

А. К. Филиппов

Происхождение изобразительного искусства

Санкт-Петербург 1997

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ

Анатолий Кузьмич Филиппов

Происхождение изобразительного искусства

Санкт-Петербург 1997

Археологические изыскания
Выпуск 51

Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского Гуманитарного Научного фонда (96—01—00127).

В предложенной читателю публикации на богатом материале раскрывается природа, генезис и эволюция интеллектуальной деятельности человека, дошедшей в материальных остатках и следах палеоискусства, а также рассказывается об уникальных ансамблях французских и испанских пещер Труа Фрэр и Нио, Ляско и Руффиньяк, анализируется содержание барельефов в Англь-сюр Англен и Ля Магделен, по-новому трактуется композиция Большого плафона Альтамиры, раскрывается техника и технология глиняной скульптуры в Монтеспан и Тюк д' Одубер. Автором доказывается, что фрески, гравюры, скульптуры, рельефные фризы пещер и искусство малых форм из стоянок Центральной и Восточной Европы с изображениями животных и "палеолитических Венер" связаны со сложными мифологическими представлениями и обрядами. Издание рассчитано на широкий круг читателей.

Корректура — Светлана Федорова
Компьютерный набор — Галина Длужневская
Оригинал-макет и обработка графики — Евгений Гиря
Обложка и графика — выполнены автором

Отпечатано в ООО "Академ Принт"
УСЛ. печ. л. 8,97 Тираж 300 экз.

I8BN 5 — 201 — 01203 — (5)

А. К. Филиппов, **1997**

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 4

Глава I Основные теории происхождения изобразительного искусства 6

Глава II Возникновение эстетического отношения 12

Глава III Верхнепалеолитические памятники искусства в Европе 14

Глава IV Технология изобразительных средств палеоискусства 22

Глава V Условные средства, стили и организация комплексов в изобразительном искусстве палеолита 25

Глава VI. Происхождение искусства 39

РЕЗЮМЕ 45

Библиографический список 49

Предисловие

Искусство в начале верхнего палеолита, как показывают последние археологические наблюдения, родилось, по существу, в развитой форме в течение очень короткого периода. Конечно, трудно отстаивать точку зрения интеллектуального взрыва в этот переломный момент. Вместе с тем интуиция давно настойчиво подсказывала нам (и не только нам), как кажется, верное направление изучения этого феномена. С самого начала этой эпохи намечается колоссальный прогресс в обработке кости, дерева, камня; внезапно возникает довольно сложная символика в виде своеобразных знаков и фигуративных изображений.

До недавнего времени считалось, что изобразительная деятельность возникала постепенно в течение тысячелетий от очень примитивных начертаний (прежде всего в технологическом смысле) к более сложным и более выразительным фигурам. Отсюда в теории происхождения искусства появляются разные "костяные" и "глиняные" периоды, этапы восприятия природных форм в качестве изображений, а также теории происхождения изобразительных видов от скульптуры к гравюре, живописи или наоборот. Отрешиться от концепций однолинейного развития было чрезвычайно трудно.

Наш небольшой очерк — о происхождении и развитии изобразительного искусства, о его стилях и технологии. В нем делается попытка восстановить некоторые целостные элементы ритуальной практики палеолюдей. Смысл работы — удовлетворить вечный и вполне естественный интерес к истокам человеческой культуры. Очерк опирается на исследования, в которых проведен большой иконографический анализ: работы А.Брейля, А.Лямінь-Амперер, А.Леруа-Гурана, Д.Виалю, Б.и Ж.Делюков, Г.Босинского, Ж.Клотта, З.А.Абрамовой и других.

В изучении палеоискусства всегда возникает целый комплекс проблем о конкретно-исторических формах изобразительной деятельности, о ее функциях и генезисе. Концепция происхождения и функционирования ранних форм искусства — особая область научных интересов. На Западе в недалеком прошлом и они, и проблема происхождения языка, по существу, считались "спекулятивными". В связи с этим были созданы в основном гипотезы функционирования. В последнее время интерес к генезису искусства явно повышается. Таковы некоторые работы и отдельные высказывания П. Мелора, М. Лорбланше, Ж.Елинека и других ученых.[5]

Тема об истоках искусства в русскоязычной литературе является традиционной и, в определенном плане, приоритетной: в первую очередь, это работы А.П.Окладникова и А.Д.Столяра. Что касается довольно многочисленных философских исследований в области генезиса искусства, то они резко отстают в осмыслении новых открытий, поскольку конкретно-исторический анализ самих источников в силу ряда причин этим исследователям остается недоступным.

В настоящее время в России господствующее положение занимает гипотеза А.Д. Столяра, наиболее полно изложенная им в "Происхождении изобразительного искусства" [1985]. С нашей точки зрения, она вызывает принципиальные возражения; и существует актуальная необходимость в альтернативном рассмотрении этой проблемы. Представляется, что она может быть решена только комплексом наук, где археология, палеоантропология, этнография, психология человека архаических обществ, эстетика и общая теория искусства взаимодополняют друг друга. Очевидно и то, что подобное исследование должно быть написано разными специалистами-единомышленниками, но это вполне законное пожелание сейчас осуществить невозможно.

