особую группу, расположенную на востоке и юге Дордони. Этот регион включает более 30 разрисованных пещер. Самые известные из них – это Куньяк и Пеш-Мерль.

Пиренеи составляют отдельную группу практически равную Кверси по количеству памятников искусства древнего каменного



века. Здесь было найдено около 30 гравированных и расписных пещер, в основном относящихся к мадленскому периоду палеолита, но несколько из них имеют более древний возраст (Гаргас, несколько галерей Труа-Фрер и Портель). Часто они составляют небольшие группы – как пещеры Баск в Арбейских горах, на восточной стороне горной цепи – 3 вольпские пещеры и 6 пещер в Тараскон-сюр-Арьеж. Наибольшую историческую ценность представляют в этом регионе пещеры Нио, Труа-Фрер, Тюк д'Одубер, Портель, Гаргас.

В долинах Арьежа сосредоточена самая маленькая группа, насчитывающая около 20 пещер. Как правило, они рассеяны в различных местах: пещера Коске близ Средиземного моря (Прованс), Пер-нон-Пер в департаменте Жиронда; Плакар, Шер-а-Кальвен, Рок-де-Сер в Шаранте; Рок-о-Сурсе с его великолепными скульптурами во Вьенне; 2 пещеры Арси-сюр-Кюр в Бургундии.

Таким образом, Франция, на сегодняшний день (и, вероятно, такое соотношение не изменится) остается мировым лидером по количеству памятников верхнепалеолитического искусства, обнаруженных на территории страны, ненамного опережая даже Испанию, которая занимает второе место по числу и великолепию наскальных росписей.

Продолжительное время полагалось, что древняя живопись Иберийского полуострова ограничивается Кантабрийским регионом, который являлся как бы западным окончанием богатых изобразительными памятниками французских областей, считавшихся центром всего монументального искусства палеолита. Несколько отдельных пещер с рисунками в Андалузии и Мезете были до некоторой степени как бы неуместно или случайно оказавшимися внутри главных регионов распространения европейского искусства. На сегодняшний день палеолитические рисунки и гравировки обнаружены почти на всем полуострове, за исключением Галисии на крайнем северо-западе. Вместе с огромным количеством разрисованных пещер Кантабрии, мы узнали о множестве других художественных групп: это Мезета и Атлантическое побережье; Андалузия, с продолжением до Мурсии и юга Леванта, Эстремадура и Алентехо. Среди недавних



открытий, скопления гравировок под открытым небом в долине реки Дуэро.

Количество палеолитических живописных памятников на полуострове теперь более 150. Из них 103 пещеры и грота в Кантабрии, 16 памятников в долине Дуэро (11 из которых относятся к реке Коа в Португалии), в долине Эбро еще 5 пещер, 8 в южной Мезете и Алентехо, 7 на юге Леванта, и около 17 в Андалузии.

Такая плотность имеет несколько причин. Первая - разные традиции стиля в каждом из регионов, вторая – различная степень сохранности произведений искусства. Последний фактор варьируется в разных регионах, от областей со многочисленными хорошо сохранившимися пещерами, как Кантабрия, где, однако, особенности часто меняющегося от холода к оттепелям климата не позволяют сохраниться памятникам под открытым небом, до мест, каковыми являются не слишком возвышенные области Португалии или северной Мезеты, сухость воздуха и тип скал которых дает возможность выживания такому виду памятников.

Несмотря на некоторые отличия, в целом, испанское палеолитическое творчество очень тесно взаимосвязано с искусством соседних европейских регионов, в особенности Франции. Это связано с тем, то в доисторический период отсутствовали какие-либо четкие территориальные границы и люди обитали повсюду, где только позволяли климатические условия (например, отсутствие ледника). Этот фактор не следует забывать при изучении первобытного искусства – некорректно было бы говорить о «французской», «испанской» или «итальянской» живописи древнего каменного века, скорее под этими словами нужно понимать памятники, расположенные на территориях этих современных нам государств.

Кроме этих крупных областей во Франко-Кантабрии по Западной Европе рассеяны единичные памятники или небольшие группы местонахождений: в южной и средней Испании, в Португалии (3 памятника), в Италии (более 21).

Средиземноморская провинция считается периферией франко-испанского центра палеолитического искусства. В Италии находки произведений этого искусства связаны с гримальдийской группой



памятников верхнего палеолита. Итальянская палеолитическая живопись представлена такими памятниками, как: Романелли, Ромито, Палици, Аддора, Леванцо.

В пещере Палици (полуостров Гаргано) среди наскальных рисунков нижнего слоя, кроме лошадей, встречаются негативные и позитивные изображения рук, выполненные красной краской. Известен грот Романелли (Апулия) с очень схематизированными и геометризированными и только в отдельных случаях полуреалистическими фигурами. Замечательные изображения животных, сходные с франко-кантабрийскими, открыты на стенах пещер в Сицилии (Кала Женовезе на островке Леванцо, Монте-Пеллигрино близ Палермо). Здесь же встречаются и человеческие фигуры. Вполне возможно, что часть южноитальянских и сицилийских изображений относится уже к послеледниковому периоду. Восточная провинция практически знает только мелкую пластику, геометрическую орнаментуку и гравировку на скалах. Наскальная или пещерная живопись не существует (по крайней мере, таких памятников пока что не было обнаружено), а гравировка на кости становится известной только в позднем верхнем палеолите Средней Европы, возможно в связи с распространением в мадленское время франко-кантабрийского стиля.

В целом, на территории Евразии – от Иберийского полуострова до Урала было обнаружено около 350 пещер с остатками палеолитической живописи.

Как ни странно, но на остальном пространстве Евразийского континента подобные памятники практически неизвестны. Немногочисленны, но бесспорно признаны палеолитическими изображения в пещерах Моравии, Балкан (1), Германии (2). В 2003 г. англо-испанской группой исследователей были открыты первые пещерные палеолитические рисунки на территории Англии – пещера Чарч Хол (Кресвел-Крэг) (рис. А.27-28). Здесь было найдено около 90 рисунков, расположенных у входа в пещеру и видимых при дневном свете, что является естественным для гравировок в европейских пещерах и гротах. Более того, большой процент этих фигур (58) расположен на потолке, что затрудняет их определение и изучение т.к. они очень разнообразны в



ориентации и размерах. Подобные рисунки на потолке пещеры крайне редки даже на континенте (единственное, что приходит на ум - Абри Пато и Абри дю Пуассон во Франции).

В этой английской пещере исследователями был обнаружен новый феномен в палеолитическом наскальном искусстве, получивший название «глаз Кресвелл», т.к. несколько фигур имеют четко выраженный глаз [112, с. 202].

Ледник сыграл значительную роль в распространении памятников пещерного искусства. В северо-западной части Европы (включая и север Франции) обнаружено всего 13 декорированных пещер. Одна из недавних находок (первая за последние 40 лет) – грот Марго в Маенне (Франция) [113].

Лишь отдельные предположительно палеолитические местонахождения обнаружены в азиатской части континента – Индии, Сибири, Монголии, Турции (южная Анатолия), Северном Китае. Это, например, обнаруженная в 1966 г. пещера Хоит-Цэнкер Агуй (Монголия). Кроме того, в Монголии, не так давно, были обнаружены несколько палеолитических наскальных рисунков среди большого скопления петроглифов на линиях рек Цагаан Сала/ Бага Ойгор, в числе которых 4 можно было бы интерпретировать как изображения мамонтов, а 1 фигура на местонахождении Арал-Толгой похожа на носорога [114, с.73]. Для общей характеристики пещерных рисунков Монголии существенно, прежде всего, отсутствие в них человеческих фигур. Это искусство чисто анималистическое. Здесь нет и намека на какое-либо подобие антропоморфных изображений [36, с. 31].

Китайские археологи предполагают, что обнаруженные в Дамаиди (Жонгвей) гравировки, около тысячи которых рассеяны на площади в 20 квадратных километров, также относятся к палеолитическому времени.

В Индии в 40 км от Бхопала (штат Маджа Прадеш) был обнаружен памятник, включающий в себя большое количество разновременных рисунков, среди которых встречаются и палеолитические. Он получил название Бимбетка (Bhimbetka). На поврежденных стенах доисторических пещер можно увидеть носорогов, слонов, лошадей, домашних животных, выполненных всеми оттенками красного, белого и зеленого цветов. Рисунки



Бимбетка отличаются от хорошо известных нам франко-кантабрийских тем, что здесь мало встречается изображений знаков пола.

Первые отнесенные к ашелю образцы наскального искусства – 11 петроглифов из пещеры «Auditorium» комплекса Бимбетка. Это чащеобразные углубления, обнаруженные при раскопках, причем находились они в самой верхней части мощного культурного горизонта позднего ашеля, перекрытой сильно карбонатистыми среднепалеолитическими отложениями, что практически исключает возможность постдепозиционных нарушений [115, с. 39].

Долгое время территория бывшего Советского Союза считалась лишенной палеолитического наскального искусства. Для доказательства его существования привлекались скудные материалы из грота Мгвимеви (Грузия), велись споры вокруг петроглифов Каменной Могилы (Украина), много внимания было уделено утверждению и отрицанию палеолитических рисунков на Шишкинских скалах в Сибири [116, с. 217].

Активную кампанию по признанию палеолитических памятников на территории России вел А.П. Окладников. Он датировал концом верхнего каменного века наскальные рисунки у деревни Шишкино в бассейне верхней Лены – 2 лошади (почти в натуральную величину) и быка [117, с.18]. Эпохой палеолита датировал он и изображения «носорогов» с острова Ушканьего на Ангаре [118]. Полного согласия по этим вопросам до сих пор не достигнуто, но пока длились эти дискуссии, были обнаружены и достоверные палеолитические наскальные рисунки на территории России.

На сегодняшний день на постсоветском пространстве известны 2 пещеры с бесспорно палеолитическими рисунками: пещера Шульган-Таш, более известная как Каповая, расположена на Южном Урале в долине р. Белая на территории одноименного заповедника (Республика Башкортостан, Бурзянский район). Изображения животных на стенах Каповой пещеры были открыты в 1959 г. сотрудником Башкирского заповедника А.В. Рюминым [119, с. 64]. Они представляли собой контурные и силуэтные рисунки, выполненные на стенах пещеры красной охрой на основе



животного клея. С 1960 по 1978 годы исследования изображений Каповой пещеры осуществлялись под руководством О.Н. Бадера, с 1982 г. - под руководством В.Е. Щелинского. Возраст рисунков - 14 680 лет.

Вторая пещера с палеолитическими рисунками - Игнatieвская (Ямазы-Таш) находится в горах Южного Урала, примерно в 250 км к северу от Каповой, на правом берегу горной реки Сим — притока реки Белой. Первое описание пещеры составил во второй половине XVIII века академик Петр Симон Паллас. Через сто лет эта пещера получила название Игнatieвской — по имени келейника Игнатия, жившего в пещере и, по преданию, захороненного в ней [120, с.29]. В 1911 г. пещеру обследовал и провел в ней раскопки С.И. Руденко, обнаруживший только находки бронзового и железного веков, а в конце 30-х годов в ней побывал не менее знаменитый археолог С.Н. Бибиков.

В начале 60-х годов, уже после открытия росписей в Каповой пещере, археологическим изучением этого карстового района занимался О.Н. Бадер. В Игнatieвской пещере он провел раскопки во Входном гроте и нашел кремневые изделия и кости животных, обитавших на этой территории более 10 тысяч лет назад. Но открытие древних изображений произошло в 1980 г. и связано, в первую очередь, с именем великолепного исследователя палеолита В.Т. Петрина.

Помимо этого в 2006 г. в ходе предварительного обследования пещеры «Козья» в Челябинской области были обнаружены фрагменты изображений, выгравированные на камне. Сравнительный анализ и данные палеозоологии позволили предварительно датировать находку поздним палеолитом. Если предположение подтвердится, то это будет первая находка, выполненная в технике гравировки, обнаруженная в России.

Проблема датировки и принадлежности некоторых памятников Евразии к палеолитическому искусству стоит достаточно остро. На наличие памятников древнего каменного века претендуют многие страны. Так, длительное время идет дискуссия о том, палеолитические ли, или нет произведения искусства, найденные на территории Австрии.



Несмотря на столь неравномерную локализацию памятников монументального искусства, мы можем утверждать, что в той или иной степени, но оно распространено по всей территории Евразийского континента.

Кроме Евразии подобные рисунки находят в Африке (грот Апполо 11, Львиная Пещера), Центральной Америке, в Австралии (Бредшоу, Арнхемленд) где были найдены палеолитические рисунки, изображающие фигуры людей в движении, отпечатки рук, кенгуру, датированные 17 и 12 тыс. лет назад соответственно, а в Тасмании – 31 тыс. лет назад. В Бразилии, близ деревни Сан Раймунду Нонату, на открытом пространстве были обнаружены многочисленные живописные и графические антропоморфные изображения древнекаменного века. Сегодня мы знаем, что все континенты, кроме Антарктиды, охвачены палеолитическим искусством.

Первые палеолитические рисунки были обнаружены в Европе еще 120 лет тому назад, когда самое древнее известное ученым искусство было кельтское и древнеегипетское. Следствием этого стал тот факт, что долгое время палеолитическое изобразительное творчество не было признано в научных кругах и прошло немалое количество времени, прежде чем оно получило право на существование. Тем не менее, после признания живописи древнекаменного века ее изучение пережило подлинную «пещерную лихорадку».

Начиная с конца XIX и начала XX веков, ученые открывали и исследовали расписанные пещеры преимущественно в Европе, что послужило основанием считать данное искусство уникальным. Большинство находок было сделано во Франции и Испании, поэтому и была выдвинута идея о «крайнем Западе», Франко-Кантабрии, как уникальном явлении в художественной истории далекого прошлого. Один из самых первых исследователей творчества палеолитического человека – аббат Анри Брейль писал об этом в своей работе: «Когда в Дордони и Верхних Пиренеях расцветает восхитительное настенное искусство в пещерах, племена, жившие на юго-западных берегах Атлантики и Средиземноморья, не проявляют никаких видимых способностей; основание этому, мне кажется, возникло из разной пищи: тогда



как их братья ... занимались больше охотой на мамонтов, носорогов, «охота» на съедобных улиток и сбор морских ракушек... были достаточны для прибрежных семей, и это не питало их воображения, не обогащало их память динамическими впечатлениями, глубокими и прочными, необходимыми для рождения искусства» [57, с. 41].

Во Франко-Кантабрийском регионе находится более 300 украшенных пещер с художественными росписями. Границу данной художественной области исследователи проводили в 1200 километрах от Пиренеев, а за ней ни о каком искусстве речи не велось. Некоторые ученые, уже в середине XX века, крайне удивлялись «совершенно странному» наличию пещерных изображений даже на юге Италии, поскольку эта область выходила за границы очерченного ими культурного круга.

Однако со временем границы пришлось сильно раздвинуть. Открытия пещер с росписями в Италии приобрели серийный характер, как только поиском систематически занялись итальянские палеонтологи. Обнаружили подобные пещеры и в Португалии, и на территории Турции, что дало начало версии о западных «художественных» и восточных «нехудожественных» расах. Тем не менее, и она вскоре оказалась несостоятельной.

В 1934 г. С.Н. Замятнин выявил резные гравировки в гроте Мгвимеви в Западной Грузии. В 1959 г. пещерные росписи были открыты на западных склонах Уральского хребта, в Каповой пещере [121]. Несмотря на крайнюю отдаленность Урала от Франко-Кантабрийского региона по всем основным признакам (топографическое размещение фигур, анималистические сюжеты, техника исполнения) изображения родственны франко-испанским. Понятно, что наскальные произведения Франко-Кантабрии наиболее изучены, но большую ценность имеют также художественные комплексы Чехии и Словакии, Австрии, Германии, Швейцарии.

Существует мнение, что первоначальное формирование культурных традиций (в живописи) было связано с их обособленным существованием в относительно замкнутых человеческих коллективах, где они возникали и затем передавались из поколения в поколение. Изначально эти коллективы являлись носителями



разных «художественных школ», но взаимодействие различных общностей приводят к взаимовлиянию и взаимопроникновению их культур. На этой почве формируются «конгломератные» [122, с. 100] культурные традиции, которые впоследствии перерастают в смешанные. Это может объяснить, почему рисунки на всей территории Евразии несут в себе общие черты, в то же время, имея некоторые региональные отличия (Франко-Кантабрия, Восточная Европа, Южный Урал).

Общие черты в искусстве разных евразийских регионов достаточно заметны. Например, топография уральской Каповой пещеры почти полностью повторяет топографию французских и испанских палеолитических святилищ. Также как в большинстве франко-кантабрийских пещер здесь нет культурных слоев. Размеры изображений и их расположение на стенах пещеры также вполне соответствуют тому, что мы знаем о древнейшей живописи Европы. Мало характерна для палеолитического искусства Запада только силуэтность самих фигур [43, с. 133].

О единстве исторического процесса во всей Евразии можно судить и на основании широкого распространения особых изобразительно-символических форм, например, резных «жезлов начальника», которые находят от Испании до Закавказья и Енисея, или гравированных дисков - от Франко-Кантабрии до Прибайкалья, а также статуэток женщин – «палеолитических «Венер».

По сути, в этих совпадениях нет ничего удивительного. Многие объясняется единством условий жизни и технического склада первобытного человека. Охотники, например, всюду рисовали зверей. В распоряжении палеолитических людей на всей территории Евразии были приблизительно одни и те же краски, сходные орудия, которыми они процарапывали на стенах пещер живописные рельефы.

Но почему же палеолитические рисунки распространены так неравномерно? В первую очередь мы можем сослаться на тот факт, что сами пещеры на Евразийском континенте тоже расположены неравномерно. Кроме того, учитывая их различную стратиграфию, вполне вероятно, что живопись, расположенная во входных частях пещер могла просто не сохраниться под воздействием



агрессивной окружающей среды. В пещерах с открытым входом на первых десятках и сотнях метров стен конденсация воздуха, образующая углекислые растворы, в совокупности с другими физико-химическими факторами разъедает их поверхности, и могла уничтожить нанесенные на них изображения [123, с. 11].

Палеолитические рисунки настолько подвержены разрушительному влиянию извне, что даже частые посещения туристических групп сказываются на них губительно. Например, в случае с Ляско это влияние оказалось настолько значительным, что в 1963 г. правительство Франции выкупило пещеру и в течение 14 лет в ней шли реставрационно-консервационные работы. Сейчас попасть в Ляско может только специалист и только по предварительной заявке. Такая хрупкость первобытной живописи обусловлена тем, что она выполнена при помощи краски, которая разрушается достаточно быстро, особенно в сравнении с гравировками. В 1973 г. Альтамиру посетило 177 тыс. человек (т.е. около 500 человек в день!), что также не могло не сказаться на ее сохранности. В 1977 г. пещеру для посещений закрыли: было установлено, что огромный туристический поток самым пагубным образом влияет на климат внутри пещеры. Изменение влажности и содержания углекислого газа приводило к деградации пигментов росписей [124, с. 43; 125, с. 157]. Поэтому неудивителен тот факт, что за несколько десятков тысяч лет рисунки в тех пещерах, микроклимат которых был менее благоприятен, разрушились окончательно, не оставив каких-либо заметных глазу следов.

Еще одним немаловажным природным фактором стало то, что в конце последнего оледенения, уровень воды, поднявшийся на 115 метров, привел к затоплению десятков пещер в Средиземном море. Как красноречивое доказательство этого процесса выступает пещера Коске, вход в которую представляет собой подводный туннель, затопленный, как предполагают ученые как раз в конце ледникового периода. Поэтому рисунки на ее стенах сохранили свою первозданность и определенно не могут нести на себе следы позднейших доработок или повреждений.

Если идти далее, рассматривая проблему столь выборочного распространения палеолитической живописи на континенте,



то можно предположить, что в одних районах возникал обряд, согласно которому благосостоянию общины способствовали изображения животных, сцены охоты, мифологических персонажей. Регулярное повторение этих обрядов оставило нам многочисленные памятники изобразительного искусства. В других районах такие ритуалы не возникали или их было очень мало, соответственно здесь нет настенных росписей или они очень редки. Где-то большую роль в обрядах играли небольшие женские статуэтки, где-то – рисунки в глубине пещер.

Дошедшая до нас палеолитическая живопись в большинстве своем располагается в пещерах. Для первобытного человека пещеры были чрезвычайно важным элементом его существования. Но жить в них было можно только во входных частях, о чем свидетельствуют археологические раскопки, а живопись (в отличие от гравировки) в большинстве случаев располагается в труднодоступных местах - подземных залах, отдаленных галереях.

Однако дальнейшие исследования привели к открытию рисунков древнекаменного века не только в глубине пещер, но и на «открытом воздухе». После открытия такой живописи в 1987 г. Д. Сакки в Верхних Пиренеях, последовали находки в Испании и Португалии, в долине реки Фоз Коа [51, с. 78].

В 1981 г. в Португалии на прибрежных скалах реки Дору были обнаружены многочисленные резные палеолитические изображения. Они привлекли внимание неизвестной до тех пор формой ландшафта с наскальной живописью под открытым небом. С 1992 по 1994 гг. в Португалии были обнаружены тысячи подобных резных гравюр, в основном на северо-востоке, в долине реки Коа и в ближайших к ней районах. Искусство было датировано эпохой солютре. Хотя не все исследователи согласились с такой датировкой. Например, Роберт Беднарик, отвергая ненадежное датирование по стилю, предполагает, что рисунки относятся к гораздо более позднему времени (неолиту) и что археологическое стилистическое датирование петроглифов Коа абсурдно в отношении их топографического контекста [126, с. 7]. Рисунки расположены на берегах реки и постоянно покрываются разливающимися водами, которые мешают



определению возраста гравировок. Таким образом, одни фигуры архаического (палеолитического) стиля, которых немного, сильно разрушены под влиянием окружающей среды, на других же мало или нет патины, одного из главных свидетельств древности петроглифа.

Датировка наскальных рисунков Коа вызвала длительные и бурные дебаты. Наиболее известные ученые, исследующие древнее искусство высказали свое мнение на возраст этого памятника. Одна часть их пришла к выводу, что стилистически рисунки относятся к палеолиту – П. Бан, Ж. Клотт, Ж. Зилано. С другой стороны, радиоуглеродный анализ, проведенный Уотчманом, дал возраст сначала в 2000-7000 лет, а затем, более точно 4000-6000 лет (т.е. вне пределов древнего каменного века).

Спор этот не утих до сих пор. Уже в 2006 г. вновь вышла статья, доказывающая, что рисунки долины Коа принадлежат к плейстоцену [127]. На основе термолюминесцентного анализа материальных остатков (орудий, кусочков халцедона) с поселений древнего каменного века, обнаруженных внутри долины, коллектив авторов (Н. Мерсье, Т. Обри, Ж. Зилано) говорят о принадлежности данных петроглифов палеолиту (приблизительно периодам от граветта до мадлена). Все эти разногласия связаны с тем, что методика датирования палеолитических художественных памятников под открытым небом пока еще не разработана.

И все же, отрицать древний возраст рисунков Коа мы пока не вправе. Можно предположить, что теплый климат этих мест, благоприятные условия для жизни вне гротов и пещер, стимулировали художественное освоение открытых плоскостей. Такие адаптированные к суровому климату животные, как мамонты, бизоны, шерстистые носороги, северные олени, не проникали в эти теплые и в далеком прошлом местности, и поэтому в палеолитическом искусстве Фоз Коа доминируют быки, лошади, козлы и олени (рис. А.29-31). Изображения динамичны, в них чувствуется хорошее знание природы и высокий исполнительский навык. Фигуры располагаются не только параллельно воображаемой горизонтальной поверхности, но и под различными углами, создавая иллюзию, будто животные взбираются на гору или спускаются по склону.



Особую черту в наскальном искусстве долины Коа составляют замысловатые группы, в которых фигуры животных, относящиеся к одной эпохе и предположительно сделанные одной рукой, словно наложены друг на друга. Такие группы оставляют впечатление стихийного бесконечного движения, которое противопоставляется хорошему соотношению пропорций животных, симметрии и уравновешенности некоторых композиционных решений, заставляя предполагать преднамеренность подобного заполнения плоскости, хотя причина этого не вполне ясна.

К числу наиболее известных памятников палеолитического искусства под открытым небом на Иберийском полуострове и во французских Пиренеях, относятся Мазуко, Сиега Верде, Доминго Гарсиа, Санта Мария Ла Реал де Ниева, Бернардос, Ортигоса, Карбонера Майор, Педрас Бланкас, Форнос-От и, вот теперь, комплекс Коа.

В Португалии впервые за историю изучения палеолитического искусства было обнаружено такое большое количество наскальных рисунков вне пещер, под открытым небом. Следовательно, деятельность художников древнего каменного века не была ограничена лишь пещерными росписями, созданием тайных «святилищ», и в разных регионах Евразии художественные традиции проявлялись по-разному и различные рисунки создавались не для одних и тех же целей.

Несмотря на длительное и пристальное внимание к проблемам палеолитического искусства, нынешние данные о распространении пещерной живописи отражают всего лишь степень ее сохранности и изученности. Редкость находок рисунков древнекаменного века на территории между Уралом и Юго-западом Европы, скорее всего можно объяснить природными условиями (т.е. тем, что памятники искусства просто не сохранились до наших дней) и неоднородной изученностью территорий, где есть пещеры, чем какими-либо иными причинами.

Как пример можно привести тот факт, что даже на юге Франции, где в течение более ста лет идут регулярные поиски палеолитической живописи в пещерах, за десять лет – с 1984 по 1994 гг. был найден 21 новый памятник, а среди них пещеры Коске и Шове, ставшие для исследователей древнего искусства важнейшими открытиями.