Дадим одно определение. Искусство — это лучшая в своем роде и, естественно, лучшая по выразительной форме знаково-символическая деятельность, создающая мир образов и связанная с эмоционально-духовной ориентацией человека в обществе; искусство по отношению к человеку проявляет такие фундаментальные эстетические качества символической выразительной формы, как целостность высокого уровня фигуративной или абстрактной образности, как правило, трансформируемой в культурном процессе. Кроме всего, существует проблема жизни образа, временное проявление его функций и смыслов, что затрудняет разделение изображений, например, на обыденные и сакральные. Встречающиеся термины: знаковая, символическая или знаково-символическая деятельность — синонимы, хотя имеются оговорки, что знаковые или знаково-символические формы бывают абстрактными и Конкретно-образными, то есть фигуративными. Кроме того, мы учитываем, что внезнаковая реальность в виде материальных объектов в практи-

ческом взаимодействии людей отражает определенные социальные связи. Такие объекты непосредственно влияют на интеллектуальную деятельность и поведение человека. Их мы вслед за И.В.Поляковым [1983] называем "социально-практическими системами знаков".

Открытие искусства палеолита. Первые археологические открытия произведений искусства были сделаны во Франции и Испании в первой половине XIX века. Значительно раньше, в 1575 г., появилось описание рисунков из французской пещеры Руффиньяк, которые были восприняты как мерзости язычников. Новое их открытие произошло лишь в 1956 г. Итак, XIX век:

1834 — грот Шаффо (фрагмент кости с гравированными ланями);
1861 — грот Ля Мадлен (множество предметов искусства малых форм);
1863-1864 — пещеры Ложери Ба, Брюникель, Нио (искусство малых форм и наскальное);
1871 — грот Гурдан (антропоморфные изображения);
1879 — пещера Альтамира (Плафон и другие изображения);
1880 — пещера Брассемпуи и стоянка Пшедмость (искусство малых форм);[6]
1885 — пещера Мае д'Азиль (искусство малых форм);
1895 — пещера Ля Мут (настенные изображения);
1896 — пещера Пер-нон-Пер (настенные изображения);
1897 — пещера Марсула (настенная живопись и другие изображения). Первыми отнесли эти памятники к каменному веку Эдуард Ларте (1864 г.) и Марселино де Саутуола (1880 г.). Первые изображения М. де Саутуола увидел при посещении Альтамиры в 1875 году, но не придал им серьезного значения, и только через пять лет, во время раскопок недалеко от входа, его шестилетняя дочь Мария неожиданно заметила красочных быков на потолке небольшого и низкого зала. Не будем касаться всех трагических перипетий, связанных с этим чудесным открытием. Ученый мир не мог поверить в это чудо: кто мог подумать, что у допотопного человека, современника мамонтов и шерстистых носорогов, было великое искусство. И это не удивительно, стоит только взглянуть на гравюру по кости из Лортэ, на полную трепещущего живого выражения скульптурную головку ржущей лошади из Мае д'Азиль или бизоньих самок в окружении бизонов и других зверей из пещеры Альтамира.

В России в 1871 г. была открыта Иркутская палеолитическая стоянка близ Госпиталя (Иркутск), а в 1893-1900 гг. — Кирилловская стоянка в Киеве. И в той и в другой были обнаружены изделия с орнаментами. В 1901 г. Л. Капитан и А. Брейль опубликовали настенные живописные и гравированные изображения из Комбарелль и Фон де Гом. Палеолитический возраст наскальных изображений наконец был признан полностью. Начиная с первой четверти XX в. и вплоть до настоящего времени в Европе было открыто огромное количество палеолитических пещер и скальных убежищ с различного рода изображениями, знаками и символами.

Совсем недавно, в июле 1991 года в 12 км к юго-востоку от Марселя была открыта новая пещера с настенной живописью и гравюрами. Вход в пещеру находится в 37 метрах ниже уровня моря. От входа наклонная узкая и опасная галерея выходит к водной поверхности внутри известнякового массива и оканчивается частично затопленными залами. Здесь и были обнаружены изображения: гравюры и рисунки черной и красной краской. Открытие сделано водолазом Анри Коскером, по имени которого назван памятник.

На стенах и сводах обнаружены знаки, пальцевые линии, живописные (черные) и гравированные фигуры животных, множество негативных рук, иногда с предплечием. Вместе с тем среди изображений были встречены как бы только что написанные. Появились сомнения в подлинности изобразительных комплексов. В свое время аналогичная ситуация возникала с признанием искусства таких пещер, как Альтамира, Ляско, Бом-Латрон, Руффиньяк, Каповая и некоторых других. После многочисленных дискуссий подлинность изображений Коскер была признана. Для подделки настенной живописи и гравюр необходимо было совместить многие факторы. В данном случае фальсификатор должен быть как прекрасным ныряльщиком (перед открытием здесь погибли два аквалангиста-любителя), так и незаурядным художником; в совершенстве владеть верхнепалеолитической технологией и одновременно блестяще знать искусство этой эпохи. Если учесть и то, что в самой пещере на полу не было человеческих следов и пещера была "запечатана" водной толщей, то никаких сомнений в [7] подлинности настенных изображений не должно быть. Полученные даты по C^{14} выявляют две фазы изобразительной деятельности человека в пещере Коскер. Если усреднить серии дат, то первая фаза будет отнесена к 27 тыс. лет от наших дней, а вторая — к 19-18 тыс. лет.

В декабре 1994 года в Валлон-Пон-д'Арк (долина реки Роны во Франции) сделано еще одно удивительное открытие. Это — пещера, также названная в честь первооткрывателя, хранителя пещер с искусством Главной археологической службы региона Рона-Альпы Жана-Мари Шове. Он и два его добровольных спутника (Элиэтт Дэшамп и Кристиан Хиллер), находясь в одном из пунктов циркообразного скального распадка, почувствовали движение воздуха из трещины в скале. Они заподозрили наличие пустоты. Растащив блоки камня и обнаружив лаз в глубину, они проникли в узкий коридор и примерно через пять метров оказались перед колодцем. При помощи веревочной лестницы, как потом поведал Жан-Мари Шове, они спустились в обширный зал с множеством сталактитов и сталагмитов, стены которого были украшены причудливыми кальцитовыми натеками. Перед ними предстала огромная пещера с большими галереями, диаметр их поперечного сечения достигал пяти метров и огромными залами, один из них простирался до 40—70 метров. На стенах пещеры трое первооткрывателей увидели красные и черные изображения. Это были лошади, бизоны, носороги, пантеры, мамонты, благородные олени, гиена и около тридцати негативных рук. В настоящее время определено более 300 изображений. Здесь также зафиксировано два посещения пещеры. Это даты 32-31тыс. лет и 26 тыс. лет. Так было сделано величайшее открытие XX века. Пещера Шове сегодня является (наряду с пещерами Арси-сюр-Кюр, и Коскер) самым древним верхнепалеолитическим памятником с очень развитыми формами изобразительного наскального искусства.

[8]

Глава I Основные теории происхождения изобразительного искусства

Итак, первые (и не только первые) открытия искусства палеолита были поставлены под сомнение. Для осмысления большинства этих фактов понадобилось время, должны были созреть определенные материальные и теоретические предпосылки. К первым относится накопление археологических данных, ко вторым — осмысление идей естественной эволюции в современном понимании и появление этнографических данных из жизни народов, находящихся на низкой стадии общественного развития. В этом отношении во второй половине XIX века важнейшее значение приобрели работы Ч. Дарвина, Э. Тэйлора и Д. Фрэзера, Б. Спенсера и Ф. Гиллена, а затем в начале XX века — Э. Дюркгейма и Л. Леви-Брюля. Большое влияние на теорию искусства оказали богатые философские традиции Западной Европы.

На этой основе возникают первые гипотезы происхождения и функционирования изобразительного искусства. *"Искусство ради искусства":* в концепции абсолютизировались замкнутые на себя специфика художественной деятельности, свобода творчества и эстетическое наслаждение. *"Игра — искусство":* эту теорию на философско-эстетическом уровне сформулировал Ф. Шиллер, который считал игру условием эстетической деятельности. *"Магия, тотемизм и — искусство":* это наиболее популярная гипотеза порождения изображений в магических обрядах; тотемизм является концепцией социальной роли искусства. Мотивация изобразительной деятельности возникала в обрядах охотничьей "вредоносной магии", "магии плодородия" и "обрядах посвящения". Так, охотник или колдун пытался добиться практического результата по отношению к воспроизведенному объекту: или собственно в процессе воспроизведения, или через воздействие на [9] изображение, и здесь зрительное эстетическое впечатление никак не связывается с главной функцией изображения. Не случайно, в магических обрядах используются изображения кратковременного действия. Тем не менее, у народов, стоящих на низкой ступени общественного развития, существуют многочисленные фетиши, знаки, изображения с постоянной магической функцией охранителей и помощников, которые имели и эстетическую функцию. Это вполне объяснимо, так как мы не знаем народов в состоянии некоего культурного первоначала, а изобразительные технологические и стилистические традиции, как правило, проявлялись в привычной форме.

При изучении творчества человека верхнего палеолита первобытное искусство и первобытную мифологию связывали в разной степени. Из новых исследователей непременно должны быть названы французские ученые А. Леруа-Гуран, А.Ляминь-Амперер, Д. Виалю, К. Баррьер, М. Лорбланше и другие. А. Ляминь-Амперер и А. Леруа-Гуран утертыми, проанализировав стили изобра-

жений, расположили их в определенной хронологической последовательности, отправными точками которой послужили предметы, связанные с культурными слоями в пещерных комплексах, датированными радиоуглеродным методом.

А. Лямінь-Амперер подвергла сомнению значение переслоений для относительной датировки и мнение об отсутствии эстетической функции пещерных изображений. Мифологическая концепция занимала в ее разработках главное место, и здесь она, несомненно, была большим новатором. Анализируя сочетания тем животных в росписях и гравюрах, группировках одного вида животных с другими во всемирно известной пещере Ляско, она, хотя и с оговорками, пришла к выводу о символической связи поколений и об отражении социальной структуры родового общества мадленцев.