2.3 Пещерные рисунки: содержание и трактовка

На стенах палеолитических пещер мы можем обнаружить изобразительные памятники нескольких видов – как красочную живопись, так и гравированные рисунки. Гравировки обычно менее известны – они не так зрелищны и заметны на темном фоне скальной поверхности (рис. А.32-36). Однако они более многочисленны. Как правило, они процарапаны острыми орудиями. Скорее всего, это были острые камни, обломки кости и, вероятно, куски твердого дерева. Иногда художники удовлетворялись тем, что набрасывали фигуры животных очень простыми линиями, которые варьировались от глубоких и широких до тонких и маленьких, что зависело от фактуры стены. Некоторые изображения сегодня мы можем увидеть только под определенным углом освещения, но, скорее всего, они были гораздо более видимыми во времена их создания, когда белый цвет царапин резко выделялся на темной поверхности, до тех пор, пока рисунки не покрылись патиной.

Вопреки широко распространенному мнению, палеолитическое наскальное искусство – это не просто «пещерное» искусство. На самом деле, последние исследования показали, что во Франции, например, в 88 случаях памятники живописи были обнаружены в полной темноте, в 65 же – на пространстве, освещенном дневным светом (гроты). Эти две тенденции сосуществуют на протяжении всего палеолита, причем искусство «в темноте» характерно для определенного региона (Пиренеи) и определенных периодов (средний и поздний мадлен).

Рельефные скульптуры обнаруживаются, как правило, только в гротах. Рисунки «на дневном свете» в большинстве своем разрушены под влиянием агрессивной внешней среды и практически неразличимы невооруженным глазом, в противоположность достаточно хорошо сохранившимся гравировкам.

Всего можно различить 3 вида памятников – 1) глубокие пещеры, в которых был необходим искусственный свет, 2) гроты с более или менее хорошим дневным освещением, 3) искусство под открытым небом (как правило, оно характерно для Испании и



Португалии, 1 случай был зафиксирован на территории Франции – в Кампоне).

Сами по себе произведения живописи внутри неосвещенной пещеры показывают серьезное отношение к ним, здесь нельзя говорить о простом развлечении или индивидуальной фантазии. Для выполнения этих грандиозных работ требовались месяцы напряженного труда, и один человек не в состоянии был создать их даже по частям. Устройство освещения, подмостков, изготовление красок требовало общих усилий [128, с. 75]. Художники работали в неудобных положениях, в опасных местах - на карнизах, под потолком (рис. А.37). Вероятно, все это связано с тем, что пещеры были своего рода святилищами, местами совершения ритуальных обрядов с целью, в частности, обеспечить успех в охоте [111, с. 10; 129, с. 70]. Помимо этого, существует предположение, что в декорированных пещерах древние люди проводили обряды, сходные с обрядами инициации у современных первобытных народов. Примечательно, что следы ног на полу пещер, как правило, принадлежат детям и подросткам в возрасте от 8 до 15 лет, что и наталкивает на эту мысль. Пещера подчеркивала как нельзя лучше метафору перехода неопита из одного состояния в другое, из одного мира в иной [120, с. 11].

Кроме того, большинство декорированных пещер имеют трудный доступ: например, в галерею пещеры Марсула, можно проползти только на четвереньках; попасть в Пасьегу через узкий колодец; а вход в Пиндаль находится в обрывистом береговом утесе [130, с. 238].

О том, что пещеры выступали в роли своего рода святилищ, говорят и сюжеты наскальных рисунков, которые весьма разнообразны, но нельзя сказать, чтобы они охватывали все стороны жизни первобытного человека. В основном содержание этих произведений включает в себя следующие темы: изображения животного, знаков, а также фантастических существ.

Число представленных видов животных невелико, и их топографическое расположение постоянно: бизон и лошадь занимают центр разрисованной панели, горный козел и олень образуют обрамление вокруг них по краю, лев и носорог расположены по периферии. Та же тема может быть повторена в



разное время в одной и той же пещере и повторяется в идентичной форме, хотя и с вариациями, от одной пещеры к другой [131, с. 197].

Как считал А. Леруа-Гуран, структура идеального святилища следующая. В его центре на главном панно находится основная композиция, состоящая из лошади (первое животное), бизона или быка (второе животное), и третьего животного (горный козел, благородный олень, лань, мамонт, северный олень). У входа чаще всего присутствует третье животное. В глубине же пещеры обычно находится четвертое животное (лев, медведь, носорог) и человекоподобные создания, почти всегда, – женские фигуры. Иногда эта структура стягивается в одно обширное панно, на котором взаимное расположение животных сохраняется.

Конечно, схема идеального святилища реализуется в зависимости от топографии пещер, однако ее существование доказывается статистикой взаимного расположения животных [132, с. 204].

Согласно А. Леруа-Гурану различаются следующие зоны или ситуации в пещерах:

- 1) вход (первое появление изображений);
- 2) повороты, переходы, сужения между подземными залами;
- 3) вход в уголки альковного типа и т. п.;
- 4) заключительное место изображений;
- 5) центральная часть стены в залах или при расширениях;
- 6) периферия той же стены;
- 7) пространство в уголках альковного типа.

Получается так, что древние художники имели вполне определенную схему, которую они реализовывали при декорировании пещеры. Такие неизменные композиции свойственны самым различным религиям последующих времен, и даже современности – христианству, исламу, буддизму.

Несмотря на большую затрату труда, требовавшуюся на создание настенных росписей, подавляющее их большинство не предназначалось для повседневного использования. О кратковременности использования пещерных рисунков говорит



многократно наблюдаемая запись одних изображений другими. Кроме того, как уже было сказано, зачастую изображения одной и той же пещеры отделялись одно от другого сотнями, а то и тысячами лет. Например, хронологическая разница между так называемыми «Большим» и «Малым» бизонами Альтамиры составляет около 800 лет: $14\ 330 \pm 190$ лет для первого и $13\ 570 \pm 190$ лет для второго. Долгие годы люди приходили в это место на непродолжительное время (расписанные пещеры обычно не имеют культурных слоев), рисовали схожие рисунки, затрачивая большое количество сил и ресурсов. Что же толкало их на это? Правильнее всего было бы предположить, что конечной целью их трудов было обеспечение себе какой-то материальной или нематериальной выгоды от всех этих утомительных действий. Значит, живопись в глубине пещер была предназначена для культовых целей. Мир первобытного человека, лишенного преимуществ занятий производительным хозяйством, не был изобильным. Отнять часть ресурсов племени (например, мозг, кровь, использовавшиеся для изготовления красок) или уменьшить число добычливых пропитания, занятых расписыванием стен пещеры можно было только для чрезвычайно важного дела, от которого ждали соответствующей отдачи. Именно таким делом могло стать проведение ритуалов и обрядов, призванных обеспечить благосостояние всех членов общины.

Изучение наскального искусства палеолитического периода, бесспорно, не может быть оторвано от его археологического контекста. При изучении изображений огромную роль играют и следы человеческой активности, обнаруженные в пещерах. Люди оставляли различные виды следов – намеренные и невольные. Если пол пещеры был мягкий (песок, влажная глина) на нем отпечатывались следы голых ног. Именно это позволило определить, что внутрь спускались дети, часто очень маленькие, которые сопровождалась взрослыми. Этот факт, вместе с превалированием отпечатков маленьких рук на стенах памятников позволяет говорить об использовании пещер в качестве мест для обрядовой инициации детей и подростков.

В пещерах оставался уголь, падавший с факелов, некоторые орудия из камня и кости, остатки пищи, следы очагов. В результате изучения таких непроизвольных следов удалось установить, что



расписные пещеры чаще всего оставались незаселенными, по крайней мере, на длительное время. Существуют и некоторые исключения из правила – Лабастид, Мас д`Азиль, Бедейак. Однако и в этих случаях трудно понять были ли поселения действующими.

Огромную проблему перед исследователями поставили погребения предположительно граветта, не так давно обнаруженные во французской пещере Кюссак (2001 г.) (рис. А.38-39). Здесь были найдены скелеты из семи могил, но пока неизвестно, относятся ли они к тому же периоду, что и несомненно палеолитические рисунки, или нет. Если найденные человеческие останки будут отнесены к древнему каменному веку, это станет первым свидетельством того, что доисторические люди хоронили умерших в пещерах, украшенных «картинами» современников. Возможно это открытие подтвердит магический или же религиозный характер живописи, обнаруженной в глубоких пещерах.

Если живопись древнего каменного века в целом можно разделить на «освещенную» и «неосвещенную», то общепринятой классификации палеолитических изображений не существует. Большинство исследователей сходятся во мнении, что рисунки делятся на реалистичные (их называют еще «физиопластические» либо «сенсорные»), т.е. воспроизводящие настоящие, существующие в природе вещи или животных, и условные («символические», «имажинативные») – абстрактные, комбинированные, ирреальные изображения.

Необходимо отметить своеобразный характер ранних палеолитических изображений. Широко распространено представление о чрезвычайном реализме палеолитического искусства. Но всем известные, замечательные изображения Ляско, Альтамиры, Труа-Фрер не являются первоначальными - наиболее ранние верхнепалеолитические рисунки носят другой характер: они отрывочны, фрагментарны и обычно воспроизводят не целостный образ какого-либо животного, а одну его характерную деталь, например линию спины, крупа, изгиб рогов.

С течением времени и развитием художественного творчества и начинает формироваться палеолитический реализм (который,



впрочем, ярко проявился лишь на изображениях животных). А. Хаузер (1892-1978) в своей «Социальной истории искусства» скажет о нем: «палеолитический художник еще рисует то, что он действительно видит во вполне определенный момент и при вполне определенном взгляде на объект, он еще ничего не знает об оптической неоднородности различных элементов картины и рациональных методах композиции... Палеолитическое искусство без всяких трудов располагает единством зрительного восприятия, достигнутым современным искусством после столетия долгой борьбы» [133, с. 90].

Чаще всего на камнях изображали животных, к тому же это наиболее ранний сюжет. Животное привлекало доисторического человека, от него зависело в первую очередь его выживание. Бесспорное доминирование изображений животных над изображениями людей позволяет заключать об устойчивом преобладании в символике первобытных охотничьих коллективов той поры внешней (экологической) ориентации над внутренней (социальной) [134, с. 90].

Художник палеолита создавал свои рисунки в период великого оледенения, которое оказало большое влияние и на состав фауны, изображаемой им. Это время существования холодолюбивых и зачастую уже вымерших на сегодняшний день животных: мамонта, шерстистого носорога, северного оленя. Поэтому если на произведении искусства ученые обнаруживают одно из существ, исчезнувших в конце ледникового периода, можно безошибочно говорить о его палеолитическом возрасте.

А. Леруа-Гуран произвел подсчет примерно 1800 палеолитических изображений в пещерах Франции и Испании. Оказалось, что 39 % от общего числа фигур падают всего на два вида млекопитающих - лошадь (24 %) и бизона (15 %), тогда как на любой другой вид остается от 1 до 6 % [45, с. 24, рис. А.40-55]. Известны, кроме того, пещеры с культурными слоями эпохи палеолита и рисунками того же возраста на стенах, причем соответствия между сюжетами росписей и остеологическими останками не наблюдается [135, с. 56]. Например, кости оленя составляют около 90 % из числа останков животных, обнаруженных на различных палеолитических стоянках, в



рисунках же он практически не встречается. Из этого можно сделать вывод, что древний человек чаще рисовал наиболее желанные, а не распространенные объекты добычи: северного оленя, лань, первобытного быка, мамонта, горных коз, сибирского носорога.

В общей сложности, изображения животных составляют около 80 % от общего числа палеолитических рисунков.

Кроме травоядных животных иногда на скалах рисовали и хищников. Возможно, они привлекали палеолитического художника своей силой, ловкостью. Долгое время исследователи затруднялись ответить на вопрос, какие крупные кошачьи обитали в древности на территории Евразии – тигр или лев. Однако обнаружение и обследование пещеры Шове разрешили эту проблему. На стенах пещеры отчетливо можно увидеть характерные очертания львиных морд (рис. А.56-59). Шове преподнесла еще один сюрприз, – как правило, изображения хищных и опасных для человека животных достаточно немногочисленны, здесь же носороги, львы, медведи составляют 63 % от всех зверей, которых удалось идентифицировать.

Наиболее редкими сюжетами являлись изображения птиц (1%), рыб, растений. Можно предположить, что, не будучи опасным для человека хищником или особенно желанной добычей, они играли менее значительную роль в представлениях охотничьих племен, оставивших рисунки на стенах пещер.

Из числа птиц древний художник изображал: сов, цапель, ворон, зафиксирован 1 случай воспроизведения пингвина (или бескрылой гагарки), а также несколько случаев, где вид птицы не поддается идентификации. На стенах монгольской пещеры Хоит-Цэнкер-Агуй палеолитический художник изобразил страусов [136, с. 89, рис. А.60-61].

Живопись палеолита не ограничивается рисунками животных. На стенах пещер можно встретить множество знаков, символов самых необычных форм, раскрыть содержание которых мы постараемся в следующей главе.

Необходимо отметить, что западноевропейские произведения настенной живописи чрезвычайно схожи между собой по технике и выполнению, и обнаруживают столь общий однородный стиль и



характер, что, например, Г. Обермайер говорит о «художественных» традициях и «художественных» школах, считая палеолитических живописцев своего рода «передвижниками» [23, с. 290].

В этой связи, мы понимаем, что в наших рассуждениях о живописи древнекаменного века присутствует изначальный изъян: культуру и искусство палеолита мы рассматриваем с точки зрения современного человека. Еще А. Леруа-Гуран писал: «Они столь близки нам, что мы очень легко разбираемся в них и пытаемся читать их, как будто они исходят от современных нам художников» [102, с. 84]. Но в них нет ничего такого, что вызвало бы устойчивые ассоциации с искусством более поздних времен. Прежде всего, это относится к тому, что в этой живописи нет рамок, нет сюжета (или, точнее, он неделимый, простейший), нет композиции и направленности действия. Отдельные фигуры перекрывают друг друга (так называемая транспаренция), нередки случаи палимпсеста, когда на старом рисунке рисовался новый, и они не были ничем взаимосвязаны (рис. А.62). Взаимные пропорции отдельных изображений не соблюдались, поэтому в палеолитической живописи отсутствует и перспектива. Часто живопись древнего человека сравнивают с рисунками детей, которые, изображая что-то конкретное, но, не владея навыками, рисуют нечто обобщенное и стилизованное. В палеолитических наскальных изображениях несомненных признаков упорядоченности нет; а скопления рисунков производят впечатление хаоса. Нередко из-за расположения пещеры зритель не может охватить взглядом все живописное «панно» [137, с. 12]. Попытки А. Леруа-Гурана обнаружить какую-либо систему в размещении изображений животных не увенчались успехом. Удивительно, но нередко на некоторых стенах пещер изображения теснятся одно под другим, тогда как пространство рядом с ними совершенно нетронуто.

Обобщение - еще одно из проявлений упорядоченности. Но многие изображения животных, относящиеся к ориньяку, несовершенны настолько, что невозможно определить: конкретны ли они или обобщены. Если судить по известным технически совершенным памятникам из Шове, Коске или Альтамиры, то несомненно, что на них воспроизведены конкретные животные,



некогда населявшие палеолитическую Европу. Их анатомическое строение передано безукоризненно и, как правило, даже современный человек без труда различает, какое животное изображено. В то же время, обобщение присутствует во всех произведениях искусства, начиная с мезолита.

Еще одно неперенное свойство изобразительного искусства – стилистическая эволюция [138, с. 81]. Но сам факт ее существования в эпоху палеолита вызывает большие сомнения. На протяжении всей истории живописи в создании каждого последующего изображения предшествующее играло не меньшую роль, чем реальный объект (мы говорим о преемственности художественных традиций). Ничего этого в искусстве верхнего каменного века нет: пропорции искажены бессистемно, цветовая гамма обусловлена доступностью для древнего человека того или другого пигмента. Помимо того, при зарождении искусства мы просто не можем говорить о преемственности.

До сих пор мы не можем с полной уверенностью сказать, что пытался выразить древний человек, рисуя в пещерах животных, «колдунов», знаки. Возможно, эти изображения носили магический характер в виду предстоящей охоты или же они были предназначены для обрядов посвящения, просто реализовывали потребность человека к творчеству или представляли собой своеобразные «библиотеки» первобытной общины.

Такая же ситуация сложилась с интерпретацией наиболее выразительных произведений мобильного искусства, так называемых палеолитических «венер» (статуэток женщин с резко выраженными признаками пола) - параллельно сосуществуют мнения о том, что эти фигурки изображали женщин-прародительниц, фетишей, изображавших идею плодородия, эротический идеал или жриц [38, с. 155; 139, с. 416; 140, рис. А.63-70].

Через все верхнепалеолитическое искусство проходит изображение женщин и женского начала. Если на первом этапе развития этого образа существуют лишь условные обозначения женского знака пола, то на втором этапе во всей приледниковой зоне широко распространяется реалистический женский образ, получивший воплощение, главным образом, в небольших



объемных фигурках палеолитических «венер», которые по своей представительности и совершенству не имеют равных в палеолитическом искусстве [141, с. 39].

Удивительно, но в способе изображения фигуры женщины много сходного с техникой рисунка животного. В обоих случаях в центре внимания туловище, представленное в виде некоего массивного вместилища. Голова и конечности – второстепенны, они непропорционально малы и менее тщательно отделаны. Оба эти образа – женщина и животное выступают как важнейшие компоненты жизни палеолитического человека, как символы плоти и пола.

В целом, женские изображения в стилистическом и хронологическом отношении распадаются на две группы. Первая, более древняя, включает в себя выполненные в реалистической манере женские статуэтки, рельефы и относится к ориньяку, граветту, вплоть до солютре, а кое-где и до раннего мадлена (Англь-сюр-Англен, Ла Мадлен). Ко второй группе можно отнести в основном стилизованные гравированные в профиль фигуры, зачастую с легким наклоном вперед, в основной массе – это памятники искусства малых форм, и, значительно реже – гравюры на стенах пещер.

Мужских изображений в древнекаменном веке чрезвычайно мало. В палеолитическом искусстве Евразии на 155 палеолитических венер приходится лишь 2 статуэтки, изображающие мужчин. Предполагают, что они возникли как способ отражения действительности, либо это тотемистические предки и другие мифические существа [38, с. 157].

Ни мелкая пластика, ни гравюры мужских фигур не образуют хоть сколько-нибудь единого стиля. Однако у наскальных рисунков нередко отмечается любопытная тенденция к отображению трагической ситуации. Не единичны такие сцены, где изображен лежащий мужчина, вытянувший руки и как бы защищающийся от нападающего бизона, мужчина, которого убивает медведь или изображения мужчин, пронзенных стрелами, копьями (Пеш-Мерль, Куньяк) (рис. А.71). Пропорции мужских фигурок, как и женских, тоже искажены, но уже по другому принципу – их головы крайне искажены или очень схематичны. Вполне вероятно, что



это своего рода «переходная форма» к образам «колдунов» в зоо- и антропоморфных масках.

Необходимо отметить, что в пещерной «монументальной» живописи чрезвычайно редки изображения людей. Немногочисленные их изображения можно условно разделить на изображения женщин, мужчин, лицевой части головы и человека в композиции с другими объектами.

Достаточно странным фактом является то, что палеолитический человек, создававший на редкость реалистичные изображения животных, людей рисовал очень схематично и это – самые несовершенные его произведения. Художественные возможности художников древнего каменного века не ставятся под сомнение, если принять во внимание то мастерство, с которым они изображали самых разнообразных зверей. Следовательно, неискусные, с деформированными телами, почти схематические рисунки людей создавались сознательно и с определенной целью.

Палеолитические изображения людей распадаются на 3 типа, общая характерная черта которых – искаженное, трудноузнаваемое лицо. Прежде всего, мы можем выделить несомненно человеческие фигуры, которые при всей их реалистичности не имеют лица или только очень несовершенное. Затем мы имеем лица, где черты подчеркнуты, преувеличены, а иногда очень странно интерпретированы. Это, по-видимому, лица в масках. Третья категория – странные существа [142, с. 170; рис. А.72-73].

Различной была тенденция к зооморфизации женских и мужских образов. Нередко встречаются изображения полумужчины-полубизона. Зафиксированы единичные случаи соединения черт человека с мамонтом (Комбарелль), северным оленем (Труа-Фрер), львом (Кандамо, Хорнос-де-ла-Пенья). Но, почти всегда, такие зоо-антропоморфные существа определенно принадлежат к мужчинам. Скорее всего, это происходит потому, что данные животные ассоциировались (либо считались) отображением мужского начала. Впрочем, по мнению А. Леруа-Гурана, мамонт и бизон считались воплощением как раз женского начала. Однако, мы чаще всего находим фантастические фигуры (как, впрочем, и мужские) в составе какой-нибудь сцены – будь



то мужчина, убитый бизоном (Пеш-Мерль) или человеко-бизон в центре огромного и запутанного панно на стенах Труа-Фрер. Можно сделать предположение, что такие рисунки были отображением мифологического сюжета, в котором женские образы не участвовали.

С фантастическими изображениями в живописи древнекаменного века приходится сталкиваться достаточно часто (Альтамира, Габийю, Комбаррель). Они несопоставимы ни с одним из известных живых существ. Фантастические рисунки бывают двух видов: зооморфные, по форме и по виду резко отличающиеся от любого животного, и антропоморфные, обладающие множеством звериных черт. Наверное самым известным фантастическим изображением является фигура «колдуна» из пещеры Труа Фрер (Франция), представляющая собой зоо- антропоморфное существо или, как предполагают исследователи, шамана одетого в звериную шкуру и исполняющего ритуальный танец [143, рис. А.74].

Фигура из «Труа Фрер» – рисунок, достаточно узнаваемый и значимый для всего палеолитического искусства. Это изображение во многом неясно, нет даже единого мнения о том, какое животное оно представляет. Ноги на первый взгляд человеческие, а вот уши – явно нет. Гениталии кажутся человеческими, но их положение скорее звериное. Тело и морда (маска), а также хвост похожи на волчьих, а вот рога, скорее всего, принадлежат оленю.

Характерны для палеолитического искусства и такие гравюры, на которых изображено не только то, что художник видел в реальности, но и то, что он знал об изображаемом предмете. Так, у мамонта из пещеры Пиндаль сердечная область обозначена красным цветом. На гравированной рыбе из Абри дю Пуассон изображены ее внутренности [144, с. 283, рис. А.75-76]. Подобный метод широко распространен в так называемом арктическом искусстве Европы.

Насколько ни представлялись бы нам необычными и странными сюжеты, представленные на «фресках» живописи древнего каменного века, в отдаленное время они должны были быть понятными если не всем, то многим из членов племени. Еще на заре изучения искусства палеолита Г. Кюн писал: «Никогда



искусство не бывает случайным, оно всегда непосредственно связано с современной ему жизнью» [145, с. 16]. Человек каменного века создавал образы, в той или иной степени важные для него.

В целом, извлечение информации из памятников наскального искусства возможно или благодаря комбинаторному анализу (многообъектные изображения в принципе ценнее единичных) – через выявление противопоставлений или предпочтений (изображение животных встречается чаще, чем человеческое, женское чаще, чем мужское, левое чаще, чем правое (оттиски рук), чужое чаще, чем свое, схематические изображения чаще, чем фигуры) [146, с. 91].

Однако, по сути, полноценно классифицировать палеолитические рисунки практически невозможно. Это происходит из-за размытости границ между группами и их сложной взаимосвязи. Отдельные художественные элементы в зависимости от их местоположения на рисунке можно трактовать по-разному. Например, чистая абстракция, выемка правильной формы, может быть изображением раны, прочерченная на стене линия – стрелой.

Достаточную сложность представляют аморфные изображения, которые практически невозможно идентифицировать – это отдельные пятна краски или их сочетания, хаотическое переплетение линий. Некоторые из них не имеют даже видимого смысла – например «гриффады» - подражание следам когтей, оставленных медведем на стенах пещеры. Многие пещерные настенные изображения, о которых говорят «знаки» или «символы» вообще нельзя назвать ни тем, ни другим.

Техника исполнения произведений искусства малых форм, в целом, та же, что и при изготовлении бытовых предметов, с одновременным применением резца, скребка и других мелких кремневых орудий, приспособленных для выполнения деталей. Гравюра и барельеф на стенах пещер производились, по видимому, грубыми резцами. Такие крупные каменные резцы были найдены на стоянке Ле Рок де Сер и не оставляют сомнений относительно техники этой работы.

В Западной Европе нередки и пещерные рельефы, выполненные с учетом естественной формы скалы. В пещере Руффиньяк



(Франция) из известняковой стены выступают наросты мзеевика - один из них стал глазом на гравюре мамонта. Одной из важнейших особенностей Игнatieвской пещеры являются наличие на стенах древних сколов. Бесспорно, что ребра выступов были оббиты намеренно, нет сомнения и в упорядоченности оббивки в некоторых случаях. Это свидетельствует о развитии художественного воображения людей древнекаменного века.

Художники часто пользовались естественными неровностями и особенностями рельефа, но они почти никогда не проводили подготовку скальной поверхности. Обычно выбиралась голая скала или, при рисунке пальцем на глине, поверхность со слабым, но естественным глинистым наносом. И только в пещере Фон де Гом, палеолитический художник, прежде чем приступить к созданию рисунка, выкрасил всю поверхность скалы в красный цвет.

Чаще всего палеолитическое искусство представляется линейным и контурным. Вероятно, именно линия явилась первым шагом к постижению условной живописной плоскости, ибо линия - это чистая абстракция, своего рода средство для опознания границ плоскостей и предметов.

В целом палеолитической живописи присущи следующие характерные признаки:

- 1) реализм в изображении животных;
- 2) рисование преимущественно крупных травоядных;
- 3) схематизм и гиперболизированность отдельных частей тела при изображении человека;
- 4) воспроизведение фигур животных в движении (часто, но не всегда);
- 5) крупномасштабность рисунков – зачастую бизоны, лошади и быки воспроизводились в натуральную величину или даже превышали таковую;
- 6) широкое применение различных символов;
- 7) в «сценах» отсутствуют искусственные границы, рамки, фон или пейзаж;
- 8) «композиции» не всегда можно рассмотреть полностью из одного места.