А. Леруа-Гуран в своих работах опирался на следующие факты: 1) в центральных панно соединяются изображения лошади и бизона, а также "мужских" и "женских" знаков; 2) происходит соединение с предшествующими изображениями дополнительных — благородного оленя и ланей, горного козла, северного оленя, мамонта, медведя и кошачьих; 3) наблюдается наличие негативных кистей рук или ран; 4) отмечается присутствие мужских знаков в топографии определенных мест, могущих вызвать в памяти ассоциации с женскими половыми признаками (узкие проходы, ниши, дно каменных мешков). На основании этих наблюдений и первичных эмпирических выводов А. Леруа-Гуран выделяет две основные темы: первая — «плодородия-рождения», вторая - "смерти" (тема ранений). Обе темы переходят друг в друга, так как раны замещают знаки пола, и, таким образом, осуществляется связь между смертью и рождением, охотой и половым актом.

Марксистские концепции. Все они претендуют на общее диалектико-материалистическое объяснение происхождения и развития явлений культуры. Сейчас спорят, кто и почему в своих сочинениях исказил историю, особенно последних семидесяти лет. Уже в 1932 г. В.И. Равдоникас писал: "Марксисты знают, что нет науки, оторванной от политики, что всякая наука так или иначе партийна" [Равдоникас В.И., 1932, с.19]. Сейчас кажется очевидностью, что марксисты вместе с К. Марксом и после него абсолютизировали тезис о революционной переделке мира, что привело к банальному волюнтаризму не [10] только в политике и хозяйственной деятельности, но и в науке, искусстве, морали. Принцип дополнительности, мы бы сказали, не был известен марксизму до недавнего времени. Абсолютизация экономических отношений, роли техники, поиск в любых изменениях непременного развития наложили свой отпечаток на изучение генезиса и функций изобразительного искусства. На явных вульгаризмах мы позволим себе не останавливаться.

Говоря об исходных принципах изучения истоков искусства, обычно обращаются к отдельным высказываниям К. Маркса и Ф. Энгельса или опираются на их теорию общественного производства и концепцию происхождения человеческих качеств в процессах труда. "Животное, - как говорит К. Маркс, -формирует материю только сообразно мерке и потребностям того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по мерке любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты" [Маркс К., Энгельс Ф., 1956, с.566]. Но дело не только в формировании материи. "Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие *чувства* которые способны к человеческим наслаждениям и некоторые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы" [Маркс К., Энгельс Ф., 1956, с.592-594]. И чтобы добраться до истоков искусства, исследователи постоянно обращаются к марксистским положениям преобразующего антиэнтропийного эффекта трудовой деятельности, труда, вечного условия человеческой жизни: в процессе труда возникают продукты, в которых оказываются опредмеченными *"сущностные силы* человека" [Маркс К., Энгельс Ф., 1956, с.595]. Вот эти высказанные в 40-х гг. прошлого века важнейшие диалектико-материалистические положения, к счастью, сохранены исследователями истоков искусства.

Думается, что мы не ошибемся, если скажем, что непосредственно проблемой происхождения искусства в общекультурном и эстетико-публицистическом плане в свое время первым занялся Г.В.Плеханов. В яркой работе "Письма без адреса", опубликованной в 1899-1900 гг, он изложил материалистическую точку зрения на природу эстетического. Название этого в своем роде замечательного произведения, видимо, не случайно перекликается с упоминавшейся нами работой Ф. Шиллера "Письма об эстетическом воспитании человека". На острие полемики с современными

ему оппонентами Г.В. Плеханов упорно проводил свою точку зрения социальной обусловленности эстетического. В некоторых случаях он слишком прямолинейно заявлял, что исток первобытного искусства надо искать непосредственно в технологических процессах или форме хозяйства.

Тезис Г.В.Плеханова "Труд старше искусства и что вообще человек смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения" в настоящее время для многих ученых не потерял своего методологического значения [Плеханов Г.В., 1956, с.88].

К сожалению, в очень многих случаях положительное в науках, прежде всего о человеке, было сделано вопреки марксистским схемам, мы сказали бы, [11] псевдомарксистским, ибо эта идеология имеет свои конкретно-исторические формы, наука же как таковая не может быть марксистской или антимарксистской. Именно об этом свидетельствуют прекрасные глубокие труды этнографов и востоковедов, в которых раскрываются древние пласты человеческой культуры, мифология, обрядовая деятельность, народное искусство.

В 20-х гг. в советской России, как пишут историографы, шла борьба марксистских взглядов с различного рода вульгарно-социологическими упрощениями, с концепциями "левацкого" или идеалистического толка. В самом лагере марксистски ориентированных исследователей первобытного искусства не существовало единства. К этому следует добавить, что представления К.Маркса, Ф.Энгельса и В.И.Ленина по эстетическим и историко-культурным проблемам были в эти годы малоизвестны. Мы не будем углубляться в историю становления марксистско-ленинской эстетики, это уведет нас очень далеко от выбранной темы. Отметим, однако, что даже такие исследователи, как В.М.Фриче и Ф.И.Шмит, обычно справедливо критикуемые за свой упрощенный социологизм, внесли определенный вклад в становление эстетики в советской России.

30-е — середина 50-х гг., как считалось, — время окончательного формирования марксистских взглядов на искусство и природу эстетического. В этот период публикуются различные высказывания классиков марксизма по эстетическим вопросам, которые обычно имеют актуальную политическую или социологическую окраску в характеристике искусства и литературы (первый сборник высказываний К.Маркса и Ф.Энгельса об искусстве был опубликован М.А.Лифшицем и Ф.П.Шиллером в 1933 г.). Вскоре в советской науке по многим фундаментальным проблемам устанавливаются незыблемые принципы и понятия. Таким образом, к концу этого времени с несомненно прогрессивным развитием теории возникали и оформлялись рядом внеисторические абсолютные аксиомы истинности, служившие прокрустовым ложем для конкретной истории того или иного явления. В этом, видимо, нет вины ортодоксального марксизма как такового. Общественная жизнь этих лет находилась в тисках тоталитарной догматической идеологии неприятия новаций, все заставляло конкретных ученых приспосабливать свой материал под официозно принятые "диалектические" схемы.

В мировой науке этого времени по рассматриваемой нами проблеме господствовали в основном эмпирические исследования этнологов и археологов. Общие соображения о функции палеолитического искусства базировались на простейших этнографических аналогиях. Изображения на стенах пещер и в искусстве малых форм казались изолированными друг от друга: хаос перепутанных на скалах изображений представлялся доказанным. На этом фоне систематические раскопки советских (российских) археологов, в частности П.П.Ефименко, С.Н.Замятнина, П.И.Борисковского, А.Н.Рогачева и др., стали золотым фондом и источником теоретического осмысления образа жизни людей палеолита; на Западе первый свод палеолитических пещерных памятников с фотографиями и на то время достаточно точными копиями был опубликован А. Брейлем в 1952 г. [Breul H., 1952].

В результате раскопок в Костенках-1 П.П. Ефименко опубликовал несколько работ о назначении и смысле женских статуэток в ориньяко-солютрейскую эпоху [12] [Ефименко П.П., 1926; он же, 1931; он же, 1931; он же, 1953]. Изображения женщины в виде маленьких статуэток, как он писал, являлись символом единства и родственных связей оседлых групп верхнепалеолитического населения. В этих скульптурках были воплощены женщины-предки, прародительницы. Одновременно они являлись покровителями, а в магико-производственных обрядах способствовали удачной охоте [Ефименко П.П., 1931, с.61]. Зарождение эстетического отношения, по П.П. Ефименко, происходит в эпоху среднего палеолита, а точнее, в мустьерское время [Ефименко П.П., 1953, с.247]. Возникновение же искусства всецело зависело от социальных "... потребностей первобытного общества на той ступени, когда окончательно оформилось само человеческое общество"

[Ефименко П.П., 1953, с.406]. Искусство, согласно П.П. Ефименко, есть "выражение руководящей идеи первобытного мышления", непосредственно связанного с "материальной практикой" [Ефименко П.П., 1931, с.4-5; он же, 1931, с.1-73]. В первобытном обществе оно служило для закрепления в сознании людей общности их интересов [Ефименко П.П., 1953, с.394, 406]. Если говорить о новом, что привнес П.П. Ефименко в проблему истоков и сущности искусства в палеолите, так это, во-первых, попытка связать контекст раскопок с общей теорией эволюции хозяйственных форм и соответствующих идеологических представлений и, во-вторых, определение существования эстетического до искусства.

Другую позицию в вопросах истоков изобразительного искусства занимал археолог С.Н. Замятнин. В работе "Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства", написанной в 1951 г., он четко разделил, казалось бы, одну проблему генезиса искусства на две: 1) возникновение чувства прекрасной формы первых намеренно изготовленных орудий и 2) возникновение искусства в своеобразных вещественных репликах-подобиях внешнего мира [Замятнин С.Н., 1961, с.43-44]. С.Н. Замятнин считал функцию верхнепалеолитического искусства кратковременной. Именно поэтому фрагментарные изображения могли быть поняты только в совместном действии. Споря с П.П. Ефименко по поводу культа предков в связи с находками женских статуэток, С.Н. Замятнин высказал мнение, что эти статуэтки играли важную роль в совершении коллективных обрядов, непосредственно относившихся к охоте [Замятнин С.Н., 1961; он же, 1935]. Некоторую часть изображений он связывал с обрядами посвящения. И вот здесь следует отметить, что независимо от того, какое мнение имели С.Н. Замятнин и П.П. Ефименко о функциях искусства, исследователи конкретного археологического материала чаще всего политизировались на абстрактном уровне или на уровне привлечения этнографических данных. На уровне же исследований конкретного материала из раскопок, его планиграфии и стратиграфии принудительно расчищали поле для истины.

Значительную роль в актуализации интереса к проблемам генезиса изобразительной деятельности сыграла монография искусствоведа А.С. Гущина "Происхождение искусства" [1937]. Выступая против врожденности эстетического чувства, А.С. Гущин ограничивает его рамками специфической художественной деятельности. Поэтому у него происхождение эстетического идет вслед за первыми формами искусства. Реалистическое искусство верхнего палеолита, по [13] А.С.Гущину, принадлежало к одной из сторон производственного процесса в обряде магического воздействия человека на зверя и космические силы природы. Последнее положение было сформулировано им под влиянием концепций "кинетического языка" и "трудмагического действа" Н.Я. Марра [Марр Н.Я., 1936,с.89-94].