Благодаря незаконченным наброскам удалось последовательно проследить технику нанесения изображения на стену пещеры. Многофигурные композиции и просто одиночные рисунки не возникали спонтанно. Часто они выполнялись согласно предварительному замыслу – набросок делался угольком (об этом свидетельствуют грубые и крупные частицы угля), а уже потом фигуры получали красочное заполнение [147, с. 56].

Чтобы нанести роспись на стены пещер применялись краски естественного происхождения. Чаще всего использовалась железистая охра. Из нее получали краски, варьирующиеся от желтой до красной, в том числе, и цвет киновари. В Грот дю Ренн (Арси-сюр-Кюр) был найден очаг с фрагментами охры в различном состоянии. Для окисления сырую охру прокаливали на огне. Затем ее раздавливали или растирали на каменных плитках, причем твердые фрагменты использовались как «карандаши». Охра еще в мустьерском периоде широко применялась неандертальцами в ритуальных целях, ею, в частности, посыпали погребенных. Эта минеральная краска была обнаружена в одном из захоронений в Кафхезе (Израиль) возраст которого около 100 тысяч лет. Можно с уверенностью сказать, что именно охра стала первой краской, известной нашим древним предкам и использовавшейся для рисунков и ритуальных действий.

Также для получения красного и желтого цветов использовались такие минералы как гематит (Fe_2O_3) и пиролюзит (MnO_2).

Интересные результаты дало изучение пигментов, входивших в состав красок, которыми выполнена роспись в пещерах Нио и Резо Кластр (Франция). В ходе исследований, проведенных с помощью электронной микроскопии, дифракции рентгеновских лучей, протон-индуцированного рентгеновского излучения, было установлено, что существовало 4 рецепта приготовления краски [148, с. 56].

Было доказано, что негативные изображения рук из Гаргаса и Тибирана в Верхних Пиренеях выполнены из красок различных составов, включающих оксид железа и гематит, перемешанных с кристаллами кварца или глиной, или из окиси марганца двух типов с добавлением или без добавления бария или мелко растертого древесного угля. Это разнообразие составов свидетельствует



о существовании различных этапов подготовки к рисованию и, вероятно, об употреблении разных красок в разные периоды.

Красный цвет более всего распространен в палеолитических рисунках. Можно предположить, что он был связан в сознании древнего человека с кровью, и, следовательно, с жизнью, жизненным дыханием [149, с. 299]. Вполне вероятно, что красный и черный цвета представляли для доисторического человека две противоположности его мира: красное – тепло, жизнь, огонь, черное – холод, темнота, смерть. Эта символика универсальна для всей последующей человеческой истории и мифологии.

Черная краска добывалась чаще всего из двуокиси магнезии.

Белую получали из каолина, темнобурую - из окиси марганца [150]. Вполне возможно, что существовали и другие красочные оттенки, но ввиду своей непрочности они не сохранились.

Иногда отмечается применение красящей глины (Ла Бом-Латрон, Эчеберрико-Карбия). Палитра древних художников была настолько разнообразна, что уже в XIX в. археолог Септиэ собрал целую коллекцию из 17 различных красочных оттенков. Однако стоит отметить, что это разнообразие достигалось скорее за счет многочисленных вариаций красного, черного, коричневого и желтого, чем за счет использования всех цветов спектра. Синий, голубой и зеленый, например, доисторические художники начали использовать в самом конце верхнего палеолита, да и случаи их применения настолько немногочисленны, что составляют скорее исключение, чем правило. Зеленоватый цвет на некоторых рисунках французской пещеры Коске был получен при помощи смешения фосфата кальция и полевого шпата. Фосфат кальция – вещество, которое реально возможно было получить в то время путем нагревания костей до температуры 100 градусов Цельсия. Это означает, что древние художники владели достаточно сложными процессами изготовления красок.

Безусловно, краски, применяемые для росписей стен и те, которыми декорировали произведения искусства «малых форм» должны были различаться (если не по цвету, то хотя бы по своему составу). Даже если в обоих случаях применялась неизменная охра, связующий компонент, скорее всего, не был одинаков.

Для российского искусства древнего каменного века, например,



в не меньшей степени характерно использование разного рода красок. Красная краска в виде порошка была обнаружена в культурном слое мустьерского поселения Носово [151, с. 94].

Краски настолько широко распространились и так прочно вошли в жизнь древнего человека, что на местах поселений позднего палеолита по всей территории Евразии часто образовывались многочисленные участки интенсивно окрашенной породы. Повышенная концентрация краски часто отмечается около остатков очагов, в которых пережигались различные минералы для получения красителей.

Ранее полагалось, что первобытные люди использовали лишь находки естественной краски. Однако, когда были произведены тщательные химические и рентгеноструктурные анализы красок, найденных в пещере Ляско, результаты исследований показали, что первобытные люди использовали не только естественные красители, которые им удавалось обнаружить, но и смеси, дававшие разные оттенки основных цветов, и довольно сложные соединения, полученные путем их обжига и добавления других компонентов.

В позднепалеолитических памятниках Восточной Европы чаще всего встречаются краски темно-вишневого цвета. Как правило, в этих же памятниках находят и обломки железистых конкреций. На некоторых кусочках можно увидеть следы соскабливания красящего вещества. При раскопках верхнего культурного слоя Костенок П.П. Ефименко обратил внимание на то, что обломки таких конкреций сосредоточены около очагов, и высказал предположение, что обитатели стоянки получали краску путем обжига железистых соединений [149, с. 299]. В дальнейшем это предположение было неоднократно подтверждено.

В окрестностях памятника Костенки, да и вообще на Русской равнине встречается много железистых конкреций типа сферосидерита, т.е. округлых конкреций с лучистым строением, и лимонита. Они найдены на многих палеолитических стоянках. Если подобные вещества поместить в открытый огонь, уже через полчаса наиболее рыхлые ржавые участки становились темно-вишневыми, и можно было соскабливать красную пудру. Длительный обжиг давал еще больший эффект. Через 6-10



часов почти все вещество становилось темно-вишневым, и его можно было растолочь до порошковидного состояния. Процесс перехода окиси железа из одного состояния в другое является очень сложным и дает много форм, которые находят отражение в красочном спектре, когда из одного и того же минерала удавалось получить не только красную, но и охристых тонов красочную основу. Гидроокислы железа типа гётита дают, как правило, настоящую охру. Гематит и магнетит обеспечивают темно-красные тона. Большое значение для цвета имеет также участие окислов алюминия и каолинита.

Краску более светлых и ярких тонов первобытные люди, по-видимому, добывали из плиоценовых и более древних пород выветривания. Основу красящего вещества и в этой краске составляют окислы железа при большом влиянии гидроокислов алюминия. Тонкие глинистые частицы полностью прокрашены, и вся масса в целом имеет плотный густой красный цвет.

Сложнее обстоит дело с анализом черной краски, встречающейся в наскальных росписях и на некоторых костяных предметах. Ее могли получать из древесного и костного угля. Но на многих предметах в Костенках на Дону и в Межиричах в бассейне Днепра черная краска имеет вороненый оттенок металла. Уголь не дает такого оттенка. Судя по анализам из пещеры Ляско, такая краска получалась из двуокиси марганца. В Ляско найдено более сотни кусочков окиси марганца, использовавшихся для нанесения черных рисунков.

Результаты качественных спектральных анализов и изучение внешнего вида, структуры образцов красок из костенковских стоянок, Авдеева и Межиричей привели исследователей к следующим выводам. Желтые красители типа охры представляют собой лимониты. Экспериментальный обжиг кусочков лимонита из песков округа Костенок показал, что при нагревании их образуется ярко-вишневый краситель с сильно магнитными свойствами. Бурые, красные и темно-вишневые красители представляют собой окислы железа в виде гематита. Более светлые по оттенку образцы имеют примесь кремнезема или глинистых частиц. Все красители содержат в большей или меньшей степени такие примеси.



В процессе раскопок одного из жилищ Костенок обнаружено несколько ямок разной формы, в которых хранились различные краски: темно-вишневая, алая, охра настоящая и белая. В одной из ямок были встречены более трех килограммов чистой красной глинистой краски. На палеолитической стоянке Боршево в верхнем культурном слое П.П. Ефименко еще в 1923 г. была найдена одна из створок раковины моллюска, наполненная ярко-красной краской, которая была «предварительно растерта и с чем-то смешана» [152, с. 89]. Этой краске было более 20 тысяч лет.

Но для чего же древние раскрашивали свои рисунки? Вполне возможно, что совершенная идеальная имитация животных, необходимая для магических операций, явилась причиной, по которой стали использовать краски [153, с. 23].

Рисунки древнего каменного века не просто красочные – они раскрашены в несколько цветов. Например, бизоны Альтамыры сочетают в себе черный и красный, а лошади Ляско – различные оттенки желто-коричневого и черный. Применение в живописи второго цвета помогает сделать рисунок более реалистичным и объёмным, передать округлости крупа и боков животного.

Очень мало данных мы имеем о связующем растворе, использовавшемся для замешивания красок – скорее всего для этой цели применялись вода, кровь, мозг и жир животных. Применяя красители, художники Альтамыры стремились получить жидкое и стойкое красящее вещество, растирая черные и красные пигменты со слюдой, кварцем и воскоподобной амброй.

Искусство раскрашивания должно было возникнуть совершенно естественным путем, ибо дикари, разрисовывавшие себе тело углем, красной глиной, красной и желтой охрой, могли мазать теми же красками свои вырезанные фигуры или раскрашивать ими сделанные контурные рисунки [154, с.172]. Вполне рационально предположение, что изначально краски использовались для раскрашивания тел при проведении разного рода обрядовых действий или для идентификации представителей различных племен. В дальнейшем же, древние люди начинают применять их для создания своих живописных «полотен» на стенах пещер, где огромные росписи, став полихромными, получили несомненную зрелищность.



Способ нанесения красок определить достаточно сложно. Скорее всего, наносились они пальцем или палочкой, возможно кистью, которой мог служить пучок шерсти или тампоном, а также выдуванием мелкоистолченного порошка на поверхность скалы.

В целом, история изучения красителей, используемых палеолитическими художниками, достаточно непродолжительна. Тем не менее, перед исследователями уже встал важный вопрос: почему использовались только неорганические краски? Пещерному человеку, в жизни которого огромное место занимало собирательство, было известно множество самых разнообразных растений, среди которых были и красящие. Так почему же он не воспользовался ими для создания своих рисунков?

Возможно, это связано с тем, что органические красители на скальной поверхности выглядели намного более бледными и меньше впечатляли или же очень быстро осыпались, в отличие от красок минерального происхождения. Да и растительные краски не могли дать такой насыщенной палитры любимых верхнепалеолитическим художником цветов – красного, черного, желтого.

Произведения пещерного искусства не ограничивались только росписями и гравировками. В ряде французских пещер (Монтеспан, Тюк д'Одубер) применялась лепка из глины, взятой здесь же, на полу. Чаще всего лепили животных – медведей, бизонов. Следует учитывать, что эти хрупкие глиняные скульптуры и барельефы могли быть более многочисленными, но разрушились под влиянием природных причин.

Орнамент интересующем нас периоде представлен в основном на предметах искусства «малых форм». Он прослеживается не только на женских статуэтках, но и на орудиях труда, и на предметах различного характера: теслах, лопаточках, стержнях. Палеолитический орнамент – это нарезка из косых крестиков, мелких зубчиков, косая сетка, непрерывные ломаные линии. Он уже тесно вплетается в деятельность людей палеолита, в их хозяйственные и утилитарные нужды, эстетические потребности и представления о мире [155, с. 97; 156, с. 43; 157, с. 3]. В пещерной живописи редко встречаются формы, которые можно



было бы с уверенностью отнести к разряду орнаментальных. Знаки и символы, близкие к тем, которые украшают мобильные предметы, в пещерах встречаются повсеместно, однако в них отсутствует основное качество орнамента – композиционная определенность, создаваемая симметрией, ритмическими повторами, точной вписанностью изображения в форму декорируемого предмета.

Приближенным к орнаментальной форме может быть стилизованное воспроизведение фактуры предмета: шерсти, шкуры животных, волос. И все же чаще всего эти орнаментальные формы, по-видимому, имеют самостоятельное и не совсем декоративное значение.

Узоры, выполненные на памятниках искусства малых форм, можно подразделить на две основные группы с плавным переходом от одной к другой. К первой относятся орнаментированные геометрические узоры преимущественно декоративного назначения, ко второй - гравированные символы и явные стилизации.

Определенная часть памятников мобильного искусства служила украшениями или имела культовые функции. Палеолитические охотники носили их на голом теле или украшали ими одежду. Чаще всего украшения представлены различными брелоками, шпильками, ожерельями, браслетами, диадемами. В большинстве своем это были мелкие предметы, снабженные отверстием или надрезом так, чтобы их можно было повесить или нашить на одежду.

Палеолитическое искусство представлено многими отраслями - к нему относятся наскальные росписи, орнаментированные предметы домашней утвари, каменные статуэтки, украшения. Наверное, наибольший интерес для исследователей представляют пещерные рисунки, которые являются наиболее выразительным средством выражения представлений, воззрений первобытного человека. Возникнув еще в период мустье, художественное творчество быстро охватило все сферы деятельности человека древнекаменного века, проникая в социальные отношения, верования, быт.



Не стоит забывать и о том, что источником всех ультрасовременных авангардистских, импрессионистских, сюрреалистических направлений является рисунок на стене пещеры, сделанный в палеолите, рукой первого художника.

Можно оспорить такие выводы, мотивируя это уже ставшим классическим «фактом», что люди палеолита просто не были способны к такого рода сложным представлениям, в силу своего ограниченного умственного и духовного развития. Долгое время мы считали доисторического человека примитивным и недалеким существом, основную сферу интересов которого составляли добыча пропитания и выживание. Но такое мнение уже давно и безвозвратно устарело. Само творчество человека древнего каменного века свидетельствует об этом. Как можно считать примитивным человека, создававшего рисунки, равных по мастерству и исполнению которых мы не находим на протяжении мезолита, неолита и энеолита? Многоцветная и реалистическая палеолитическая живопись говорит нам о богатом внутреннем мире, о достаточно высоком уровне развития абстрактного мышления, наблюдательности, и, если можно так сказать, о таланте первобытного художника. Всего этого доисторический человек мог достигнуть, только обладая ярко выраженной и достаточно развитой системой культурных ценностей, основное содержание которых мы рассмотрим в следующей главе.



3. ПАЛЕОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЕВРАЗИИ КАК ЭЛЕМЕНТ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

3.1 Эстетика: возникновение и значение

Как мы уже неоднократно упоминали выше, широко распространенное представление о примитивности палеолитического человека имеет очень мало общего с действительностью. Первобытный человек обладал мощным творческим потенциалом, богатой и содержательной духовной культурой и был далеко не столь примитивен, как нам кажется, в создании предметов материальной культуры, даже с современной точки зрения. Человек древнего каменного века стал первооткрывателем мифологии, искусства, верований и ритуалов. Он был способен к абстрактному мышлению. Другое дело, что для первобытного человека не существовало столь жестких границ для этих понятий, таких, какие представляем себе мы. Мир палеолитических людей синкретичен.

Под синкретизмом первобытного искусства обычно понимают слитность, нерасчлененность в нем основных форм художественного творчества: изобразительного искусства, драмы, музыки, пляски [158, с. 277]. Живопись, таким образом, для древних была неотрывно связана с мифологией, религиозными представлениями, наконец, с повседневной жизнью, т.е. их мировоззрение отличалось чрезвычайной целостностью. Впрочем, такая целостность присуща не только нашему древнему предку. Те племена, которые сегодня находятся на первобытной ступени развития, также не отделяют в своих обрядах миф, рисунок, песню и танец. Да и в целом само понятие фольклора достаточно многосторонне и почти неразделимо в своем единстве.

Помимо того, мы не находим в палеолите сколько-нибудь четкой жанровой, видовой структуры. Словесное творчество еще не отделилось в те далекие времена от музыкального, историко-мифологическое от бытового. Все искусство было аморфным, плавно перетекающим от одной своей стороны к другой.



С древним искусством, через посредство пиктограмм, связывают не только появление письменности, но и развитие речи, всех форм социализации и коммуникации. Вместе с тем, познавательная функция (помимо всех прочих) наиболее полно представлена именно в художественном творчестве палеолитического человека. Изображения свидетельствуют, о том, что с самого начала человеческой истории возникают представления о мире, мироустройстве, чрезвычайно символические и являвшиеся результатом отвлеченного мышления. Не стоит забывать и тот факт, что рисунки первобытного человека являются единственным источником наших знаний о его внутреннем, «духовном» мире, обычаях, обрядах, социальных взаимоотношениях.

Человека современного типа создало чувство, или понятие священного как основа религиозного сознания. О его присутствии в сознании людей раннего и среднего палеолита свидетельствуют многочисленные следы культа медведя в труднодоступных горных пещерах Швейцарии, Австрии, Германии, Франции, Югославии, Кавказа. Предполагают, что эти пещеры играли роль своего рода святилищ медвежьего культа, а это значит, что уже тогда люди выделяли из окружающего их мира особые, священные пространства, что это понятие уже оформилось в их сознании. Фактически, корни позднепалеолитической культуры, с ее многокрасочными гравюрами, резными рельефами, мелкой пластикой уходят в почву именно среднего палеолита, когда создавались условия и предпосылки для последующего художественного «взрыва».

Многие памятники древнего искусства не сохранились или просто не могли дойти до наших дней. Несомненно, что искусство начинается не с самих произведений, пусть даже они в большинстве своем несут магический или уже эстетический характер, а с их зачатков. Однако мы не часто задумываемся, где же берут начало эстетические представления человека древнекаменного века?

Обычно, касаясь возникновения эстетических отношений, исследователи культуры первобытного общества начинают анализ с происхождения изобразительного творчества, не углубляясь в вопрос – единовременны ли эти процессы.



Чаще всего принято считать, что и искусство и эстетическое представление сформировались не сразу, что способности к передаче информации посредством рисунка возникли в результате сложного и длительного процесса.

В процессе биологического развития у древнего человека совершенствовалась рука, которая теперь могла придать природному материалу утилитарно-целесообразную форму, а затем столь же целесообразно пользоваться изготовленным ею предметом. «Интеллектуальное» употребление руки обостряло способности, которые сделали возможными членораздельную речь и человеческое мышление. Форма изготовленных орудий становилась реализацией человеческой мысли, идеи, замысла, соответствовала формирующемуся эстетическому вкусу. Ощущение пропорций, симметрии порождалось как наблюдениями человека над животными, растениями, самим собой, так и техникой и ритмом трудовых операций. Еще до создания первых костяных скульптур и пещерных рисунков изготовление более изящных, более изысканных, чем это необходимо для удовлетворения насущных нужд, орудий труда свидетельствовало о появлении эстетического чувства.

Как было уже сказано, наиболее древние археологические находки, свидетельствующие о новом уровне становления эстетических отношений, принадлежат зрелой поре мустьерской эпохи. Во всяком случае, с этого времени, мы наблюдаем первые следы духовной культуры в условно изобразительной деятельности мустьерцев, усматривая в них признаки эстетизации [96, с. 109].

Наличие эстетического мировоззрения присутствует в знаках, оставленных на камнях, на бытовых предметах, орудиях труда. Эти отметины не несут никакой утилитарной функции, в них просто выражена потребность что-то сохранить, зафиксировать или сообщить. Возможно, эта потребность стала впоследствии одной из предпосылок переноса эстетических оценок с утилитарно-практических предметов на всевозможные искусственные обозначения. Второй предпосылкой, скорее всего, стало своего рода накопление «критической массы» эстетических представлений, когда человек перестает довольствоваться



простым изготовлением изящных орудий или элементарными значками на кости и камне и переходит к созданию более сложных графических изображений и скульптуре.

Эстетика стала огромным шагом вперед для первобытного человека. По сути, эстетизм – это признание наличия абстрактного мышления, способность воспринимать в вещах более того, что в них существует, чем они являются, это способность трансформировать их в образы.

Однако попытки обосновать эстетику происхождением искусства, усматривая в нем ее сущность, как правило, разочаровывают. Историческому рассмотрению искусства, сводящему его к до- или раннеисторическому происхождению, препятствует его характер, как явления ставшего. Самые ранние дошедшие до нас свидетельства искусства не являются самыми аутентичными, равно как и не отражают ясно и исчерпывающе ту среду, в которой они создавались, по ним нельзя также с максимальной точностью судить о том, что такое искусство. Вполне вероятно предположить, что живописи предшествовали такие специфические виды искусства как танец, музыка, миметическое поведение (подражание) поэтому говорить об эстетизме только в связи с изобразительным искусством неверно.

Таким образом, можно видеть, что проблема зарождения эстетического поведения в глубинах человеческого сознания очень сложно поддается объяснению. Все те процессы, от которых не сохранилось никаких материальных свидетельств либо же те, у которых их могло и не быть: развитие мышления, речи, эстетики – вопросы, способные поставить в тупик любого исследователя, ответы на которые дать с полной уверенностью практически невозможно.

В вопросе генезиса палеолитического искусства мы отдадим главенствующее место не эстетизму (не умаляя в тоже время его значения). Одним из наиболее важных и сложных компонентов, стимулировавших появление и развитие мобильного и монументального искусства, стали религиозные воззрения первобытных людей – магия, анимизм, фетишизм, тотемизм. Можно спорить по поводу того, существовали ли в



палеолите верования именно в такой, привычной для нас форме, но существование своеобразного первобытного религиозного культа не подвергается сомнению. Когда человек принимает окончательно оформившуюся форму *Homo sapiens sapiens*, появляется и потребность, свойственная всем его потомкам – вера в сверхъестественные силы, высший разум. Люди начинают заботиться о будущем – будь то загробная жизнь или просто радение о насущном хлебе. Эта «религиозная» точка зрения не находится в противоречии с фактом реалистического характера искусства палеолита. Как свидетельствуют данные этнографии, близость изображения к оригиналу считалась у многих народов необходимым условием успешности обрядов подражательной магии [94, с. 484].

«Культы» отвечали желанию контролировать вид, чтобы таковой был съедобен, полезен или опасен, а вера в возможность такого контроля приводит к возникновению идеи общности жизни [159]. Человек и животное в палеолите связаны так тесно, что без второго невозможно выживание первого и религиозные обряды призваны обеспечить именно эту возможность дальнейшего существования.

Нет никаких причин, ни теоретических, ни фактических, отделять зачатки искусства от времени возникновения зачатков религии. Напротив, есть повод предполагать, что формирование того и другого происходило одновременно. Однако это никак не означает, что явления возникали из какой-то одной социальной необходимости. Существовали только общие гносеологические предпосылки формирования художественной деятельности и первоначальных религиозных верований, но социальные их корни были разными [160, с.54].

Самые ранние проявления религиозного сознания человека обнаружены в пещерах Европы и Азии. Это неандертальские погребения Тешик-Таша и Ле Мустье, в которых уже видна забота о собрате, покинувшем этот мир. Покойного не просто предавали земле, с ним помещался своего рода погребальный инвентарь – охра, рога козла, букет цветов.

Как мы уже упоминали в предыдущих главах, многие исследователи (и их число очень велико), связывают



возникновение самого искусства с развивающимися магическими представлениями первобытных людей.

Вопрос о первобытной магии достаточно сложен. Некоторые авторы усматривают в магии необходимый элемент всякой религии, другие противопоставляют эти два понятия. Безусловно только то, что магия играла важное значение в развитии религии – на ее ранних стадиях. Видеть ли в магии, как это делает Фрэзер, предшественницу религии, или вместе с Прейсом и Фиркандтом рассматривать ее как главный источник развития религиозных представлений, или, подобно С. Рейнаку и Л.Я. Штернбергу [161, с.183], считать ее продуктом ранних анимистических верований, во всяком случае, не подлежит сомнению, что она окрашивала собой, если не целиком, то в значительной части мышление первобытного человека и была тесно связана с развитием веры в сверхъестественное [162, с.408]. Таким образом, неразрывность мира древнего человека с ирреальным миром магических представлений дает нам право предполагать и то, что магия оказала не меньшее влияние на его изобразительное творчество, чем на повседневную жизнь.

3.2 Система мифологических представлений первобытного человека

Несмотря на несомненную важность как самой магии, так и, тем более, магических обрядов для людей древнего каменного века, они составляли лишь часть от общих представлений древнего человека о мире – от первобытной мифологии.

Верхний палеолит помимо всех прочих новшеств – это время становления и развития первобытной мифологии. С этого времени у людей появляется набор мифологических сюжетов и обрядов [163, с. 5].

Мифология охватывала собой всю сферу интересов доисторических людей, ею объяснялись многие природные явления, взаимоотношения, сотворение мира. Проникнув во все сферы жизнедеятельности, мифология не могла не затронуть и пещерную живопись.

Все многообразие форм художественного творчества первобытного человека тесно связано с повседневной жизнью



общества, включая и религиозные представления, – с самыми разнообразными обрядами, ритуалами, воспроизводящими помимо всего прочего и деятельность мифологических героев.

В жизни человека на протяжении многих тысячелетий – вплоть до сегодняшних дней присутствует феномен священного, деление вещей и понятий на обыденные и священные. Сталкиваясь со сферой, которую можно отнести к сакральной области, человек начинает воспринимать мир в иных категориях – в категориях сакрального времени, вечного присутствия в настоящем явлений, событий и действующих лиц мифологии или священной истории, – то же самое происходит и с произведениями религиозного искусства: оно воспринимается в тех же категориях.

Сакральное искусство всегда содержит в себе, в образе визуальных символов, религиозное мировоззрение его творцов, их представления о священном, о творческом начале и движущих силах мира, их мифологическую систему. Оно не просто изображает эпизоды священной истории, но воплощает в зрительных образах религиозную идею. За внешним правдоподобием изображаемого, за системой символов здесь таится некий скрытый смысл [85, с. 71].