Мы не можем осуществить здесь пространную и квалифицированную критику концепции Н.Я. Марра. К тому же А.П. Окладников сделал это, видимо, в достаточной мере [Окладников А.П., 1952].

А.П. Окладников, как и П.П. Ефименко, оказался наиболее ярким представителем марксистского направления в изучении проблемы истоков искусства. Он широко использовал этнографические материалы. Обоснование целого ряда идей, связанных с этнографическими параллелями, было продолжено в дальнейшем З.А. Абрамовой [Абрамова З.А., 1962; она же, 1966]. Не отрицая существования в искусстве верхнего палеолита художественного образа, З.А. Абрамова совершенно правильно выделяет и другие функции изобразительной деятельности. В частности, говоря о функциях изображений человека, она пишет следующее: "Полисемантизм мышления первобытного человека сказывается в том, что женщине, помимо ее роли в домашней жизни и воспроизводстве людей, приписывалось и другое значение. Производительная сила женщины позволяет смотреть на нее как на существо, влияющее на размножение дичи, на благоприятный исход охоты, что в более поздних обществах получили название "матери - хозяйки зверей" [Абрамова З.А., 1966, с.156].

Советские исследователи последнего времени, так же как и их предшественники, магию охоты, плодородия, тотемизм ставили и ставят в центр проблемы происхождения и функционирования изобразительного искусства. Постулирование эстетического отношения за небольшими исключениями, с нашей точки зрения, не всегда убедительно. Аналогичная неясность существует и с "трудовой теорией" происхождения искусства. Трудмагическое и эстетическое отношения в исследованиях по генезису искусства не образуют системного единства.

Пониманию этих вещей мешает также запутанность проблемы синкретизма в первобытной духовной деятельности. А.Н. Веселовский в 1898 г. публикует отрывки (из предполагавшейся книги) "Три главы из исторической поэтики". В них первоначальное историческое бытие литературных жанров определяется понятием "синкретизм". Это "сочетание рифмованных орхестических движений с песней - музыкой и элементами слова". Это хоровая песня-игра, хоровая песня за работой, хор - действо в обряде. В такой хорической "протоплазме" постепенно выделялись солисты-корифеи и соответственно происходило естественное разделение ролей: таков механизм возникновения литературных жанров -лирики, драмы [Веселовский А.Н., 1913, с.227-392]. И все же за пределами обряда, как отмечает сам А.Н. Веселовский, оказались "гимнастические игры, маршевые песни, наконец, хоровые и амебейные песни за работой" [Веселовский А.Н., 1913, с.243].

В начале нашего века В. Вундт высказал замечательную мысль об одновременном возникновении, с одной стороны, пляски — пения — музыки ("музических искусств"), а с другой - искусств пластических: те и другие представляли собой пучки-зародыши, из которых рождались все будущие формы, но не в [14] смысле последовательного развертывания разных жанров, а в качестве реакции на возникновение все новых и новых психологических мотивов [Вундт В., 1910,с.3-10].

Концепция синкретизма и последующего развития форм из единой протоформы, несомненно, была предопределена не только научными наблюдениями обрядовых элементов искусства, форм архаического мышления, но и по ассоциации - дарвиновской идеей постепенного расхождения признаков в развитии органических форм из одного родового прародителя.

По отношению к синкретизму осторожную точку зрения высказывает И.Б. Астахов. Он считает, что слабая дифференциация общественного сознания не доказывает "синкретического безразличия" [Астахов И.Б., 1971, с.198]. Наряду с этим существует вполне аргументированная позиция, почти полностью отрицающая теорию синкретизма. В свое время Л.С. Берг, не имеющий прямого отношения к гуманитарным наукам, тем не менее оказал определенное влияние на становление критического отношения к концепции синкретизма. Критикуя дарвиновскую теорию эволюции, которая на своей ранней стадии предполагала происхождение разнообразия видов из одной "точки", он высказал мнение, что организмы развивались полифилетично из огромного количества первичных форм. О.М. Фрейденберг, фольклорист, оригинальный исследователь мифологии, испытав на себе влияние идей Л.С. Берга, писала: "Ритмические акты, словесные и действенные, интерпретируя одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности, с самого своего возникновения идут параллельными друг другу рядами как изначальные различия смыслового тождества; нет такого исторического периода, в котором они были бы слиты воедино как нечто первородное само по себе... Другими словами, и ритм, и движение, и слово проходят пути исторического изменения как самостоятельные и параллельные отложения одного и того же смыслового значения" [Фрейденберг О.М., 1936, с.134]. Таким образом, в противоположность синкретизму А.Н. Веселовского у О.М. Фрейденберг речь идет о параллельном семантическом тождестве жанров, об их симбиозе. Многие же и поныне продолжают рассматривать синкретизм, как диффузию символических форм. На это Б.А. Серебренников отвечает так: "Речевой акт, даже в условиях первобытной речи, всегда выражал нечто конкретное и в соответствующих условиях совершенно определенное, а не диффузное" [Серебренников Б.А., 1983, с.238-240]. А это значит, что первобытный человек не думал об искусственном расчленении и типизации реальности в понятиях, но он воспринимал, прежде всего в сфере практической деятельности определенное разнообразие значимых для него форм, а символические формы, естественно, возникали вместе со значениями; причем одна и та же форма могла иметь в разных ситуациях разное значение.