Художник стремится не только выразить средствами живописи определенное содержание, но иногда и закодировать его, сделать недоступным для непосвященных, скрыть от них его тайный подтекст. Безусловно, для него важен и эстетический образ, но вся его деятельность подчинена главной задаче – воспроизводству задуманной темы.

Воспроизведение таких изображений также становится ритуалом. Процессу их создания иногда может придаваться большее значение, чем самому произведению. Отражение в рисунках событий мифического прошлого – это воссоздание самого этого прошлого. И процесс рисования, и обряд одинаково воссоздают акт творения мира. В этих случаях художник выступает в невероятно ответственной роли творца мира и ошибки в его деятельности не просто недопустимы, но и фатальны.

Произведения такой живописи, вместе с другими священными предметами, содержатся в особых хранилищах и демонстрируются посвященным во время обрядов. В данном случае в роли таких



хранилищ выступают глубокие и темные пещеры со сложной разветвленной системой ходов.

Первобытное искусство в религиозно-обрядовой жизни людей древнего каменного века призвано не просто для декорирования стен или удовлетворения потребности в творчестве. Оно важный компонент, без которого ритуальное действие лишается смысла и не приводит к желаемым результатам.

Палеолитическое искусство, в виду своей полифункциональности, могло служить самым разным целям. Вот почему так трудна его интерпретация, так нелегко уловить предназначение того или иного произведения палеолитического искусства.

О синкретизме первобытного мифологического сознания, о нерасчлененности природного и человеческого в нем свидетельствует феномен полизйконии. Явление это состоит в том, что один и тот же предмет совмещает изображения различных существ, видимых под различными ракурсами, при этом изображения зооморфные могут сочетаться с антропоморфными, а одна и та же деталь служить для создания нескольких изображений – образы как бы нерасчленены, переходят один в другой. Феномен полизйконии обнаружен не только в позднем палеолите, но и в искусстве эскимосов, тлинкитов и некоторых других народов [85, с. 72]. Полизйкония говорит о возможности, в представлении человека, превращения одного зверя в другого, зверя в человека, человека в зверя. Таким образом, это как бы визуальное воплощение мифа, воспроизводимого в обряде. В основе таких явлений – идея вечного обновления мира через воспроизведение акта творения в изобразительном творчестве, слове и действии. Существование такого феномена, правда требует полного подтверждения, но само допущение его наличия в первобытном искусстве открывает для нас новые горизонты для исследований.

Свойственные палеолитическому искусству геометрические символы, знаки, воплощающие отвлеченные, не всегда понятные нам явления и предметы, сочетаются с бесспорно реалистическими изображениями. Эти две основные формы первобытного изобразительного творчества, развивавшиеся параллельно, отражают отнюдь не этапы его эволюции,



а различные требования к художественному восприятию действительности. В одних случаях художник стремится к максимально точному, объективному отображению мира – это примитивно-реалистическое искусство, в других – к выявлению наиболее характерных, существенных его черт, к символизму – то есть абстрактно-символическому искусству. Такое искусство – первые шаги к пиктографии.

Впрочем, даже реалистическое искусство предстает порою в неожиданных формах. Это, например, так называемый интеллектуальный реализм, когда доисторический мастер стремится передать не только внешний образ явления, но и некоторые детали, о существовании которых мы знаем, но непосредственно не видим. Таковы иногда присутствующие на рисунках внутренние органы животного, получивших название «рентгенографического стиля». Если животные передаются посредством изображения только их следов или когда у изображенного в профиль мы видим оба глаза или когда только по контуру спины мы угадываем самого зверя – все это также проявление интеллектуального реализма. Палеолитический художник стремится передать не иллюзию действительности, а ее сущность и смысл. Искусство всегда стремится к выявлению самого существенного. И потому палеолитический художник берет из многообразной действительности то, что жизненно важно для него.

Кроме примитивно-реалистического и абстрактно-символического искусства существует еще особый тип первобытного изобразительного творчества. Это фантастические существа, и хотя они и состоят из «частей» реальных и вполне узнаваемых животных, но в целом такая комбинация приводит к возникновению совершенно сверхъестественного создания – полу-человека, полу-животного. Появление символических и фантастических образов, безусловно, отражало и развитие мифологии [164, с. 23].

Проблема соотношения изобразительного искусства и мифологии охватывает значительный круг проблем, связанных как со становлением искусства, так и с его способностью отражать содержание мифологических текстов в доступной



для любого человека форме. Этот графический символизм был освоен человеком ко времени верхнего палеолита. Его можно лишь условно называть изобразительным искусством ввиду его полной подчиненности ритуалу и отсутствия самостоятельной эстетической функции.

Встроенность произведений палеолитического искусства, равно как и более поздних мифологических произведений, в ритуальный контекст определяет такую важную их черту, как «ситуативность», т. е. в зависимости от ситуации они могут быть «отмеченными» (сакрално и (или) эстетически), благодаря чему как бы преодолевается их материальная природа (камень, краска). Предельная «отмеченность» произведения живописи может иметь место лишь при определенных условиях пространства, времени, которые встречаются в своей совокупности во время ритуального праздника. В этой ситуации пространство художественного произведения и окружающее его пространство ритуала становятся частями единого поля, соединяющего участника ритуала со сферой мифопоэтического. Такой выход за пределы живописного (или пластического) пространства определенным образом связан и с особой структурой живописного пространства.

Это становится особенно наглядным при рассмотрении плана содержания палеолитических памятников стеной живописи подземных святилищ, которая, несомненно, наиболее полно и глубоко отражает специфику верхнепалеолитической картины мира. Следует, прежде всего, отметить неоднородность живописного пространства в пределах одного и того же святилища относительно изображаемых предметов. В палеолитических святилищах такая неомогенность проявляется в наличии различных зон, в которых определенным особенностям рельефа пещеры соответствует определенный выбор изображений.

Распределение мужских и женских знаков выступает как дополнительное по отношению друг к другу. Еще одна важная его особенность состоит в том, что женские знаки расположены главным образом в наиболее сакрализованных местах святилища (центральная стена зала, альков), тогда как мужские знаки - в менее сакральных периферийных или переходных частях пещеры. Не менее интересны и данные, относящиеся к размещению



животных и человеческих изображений. Из этих данных вытекают закономерности сочетаемости знаков с теми или иными видами животных в пределах определенной зоны. Таким образом, создается впечатление, что в палеолитических памятниках организующее начало сосредоточивается не столько в пределах данного отдельного изображения, сколько в совокупности следующих друг за другом изображений и соответственно топографических зон. Следовательно, если ограничиться отдельным изображением, как это обычно делается при анализе европейской живописи, то композиция как бы находится вне этого изображения.

Что касается имеющихся на сегодняшний день в наличии рисунков с мифологической «подоплекой», то остановимся подробнее на наиболее типичной схеме разделения мира - на реальный и потусторонний. В наскальном искусстве позднего палеолита существует несколько типов изображения «Иного мира». С самого начала этой эпохи мы сталкиваемся с определенными признаками мироощущения, в котором устанавливается связь между реальным и мифологическим мирами. Основная часть пещерных святилищ, как уже было сказано, имеет ряд специфических особенностей. Мир «мертвых» изображался по-разному не только в разных регионах, но и в различных пещерах. Каповая пещера и, например, французский Руффиньяк относятся к тому изобразительному типу, в котором не имеется фигур животных с символическими ранами и стрелами. Но существуют другие изобразительные типы, такие как Труа Фрер, где животные обозначаются особыми признаками принадлежности к «Иному миру». Это высунутые языки бизонов и других животных, раны с хлещущей кровью в виде веерообразных линий, стрелы и др. [165, с. 67].

Соотношение «Этого» и «Иного» миров или «картина мира» является одним из наиболее важных элементов представлений палеолитического человека, который, безусловно, не мог не повлиять на его художественное творчество. Древнейший человек интересовался вопросами картины мира, более того, обозначение космоса в первобытном искусстве составляло основное содержание его миропознания. Способы



познания и осмысления космоса этого времени универсальны и типичны для художественной деятельности других эпох, но при этом имеют некоторые особенности, определяющиеся тем, что первобытное искусство представляет собой первый этап образного осмысления мира.

Для творческой деятельности древнего человека было особенно характерно то, что его возможности были ограничены весьма малым числом структурных единиц.

Исходя из этого, можно предположить, что представление о космосе было очень важным средством психофизической регуляции человека на архаических стадиях культуры, благодаря которому человек находил свое место в мире и выражал его в культурной картине мира. Первобытное знакообозначение космоса было необходимо для выживания и адаптации человека в природе.

Картина мира в первобытные времена была для человека чрезвычайно необходимым знанием: от знания о существовании мира и о его законах зависело его выживание. Только правильное постижение и своевременное применение в жизни соответствующих космологических знаний могло обеспечить положительный ответ на вопрос о том, выживет человек или нет. Для первобытности такая роль космологии была гораздо важнее, чем для более поздних эпох. Очевидно, что столь радикальная структура, обеспечивавшая психическое здоровье палеолитических людей, была важнейшей и незаменимой составляющей культуры как адаптивно-адаптирующей системы. Вообще, творчество можно рассматривать как деятельность, служащую адаптации к окружающему миру [166, с. 46]. Поэтому картина мира наделяла общественную жизнь животными чертами, а окружающий природный мир — человеческими. «Человек воспринимал зверя, как и себе подобных, через отношение «человек-зверь», то есть субъект и объект еще выступали как равные партнеры, носители одних и тех же свойств, как «человеко-звери» [167, с. 26].

Мифология и искусство в первобытную эпоху являлись составляющими частями единой семиотической системы,



заключавшей в себе многочисленные космологические смыслы, которые имели социально-регуляторную функцию.

Первобытное искусство в мифологической форме отразило процесс сложения палеолитической культуры, и само было важнейшим механизмом, непосредственно участвовавшим в формировании основных представлений человеческого сознания. Причем космология в первобытном обществе не была однажды сформированной и застывшей моделью – она, зародившись, приблизительно, на границе нижнего и среднего палеолита, прошла достаточно сложную и долгую эволюцию.

По-видимому, первоначальной была нерасчлененная в вертикальном отношении модель мироздания. С выделением человека из природы происходит разделение ее на «свою» и «чужую» сферы. Символом этого разделения становятся различные понятия, и, в особенности, идея круга. Несколько позже начинается вертикальное разделение мира по оси, изначально идущей из очага. Но разделение это имело «половинчатый» характер. Лишь впоследствии (по-видимому, в мезолите, но уже с очевидностью – в неолите) можно наблюдать вертикальную двоичность и параллельно ей существующую троичность. Идея же горизонтальной бинарности уже со среднепалеолитических времен сосуществует с разделением плоского мира по четырем направлениям.

В первобытном искусстве возникают и основные образы космологии. Самыми ранними являются антропоморфные и зооморфные модели Вселенной (среди которых особо следует выделить отождествление мира со змеей и черепахой). Довольно поздно возникают демиургические мотивы, в частности, идея птицы как космоса. В палеолите, таким образом, возникли важнейшие, основанные на архетипах сознания мифологемы.

Идея космического семиозиса (знакообозначения и производства культурных смыслов) как механизма социальной адаптации человека отразилась в следующих моделях, последовательно возникавших в первобытной мифологической культуре:

Модель «свое-чужое» (как основная мифологема). Она была первой, созданной человеком, и заключается в противопоставлении



себя и своего коллектива окружающему космосу. Человек ощущал себя частью природного мира, но вместе с тем окружающий, «не свой» мир был в какой-то мере опасен, враждебен, поэтому требовалось противопоставление его «своему» миру. Человек, таким образом, стремился преодолеть пропасть, образовавшуюся между ним и окружающим миром.

Модель вертикальной мировой оси так же появляется в палеолите и связана с мифологемой центра. Центр мира первоначально осмыслялся как некий ход, источник творящего, жизненного начала, обозначавшийся зооморфным или гинекоморфным (знаками пола) кодом и направленный вертикально вверх или вниз. Семантика центра мира довольно рано заместилась идеей оси мира, направленной из центра вертикально вверх. Возникновение такой оси означало появление нового яруса мироздания в системе космологии и включение его в сферу образов, актуальных для человека.

Квадратичная модель объединила два противопоставления. Последней дифференциацией мира было горизонтальное разделение его по четырем направлениям. Отражением этого процесса в искусстве служит символ перекрестия. Его появление было вызвано достраиванием еще одного противопоставления к каждому из ее членов.

Основное содержание мифологической деятельности, определяющее место космологии в мифе, заключается в ритуальном воспроизведении картины мира, в котором человек подчеркивал свое единство с природой, одновременно утверждая и противоположность своего бытия ее существованию. Космологический миф всегда являлся главным мифом, обобщенно выражавшим все содержание мифологической системы.

Космологический миф, или миф о картине мира, пронизывал собой все, как содержательные, так и внешние аспекты мифологии. С одной стороны, в нем соединялось содержание астральных, культурных, этиологических и всех прочих мифов, образуя единое представление человека о мире, единую его схему. С другой стороны, космологический миф существовал на всех трех уровнях мифологической структуры – на уровнях ритуала, рассказа, мифологемы.



В космологическом мифе наиболее явно отражаются общекультурные функции мифологии. Так, в космологии явлена нам картина мира древнего человека, она представляет собой реализацию назывательной способности человека.

Язык первобытного искусства является художественной моделью мира. В языке искусства создаются наиболее абстрактные аспекты космологии, ее структурные составляющие – идея плоскостности мира, идея ориентированности мира, идея вертикального деления мира.

Процесс семиозиса космоса был важнейшим культурогенетическим механизмом. Генезис культуры начинается именно с первыми проявлениями семиотической активности человека. Одной из возникших в первобытности социальных технологий была именно мифологическая система с ее знаковыми кодами.

Важнейшим в этом процессе было осознание человеком себя как в каком-то смысле противостоящего остальной природе (при всей теснейшей связи первобытного человека с ней), то есть осознание выделенности человека из окружающего мира, осознание оппозиций «человеческого», «своего» и «чужого», что, очевидно, равнозначно факту появления мировоззрения и связанной с ним мироустроительной деятельности в ее мифологической форме.

На основании закономерностей эволюции изобразительной деятельности следует выделить три этапа восприятия знаково-художественной образности. Это, во-первых, синкретическое состояние, в котором природные образы были такими же непосредственными составляющими художественной картины мира, как и культурные смыслы. Вторым этапом было осознание мифологической значимости «своего» культурного опыта. Наконец, на третьем этапе за рамки разросшегося «своего» выбрасывается все природное, а социально значимым, семантически наполненным становится только искусственное [168, с. 38].

Художественный образ, выраженный наиболее типически в изображенной действительности, создавался как живая и близкая человеку по духу картина жизни, в которой воспроизведение



и понимание жизни даются одновременно в форме понятий и знаков. Не последнюю роль в процессе преобразования мира во вторую реальность сыграла способность проникать воображением за доступную познанию грань, что стало одной из предпосылок возникновения мифологии и включения ее в систему функционирования картины мира.

Важнейшим для древнего человека представителем «чужого» был его ближайший сосед – зверь. Образ животного занимал важнейшее место в картине мира как в связи с изображаемой реальностью, так и вне зависимости от нее, поскольку входил в сферу положительного знания человеческого рода.

Первобытный человек, благодаря своему образу жизни, обусловившему его близость к природе, не мог видеть в звере существо принципиально иного естества, отличное от себя настолько, чтобы быть противопоставленным коллективу в имеющейся картине мира. Напротив, он воспринимал его как, хотя и другого, но все же подобного себе по внутренней сущности человека, все особенности которого сводились только к внешней непохожести. В этом можно видеть линию, объединяющую воедино «свой» и «чужой» миры первобытной мифологической культуры, своеобразную мировую ось.

Сфере «чужого» противостоит сфера «своего», которая включает в себя объекты окультуренной сферы мироздания – самого человека и его мир. Эти две сферы общаются благодаря особым «пограничным» существам – «колдунам», то есть, людям, переодетым в животных – посредникам между двумя сферами.

Важнейшим персонажем, обеспечивавшим устойчивость сферы «своего», была женщина. Образ женщины – палеолитической Венеры – занимает одно из важнейших мест в картине Вселенной, созданной первобытным человеком. Что касается семантики этих изображений, то, хотя и предложено достаточно много разнообразных трактовок ее, но все они объединены общей идеей – в этих произведениях древние создали обобщенный образ женщины-праматери, символа плодородия, хранительницы человеческого рода. Эта символика была присуща всем древним обществам в течение достаточно длительного времени и лишь в



неолите с появлением первых развитых цивилизаций начинает сменяться патриархальными представлениями.

Следует отметить многозначность и разноплановость данного палеолитического сюжета, его органичный полисемантизм как важнейшее средство специфически первобытного осмысления мира в единстве бытия.

Очень важна для его характеристики теория, связывающая женские статуэтки с образом матери-прародительницы и хранительницы домашнего очага, обусловленным тем, что женщина приносит коллективу благополучие, сообщая плодородие природе; этим и определяется ее место в модели Вселенной.

Определенная мифология подразумевает и определенную систему поведения, в рамках которой были запрещены либо разрешены те или иные действия.

Древнейшие изображения могут быть рассмотрены в аспекте обхода или возмещения запрета прикоснуться. Внимательнее рассмотрев известные нам рисунки, мы убедимся, что все они подходят под один общий смысл: как правило, эти вещи нельзя или невозможно потрогать. Это женские статуэтки, изображающие неприкосновенную мать, причем лицо и концы рук и ног не занимали авторов, смазаны; красная и желтая охра, изображающая огонь, к которому невозможно прикосновение, а также изображающая кровь, т.е. жизнь человека; зубы хищников, преимущественно клыки, изображающие пасть животного, прикосновение к которой невозможно; морские раковины, находимые на огромных расстояниях от морского побережья и изображающие недоступное для данной популяции море; тот же смысл изображения недоступного, вероятно, имеют и рисунки хижин, как и пасущихся или отдыхающих диких крупных животных [169, с. 34].

Миф часто неотрывает от реальности и палеолитический миф не является в этом случае исключением. По крайней мере, вполне реально обоснованы некоторые ведущие в статистическом отношении сюжеты искусства древнего каменного века: «бык и лошадь», «бык и женщина», «женщина и луна». Обратившись к соответствующим циклам беременности, мы констатируем,



что одинаковое время – 10 лунных месяцев – они делятся у женщин и самок быков, тогда как у лошадей совпадают с важной календарной единицей – солнечным годом [73, с. 113; 170, с.105].

Итак, в палеолитическом искусстве Евразии мы видим истоки наиболее общих астральных мифов, которые позднее распространились по всей территории континента, а также начала локально-этнических вариантов космогонических разделов первобытной мифологии. То есть древний каменный век – время формирования основных представлений человека об устройстве мира и его месте в нем.

В жизни первобытного общества искусство, мифы и обряды тесно переплетены. Мифы воплощены в обрядах и отражены в искусстве, а произведения искусства являются неотъемлемым компонентом ритуала. Мифы о творении, о создании земли и первых людей, о жизни, деяниях и метаморфозах тотемических предков, культурных героев и демиургов – весь этот поистине необъятный мир мифологии отражен в первобытном искусстве.

При изучении палеолитического искусства наиболее сложным вопросом наряду с его возникновением нам представляется его «исчезновение». Известно, что генезис, расцвет и упадок пещерных настенных росписей приходятся на верхнепалеолитический период и уже к мезолиту и неолиту эта традиция полностью исчезает. От полихромных, реалистичных рисунков остаются только маловыразительные и достаточно схематичные петроглифы. Что произошло в течение этого периода до сих пор остается загадкой, которой почти не касаются исследователи проблемы.

Как пишет один из исследователей палеолитического искусства – В.И. Левин: «появившись, казалось, ниоткуда и внезапно, великолепное анималистическое пещерное искусство палеолита, эпохи охотников и собирателей, столь же неожиданно исчезло с наступлением нового каменного века — времени скотоводов и земледельцев. Его сменили силуэтные «каракули» наскальных изображений — петроглифов» [171, с. 22]. Но такое объяснение вряд ли может кого-нибудь удовлетворить – в истории ничто не может появиться безо всяких причин и исчезнуть в никуда, опять-таки, неизвестно почему. Вот такой подход к проблеме и



приводит к тому, что при наличии большого объема литературы по проблеме, ответов на главные вопросы не было, и все еще нет.

Некоторые ученые, как, например, Я.А. Шер предлагают следующее объяснение – так как суровые условия ледникового периода требовали для выживания мобилизации всех физических и психических сил, то и выживали и давали потомство «яркие личности». Может быть, поэтому искусство верхнего палеолита... возникло как яркая вспышка и не имело непосредственного продолжения в последующей эпохе [52, с. 13].

Академик А.П. Окладников, писал, что «всего вероятнее, причина заключается в коренной смене мировоззрения и мироощущения людей, связанной с переходом от присваивающего, охотничье-собирающего хозяйства к производительному (земледелию и скотоводству)» [172, с. 4; 173, с. 179].

На первый взгляд, такое объяснение сложно оспорить. Вся совокупность известных нам данных, казалось бы, свидетельствует, о том, что искусство древнего каменного века было способом фиксации знаний наших предков о взаимосвязи их жизни с жизнью окружающей природы: отсюда и несомненное преобладание изображений животных над всеми другими рисунками в этом искусстве. Это было изобразительное творчество, главной целью которого стало познание общей сущности окружающего мира. Целью же искусства последующей эпохи стало знание - создание подробной топографической карты и описание Земли как она открывалась в процессе хозяйственного освоения. Мы знаем, что у описания совершенно иные изобразительные приемы, и оно не нуждается в ни в фигуративном совершенстве, ни в монументализме. И потому, переход к скотоводству и земледелию, многократно усложнив взаимоотношения человека с окружающим миром, потребовал для отображения и познания действительности новую изобразительную систему — художественно упрощенную, трансформированную в знак.

Кроме того, с возникновением производительного хозяйства, человек становится менее зависим от капризов природы, окружающий мир для него уже не настолько опасен как прежде, а, следовательно, неизбежно уменьшается не только познавательное, но и религиозное значение монументальной живописи.



Неоспоримость подобных умозаключений, действительно, кажется очевидной: слишком отчетливы временные, стадийные совпадения появления силуэтных наскальных изображений, петроглифов, с началом земледелия и скотоводства. Но в эту неоспоримость странным образом не вписывались многие — и тоже неоспоримые — факты.

Если ближе взглянуть на древнее искусство, то уже нельзя будет столь однозначно говорить о смене искусства при переходе от палеолита к неолиту. Хотя бы потому, что петроглифическая схематичность — вовсе не изобретение неолита. Нечто подобное можно видеть и в так называемом мобильном искусстве палеолита — на гравировках на кости и камне, да и на самих фресках в виде неидентифицируемых схематических знаков. Можно сказать, что такой стиль существовал и раньше, а в неолите лишь стал доминировать.

Искусство палеолита не исчезло — оно просто видоизменилось — очень сильно, но и такие случаи в истории живописи отнюдь не редки — стоит лишь вспомнить переход от безупречных произведений античности к средневековым примитивам или от классицизма к модерну. При появлении новых социально-культурных потребностей, искусство, призванное служить им тоже принимает новые формы, причем переходный период от палеолита к мезолиту и неолиту — не является исключением.

В целом, стоит сказать, что при исследовании палеолитического искусства просто огромное количество важнейших на наш взгляд вопросов, как правило, либо остается «в тени», либо в процессе рассмотрения подменяется другими.

Казалось бы и сам вопрос о происхождении искусства не слишком новый. Однако, как вопрошает в одной из своих работ В.Е. Ларичев: «почему предлагаемые доселе интерпретации не выходят, как правило, за рамки изложенного зарубежными авторитетами в начале уходящего в прошлое века?» [174, с. 27]. Для того, чтобы сломать один из таких, имеющих многолетнюю историю стереотипов, каждый раз необходимо сенсационное открытие — за последние два десятка лет это пещеры Шове, Чарч Хол, Коске. Таким образом, пусть и медленное, но в последнее



время определенно наметилось движение вперед в изучении проблем, связанных с палеолитической живописью.

И, надо сказать, вопросов накопилось немало. Проблемы художественного творчества включают важные и достаточно сложные аспекты: социально-исторические и личностные условия творчества, взаимодействие культурных традиций и новаторства, природу художественного таланта, взаимоотношения художника с обществом.

Художественное изображение явилось незаменимым средством фиксации, моделирования и передачи из рода в род нерасчленимого комплекса духовной культуры, заключавшего в себе будущие самостоятельные формы и виды человеческой деятельности. Возникновение искусства означало огромный шаг вперед в развитии человечества, способствовало укреплению социальных связей внутри первобытной общины, формированию духовного мира человека, его начальных эстетических представлений. Тесно связанное с первобытными мифологическими воззрениями, оно оказалось под сильным влиянием анимизма (наделение природных явлений человеческими качествами) и тотемизма (культ животного — прародителя рода).

3.3 Палеолитическая живопись и ее символика

Характерной чертой палеолитического искусства, воплощавшего свои представления в живых, персонифицированных образах, является яркий, стихийный реализм. Поразительная жизненность многих палеолитических изображений обусловлена особенностями трудовой практики и мировосприятия палеолитического человека. Нет никаких сомнений, что основу практики людей палеолита составляло верное, в принципе, отражение реальных свойств окружающего мира в их сознании и творческое использование природных ресурсов для удовлетворения своих потребностей [175, с. 87].

В тех же случаях, когда древний художник (что, надо сказать, случалось достаточно часто) отступал от канонов реализма, его творчество было подчинено еще более сложной задаче — с помощью знака и символа передать понятие, хорошо известное прочим сородичам, либо тайное знание, предназначенное



только для посвященных. Живопись палеолита стала первым полноценным художественным текстом – свидетельством появления символического, т. е. собственно культурного взгляда на мир [176, с. 184].

Снятие утилитаризма в изобразительной деятельности приводит к тому, что в самом изображении появляется возможность отхода от внешнего копиистского правдоподобия и перехода к изображению того, что имеет значение для характеристики тех или иных способностей человека [177, с. 28].