Теперь обратимся к несколько иной проблеме. Утверждая прикладной бифункционально-синкретичный характер первобытного искусства, марксистские исследователи так или иначе связывают его непосредственно с трудом, а точнее с мастерством, искусностью в изготовлении из разных материалов утилитарной формы самых различных предметов, имеющих потребительскую ценность [Каган М.С., 1961; Канцедикас А., 1977]. Прикладные разновидности искусства непосредственно связаны с символической деятельностью в обыденной жизни и [15] обряде. В свое время нам приходилось говорить о такого рода труде, существовавшем уже в ашело-мустьерское время, когда (как мы раньше думали) впервые проявилось эстетическое отношение человека к миру собственных изделий. Мы; упоминали, в сущности, и о прикладном характере искусства верхнего палеолита) [Филиппов А.К., 1972, с.226; он же, 1969, с.110-111]. Изобразительная и знаково-

абстрактная деятельность человека в палеолите находилась в единой замкнутой системе "труд - общение - труд" и одновременно "человек - эмоциональное общение - человек". Все человеческие вещи в системе общественных отношений представляли собой "социально-практические системы*} или комплексы знаков, и все они в мире культуры отражали многообразие человеческой сущности, а поэтому в зависимости от ситуации у них проявлялись, кроме основной, различные дополнительные функции [Филиппов А.К., 1977, с. 16-17]. Более того, основная функция в определенных условиях уступала свое место дополнительной.

Действительно, материальное и духовное, утилитарное и специфическое бескорыстно-духовное в первобытной культуре расчленить не так просто из-за слабой степени распределения деятельности. Мы снова должны подчеркнуть, что такое распределение все же <^ществрвалд_0Х-_ Постулируемая обычно бифункциональность или многофункциональность искусства к синкретизму имеет очень сомнительное отношение. Совершенно объективно, независимо от сознания первобытного человека, но зависимо от ситуации, вещь, знак, изображение вступают в разные отношения, и эти отношения возникают в разных ситуациях и в разное время. Например, лопатки мамонта, обнаруженные на верхнепалеолитическом поселении Мезин, могли быть использованы в качестве подставки, в каких-нибудь рабочих операциях и в качестве резонатора - ударного музыкального инструмента. Одна и та же вещь может иметь несколько вполне различимых функций, хотя это не снимает вопроса о единстве духовной и практической деятельности в первобытном обществе.

Марксизму, представляющему собой целостную философскую концепцию бытия природы и общества, как ни странно, не так часто удавалось успешно использовать данные конкретных наук. Обычно считается, что положительным примером в этом отношении может служить рассматриваемая нами трудовая теория происхождения и развития ранних форм искусства. Правда, обсуждение этих проблем в философско-эстетических исследованиях, в частности у И.Б. Астахова, Г.Н. Поспелова, М.С. Кагана и др., шло в своем специфическом контексте нередко с многочисленными ссылками на классиков марксизма-ленинизма. А в свое время ни К. Маркс, ни Ф. Энгельс за очень небольшими исключениями не касались специальных вопросов первобытного искусства.

Проблема нерешенности происхождения искусства упирается в ряд принципиальных вопросов, связанных с происхождением человека и труда, ибо деятельность человека и эстетическая реакция на целостность Мира составляет сущность социально-информационного общественного организма изначально. Здесь все фундаментально, неразрывно и имеет субстанциональную природу, ведь целостность является атрибутом Мироздания. Взаимосвязь интеллекта с трудом здесь, видимо, окажется значительно сложнее.

Известная цитата о физическом усовершенствовании руки человека в процессах труда из статьи Ф. Энгельса "Роль труда в процессе превращения обезьяны [16] в человека" до настоящего времени используется некритично [1941, с.135], хотя очевидно, что в середине 70-х гг. прошлого века Ф. Энгельсу не было ясно, какое большое расстояние окажется между ламаркизмом, и даже ортодоксальным дарвинизмом, и будущим учением популяционной генетики. Кстати, марксизм в свое время и генетику (и теорию информации) объявил буржуазными псевдонауками. Конституция руки если и достигает некоторого совершенства в трудовых операциях наподобие "исправленного" телосложения культуриста, то все же не передается по биологическому наследству. Конечно, "мы *в известном смысле* (выделено мною. — *А.Ф.)* должны сказать: труд создал самого человека" [Энгельс Ф., 1941, с.134]. Но это сугубо социально-биологический, точнее - социальный аспект наследования. И в этом действительная заслуга наших гениальных предшественников. Все вовлеченное в сферу человеческих отношений имеет поле пересекающихся значений и передается от поколения к поколению как человеческая действительность, как культура. Даже чисто природные явления рассматриваются в свете деятельной сущности человека; все приобретенное в деятельности субъективное чувственное богатство как бы опрокидывается человеком вовне, превращая природное объективно независимое в сотворенное и вместе с тем мнимо искусственное по ассоциации с производством человеческих вещей.