Как уже было сказано, на стенах древних пещер человек чаще всего изображал травоядных животных, реже – хищников, и очень редко – птиц, рыб, змей. Почему же происходило такое резкое разграничение этих представителей животного мира, почему племена, жившие в основном за счет охоты и собирательства, так упорно не желали рисовать растения или деревья?

В.Н. Топоров [152] считает, что в сознании палеолитического человека птицы и земноводные были четко противопоставлены «основным» животным – копытным и хищникам. Смутные и неясные на первый взгляд отношения между их изображениями символизируют одну из древнейших в истории человечества моделей мироздания – космическое древо. Птицы заселяют верх композиции (небеса), копытные и хищники – центр, олицетворяя земное бытие, змеи, рыбы – символы подземного мира. Эта космогоническая схема всегда была чрезвычайно устойчивой и до сих пор присутствует в культурных традициях практически всех народов мира. Однако данное предположение кажется более чем сомнительным. Как мы знаем, схема мирового построения, как правило, изображается в виде единого комплекса, неразрывной структуры. В палеолитическом же искусстве не встречается ни одного рисунка, хотя бы отдаленно воспроизводящего подобную сцену. Что же касается абсолютно отдельных, разрозненных изображений отдельных животных, составляющих компоненты космогонической мировой модели (но, вдобавок, и окружающих первобытного человека в его повседневной жизни), то присутствие каких-либо частей вовсе не говорит о наличии целого, единого в своей сущности.

К тому же, как мы говорили выше, изображения «верхнего



мира» - птиц, и «нижнего мира» – рыб и змей – крайне редки для искусства палеолита, и, таким образом, вся смысловая нагрузка идет почти на один только срединный мир, чего в принципе, не бывает. Ни в коей мере не отрицая наличия у человека древнего каменного века достаточно развитых мифологических представлений, о чем мы будем говорить ниже, автор считает неправильным применение данной схемы к данному моменту времени, или скорее, к известным нам произведениям палеолитической живописи.

Немалая доля изображений приходится на разного рода символы и знаки. Многочисленные знаки на стенах пещер и на бытовых предметах свидетельствуют о той степени развития мышления, на которой появляется абстрагирование, умение графическим символом выразить достаточно сложное понятие.

А. Леруа-Гуран разделил знаковую систему палеолитической живописи на 2 обширных класса: тонкие (мужские) и широкие (женские). К первой группе он относил фаллические изображения, одинарные и двойные палочки, скалиформы (лестницы), крюки, пенниформы (перообразные), ветвистые и зубчатые знаки, и ряды точек и параллельных палочек. Вторую группу составили стрелы, углы, треугольники, полуовалы, овалы, клавиформы, отображающие женское начало. Эти символы не существовали совершенно обособленно. Достаточно часто встречаются парные знаки, представляющие собой комбинацию отдельных составляющих из этих двух групп.

Рядом с фигурами животных и людей мы находим многочисленные решетки, треугольники, спирали, зигзаги, так называемые «гербы». «Гербы» – это знаки прямоугольной формы размерами 15 на 50 см. Большинство их состоит из прямоугольного каркаса разделенного на 3 равные части в высоту и 2 неравные в ширину [128, с. 73]. Таких непонятных начертаний много уже обнаружено во французских и испанских пещерах с гравировками древнекаменного века. Доля знаков среди всех открытых произведений палеолитического искусства достигает 15 %.

Любое искусство во все времена всегда наполнено своей символикой. Символ – это знак, означающий определенную вещь



или понятие. Смысл его не всегда ясен для непосвященного, так как лаконичность выражения в нем достигает такой степени, что связь с первоначальным прообразом определить достаточно сложно. Именно в связи с этим, расшифровка знаков палеолитического искусства сегодня является сложнейшей задачей, поставленной перед исследователями.

Расцвет абстрактного искусства хоть и приходится на самый конец верхнего каменного века – на мадлен, но его элементы просматриваются на протяжении всего палеолита. Это означает, что искусство, даже на самых своих начальных стадиях не является простым копированием с натуры, но в него вкладывается определенный, порой скрытый смысл.

Символические знаки подразделяются на различные типы – клавиформы (топорообразные), пектиформы (гребнеподобные), тектиформы (крышеобразные), серпентиформы (змеевидные), авиаформы (подобия птиц), квадратные, колокольчатые, точечные. К числу наиболее известных и спорных по интерпретации, относятся тектиформные знаки из Фон де Гом, Альтамиры, Комбарелль, Ла Пилеты. Они изображают как бы хижину с центральной опорной жердью, низкими боковыми стенками и сводчатыми входами (рис. А. 77-78).

Единственным памятником (правда, мобильного искусства, но это не значит, что данный символ в монументальной живописи не мог иметь аналогичного значения), где мотив символа – зигзага – находит точное объяснение, это топографическая карта позднепалеолитического бестиария Межирича (ок. 15 тыс. лет назад), на которой параллельные зигзаги, покрывая изображение реки, символизировали воду [178, с.73].

В особую группу выделяются символы и знаки, которые встречаются на памятниках искусства малых форм. Наиболее часто здесь изображались поперечные косые борозды или многократно повторяющиеся косые линии. Сложно сказать являются ли они просто орнаментом либо же эти обозначения имеют более глубокий смысл. Эти ряды ровных надрезов часто рассматривают как счетные зарубки или как примитивный календарь.



Палеолитическое наскальное искусство очень богато знаковой символикой. Часто повторяющиеся и очень сходные между собой знаки, которые сегодня обнаруживают в пещерах в разных частях Европы, говорят о высокой степени развития изобразительного творчества первобытного человека. Это значит то, что люди палеолита могли передавать целое понятие или воспроизводить какое-либо существо, не прибегая к его документально точному воспроизведению, но используя для рисунка либо характерные его черты, либо наиболее значительную на их взгляд деталь.

Первобытное искусство на протяжении многих тысяч лет отличается удивительным постоянством тематики и символики. Все символы группируются вокруг нескольких парных (двоичных) противоположностей. Бинарные оппозиции на раннем этапе развития изобразительной деятельности играли роль логического каркаса, вокруг которого группировались все другие иерархически подчиненные ему ассоциации [179]. Основным парным противоположением в доисторическом искусстве было противопоставление мужского и женского начала, которое связано с особенностями социальной организации и хозяйственной деятельности первобытного человека. А. Леруа-Гуран предположил, что знак левой руки в первобытном искусстве является одним из способов символического обозначения женского начала. Из этого следует, что та система парных противоположностей, которая лежала в основе первобытного искусства, соответствовала уже принципу организации двоичных мифологий, которые характерны для всех ранних этапов развития человека. Это было выявлено в исследовании этнографа А.М. Золотарева [180], чьи выводы подтвердились многочисленными исследованиями последних лет.

Известный антрополог Л. Лики еще в 30-х годах XX в. обнаружил в пещере Эльментейна (Кения) древние захоронения, подчиняющиеся характерной закономерности: мужские скелеты в захоронениях лежали на правом боку, женские - на левом [181, с. 93]. В этих, а также еще более ранних погребениях древность связи левой стороны с женским началом удостоверена археологически.



Противопоставление левого и правого в искусстве палеолита было связано и с различиями цветов. Наиболее яркие примеры этого факта обнаруживаются в пещере Ляско. В Большой галерее, в левой группе изображаемых животных головы окрашены в красный цвет, а в правой группе - в черный. В пещере Кастильо женские знаки выполнены в красном цвете, в то время как мужской знак - в черном. На рисунках в Ляско противопоставление красного и черного цветов связывается и с различием изображений лошадей и бизонов, которые сами вполне могли служить символами полового диморфизма. Исходя из статических закономерностей в «репертуаре» палеолитического искусства изображения лошадей и бизонов решительно преобладают в пещерах и сочетаются соответственно либо с символикой женского, либо с символикой мужского начала [182, с. 38].

Следует подчеркнуть, что противопоставление красного цвета (который, судя по находкам охры, очень рано - еще до мустьерского периода - приобретает символическое значение в погребальных обрядах) и черного является общечеловеческим. Поэтому появление охры (уже у неандертальцев) можно считать одним из наиболее надежных археологических свидетельств окончательного «очеловечивания». Любопытно, что у неандертальцев отмечено и первое использование цветов – «букетов» в погребальных обрядах, что превосходит обычай, дошедший до нашего времени. В пещере Шанидар (Ирак) была найдена пыльца восьми разных видов цветов, которые не могли расцвести в ней.

Системы двоичных противоположностей, включающие различия между мужским и женским началом, левым и правым, красным (или белым) и черным цветами и соответствующими парами животных (например, лошадью и бизоном), у первобытных народов в наиболее архаичных случаях связаны с дуальным членением племени на две экзогамные половины, между которыми только и возможны браки (запрещенные между членами одной и той же половины). Такое деление, очевидно, изначально присуще всем человеческим обществам, как запрет инцеста - кровосмесительных браков между близкими родственниками –



и, безусловно, является общечеловеческим, хотя самое понятие близкого родства по-разному понимается разными народами.

Главнейшей особенностью всех ранних человеческих культур было то, что это двоичное социальное деление коллектива символизировалось таким образом, что с каждой из дуальных половин племени связывался один из рядов противоположных двоичных символов. Важнейшими из них в древности была левая и правая рука. Замечательно, что сам *Homo sapiens* на самых ранних этапах своей истории уже связывал различия между полами (мужским и женским) с асимметрией правой и левой руки, делением на две экзогамные половины и наличием парных противоположностей (например, цветовых) в природе.

Существует предположение, что в искусстве палеолита символы лошади и бизона, входившие в ряды двоичных противоположностей, могли быть связаны с древней формой близнечного мифа, возводящей родоначальников племени к парным животным. Противоположение мифологического мужского и женского начал в разных образах первобытного искусства выражается как символами животных (лошади и бизона), так и условными знаками (стилизованными изображениями пола, пунктирными линиями, треугольниками, четырехугольниками). Практически бесспорно доказано, что с символикой женского начала, особенно важного для религии палеолита, следует связывать и многочисленные палеолитические скульптурные изображения «венер». С женским и мужским началом связаны и символы Луны (Месяца) и Солнца. Эти два символа также восходят уже к верхнепалеолитическому искусству. Вполне возможно, что к древнему каменному веку возводится и распространенный во многих мифологических традициях Евразии образ Луны как быка (бизона) и Солнца как лошади.

Противопоставление лошади и бизона в таких памятниках первобытного искусства, как рисунки на стенах пещер Ляско, соотнесено не только с различиями левой и правой стороны, красного и черного цветов, но и с различием между четом и нечетом. На рисунках в пещерах Ляско к семи основным «счетным» знакам у лошади добавляется одна стрелка (всего 8, чет), у бизона две стрелки (всего 9, нечет).



Кажется вероятным, что счетные знаки на произведениях палеолитического искусства могли быть связаны с осуществлением сходных обрядов. При наличии нескольких двоичных противопоставлений в модели мира древнего человека легко понять, что их наложение друг на друга могло привести к четырехчленным комплексам. Четырехчленная схема соответствовала той «горизонтальной» модели ориентации по четырем сторонам света, которую некоторые археологи возводят к эпохе мустье. Уже у мустьерских обитателей Тешик-Таша предполагается ориентация по восходу и заходу солнца. С этим сопоставляют и крестовидные знаки мустьерской эпохи.

Представления о дуалистичном характере построения мира являются одной из важнейших характеристик любой мифологии. Древние люди четко разграничивали двойственность в своем существовании, и отражали это в живописи, всегда бывшей своего рода отражением мировоззрения своего творца.

Палеолитическое искусство насыщено глубоким, зачастую сокровенным смыслом. Оно символичное, знаковое. Без специальных знаний постигнуть его не мог даже современник художника древнего каменного века. Высокая степень развития, как его внутреннего содержания, так и талантливое и не по времени технически развитое исполнение говорят нам о той важности, которую первобытные люди придавали своему художественному творчеству.

Итак, изобразительное творчество играло чрезвычайно значительную роль в жизни людей древнего каменного века. Вся система их культурных ценностей проникнута искусством. Оно было частью религиозных церемоний и системы передачи знаний, в нем получила отражение мифология древнего человека. Живопись настолько органично вплетена в повседневную жизнь человека, населявшего Евразийский континент, что представить одно без другого практически невозможно.

Если обратить более пристальное внимание на восточную часть Евразии, то мы можем видеть, что и здесь пещерное искусство каменного века занимает одну из главенствующих ролей в сакральной жизни человека.



3.4 Рисунки каменного века в евразийском регионе

Вся территория Евразии буквально испещрена огромным количеством памятников древнего искусства. Этот большой континент издревле населяло множество людей, причиной чему стали благоприятные климатические и природные условия. Важнейшим элементом жизни любого племени в те отдаленные времена было искусство в самых его разнообразных проявлениях. Это было искусство, имевшее ритуальное, эстетическое, магическое значение - со множеством тайных и не совсем понятных нам сегодня функций.

Как мы упоминали в России есть два несомненных памятника палеолитической живописи. Оба они находятся на Урале. Первый – Каповая пещера. Ее название принадлежит П.И. Рычкову и Лепехину. Первое объяснение - в пещере много наплывов, или капов, из натечного известняка. Второе - она очень сырая, с сильной капелью, и в огромных залах звучно падают капли. Местное ее наименование – Шульган-Таш. Пещера находится на правом берегу реки Белой, примерно в 250 км южнее г. Уфы (Республика Башкортостан, Бурзянский район). Она является одной из крупнейших карстовых пещер на Южном Урале.

Александр Владимирович Рюмин, первооткрыватель рисунков Каповой пещеры, в какой-то степени повторил судьбу своего знаменитого предшественника – Марселино Саутуолы. Ему также вначале не поверили. В январе 1959 г. он обнаружил рисунки в залах первого этажа Шульган-Таш, а в июне того же года - во втором ярусе. Но когда А.В. Рюмин сделал доклад в Институте археологии АН СССР, его выступление было принято очень скептически сторонниками господствовавшей тогда концепции, по которой палеолитические изображения были характерны лишь для пещер Западной Европы. Рисунки сочли подделкой или более поздними изображениями. Немалую роль сыграл и тот факт, что по своей специальности Рюмин был зоологом [183].

Тем не менее, исследователь не опустил руки и опубликовал в различных газетах и журналах заметки о своей находке. В 1960 г. было, наконец, решено проверить информацию Рюмина. На место отправилась экспедиция под руководством О.Н. Бадера. Он подтвердил древность красных рисунков, выполненных охрой.



Экспедицией Бадера были найдены и новые изображения. Он систематизировал их и дал первые интерпретации. В своей книге «Каповая пещера» [121] исследователь анализирует находки, сравнивая их с западноевропейскими. Бадер нашел между ними аналогии в размере, стилистике, пропорциях. Экспедиция О.Н. Бадера работала в Шульган-Таш с 1960 по 1978 гг.

Прибывшая на место в 1981 г. комиссия специалистов, созданная по инициативе Б.А. Рыбакова, застала рисунки в очень плохом состоянии. С 1982 г. была организована постоянно действующая комплексная Южно-Уральская палеолитическая экспедиция во главе с В.Е. Щелинским. Так как в книге Бадера не было описания расположения рисунков, их пришлось искать заново. Но еще до обнаружения изображений, была найдена стоянка - культурный слой пребывания людей в пещере в то время, когда создавались рисунки.

Стоянка была особая - с огромным количеством древесного угля. По всему видно, что производительная деятельность в пещере была очень ограниченной, но в то же время, орудия производства сильно изношены. Возраст стоянки был определен при помощи анализа древесного угля: приблизительно 14-15 тыс. лет назад. Экспедицией В.Е. Щелинского было найдено около 50 рисунков. Все рисунки выполнены только красной краской с различными оттенками. Лишь в оформлении изображения лошади среднего яруса использовалась черная краска. Для создания рисунков использовался бурый железняк, найденный вблизи пещеры (гетит, гидрогетит). Он подвергался обжигу, добавлялись различные красители, например глинистые и карбонатные охры, возможно «животный клей» из жира и крови.

Росписи представлены фигурами животных, знаками различной формы, зооантропоморфом и неопределенными изобразительными мотивами. Рисунки животных (бизон, носорог, мамонты, лошади) выполнены натуралистично, почти все - в движении, с четырьмя ногами. Только две лошади находятся на среднем ярусе, остальные животные - на верхнем. Техно-стилистические черты рисунков различны: есть контурные, контурно-силуэтные, а фигура носорога контурная с расчерченным внутренним пространством.



Знаков намного больше, чем зверей. Они выполнены охрой разного цвета. Среди них есть пунктир, неидентифицируемые черты и пятна, но их мало. Самые многочисленные из символов – трапециевидные, с расчерченным внутренним пространством, характерные только для Каповой пещеры. Преимущественно знаки концентрируются на среднем ярусе; на верхнем ярусе есть только один, но он самый крупный - трапеция с «ушками» и с расчерченным внутренним пространством.

Манера исполнения рисунков реалистична, и при первом взгляде на рисунки достаточно легко можно определить вид животных и их половое различие. Впрочем, это одна из характерных особенностей всех палеолитических рисунков.

Размеры отдельных изображений сравнительно невелики: от 40 до 120 см. Значительная часть рисунков сохранилась хорошо и легко читается. Лишь некоторые росписи нижнего этажа из-за большой влажности расплылись в бесформенные пятна.

В 2001 г. комплексные исследования Каповой пещеры были возобновлены. В их ходе выяснено, что живопись Шульган-Таш представлена не 50 рисунками, как это считалось ранее, а несколькими сотнями разнообразных реалистичных, стилизованных и сложных абстрактных изображений. Сложность, системность и разнообразие этих знаков позволяют предположить, что они несут информационную нагрузку. Кроме реалистических рисунков мамонтов, бизонов, носорогов, на первом этаже были выявлены рисунки, выполненные в своеобразной условной символической стилистике близкой к петроглифам Карелии и Казахстана. Это может свидетельствовать о тесных связях между населением данных регионов в те отдаленные времена.

Как писал в свое время А.Г. Медоев: «Живопись Каповой пещеры с точки зрения качества и «абсолютной» ценности не находит места даже в ряду ординарных произведений франко-кантабрийского района» [184, с. 9].

Не лишено смысла предположение о том, что уровень мастерства художников Каповой пещеры отражает стадию развития палеолитического искусства Евразии. Вспомним, что путь человека ориньяка лежат из Азии в Европу, а, значит, и искусство могло пройти этот же путь.



Игнatieвская пещера (Серпиевская, Ямазы-Таш) расположена на правом берегу реки Сим, притоке реки Белой, примерно в 200 км к северу от Каповой. Это горизонтальная карстовая полость, которая принадлежит к числу крупнейших в своем районе: общая длина ее ходов более 600 м.

В 1770 г. во время академической экспедиции П.С. Паллас обследовал пещеру в горе Ямазы-Таш и обнаружил в ней кости зверей и человека. Через сто с лишним лет ее, уже под именем Игнatieвой пещеры, описывает в трудах Геологического Комитета академик Ф.Н. Чернышев.

В 1913 г. С.И. Руденко детально исследовал пещеру. Он сделал подробное описание полости и снял ее топографический план, а также провел раскопки. В ходе них были найдены железный наконечник стрелы и ромбовидная костяная пирамидка, а также обломки разнообразной керамики [185, с.95].

В 1961 г. О.Н. Бадер провел исследование и раскопки в Игнatieвской пещере (Ямазы-Таш). Часть обнаруженных человеческих костей он соотнес с эпохами, следующими за палеолитом. А один из фрагментов черепа, по заключению специалистов, принадлежал, скорее всего, человеку верхнего палеолита.

Несмотря на эти исследования, как памятник палеолитической живописи Ямазы-Таш была открыта лишь в 1980 г. В.Т. Петриным, С.Е. Чаиркиным и В.Н. Широковым.

Всего в ней обнаружено около 50 рисунков, сосредоточенных в Большом и Дальнем залах, более чем в 100 м от входа. В Большом зале изображения покрыты вертикальные и наклонные стены, полусводы, многочисленные ниши, различного рода депрессии и выступы стен. В Дальнем зале основное количество рисунков сосредоточено на потолке и лишь немногие - на стене.

Все изображения нанесены краской двух цветов: красной (различных оттенков) и черной. В Большом зале преобладают красные рисунки (черная краска отмечена только в двух местах), тогда как в Дальнем зале – черные.

Изображения представлены животными, знаками, людьми и неопределенными изобразительными мотивами. Среди животных доминируют мамонты - 6 или 7, и лошади - 4. Кроме них есть также



рисунки быка, существа, похожего на носорога, составленного животного с туловищем верблюда, и фантастического создания, напоминающего мамонта. Все животные в Большом зале с тонированными силуэтами, в Дальнем зале красный «носорог» контурный, с частичной тонировкой корпуса, черные животные контурные и только одно силуэтное. Техничко-стилистические черты характеризуются условностью трактовки образов с прямыми, напряженными ногами; движение не ощущается; есть звери как с двумя, так и с четырьмя конечностями. Только один черный мамонт на потолке Дальнего зала показан в движении.

В Большом зале имеется фигура красного цвета, совмещающая, по-видимому, черты человека и птицы. Хотя данное изображение вполне можно счесть и авиаформой. В Дальнем - черный рисунок мужского существа и красный рисунок женщины большого размера. Туловища этих людей линейные. К группе человеческих изображений относится и рисунок фантома на Черном панно Дальнего зала.

Знаки очень многочисленны. Именно они преобладают среди рисунков пещеры. Среди них имеются группы линий и отдельные черты, пунктуации, меандры, крестообразные и стреловидные формы, трезубец, треугольник, расчерченный параллелограмм, мотивы в виде скобы и якоря, а также отдельные пятна.

Для определения возраста рисунков применили радиоуглеродный анализ углей и костей из культурного слоя. Судя по 5 датам, они были выполнены около 12-14 тыс. лет назад.

Материалы Каповой и Игнatieвской пещер свидетельствуют о существующем между ними значительном различии. Но, все-таки, есть и сходства - в первую очередь, в крупных размерах самих пещер, что напоминает некоторые декорированные святилища во Франко-Кантабрии. Скорее всего, Каповая и Игнatieвская пещеры выполняли ту же роль на Южном Урале. Определенные аналогии можно усмотреть и в содержании рисунков, где преобладают мамонты и лошади. Другие виды животных в Каповой пещере представлены носорогом и бизоном, а в Игнatieвской - носорогообразным существом, быком, составленным животным с туловищем верблюда и фантастическим изображением, отдаленно напоминающим мамонта. По материалам раскопок



верхнепалеолитических стоянок на Среднем и Южном Урале, среди фаунистических останков преобладают кости северного оленя и лошади. Данный факт означает, что, как и на территории Западной Европы, уральские художники руководствовались при декорировании пещер культурным выбором.

Тем не менее, между этими двумя пещерами больше различия, нежели сходства. В Игнatieвской пещере преобладают черные рисунки, отсутствующие в Каповой. Знаки вообще не сопоставимы: в целом очень однородные четырехугольные формы Каповой и разнообразные геометрические символы Игнatieвской. Стилистика изображений также разная: в первой почти нет профильных изображений, тогда как во второй они преобладают.

В основе данных различий, вероятнее всего, лежат как хронология, так и культурная специфика групп населения, использовавших эти пещеры. Скорее всего, они служили святилищами, о чем свидетельствуют многочисленные и разнообразные знаки, выполненные на стенах пещер [186].

Если рассматривать самую восточную оконечность региона распространения палеолитической живописи, то древнейшим памятником пещерной живописи Центральной Азии является пещера Хойт-Цэнкер-Агуй в северных отрогах Монгольского Алтая, примерно в 100 км южнее города Ховд (Монголия).

В одном из уголков пещеры, на потолке и стенах, нарисованы многочисленные символы и животные, перекрывающие друг друга. Видовой состав фауны очень разнообразен - львы, слоны, бараны аргали, страусы, антилопы, верблюды. Изображения выполнены минеральными красками красноватого и коричневого оттенков.

По способу исполнения разных видов животных, их цвету и внешнему виду, рисунки Хойт-Цэнкер значительно отличаются от прочей наскальной живописи Монголии и искусства соседних с нею стран. Некоторые отдельные части тела зверей, такие как рога, шеи, конечности обнаруживают несомненное сходство с гиперреализмом, характерным для верхнего палеолита Западной Европы. Именно от этого сходства отталкиваются исследователи при датировании данного памятника.



Для общей характеристики пещерных рисунков из Западной Монголии существенно, прежде всего, отсутствие в них человеческих фигур. Это искусство чисто анималистическое [36, с. 31]. При ближайшем рассмотрении можно увидеть, что монгольские рисунки отличаются от своих западноевропейских аналогов – если изображения Франко-Кантабрии полностью заполнены краской, то в Хойт-Цэнкер-Агуй силуэты животных лишь обведены неширокой полосой – возможно при помощи кисти или пальцев. Еще одна отличительная черта – статичность изображений – животные нарисованы не в процессе движения или какого-либо действия, а просто «стоят».

Практически везде, где были обнаружены изображения эпохи верхнего палеолита, в художественной деятельности людей последующих эпох как будто наступает пауза. Ее продолжительность разная в разных регионах. В степной и лесостепной Евразии она длится долго, чуть ли не 8 - 9 тыс. лет. В Средиземноморье и на Переднем Востоке эта пауза короче – 5 - 6 тыс. лет. Возможно, мезолит еще плохо изучен, или же изображения, сделанные уже не в пещерах, но на открытом воздухе, со временем были уничтожены под влиянием неблагоприятных климатических условий, а может быть, среди петроглифов, которые достаточно трудно точно датировать, есть относящиеся к этому времени, но мы пока не умеем их распознавать. Показательно, что и предметы мелкой пластики при раскопках мезолитических поселений встречаются крайне редко. Из наименее сомнительных изобразительных памятников этого периода можно назвать буквально единицы: Зараут-Сай в Узбекистане, Шахты в Таджикистане.

Вероятно, самыми древними мезолитическими рисунками региона являются изображения в гроте Шахты (с ударением на последний слог). Он был обнаружен в 1957 г. В.А. Рановым. Грот расположен на склоне ущелья Куртекесай в 40 км к юго-западу от районного центра Памира - Мургаба.

Грот открыт на восток. Ширина его у входа 7,5 м, глубина – 6 м, высота – не менее 25 – 30 м.

Рисунки расположены на наклонной к плоскости пола южной стене грота. По мнению В.А. Ранова, краска, которой выполнены



рисунки, была изготовлена из порошкообразных железистых соединений, скапливающихся в трещинах скалы данного памятника. Оттенки ее варьируются от светло-кирпичного до темно-бордового, причем бордовый цвет представляет собой более сильную концентрацию красителя.

Рисунки в очень плохой сохранности. Когда-то ими была покрыта площадь не менее 20-25 квадратных метров, о чем свидетельствуют отдельные пятна и штрихи краски, еще сохранившиеся на поверхности, но уже не идентифицируемые. Те изображения, которые представляется возможным рассмотреть, сохранились благодаря наклону скалы [187, с. 116]. Всего этих рисунков 7, тем не менее, хорошо сохранились из них только 4. Данный фриз вытянут с востока на запад на высоте 1,6 – 2 м от уровня пола.

В гроте Шахты применялась в основном краска светло-кирпичного оттенка. Более темный цвет употребляли для прорисовки отдельных деталей. Только один, очень плохо сохранившийся рисунок, идентифицировать который не представляется возможным, выполнен полностью в бордовом цвете. Краска, по всей видимости, наносилась пальцем. Ширина линий 1,5 - 2 см, причем в некоторых местах краска накладывалась несколько раз.

Наиболее хорошо сохранившиеся фигуры представляют собой изображения животных. Крайний слева рисунок на наш взгляд воспроизводит фигуру медведя, пораженного или поражаемого стрелами. Об этом говорят характерный контур морды, массивные лапы, а также небольшие стоячие уши. Изображение самое крупное среди прочих – его высота 85 см. Следующий за ним рисунок также изображает медведя. Вслед за ним идет кабан (высота – 40 см). Ноги у животного не прорисованы – вместо них какие-то линии – может быть ловушка, в которую попал зверь [187, с. 120, рис. Б.1-2]. Надо отметить, что изображение медведя несвойственно среднеазиатским наскальным рисункам. Немного более часто встречаются рисунки кабанов. Намного более характерными эти животные являются для палеолитического искусства. Конечно, не идет даже речи о том, что изображения Шахты могут относиться к древнему каменному веку. Тем не менее, эти сюжеты могут



говорить в пользу достаточной, по крайней мере, мезолитической древности рисунков – времени, когда традиции прежнего искусства еще не вполне утратили для человека.

На рисунках вместе со звериными фигурами мы можем видеть стрелы, пущенные в них. Отсутствие изображений охотников объясняется обычно тем, что на ранних этапах развития искусства охотник сам являлся действующим лицом магического обряда [188, с. 92], и потому его присутствие на «картине» не было необходимым.

Присутствие в гроте Шахты культурного слоя каменного века не является хорошим подспорьем в определении возраста рисунков. Здесь обнаружены лишь мелкие отщепы, обломок нуклеуса и несколько тонких ножевидных кремниевых пластинок [189, с.189]. Такая малочисленность предметов материальной культуры свидетельствует о том, что грот Шахты не был жилищем для его «художников» (что, впрочем, характерно и для палеолитических памятников).

Рисунки из грота Шахты отличаются большим своеобразием, что затрудняет не только их сопоставление с другими памятниками региона, но и датирование. Изображения, выполненные краской вообще не типичны для среднеазиатского региона. Для датировки приходится прибегать к косвенным данным и считать, что наиболее вероятный возраст данных изображений мезолит-неолит или время появления первых (после оледенений) людей на Восточном Памире [190, с. 81].

Памятник, который иногда сравнивают с гротом Шахты [43; 189], хотя, впрочем, их сходство скорее территориального характера – оба они расположены в Средней Азии – грот Зараут-Камар. Он расположен в Узбекистане, в юго-западных отрогах Гиссарского хребта, в горах Кугитанг, на высоте около 2000 м над уровнем моря, в ущелье Зараут-Сай. Рисованные изображения в нем были открыты в 1939 г. местным охотником И.Ф. Ломаевым.

Культурных слоев в Зараут-Камар нет, да эта ниша и мало приспособлена для обитания. Размеры ее 1,4 – 2, 5 м в ширину и 5, 2 м в длину (высота 3, 97 м) [191, с. 16]. Грот открыт на восток, и рисунки занимают северную короткую стену пещеры



и западную длинную. Выполнены они на высоте человеческого роста, на изгибе от стен к потолку (рис. Б.3-7).

Первоначальные выводы о том, что роспись относится к эпохе палеолита, оказались ошибочными. Возможно, этому заблуждению способствовал тот факт, что росписи в гроте сделаны охрой разных оттенков (от красно-коричневой до лиловой), краской, характерной для палеолитической живописи. Краситель изготовлен из кварцевого алевролита с железистым цементом.

Рисунки нанесены на стены там, где их покрывает известковый налет, подвергшийся затем воздействию пустынного загара. Этот желто-бежевый фон хорошо оттеняет красные силуэты животных. На темно-серой природной поверхности скалы рисунков нет [43, с. 61].

Изображения представляют собой три группы рисунков, на которых присутствуют антропоморфные фигуры и быки. Наибольший по размерам (в поперечнике - более 60 см) рисунок воспроизводит охоту на быка. В композиции представлены 19 человеческих фигур и бык (рис. Б.5).

Центральное место в сцене занимает фигура быка, которая выполнена в достаточно реалистичной манере. На туловище у него рана от стрелы, еще одна стрела вонзилась ему в голову, третья «летит» в грудь животного.

Среди «охотников» различаются два типа: фигуры в расширяющихся книзу одеждах (плащах?), без луков и «хвостатые» фигуры, с поднятыми и натянутыми луками. У всех фигур первого типа из-под одежды выступают какие-то предметы: палки с загнутым вниз концом. Эти 2 разных типа человеческих изображений, скорее всего, показывают две разные группы охотников, которые либо помогают друг другу, либо конкурируют за добычу [192, с. 75].

Вторая сцена, скорее всего, воспроизводит охоту на быков и джейранов. В ней отобразено 16 фигур, 7 из них – человеческие – 4 из которых в «плащах» (рис. Б.6). Люди представлены достаточно схематично, у них чрезвычайно маленькие головы. У одной человеческой фигуры в руках лук в виде двух дуг.

Эту композицию с быком можно трактовать и как реальную охоту замаскированных охотников, и как некий миф.



Почти все изображения композиций Зараут-Камар силуэтные. На некоторых рисунках можно проследить, что сначала на скалу наносился контур, который впоследствии закрашивали. Краску клали густо, скала не просвечивает [191, с. 21].

Большинство изображений животных переданы фигурами только с двумя ногами, что, в целом, характерно для первобытного искусства. Однако 2 фигуры быков и 2 – собак представлены с тремя ногами. Это может быть подтверждением позднейших поправок и дорисовок в композициях.

Сцены приспособлены к рельефу поверхности. Ограничением их служат изломы, грани, неровности.

Изображения в Зараут-Камар определенно не могли относиться к палеолиту. Первоначально такую датировку им давал исследовавший их директор Сурхан-Дарьинского музея Г.Ф. Парфенов [193; 194]. Во-первых, этому противоречит сам факт изображения охотничьей сцены, которые никогда не встречаются в палеолите. Во-вторых (и главных), воспроизведение охотников с луками и стрелами и домашними собаками является самым веским доказательством, по крайней мере, мезолитического возраста живописного панно. А.П. Окладников предполагал, что рисунки Зараут-Камара относятся к неолиту или бронзе. Однако наличие лука отодвигает их датировку, по крайней мере, к мезолиту [195, с. 72].

Тем не менее, в виду всех этих фактов пока нет серьезных оснований сомневаться в мезолитическом возрасте Зараут-Камар [196, с. 182; 197, с. 12]

В 1953 г. на территории Киргизии начала работу комплексная археолого-этнографическая экспедиция АН СССР. Один из ее участников, выдающийся казахстанский археолог Х.А. Алпысбаев вместе с известным исследователем гор Средней Азии альпинистом В.И. Рацеком побывали на реке Сарыджаз, известной в литературе своими пещерами. Как оказалось, пещера Ак-Чункур на Сарыджазе (Центральный Тянь-Шань) издавна служила убежищем древнему человеку. Она находится на высоте около 3500 м над уровнем моря, длина ее – 45 м, ширина – от 1,5 до 7,5 м, высота свода пещеры достигает 12 м у входа и 1,5 м в глубине [198, с. 54]. Это пока единственная из пещер Киргизии, где



сохранились наскальные рисунки, изображающие козлов, быков, змей, а также человеческие фигуры. Рисунки эти выполнены красной краской, изготовленной из охры. Они расположены на стенах пещеры, переходящих в свод. Также в пещере при закладке шурфов были обнаружены оббитые гальки и отщепы. Грот Ак-Чункур требует дальнейшего более пристального рассмотрения для окончательного подтверждения неолитического возраста его росписей.

Можно сказать, что в центральноазиатском регионе археологи сталкиваются с проблемой достаточно плохой его изученности. Многие даже из известных ученым памятников не получают должного пристального внимания, ограничиваясь кратким упоминанием в специальной литературе.

3.4.1 Древнейшие памятники искусства на территории Казахстана

Казахстан также очень богат памятниками древнего искусства. Но, в основном, они представлены богатейшими памятниками петроглифов уже бронзового века – это, например, урочища Тамгалы, Ешкиольмес, Тарбагатай. Неолитических памятников совсем немного – это грот Драверта, грот Акбаур, урочище Ак Бидаик.

Неолитическая эпоха для Казахстана, как, впрочем, и для всего мира, принесла многочисленные изменения, инновации и важнейшие достижения. Это, в первую очередь, переход к производящему хозяйству, за которым прочно закрепилось название «неолитическая революция», отразившее в этом термине всю его значительность для древнего человека. Скорее всего, именно этот глобальный переворот и приводит к окончательному исчезновению палеолитических традиций в искусстве населения Евразии и переходу к скупой выразительности петроглифов.

Что касается древнейшего искусства каменного века, обнаруженного в Казахстане, то оно датируется голоценовым периодом, или неолитом и энеолитом. Это, например, обнаруженные в 2000 году совместной Казахско-Российской комплексной археологической экспедицией в Актюбинской



области, в районе Мугалжар предположительно энеолитические гроты Эмба 1 и Эмба 2 [199].

Впрочем, с абсолютной уверенностью говорить о энеолитическом возрасте изобразительного творчества данных памятников мы не можем. Не исключена вероятность более ранней датировки Эмбы. Такое несоответствие связано с уникальностью самих гравировок, аналогов которым практически не возможно отыскать. Для более точного установления возраста указанного памятника требуется еще серия подобных находок, которые помогли бы точнее его определить.

Сложность и выразительность изобразительных памятников Эмбы позволяет усомниться в том, то они были первыми, выполненными древними людьми на территории Казахстана. Вполне вероятно, что и гораздо ранее создавались художественные произведения, которые либо не сохранились до наших дней, вследствие особенностей аридных климатических условий, либо пока не были обнаружены. Учитывая относительную географическую близость региона с горами Урала, где были найдены подлинные палеолитические рисунки, данное предположение не кажется слишком смелым.

Грот Эмба 1 расположен в западной части самого высокого останца скального песчаника. Его координаты следующие: N – 49 14'54,3"; E – 58 34'39,2". Высота грота очень невелика (70 см в самой высокой точке – у входа), и вполне возможно допустить, что раньше он был выше. Сегодня потолок у задней стены святилища спускается так низко, что сложно представить, как можно было выполнить гравировки в самой его глубине. Площадь памятника – около 20 квадратных метров.

Само святилище посвящено знакам и символам. Весь пол грота усеян изображениями, относящимися к 3 различным типам и не отличающимся особым разнообразием (рис. Б.8-9).

Техника выполнения фигур резная с последующей пришлифовкой некоторых наиболее углубленных деталей фигур (рис. Б.10-11). Некоторые гравировки настолько сходны между собой по форме, размерам и исполнению, что, вполне возможно, что они были выполнены одной рукой. Если обратиться к опыту исследования палеолитического искусства Евразии, то такие



случаи далеко не являются единичными. Если считать, что верх композиции находится в верхней части пола, наклоненного к входу, то можно выделить три зоны, примерно равных по площади и объединенных одними и теми же изображениями [200, с. 6]. Первая, или верхняя, часть памятника покрыта рядами резных параллельных и субпараллельных линий, а также углублениями в виде небольших ямок. Средняя часть заполнена своеобразными овальными незамкнутыми фигурами с двумя линиями, проходящими через них. И третья группа изображения представлена чашевидными углублениями.

Некоторые лункообразные знаки глубиной достигают 6 см, при диаметре 17-25 см. Такие символы, по мнению некоторых исследователей, являются самыми древними на Земле [201, с. 22].

Данные гравировки, скорее всего, следует трактовать как символическое изображение мужского и женского начал. Отметим, что фаллические фигуры и «бобовидные» имеют между собой промежуточные формы, что указывает на единство этих двух образов (мужского и женского) [202, с. 57]. Культ плодородия, отразившийся в изображении гинекоморфных знаков, известен нам еще из палеолита и долгое время не утрачивает свою значимость. В палеолите знаки пола представлены значительным числом произведений искусства. Это было то время, когда обеспечение плодородия (как относительно животного, так и человека) было одной из основных забот племени. Низкий уровень рождаемости и высокий – смертности среди человеческих популяций приводил к увеличению значения такого культа. Без многочисленного поголовья животных человек был просто обречен на голодную смерть, если учесть, к тому же, достаточно примитивные способы охоты.

Поэтому роль культа плодородия трудно переоценить. Многочисленные глубокие пещеры, гроты использовались в качестве святилищ, в которых проводились обряды, призванные умножить число добычи и облегчить ее добычу.

Есть все основания предполагать, что грот Эмба 1 также использовался в качестве святилища, посвященного божествам плодородия. Как можно видеть, рисунки данного памятника не реалистичны, а скорее относятся к абстрактным образам,



обладающим дополнительной информацией, сегодня скрытой от нас, но легко понятной тем людям, которыми и для которых и создавалось это святилище.

Таким образом, наличие на территории Казахстана памятников изобразительного искусства энеолитического периода говорит о достаточно раннем развитии в регионе художественной традиции. Гравировка уже применялась для создания своеобразных «храмов» древнего человека, посвященных божеству плодородия, скорее всего, Богине-матери.

Что касается прочих проявлений изобразительного творчества каменного века на территории Казахстана, то нельзя не упомянуть уникальный памятник эпохи неолита - грот Акбаур, на стенах которого сохранились таинственные знаки, выполненные нашими предками пять-семь тысяч лет назад [203, с. 7]. Он находится в 30 км к югу от города Усть-Каменогорска (Восточный Казахстан) в Калбинских горах. Здесь были обнаружены наскальные изображения, сделанные красной охрой. Росписи подобного содержания не встречаются больше нигде в Восточном Казахстане.

Наиболее вероятно, что грот был местом проведения ритуалов, своеобразным неолитическим святилищем. Чтобы оказаться в Акбаур, нужно подняться вверх на 5-6 ступеней, словно совершить восхождение в верхний мир. (Троичность мира, деление его на верхний, средний и нижний, как мы выше рассматривали, идет еще из палеолита). Скорее всего, обряды, которые свершались около Акбаура и гор Кызыл-Тас, связаны с культом гор, одним из ранних магических культов, наряду с культом неба, солнца, грозы. Именно на основании этих культов были сформированы многие ранние формы религий.

В самом гроте сохранилось около 80 рисунков: несколько изображений человека, антропоморфных существ, рисунки жилищ и повозки, горного козла; прочие - разнообразные символы и знаки.

Существует несколько предположений о том, какую роль выполнял Акбаур в жизни древних насельников Казахстана – святилища или астрономической обсерватории для наблюдения за небесными светилами [204]. Вполне вероятно, что он совмещал две эти функции в разное время используя для разных целей.



Такое предположение подтверждает тот факт, что рисунки, найденные в гроте представлены в широком хронологическом диапазоне – от неолита до бронзового века.

Известны подобные петроглифы в гроте Ак-Чункур в Киргизии и в гроте на юго-восточном берегу озера Жасыбай в окрестностях Баян-Аула Павлодарской области. Рисунки в гроте Драверта, наиболее известны из всех памятников первобытного искусства Павлодарской области. Этот грот был открыт в 1929 г. русским географом и путешественником П.Л. Дравертом и получил его имя. В настоящее время рисунки уже очень плохо просматриваются, свою роль здесь сыграли неблагоприятные климатические условия. Вообще, рисунки, выполненные в гротах, т.е. небольших пещерках с широким входом особенно подвержены губительным климатическим и антропогенным влияниям, нежели живопись в отдаленных участках пещер. Однако и обнаружение изобразительного творчества в хорошо освещенных гротах более вероятно. В гроте Драверта это - несколько антропоморфных фигурок, размещенных на потолочной части грота и как будто перевернутых вверх ногами [205]. Рисунки выполнены красной охрой.

Еще один памятник наскального искусства каменного века на территории Казахстана - писаницы урочища Ак Бидаик. Они были обнаружены в 1990 г. Павлодарской археологической экспедицией. Урочище находится к югу от железной дороги Павлодар – Экибастуз, в нескольких километрах от станции Майкаин. Наскальные рисунки расположены на северо-западной окраине урочища, у юго-восточного склона небольшой сопки, где имеются многочисленные останцы палеогеновых песчаников, на одном из которых размещаются петроглифы [206, с.12]. Они выполнены на ровной, выветренной поверхности камня покрытого красной коркой. На его плоскости, слегка наклоненной к северо-западу, размещена основная масса петроглифов с изображениями лошадей.

Часть рисунков сильно повреждена благодаря влиянию различных факторов, но ясно, что сохранившиеся изображения можно отнести к нескольким историческим периодам.



Самая древняя группа изображений, представлена антропоморфными фигурами. Они выполнены техникой простой точечной выбивки, скорее всего, каменным инструментом. Это - фигурки «танцующих» людей с широко расставленными руками и ногами. У некоторых из «танцоров» выделен признак мужского пола. Рядом с ними имеются изображения каких-то трудно идентифицируемых животных. Часть изображений утрачена в результате отслаивания поверхности камня, поэтому весь сюжет не вполне ясен. Вероятно, эти петроглифы относятся еще к каменному веку. Именно неолитом датируют такие изображения А.Г. Медоев, З.С. Самашев.

Ранний возраст данных петроглифов подтверждается техникой их исполнения, большей степенью выветренности в сравнении с другими рисунками, и присутствием палимпсестов, перекрывающих древний рисунок. Например, фигуру лучника перекрывает более позднее изображение лошади, объемные формы которых характерны для эпохи развитой бронзы XVII – XII вв до н. э., и изобразительной традиции сейминско-турбинских племен [206, с. 15]. Кроме антропоморфных изображений и лошадей, на памятнике обнаружены фигуры быков с опущенной вниз головой и торчащими вперед длинными рогами. Такие изображения, как правило, датируются эпохой энеолита и связаны с периодом становления производительного хозяйства – скотоводства и земледелия на территории Евразийских степей. Они известны на некоторых памятниках Казахстана, Алтая и Сибири, рисункам которых вообще свойственна некоторая степень общего сходства. Их возраст подтверждается тем, что они перекрываются изображениями лошадей эпохи бронзы, и сами накладываются на более ранний пласт рисунков животных, в том числе и лошадей, изображенных в иной манере и относящихся, видимо, к более ранней эпохе, о чем говорят их стилистические особенности.

Учитывая общую малочисленность памятников конца каменного века на территории всей Евразии, в Казахстане их количество не столь уж мало. Особую уникальность представляют рисунки, повторяющие еще палеолитическую традицию красочной живописи, но по содержанию, по скупости и краткости



изображения уже относящиеся к новой петроглифической традиции (грот Драверта, Акбаур). Здесь уже не преобладают как ранее животные, скорее они становятся малочисленными, но распространяются знаки, антропоморфы – из всего этого мы делаем вывод о глобальных изменениях, постигших сознание древнего человека.

Определение возраста рисунков каменного века – одна из наиболее сложных задач, стоящих перед учеными. Как уже говорилось, стилистический анализ подвергся в последнее время суровой критике, а датирование по углероду не всегда возможно, если, допустим, в составе краски не присутствуют органические остатки. Скорее всего, именно поэтому. Немалое число памятников первобытного искусства нельзя совершенно определенно исключить из числа потенциальных претендентов на палеолитический возраст. Часто в их число попадают рисунки, выполненные при помощи охры и воспроизводящие достаточно характерные очертания животных и людей. Именно это ввело в свое время в заблуждение Г.В. Парфенова и А.Ю. Рогинскую, которые датировали росписи Зараут-Камар палеолитом, несмотря на присутствие на них собак, и людей, вооруженных луком и стрелами.

Достоверными памятниками искусства заключительного этапа каменного века в центральноазиатском регионе можно назвать очень мало изображений. Это мезолитические рисунки в гротах Шахты и Зараут-Камар. О росписях в Ак-Чункур трудно сказать что-либо определенное без дополнительных научных изысканий, но пока нет серьезных оснований оспаривать их мезолитическую датировку. В Казахстане к памятникам искусства каменного века принадлежат неолитические Ак Бидаик, Акбаур и энеолитическая Эмба.

Период перехода от палеолита к мезолиту и неолиту; от присваивающего к производящему хозяйству приводит к глобальному сдвигу в сознании и представлениях древнего человека. Красочные рисунки в пещерах и гротах, святилищах каменного века, теряют свою значимость в системе общественной жизни, уступая место схематичным петроглифам, гораздо менее выразительным внешне. Изменяется сознание человека, и его



новые потребности уже не удовлетворяет прежняя система духовного мировосприятия. С потерей той зависимости от успеха на охоте, которая существовала на ранних стадиях каменного века, теряется и прежняя система магических обрядов, направленных на успех в добыче зверя, на его размножение. Живопись постепенно утрачивает значение в тех регионах, в которых она была широко распространена – где-то раньше, где-то позже, но в целом в период мезолита-неолита исчезают последние примеры раскрашивания стен пещер и гротов.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования данной проблемы последовательно решены поставленные перед авторами задачи. Были установлены основные теории возникновения искусства, способствовавшие выявить общие тенденции в исследовании проблемы и получить наиболее достоверные выводы.

Определено, что неандертальцы были биологически неспособны к участию в генезисе палеолитического искусства, и что последнее явилось изобретением человека современного физического облика – кроманьонца. Выявлено, что изобразительное творчество зарождается (в примитивной форме – пятна краски, черточки и насечки на кости, роге, углубления на камне) около 40 тысяч лет назад, вместе с появлением человека современного биологического типа. В числе первых произведений искусства появляются индивидуальные украшения (в том числе, возможно, раскрашивание тела), призванные закрепить самоидентификацию индивидов, принадлежащих к разным группам палеолитических людей.

Доказано, что основные археологические гипотезы о возникновении изобразительного искусства требуют определенной доработки, основанной на последних данных исторической науки.

Были выявлены следующие функции палеолитического искусства: магическая, религиозная, образовательная, воспитательная. Доказано, что палеолитическая живопись была полифункциональным явлением в жизни первобытного человека, имеющим крайне важное значение, и затрагивающим практически все стороны и сферы его деятельности. Человек каменного века создавал образы, важные для него. Кроме того, рисунки, расположенные в зоне дневного света, для древних людей выполняли коммуникационные функции, обозначали «племенные территории», выступая в роли своеобразных меток, были своего рода «хранителями информации».



Доказано, что эволюция искусства древнего каменного века проходила в нелинейной форме, о чем свидетельствуют многочисленные материальные источники.

Определено, что на территории Центральной Азии рисунки каменного века известны еще в мезолите (Зараут-Камар, Шахты); неолите (Ак-Чункур, Акбаур), хотя они очень малочисленны и достаточно малохарактерны для региона. Однако, они являются своего рода продолжателями палеолитических традиций на востоке материка.

Поставленные задачи были решены в достаточной степени полно. Полифункциональность палеолитической живописи, безусловно, подтверждается приведенными фактами, равно как и неспособность более примитивных в развитии, чем человек современного типа, неандертальцев к созданию произведений художественного творчества. Приведенные примеры доказали также не абсолютную правомерность схем линейной стилистической эволюции живописи, предложенных французскими исследователями.

Работа выполнена с привлечением разнообразного круга источников и большого количества специальной литературы, дополняя и расширяя уже имеющиеся труды в данной области науки. Схожими проблемами занимались зарубежные и частично эпизодически отечественные археологи. Данная работа отличается от указанных, в первую очередь, более широким кругом источников, что сказывается на правильности и точности выводов. Кроме того, в работе доказывается наличие большего числа и большего разнообразия функций у живописи древнего каменного века.

Данным исследованием созданы предпосылки для реконструкции культурно-исторических процессов на территории Евразии во времена становления изобразительного творчества, а также и для решения вопроса о его зарождении. Материалы научного издания могут быть использованы как для написания работ обобщающего характера, посвященных первобытному искусству (в том числе учебников и учебных пособий), так и для специализированных работ, затрагивающих вопросы разработки методики исследования произведений художественного



творчества древнего каменного века, его хронологию и роль в жизни доисторического человека.

Материалы монографии позволяют выявить специфику продолжения традиций палеолитической живописи в центральноазиатском регионе в более поздние исторические периоды (мезолит, неолит). Таким образом, они могут быть использованы для составления сравнительных таблиц, наглядных материалов (схем, диаграмм) посвященных изобразительному творчеству на протяжении периода времени от древности до наших дней.

Авторами издания впервые представлены теоретические положения по определению места и значимости палеолитической живописи в жизни первобытного человека.

Разработка теоретических положений стала возможной благодаря комплексному использованию теоретических и практических методов исследования. Решение ряда новых задач в изучении первобытной живописи, поставленных в работе, стало возможным благодаря известным достижениям различных научных дисциплин и не противоречит их положениям, базируется на строго доказанных выводах фундаментальных и прикладных наук, таких как археология, этнология, культурология.



СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Breuil H. Quatre cens siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'Age du Renne. – Paris: Seghers, 1952. – 413 p.

2 Raphael M. Trois essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique. - Paris, 1986. – 176 p.

3 Leroi-Gourhan A. Les religions de la préhistoire : Paléolithique. – Paris: Presses Universitaires de France, 2006. – 156 p.

4 Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidental. – Paris: Citadelles & Mazenod, 1965. – 621 p.

5 Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole. – Paris: Albin Michel, 1981. – 363 p.

6 Laming-Emperaire A. La signification de l'art rupestre paléolithique, méthodes et applications. – Paris: Picard, 1962. – 424 p.

7 Kuhn H. Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum. - Berlin-Leipzig, 1929. – 221 p.

8 Graziosi P. Paleolithic art. – New York: McGraw-Hill, 1960. – 278 p.

9 Sauvet G. Communication graphique paléolithique (Of l'analyse quantitative d'un corpus of données à is interprétation sémiologique) // L'Anthropologie 92. – Paris, 1988. - P. 3-16.

10 Marshack A. Some implications of the Paleolithic symbolic evidence for the origins of language // Current Anthropology. – 1976. - Vol.17, №2. – P. 274-282.

11 Marshack A. A Middle Paleolithic symbolic composition from the Golan Heights: the earliest known depictive image // Current Anthropology. – 1996. - Vol.37, №2. – P. 357-365.

12 Дмитриева Т.Н. Проблемы интерпретации палеолитического искусства в трудах зарубежных ученых // Российская археология. - 1994. - № 2. - С. 216-225.

13 Вишняцкий Л.Б. Новое объяснение натурализма пещерной живописи // Природа. - 1999. - № 5. – С. 117.

14 White R. Thoughts on social relationships and language in hominid evolution // Journal of Social and Personal Relationships. – 1985. - Vol. 2. - P. 95-115.



15 Gamble C. The social context for European Palaeolithic art // Proceedings of the Prehistoric Society. – 1991. – Vol.57. – P. 3-15.

16 Conkey M.W. The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites; the case of Altamira // Current Anthropology. – 1980. – Vol.21, №5. – P. 609-630.

17 Conkey M.W. On the origins of Paleolithic art: a review and some critical thoughts // The Mousterian Legacy. (BAR International Series 164). – Oxford, 1983. – P. 201-227.

18 Clottes J. La Grotte Chauvet : L'art des origins. – Paris: Seuil, 2001. – 226 p.

19 Clottes J. La grotte Cosquer. – Paris: Seuil, 2003. – 196 p.

20 Lorblanchet M. Them ornées Grottes of the Prehistoire; nouveaux regards. - Paris: Errance, 1995. – 197 p.

21 Bednarik R.G. Palaeoart and archaeological myths // Cambridge Archaeological Journal. – 1992. – Vol.2, №1. – P. 27-43.

22 Bednarik R.G. Art origins // Anthropos. – 1994. – Vol.89, №1-3. – P. 169-180.

23 Обермайер Г. Доисторический человек. - СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1913.- 687 с.

24 Матвеев А.В. А.А. Миллер как исследователь первобытного искусства // История и культура Востока Азии: Материалы международной научной конференции, г. Новосибирск, 9-11 декабря 2002 г. – Новосибирск, 2002. – Т.2. – С. 23-29.

25 Астахов И.Б. Рецидивы марровской «теории» в разработке вопросов происхождения искусства // Вопросы истории. - 1953. - № 1. – С. 80-88.

26 Тудоровский А.А. О гипотезе магического происхождения искусства // Вопросы философии. - 1963. - № 9. - С. 127-133.

27 Пиотровский Б.Б. Все ли виды изобразительной деятельности палеолитического человека были искусством? // Советская этнография. - 1976. - № 5. – С. 51-55.

28 Окладников А.П. К проблеме происхождения искусства // Советская этнография. - 1976. - № 6. – С. 80-89.

29 Формозов А.А. О работах А.Д. Столяра по палеолитическому искусству и критике их Р.Я. Журовым // Советская этнография. - 1976. - № 2. – С. 91-95.



30 Арутюнов С. А. Многоплановость проблемы генезиса искусства // Советская этнография. - 1976. - № 2. - С. 95-99.

31 Горчаков В.А. Техника «удвоения» социального опыта неандертальцев и искусство (в связи с гипотезой А.Д. Столяра) // Советская этнография. - 1976. - № 5. - С. 55-70.

32 Абрамова З.А. Об опыте конкретно-исторического анализа проблемы происхождения искусства // Советская этнография. - 1976. - № 6. - С. 68-74.

33 Алексеев В.П. Раздвигая время // Советская этнография. - 1976. - № 6. - С. 74-80.

34 Журов Р.Я. Об одной из гипотез происхождения искусства // Советская этнография. - 1975. - № 6. - С. 51-63.

35 Окладников А.П. Утро искусства. - Л.: Искусство, 1967. - 135 с.

36 Окладников А.П. Центральноазиатский очаг первобытного искусства. - Новосибирск: Наука, 1972. - 76 с.

37 Абрамова З.А. Палеолитическое искусство // Каменный век на территории СССР. - М., 1970. - С. 81- 92.

38 Абрамова З.А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. - М.-Л.: Наука, 1966. - 223 с.

39 Фролов Б.А. Первобытная графика Европы. - М.: Наука, 1992. - 200 с.

40 Фролов Б.А. Числа в графике палеолита. - Новосибирск: Наука, 1974.- 239 с.

41 Фролов Б.А. Зарубежная литература о содержании палеолитического искусства // Советская археология. - 1966. - № 1. - С. 297-305.

42 Фролов Б. А. Andre Leroi-Gurhan Prehistoire de l'art occidentale // Советская археология. - 1966. - № 3. - С. 269-274.

43 Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству. - М.: Наука, 1969. - 252 с.

44 Формозов А.А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. - М.: Наука, 1966. - 135 с.

45 Формозов А.А. Наскальные изображения и их изучение. - М.: Наука, 1987. - 107 с.

46 Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. - М.: Искусство, 1985. - 298 с.



47 Столяр А.Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 31-77.

48 Столяр А.Д. «Натуральное творчество» неандертальцев как основа генезиса искусства // Первобытное искусство. - Новосибирск: Наука, 1971. - С. 118 – 165.

49 Ларичев В.Е. Прозрение. Рассказы археолога о первобытном искусстве и религиозных верованиях. - М.: Издательство политической литературы, 1990.- 222 с.

50 Ларичев В.Е. Пещерные чародеи: Рассказы о первобытных художниках, магах, волшебниках, звездочетах и мыслителях. – Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1980. – 222 с.

51 Шер Я.А. Первобытное искусство: факты, гипотезы, методы и теории // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2000. - № 2. – С. 77-88.

52 Шер Я.А. К вопросу об истоках первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. - М., 1990. - С. 6-13.

53 Шер Я.А. Спорные вопросы изучения первобытного искусства // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2004. - № 2. – С. 36-53.

54 Холлингсворт М. Искусство в истории человека. - М.: Искусство, 1989. – 512 с.

55 Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства Евразии в историко-археологическом освещении: автореф...д-ра ист. наук: 07.00.06. - Л., 1972. – 35 с.

56 Кюн Г. Гравировка ледникового периода в Шулерлохе // Первобытное искусство. – Новосибирск, 1976. – С. 56-73.

57 Брейль А. Запад - родина великого наскального искусства // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1971. - С. 40-53.

58 Петрин В.Т. Палеолитическое святилище в Игнatieвской пещере на Южном Урале. - Новосибирск: Наука, 1992. - 204 с.

59 Деревянко А.П., Рыбин Е.П. Древнейшие проявления символической деятельности палеолитического человека на Горном Алтае // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2003. - № 3. - С. 27-47.



60 Вишняцкий Л.Б. Опыт эволюционного ранжирования индустрий конца среднего и ранней поры верхнего палеолита // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2004. - № 3. - С. 41-51.

61 Медникова М.Б. Переход от среднего к верхнему палеолиту в Европе: дискуссионные аспекты таксономического ранга верхнепалеолитических скелетных останков // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2003. - № 4. - С. 17-30.

62 Фролов Б.А. Искусство первобытное // Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 4: Народные знания. Фольклор. Народное искусство. - М., 1991. - С. 49-52.

63 Вишняцкий Л.Б. На подступах к искусству (палеолит) // Stratium plus. Структуры и катастрофы. - 1997. - № 2. - С. 4-20.

64 Роланд Н. Комментарии к статье М. Отта, Я. К. Козловского «Переход от среднего к верхнему палеолиту в Северной Евразии» // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2003. - № 2. - С. 9-15.

65 Семенов Ю.И. На заре человеческой истории. - М.: Мысль, 1989. - 319 с.

66 Семенов Ю.И. Завершение становления человеческого общества и возникновение первобытной родовой общины // История первобытного общества. Эпоха первобытной родовой общины. - М., 1986. - С. 73-129.

67 Ларичев В.Е. Скрижали законов течения Времени, возникновения Мироздания и его устройства // Гуманитарные науки в Сибири. Серия культура, наука, образование. - 2003. - № 3. - С. 3-11.

68 Угринович Д.М. Искусство и религия. - М.: Политиздат, 1983. - 287 с.

69 Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. - М.: Педагогика-Пресс, 1994. - 608 с.

70 Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. - М.: Прометей, 1994. - 352 с.

71 Рыбаков Б.А. Из истории культуры древней Руси: исследования и заметки. - М.: Изд-во МГУ, 1984. - 240 с.

72 Каган М.С. Морфология искусства. - Л.: Искусство, 1972. - 499 с.



73 Фролов Б.А. Палеолитическое искусство и мифология // Первобытное искусство. У истоков творчества. - Новосибирск, 1978. - С. 106-115.

74 Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. - М.: Мол. Гвардия, 1970. - 272 с.

75 Кроче Б. Антология сочинений по философии. - СПб.: Пневма, 2003. - 480 с.

76 Шерстобитов В.Ф. У истоков искусства. - М.: Искусство, 1971. - 200 с.

77 Косвен М.О. Очерки истории первобытной культуры. - М.: Изд-во АН СССР, 1953. - 240 с.

78 Гуцин А.С. Происхождение искусства. - Л.: Искусство, 1937. - 112 с.

79 Шиллер Ф. Статьи по эстетике. - М.-Л.: Academia, 1935. - 671 с.

80 Мириманов В.Б. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. - М.: Искусство, 1973. - 319 с.

81 Тэн И. А. Философия искусства. - М.: Республика, 1996. - 350 с.

82 Lewis-Williams J.D., Dowson T.A. The Signs of All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art // Current Anthropology. - 1988. - Vol. 29, № 2. - P. 201-240.

83 Спиркин А. Происхождение сознания. - М.: Госполитиздат, 1960. - 471 с.

84 Максимова Д.А. Первобытное искусство как единство художественно-образного и понятийного освоения мира // Первобытное искусство. У истоков творчества. - Новосибирск, 1978. - С. 7-18.

85 Кабо В. Круг и крест. Размышления этнолога о первобытной духовности. - Канберра: Алчеринга, 2002. - 394 с.

86 Иванов В.В. Об одном типе архаических знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. - М., 1972. - С. 105-149.

87 Столяр А.Д. О «гипотезе руки» как традиционном объяснении происхождения палеолитического искусства // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1976. - С. 8-25.

88 Столяр А.Д. Эволюционная форма «натурального макета»



в генезисе верхнепалеолитического анимизма // Первобытное искусство. У истоков творчества. - Новосибирск, 1978. - С. 86-103.

89 Абрамова З.А. Эдуард Пьет и его роль в изучении первобытного искусства // Первобытное искусство. У истоков творчества. - Новосибирск, 1978. - С. 80-90.

90 Филиппов А.К. Истоки и природа искусства палеолита: автореф...д-ра ист. наук: 07.00.06. - Л., 1991. - 53 с.

91 Жабинский А. Другая история искусства.- М.: Вече, 2001. - 573 с.

92 Чмихов М.О. Давняя культура. - Киев: Либідь, 1994. - 288 с.

93 Замятнин С.Н. Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства // Очерки по палеолиту. - М.-Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1961. - 176 с.

94 Семенов Ю.И. Как возникло человечество. - М.: Гос. публ. б-ка России, 2002. - 790 с.

95 Фрэнгер Д. Золотая ветвь. - М.: Политиздат, 1986. - 702 с.

96 Филиппов А.К. О возникновении эстетического отношения и первых условных средствах изображения в палеолите // Вопросы антропологии. - 1969. - № 31. - С. 100 -111.

97 Илиади А.Н. Формирование эстетического поля деятельности и его практическая природа // Проблемы этики и эстетики. - Л., 1975. - Вып. 2. - С. 13-24.

98 Фролов Б.А. Неоантроп: искусство и психология творчества // Вопросы антропологии. - 1974. - Вып. 46. - С. 52-66.

99 Селиванов В.В. Происхождение искусства как общественного явления // Проблемы этики и эстетики. - Л., 1975. - Вып. 2. - С. 41-49.

100 Черныш А.П. О времени возникновения палеолитического искусства в связи с исследованиями 1976 г. стоянки Молодова I // Первобытное искусство. У истоков творчества. - Новосибирск, 1978. - С. 18-23.

101 Филиппов А.К. Методологические проблемы изучения закономерностей возникновения палеолитического искусства // Закономерности развития палеолитических культур на территории Франции и Восточной Европы. - Л., 1988. - С. 35-39.



102 Леруа-Гуран А. Религии доистории // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1971. - С. 81-91.

103 Абрамова З. А. Анри Брейль (1877-1961) и относительная хронология палеолитического искусства // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1971. - С. 22-40.

104 Воронцов Н. Первым художником был охотник // Наука и жизнь. - 1964. - № 9. - С. 146-148.

105 Амирханов Х.А., Лев С.Ю. Сравнительная характеристика и стилистический анализ статуэтки бизона с Зарайской стоянки // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2002. - № 3. - С. 22-29.

106 Швец И.Н. Некоторые аспекты современного состояния изучения наскального искусства Центральной Азии // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2005. - № 3. - С. 130-140.

107 Широков В.Н., Rowe M.W., Steelman K.L., Southon J.R. Игнатиевская пещера: первые прямые радиоуглеродные датировки настенных рисунков // Образы и сакральное пространство древних эпох. - Екатеринбург: «Аква-Пресс», 2003. - С. 67-72.

108 Формозов А.А. О датировке росписей в Игнатиевской пещере на Урале // Российская археология. - 2000. - № 1. - С. 36-47.

109 Дэвлет Е.Г. В царстве расписных пещер // В мире науки. - 2004. - № 11. - С. 52-59.

110 Collina-Girard J. Prehistory and coastal karst area: Cosquer Cave and the «Calanques» of Marseille // Karstologia 27. - 1996. - P. 27-40.

111 Абрамова З.А. Древнейшие формы изобразительного творчества // Ранние формы искусства. - М., 1972. - С. 9 - 31.

112 Bahn P., Munoz F., Pettitt P., Ripoll S. New discoveries of Cave Art in Church Hole (Creswell Crags, England) // Antiquity. - 2004. - Vol.78, № 300. - P. 200-203.

113 Pigeaud R., Rodet J., Devière T., Dufayet C., Trelohan-Chauve E., Betton J.-P., Bonic P. Palaeolithic cave art in West France: an exceptional discovery: the Margot Cave (Mayenne) // Antiquity. - 2006. - Vol. 80, № 309. - P. 334-337.

114 Франкфор А.-П., Якобсон Э. Подходы к изучению петроглифов Северной, Центральной и Средней Азии //



Археология, этнография и антропология Евразии. - 2004. - № 3. - С. 53-79.

115 Беднарик Р. Интерпретация данных о происхождении искусства // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2004. - № 4. - С. 35-48.

116 Абрамова З.А. В.Т. Петрин Палеолитическое святилище в Игнatieвской пещере на Южном Урале, Новосибирск, 1992 // Российская археология. - 1995. - № 1. - С. 217- 220.

117 Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А. Мифы в камне. Мир наскального искусства России. - М.: Алетейа, 2005. - 470 с.

118 Окладников А.П. Удивительные звери острова Ушканьего и периодизация петроглифов Приангарья // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1976. - С. 47-55.

119 Шаповалов А.В., Солодейников А.К. Изображения животных из Каповой пещеры на Южном Урале // Тезисы научной конференции «Ломоносовские чтения», апрель 2005 года. - М., 2005. - С. 21-25.

120 Широков В.Н. Древнейшее искусство Уральских пещер. - Екатеринбург: Средне-Уральское кн. изд-во, 1995. - 311 с.

121 Бадер О.Н. Каповая пещера. Палеолитическая живопись. - М.: Наука, 1965. - 34 с.

122 Цетлин Ю.Б. О древнейших культурных традициях предметной изобразительной деятельности человека // Тверской археологический сборник. - 1998. - Вып. 3. - С. 95-111.

123 Фролов Б.А. Проблемы первобытного творчества (по материалам историографии палеолитического искусства Евразии): автореф... д-ра ист. наук: 07.00.06. - М., 1975. - 37 с.

124 Дэвлет Е.Г. Альтамира – «королева расписных пещер». К 125-летию открытия пещерного искусства // Природа. - 2004. - № 12. - С. 41-46.

125 Молодин В.И., Дэвлет Е.Г. Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2004. - № 1. - С. 155-157.

126 Bednarik R.G. The Coa petroglyphs: on obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock-art // Antiquity. - 1995. - Vol. 69, № 266. - P. 877-883.



127 Mercier N., Valladas H., Aubry T., Zilhão J., Joron J.-L., Reyss J.-L., Sellami F. Fariseu: first confirmed open-air Palaeolithic parietal art site in the Côa Valley (Portugal) // *Antiquity*. – 2006. - Vol. 80, № 310. – P. 227-231.

128 Абрамова З.А. Ляско – памятник палеолитического наскального искусства // *Первобытное искусство*. - Новосибирск, 1971. - С. 53-81.

129 Анисимов А.Ф. Исторические особенности первобытного мышления. – Л.: Наука, 1971. – 137 с.

130 Зыбковец В.Ф. Дорелигиозная эпоха. - М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. - 247 с.

131 Leroi-Gourhan A. *Gesture and Speech*. - Cambridge: MIT Press, 1993. – 290 p.

132 Клягин Н. Происхождение цивилизации (социально-философский аспект). – М.: РАН Ин-т философии, 1996. – 317 с.

133 Культурология / под науч. ред. проф. Г.В. Драча. – Ростов на Дону: Феникс, 2005. – 576 с.

134 Фролов Б.А. Предыстория символа // *Этнознаковые функции культуры*. – М., 1991. – С. 86-129.

135 Фролов Б.А. Биологические знания в палеолите // *Природа*. - 1980. - № 6. – С. 50-59.

136 Кубарев В.Д., Забелин В.И. Авифауна Центральной Азии по древним рисункам и археолого-этнографическим источникам // *Археология, этнография и антропология Евразии*. - 2006. - № 2. - С. 87-104.

137 Кожин П. М., Фролов Б. А. Представление о пространстве в творчестве населения палеолитической Европы // *Советская этнография*. – 1973. - № 2. – С. 10-22.

138 Куценков П. Нечеловеческое искусство? // *Новый Акрополь*. - 2001. - № 6. – С. 80-84.

139 Ефименко П.П. *Первобытное общество*. - Л.: Изд-во Акад. наук УССР, 1938. - 510 с.

140 Шмидт И.В. Палеолитическое искусство Сибири в трудах отечественных ученых (на примере анализа истории изучения проблемы сибирской палеолитической антропоморфной скульптуры) // *Вестник Омского университета*. – Омск, 1999. - Вып. 1. – С. 40-45.



141 Абрамова З.А. Характерные особенности палеолитического искусства на Русской равнине // Закономерности развития палеолитических культур на территории Франции и Восточной Европы. – Л., 1988. – С. 39-41.

142 Кастере Н. Десять лет под землей. - М.: Гос-ное изд-во географической литературы, 1956. - 199 с.

143 Богаевский Б.Л. К вопросу о значении изображения так называемого «колдуна» в «Пещере трех братьев» в Арьеже во Франции // Советская этнография. - 1934. - № 4. - С. 34-73.

144 Елинек Ян Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. - Прага: Артия, 1983. - 559 с.

145 Кюн Г. Искусство первобытных народов. - М.-Л.: Соцэкгиз, 1933. - 45 с.

146 Мифы народов мира / под ред. С.А. Токарева – М.: Рос. энцикл., 1997. - 456 с.

147 Дэвлет Е.Г. Древнее искусство: утраченное и возвращенное // Новый Акрополь. - 2002. - № 4. – С. 54-61.

148 Молодин В.И. Наскальное искусство Северной Азии: проблемы изучения // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2004. - № 3. - С. 51-65.

149 Ефименко П.П. Первобытное общество. - Киев: Изд-во АН УкрССР, 1953. – 664 с.

150 Johnson P. Art: a new history. – New York: Harpercollins, 2003. - 792 p.

151 Праслов Н.Д. Ранний палеолит Северо-Восточного Приазовья и Нижнего Дона. - Л.: Наука, 1968. – 156 с.

152 Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов (палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства. - М., 1972. – С. 77-105.

153 Збигнев Х. Варвар в саду. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. - 328 с.

154 Тэйлор Э. Первобытная культура. - М.: Соцэкгиз, 1939. - 567 с.

155 Фролов Б.А. Познавательное начало в изобразительной деятельности палеолитического человека // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1971. - С. 91-118.



156 Бёльше В. Первобытные люди. – Петроград: Государственное издательство, 1920. – 79 с.

157 Бибикова В.И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология. - 1965. - № 1. – С. 3-9.

158 Кабо В.Р. Синкретизм первобытного искусства // Ранние формы искусства. - М., 1972. - С. 275-301.

159 Леви-Строс К. Первобытное мышление. - М.: Терра, 1994. – 382 с.

160 Мельничук М.С. Неспроможність «магічної» концепції походження мистецтва // Мультиверсум. Філософський альманах. – Київ: Центр духовної культури, 2004. - № 40. - С. 56-60.

161 Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографии. – Л.: Изд-во Ин-та народов Сев., 1936. – 571 с.

162 Токарев С.А. Ранние формы религии. - М.: Политиздат, 1990. - 621 с.

163 Искусство каменного века (Лесная зона Восточной Европы). – М.: Наука, 1992. – 131 с.

164 Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. – М., 1972. - С. 149-191.

165 Филиппов А.К. Наскальные изображения Каповой пещеры в системе мифологических представлений // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. – М., 1990. - С. 65-73.

166 Хайкин Р.Б. Художественное творчество глазами врача // Природа. – 1989. - № 4. – С. 40-49.

167 Селиванов В.В. Человек и зверь. (О двух ведущих темах палеолитического искусства) // Первобытное искусство. — Новосибирск, 1976. — С. 25-40.

168 Казиева А.М. Знаковость пространственных характеристик мира в мировой и северокавказской культурах // Вестник ПГЛУ. - 2003. - № 3. – С. 31 –45.

169 Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). - М.: Мысль, 1974. - 199 с.

170 Фролов Б.А. К истокам первобытной астрономии // Природа. - 1977. - № 8. – С. 96-106.



171 Левин В.И. Библиографический репортаж из каменного века // Человек. - 2005. - № 6. - С. 14-25.

172 Окладников А.П. О палеолитической традиции в искусстве неолитических племен Сибири // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1971. - С. 3-22.

173 Фролов Б.А. А.П. Окладников Утро искусства // Вопросы истории. - 1969. - № 6. - С. 177-180.

174 Ларичев В.Е. Космогонические фигуры и знаковые тексты Игнatieвской пещеры: «Дальний зал» (календарно-астрономические циклы и персонажи астральной мифологии в искусстве палеолита Южного Урала) // Гуманитарные науки в Сибири. - 1999. - № 3. - С. 15-29.

175 Фролов Б.А. Идеи С.Н. Давиденкова и современные проблемы изучения первобытного творчества // Природа. - 1975. - № 8. - С. 85-87.

176 Шкуратов В. Историческая психология. - М.: Смысл, 1997. - 505 с.

177 Замбровский Б.Я. Преемственность объективной логики эстетического и художественного освоения мира // Проблемы этики и эстетики. - Л., 1975. - Вып. 2. - С. 24-30.

178 Гладких М.И., Корниец Н.Л., Соффер О. Жилища из костей мамонта на Русской равнине // В мире науки. - 1985. - № 1. - С. 68-74.

179 Алексеев В.П. К происхождению бинарной оппозиции в связи с возникновением отдельных мотивов первобытного искусства // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1976. - С. 40-47.

180 Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология. - М.: Наука, 1964. - 328 с.

181 Иванов В.В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. - М.: Советское радио, 1978. - 184 с.

182 Любин В.П. Изображения мамонтов в палеолитическом искусстве (по материалам Каповой пещеры) // Советская археология. - 1991. - № 1. - С. 21-38.

183 Краснова Р. Красное и черное // Уфа. - 2007. - № 1. - С. 52-54.



184 Медоев А.Г. Гравюры на скалах. – Алма-Ата: Жалын, 1979. – 174 с.

185 Баранов С.М. Колумбы шестого океана. – Челябинск: ЮУКИ, 1987. – 192 с.

186 Лычагина Е.Л. Духовная культура населения Среднего Предуралья в эпоху камня // Очерки археологии Пермского Предуралья. – Пермь, 2002. – С. 68-77.

187 Ранов В.А. Археологи на «Крыше мира». – Душанбе: Ирфон, 1967. – 151 с.

188 Иванов С.В. Сибирские параллели к магическим изображениям из эпохи палеолита // Советская этнография. – 1934. - № 4. – С. 90-101.

189 Ранов В.А. Первые памятники каменного века на Памире // Материалы II Всесоюзного совещания археологов и этнографов Средней Азии. – М.-Л., 1959. – С. 185-190.

190 Ранов В.А. Рисунки каменного века в гроте Шахты // Советская этнография. – 1961. - № 6. – С. 70-81.

191 Формозов А.А. О наскальных изображениях Зараут-Камар в ущелье Зараут-сай // Советская археология. - 1966. - № 4. – С. 14-24.

192 Кабиров Дж. Древнейшая наскальная живопись Зараутсяя // Первобытное искусство. – Новосибирск, 1976. – С. 73-83.

193 Парфенов Г.Ф. Наскальная живопись в Зараут-сай // Правда Востока. – 1941. - 6 марта.

194 Парфенов Г.Ф. Наскальная живопись Зараут-сай // Правда Востока. – 1944. - 22 октября.

195 Окладников А.П. Верхнепалеолитическое и мезолитическое время // Средняя Азия в эпохи камня и бронзы. – М.-Л., 1966. – С. 69-75.

196 Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 323 с.

197 Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. – Ташкент: Искусство, 1960. – 328 с.

198 Окладников А.П. Археологические исследования Киргизии // Доклады АН СССР. - 1954. - № 9. – С. 50-55.

199 Деревянко А.П., Петрин В.Т., Гладышев С.А.,



Таймагамбетов Ж.К., Ламин В.В., Искаков Г., Абсадык Ж. Открытие петроглифов в верховьях р. Эмба в Мугоджарских горах // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск, 2001. – С. 43-45.

200 Адамова З. В верховьях Эмбы (Казахстан) найдены уникальные фаллические петроглифы // Новое поколение. – 2005. - 23 сентября.

201 Самашев З.С. Петроглифы Казахстана. – Алматы: Өнер, 2006. – 200 с.

202 Таймагамбетов Ж.К. Музей палеолита Казахстана в свете новейших археологических открытий // Труды Центрального Музея 1. – Алматы, 2004. – С. 54-59.;

Деревянко А.П., Таймагамбетов Ж.К., Петрин В.Т., Гладышев С.А., Искаков Г.Т. и др. Открытие петроглифов в верховьях р.Эмбы в Мугоджарских горах // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территории. Материалы Годовой сессии ИАЭ СО РАН. Декабрь 2001г. –Новосибирск, 2001. –Т.VII. –С.100-103;

Таймагамбетов Ж.К., Байпаков К.М., Марьяшев А.Н. Находки древних писаниц в гроте Арасан на реке Биен.-// Медный всадник. Казахстан. Алматы, 2009г., с. 31-32.

203 Кратенко А. Казахстанский Стоунхендж должен жить. Спасти таинственные знаки Ак-Баура // Экспресс-К. – 2004. - 4 августа.

204 Ак-Баур – древнее святилище на Западном Алтае (факты, наблюдения и объяснения). – Усть-Каменогорск, 2007. – 177 с.

205 Драверт П. Грот с писаницей на озере Джасыбай в окрестностях Баян-Аула // Известия Западно-Сибирского отдела русского географического общества. – Омск, 1930. – Вып. VII. – С. 231-234.

206 Наскальные рисунки края Кереку-Баян. – Павлодар: Изд-во Павлодарского государственного университета, 1992. – 114 с.



ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А.1 - Изображение лани из грота Шаффо (Франция)



Рисунок А.2 - Изображение мамонта на куске мамонтовой кости в гроте Ла Мадлен



*Рисунок А.3 - Полихромные рисунки Альтамиры (Испания):
«плафон» с изображениями бизонов*



Рисунок А.4 – Зуб из Арси-сюр-Кюр



Рисунок А.5 – Клык лисицы (Арси-сюр-Кюр)



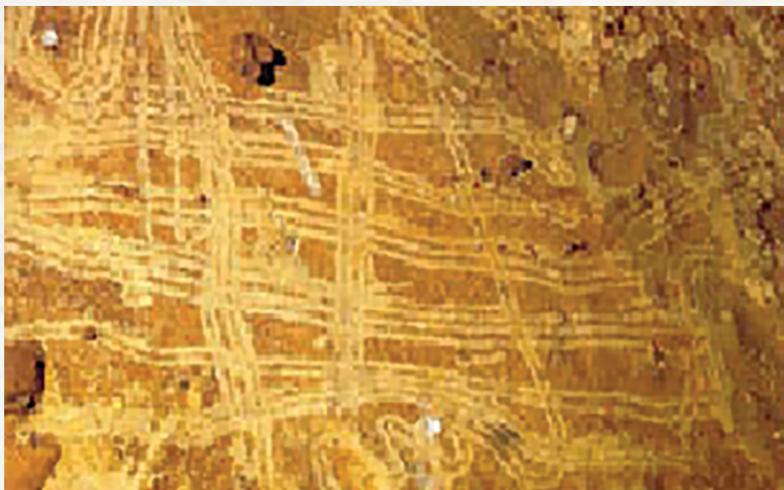
Рисунок А.6 - Декоративное кольцо из бивня мамонта (Арси-сюр-Кюр, Франция)



*Рисунок А.7
- Антропоморфная фигурка
с Берехат-Рам (Израиль) –
предположительно
200 тыс. лет*



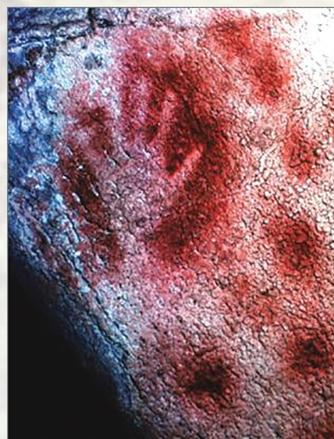
*Рисунок А.8 - Антропоморфная
фигурка с Тан-Тан (Марокко) –
предположительно 400 тыс. лет*



*Рисунок А.9 - Параллельные волнистые линии или «макаронны»
на стенах французской пещеры Пеш-Мерль*



*Рисунок А.10 - Голова быка
в «макаронном» фризе
Альтамиры (Испания)*



*Рисунок А.11 –
«Рука» в Коске*



Рисунок А.12 – «Рука» в Шове



*Рисунок А.13 – Руки в
Кастильо (Испания)*



*Рисунок А.14 – Руки в Ла Гарна
(Испания)*



*Рисунок А.15 - «Рука» в
пещере Кастильо (Испания)*



Рисунок А.16 - Теория «натурального макета»
 А.Д. Стояра: камень с очертаниями медведя из
 пещеры Монтеспан (Франция)

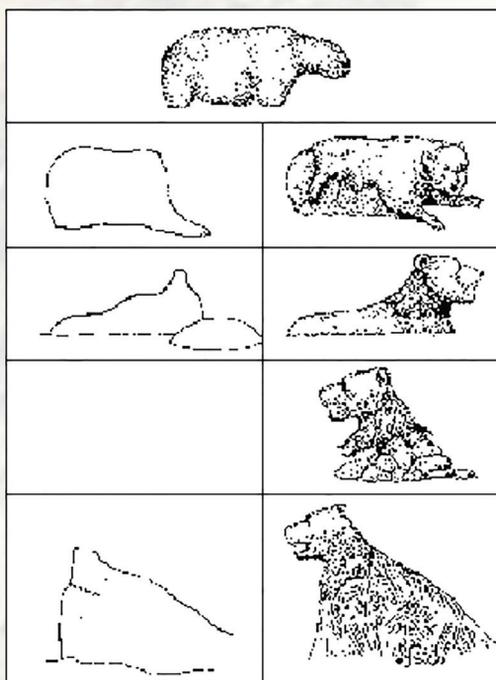


Рисунок А.17 -
 Эволюция форм
 «натурального
 макета»



	Знаки	Бызон		Лошадь	Козел	Северный олень	Мамонт олень	Носорог
A								
B								
1								
2								
3								
C								
1								
2								
D								
1								
2								

Рисунок А.18 - Таблица основных изображений
стиля IV по А. Леруа-Гурану

А. Север Франции: Арси-сюр-Кюр. В. Пуату-Перигор:
(1) Комбарелль, Англь сюр Англен, Кап Блан, Ляско; (2) Комбарелль,
Руффиньяк; (3) Тейжа. С. Пиренеи: (1) Марсула, Нио, Лабастид; (2)
Труа Фрер, Портель. D. Испания: (1) Альтамира, Сантимаминье; (2)
Лас Чименеас, Пиндаль, Лос Казарес.



Рисунок А.19 - Антропоморфные памятники предположительно мустьерского времени: «лицо» на стене грота Вильоннер (Франция)



*Рисунок А.20 -
«Лицо» 200 тыс.
возраста из Италии*

*Рисунок А.21 -
Негативная «рука»
из пещеры Коске
(Франция)*





Рисунок А.22 – Олень (Коске)



*Рисунок А.23 – Бизон, Коске
(высота 120 см)*



*Рисунок А.24 - Лошадь
(68 см) (Коске, Франция)*



*Рисунок А.25 -
Голова лошади в Коске
(высота 120 см)*



Рисунок А.26 - Памятники с палеолитическим монументальным искусством во Франко-Кантабрийском регионе

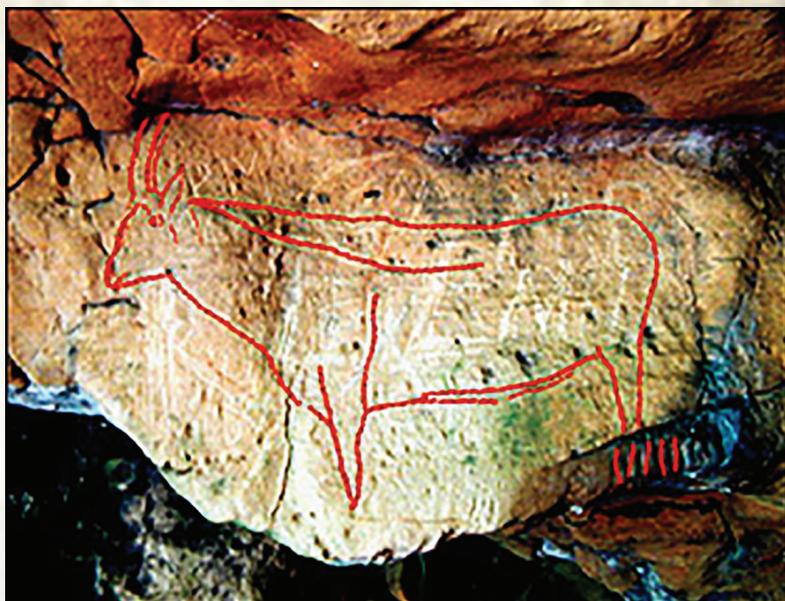


Рисунок А.27- Гравировки в Чарч Хол, Кресвелл Крэг (Великобритания): прорисовка гравированного животного



Рисунок А.28 - Контуры горного козла на стене пещеры Чарч Хол, Кресвелл Крэг (Великобритания): доработка естественной неровности



Рисунок А.29 - Палеолитический памятник под открытым небом Фоз Коа (Португалия): гравюра быка

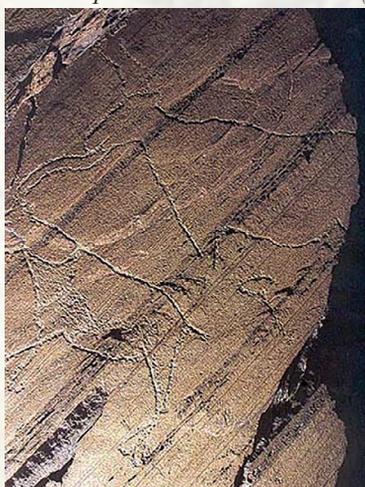


Рисунок А.30 - Фигуры козла и быка на поверхности скалы



Рисунок А.31 - Прорисовка фигур козла и быка



Рисунок А.32 – Гравированный козел (Пэр-нон-Пэр, Франция)



Рисунок А.33 - Мамонт (Руффиньяк, Франция)



*Рисунок А.34 -
Женская фигура
(Абри Пато,
Франция)*



Рисунок А.35 - Бизон (Ла Мут, Франция)



Рисунок А.36 - Гравированное панно (Коске, Франция)



Рисунок А.37 - Изображения, помещенные в неудобных для рисования местах: лошади и быки на потолке пещеры Ляско (Франция)





Рисунок А.38 - Человеческие кости, обнаруженные внутри разрисованных пещер: захоронение в Кюссак (Франция)



Рисунок А.39 - Кость из Вильоннер (Франция)



Рисунок А.40 - Различные стили изображения лошади в искусства палеолита: Ляско (Франция)



Рисунок А.41 - Лошадь из Пеш-Мерль (Франция)



Рисунок А.42 – Лошадиные головы Шове (Франция)



*Рисунок А.43 –
Голова лошади
из грота Марго
(Франция)*

*Рисунок А.44 –
Голова лошади в
пещере Пондра
(Испания)*



*Рисунок А.45 –
лошадь из Кулалвера
(Испания)*

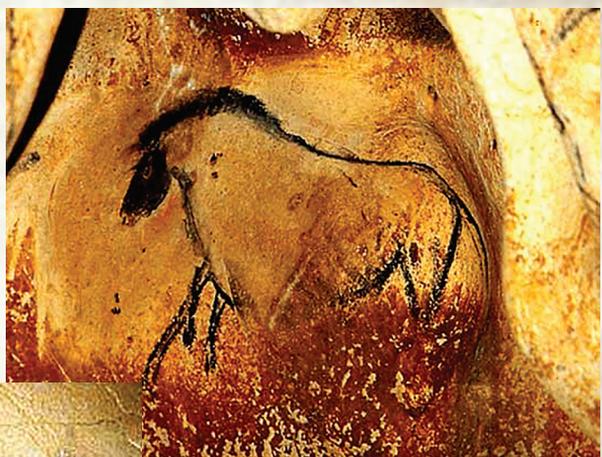


Рисунок А.46 – Лошадь, пещера Шове (Франция)



Рисунок А.47 – Лошадь из Портель (Франция)



Рисунок А.48 - Ла Гарна (Испания)

Рисунок А.49 - Ла Хаза (Испания)



*Рисунок А.50 – Бизон Кастильо
(Испания)*



*Рисунок А.51 – Бизон в Экайн)
(Испания)*



*Рисунок А.52 - Шове
(Франция)*

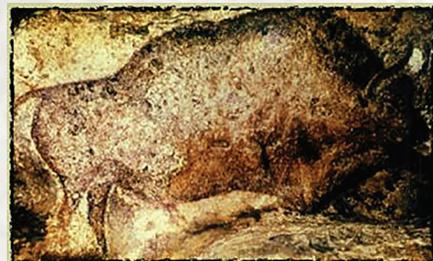


Рисунок А.53 - Фон-де-Гом (Франция)



*Рисунок А.54 - Пасьега
(Испания)*



*Рисунок А.55 - Альтамира
(Испания)*



Рисунок А.56 - Опасные животные в пещере Шове-Понт-д`Арк (Франция): живописное панно



Рисунок А.57 - Носорог (фрагмент)

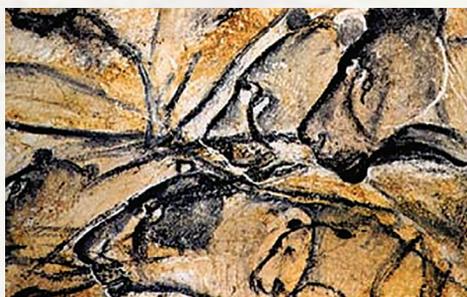


Рисунок А.58 - Головы львиц (фрагмент)



Рисунок А.59 - Пещерный медведь



Рисунок А.60 - Изображения птиц в палеолитическом искусстве: бескрылая гагарка (либо пингвин) – пещера Коске (Франция)

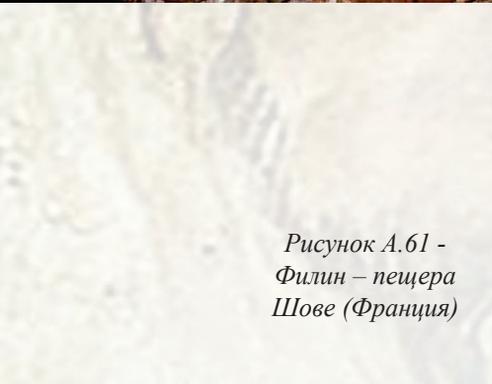


Рисунок А.61 - Филлин – пещера Шове (Франция)



Рисунок А.62 - «Палимпсест» на стенах французской пещеры Труа Фрер



*Рисунок А.63 - Виллендорфская
«Венера»*



*Рисунок А.64 –
«Венера» из Авдеево
(Россия)*



*Рисунок А.66
– «Венера»
Гримальди
(Италия)*



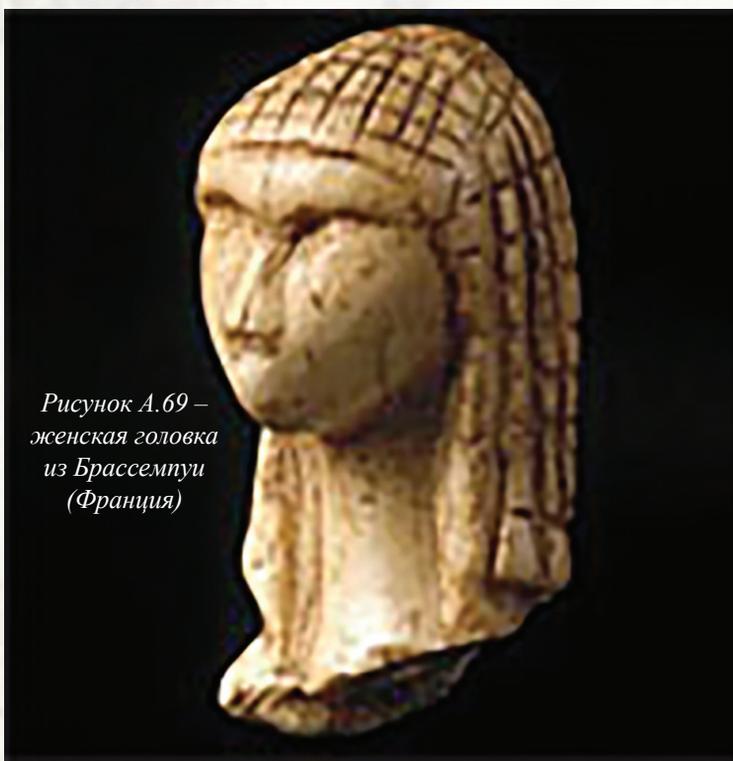
*Рисунок А.65
– «Венера»
из Долни
Вестонице
(Чехия)*



*Рисунок А.67 –
«Венера» Костенки
(Россия)*



*Рисунок А.68 - Гравированная
«Венера», Лоссель (Франция)*



*Рисунок А.69 –
женская головка
из Брасемпуи
(Франция)*



Рисунок А.71 - Сцена с участием человека и животного: человек, убитый бизоном (Ляско, Франция)



Рисунок А.70 – «Венера» из Лестюг (Франция)

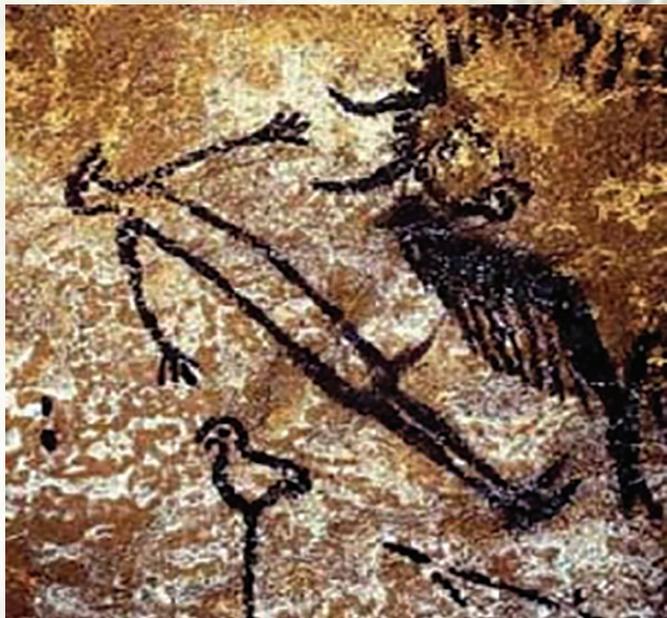


Рисунок А.72 - Фантастические существа в искусстве палеолита: зооантропоморфное существо из Труа Фрер (Франция)

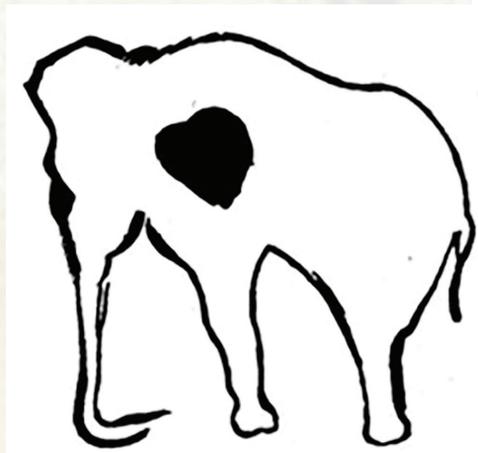




*Рисунок А.73 - Гравированный
получеловек-полубизон из
французской пещеры Габийю*



*Рисунок А.74 - Знаменитый
«Колдун» из пещеры Труа-Фрер
(Франция)*



*Рисунок А.75 -
Изображения,
выполненные в
«рентгеновском» стиле:
мамонт с прорисованным
сердцем (пещера
Пиндаль, Испания)*



Рисунок А.76 - Гравированная рыба с «внутренностями» из Абри-дю-Пуассон (Франция)

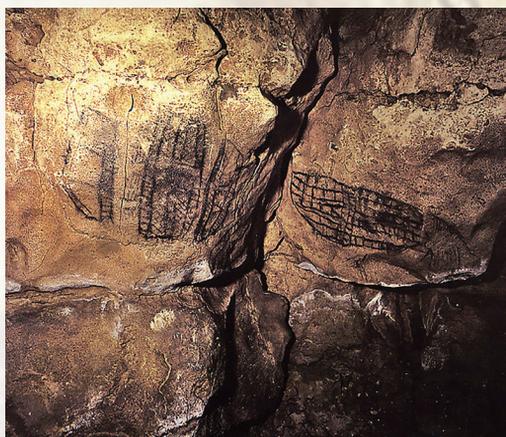
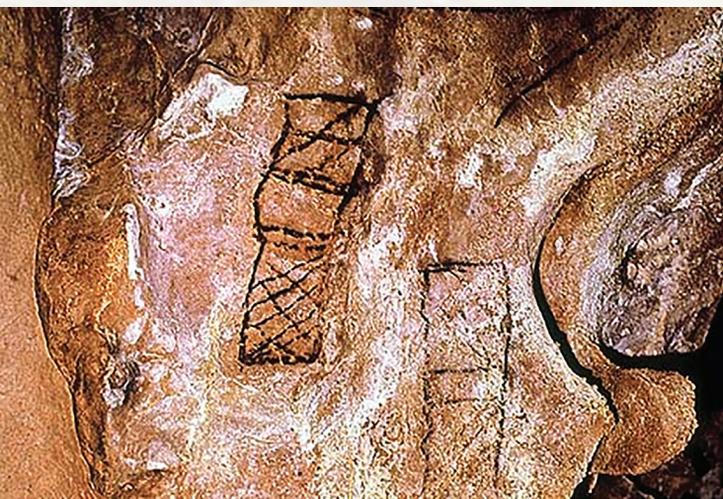


Рисунок А.77 - Тектиформы Альтамиры (Испания)

Рисунок А.78 - Тектиформы Чименеас (Испания)





ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Среднеазиатские материалы



Рисунок Б.1 - Росписи из грота Шахты (Таджикистан): медведь, поражаемый стрелами



Рисунок Б.2 - Кабан и медведь из грота Шахты (Таджикистан)

Рисунок Б.3 - Грот Зараут-Камар (Узбекистан): изображения на западной стене





*Рисунок Б.4 -
Изображения
на западной
стене грота
Зараут-Камар
(Узбекистан)*

*Рисунок Б.5 -
Сцена охоты
на быка в
Зараут Камар
(Узбекистан)*





Рисунок Б.6 - Грот Зараут-Камар (Узбекистан): нижняя композиция на северной стене грота



Рисунок Б.7 - Композиция на западной стене грота Зараут-Камар (Узбекистан)



*Рисунок Б.8 - Наскальные изображения грота Эмба-1
(Казахстан, Актюбинская область)*



Рисунок Б.9 - Наскальные изображения на полу грота Эмба-1



Рисунок Б.10 - Наскальные изображения грота Эмба-1



*Рисунок Б.11 - Наскальные изображения грота Эмба -1
(Казахстан, Актюбинская область)*





*Профессор Таймагамбетов Ж.К. и его ученики: к.и.н. Бексеитов Г.Т,
к.и.н. Искаков Г.Т., д.и.н. Байгунаков Д.С. у входа в грот Эмба.*



**ТАЙМАГАМБЕТОВ
ЖАКЕН КОЖАХМЕТОВИЧ**

**СОЙКИНА
НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА**

ИСКУССТВО ПАЛЕОЛИТА ЕВРАЗИИ

Редактор **Марал ЖЕЛДИБАЙКЫЗЫ**
Корректор **Инкар ТОКТАРХАНОВА**
Дизайнер **Ерлан БЕРДИБАЕВ**
Тех. редактор **Мереке ЕСЕНКУЛОВА**

ISBN 978-601-03-0403-1



ИБ №221

Подписано в печать 12.04.2016 г.
Формат 60x90 ¹/₁₆. Печать офсетная.
Гарнитура «Times New Roman».
Объем 14,5 усл. печ. лист.
Тираж 2000 экз.
Заказ №221

Отпечатано в типографии ИК «ҚАЗАҚПАРАТ»