Труд, особенно в начале человеческой истории, можно подумать, всего лишь вынужденный способ, с помощью которого люди только и могли обеспечить свою жизнедеятельность с воспроизводством собственной популяции. Труд в этот тяжелый для человека период является не потребностью, а проклятием органической материи или — Бога. Конечно, труд и польза неотделимы друг от /друга. И вместе с тем человек каменного века иногда даже орудия делает красивыми, тра-

тя на их изготовление массу времени без всякой, как казалось бы, практической пользы. К тому же он может бескорыстно отдать такую вещь своему сородичу. Здесь в поведении человека просматриваются моральные, эстетические и другие мотивы, видимо не имеющие прямого отношения к сущности первых форм ручного труда. И тем не менее труд — это то важнейшее звено, за которое, следуя за другими, нам придется уцепиться, хотя бы потому, что археологические артефакты эпохи палеолита очень часто представляют собой каменные орудия труда.

Конечно, пока механизм возникновения ранних форм искусства остается не совсем ясным. Есть различные конкретные концепции и гипотезы, модифицированные и включенные в общеэстетические работы или высказанные в связи с исследованиями культуры, форм общественного сознания, духовного производства. Существуют и очень интересные исследования, например "Морфология искусства" М.С. Кагана [1972], но и здесь в первую очередь подняты свои специфические морфолого-эстетические проблемы. Конечно, над этой теорией работали многие исследователи. В истории изучения проблемы генезиса искусства немало интересных фрагментов и не много удачных целостных исследований. Работы П.П. Ефименко, А.П. Окладникова, А.Д. Столяра, А.С. Гущина, А.Ф. Еремеева, разумеется, внесли очень большой вклад, но проблема все еще по-прежнему остается проблемой. [17]

Глава II Возникновение эстетического отношения

К сожалению, наша ограниченность материальными артефактами, это прежде всего каменные и костяные орудия ручного труда, не позволяет более конкретно рассмотреть эмоциональную и интеллектуальную деятельность первых людей. Орудия — это духовно-материальные формы. Хотя мы, например, и не беремся судить о форме стадиально первого языка человека, языка, несомненно наследующего груз коммуникативных систем антропоидных предков. Существуют гипотезы, сформулированные в работах В.В. Бунака, наблюдения и выводы в трудах Б. Малиновского и В.П. Алексеева, а также семиотические разработки А.А. Ветрова. Среди этих гипотез и моделей представляет интерес гипотеза Б.В. Якушина, который выводит происхождение членораздельной звуковой речи из "факта" параллельного существования в поведении наших палеолитических предков действия и связанного с ним озвучивания. Знаковой ведущей системой было действие — пантомима, передающая впечатление о событиях. "По мере редукции пантомимы происходила все большая символизация звучания по отношению к образу объекта, поскольку мотивирующее и связующее звено между ними — действие — исчезало". Так, пантомима, в конечном счете "... превращалась в лексическое значение звучащего слова" [Якушин Б.В., 1985]. Однако, по нашему мнению, рассказ о событиях — при помощи жестовых символов — для ашело-мустьерцев в таком развитом виде вряд ли был возможен в силу разных причин. Прежде всего, пантомима — постфактум достаточно высокого уровня вербализации языка и речи с расчлененными значениями и развитым синтаксисом. Кроме того, мы часто забываем, что жестовый и вербальный языки абсолютно равны в качестве кодирующих [18] универсальных знаковых систем и абсолютно неравны как естественные средства в становлении человеческого интеллекта. Жестовый язык связывает руки. Отвлекает зрение. Сковывает или делает невозможными одновременно с сообщением определенные виды деятельности.

Звуковой язык, наоборот, раскрепощает деятельность человека., а это один из решающих факторов в человеческой эволюции. Кроме того, пантомима не может являться исходной ячейкой в развитии системы "деятельность-общение", так как имеются более простые структуры. Уже в виллафранке человек видел в орудии не только конкретное, актуальное данное орудие. Существуют признаки типовой системы "ядро-скол", которая постоянно повторяется в формах чопперов и небольших сколов, обусловленных единой технологией. Орудие — действие, то есть сам производственный процесс всегда по необходимости сопровождается указаниями, просьбами, и ничто здесь не может заменить звуковой символизации, ибо руки и тело, как правило, оказываются занятыми, непосредственно включенными в ту или иную операцию. Таким образом, мы считаем, что звуковые элементы древнейшего языка занимали наиболее активную позицию в функции общения и обобщения, хотя это и не значит, что в языке преобладал звуковой субстрат.

В ашело-мустьерское время, начало которого примерно может быть определено в 2 млн. лет, появляются целостные орудийные формы. В них оказываются четко противопоставленными, с одной стороны, заостренные с помощью оббивки краев рабочие элементы и, с другой — разные специально изготовленные обушковые и рукояточные притупления. На этом основании мы можем говорить, что форма, конструкция, технология изготовления вещи осознаются в целом. Целостные формы каменных орудий, встречаясь с сопротивлением твердых материалов и как бы непосредственно срастаясь с рукой, оказались наиболее ранними концептуальными конструкциями.

Регулярно действующая система ручного труда предполагает потребность в орудиях и, соответственно, осознании конечных целей их применения. Производственная цепочка начинает связывать многие операции; поскольку охотничья добыча — всего лишь сырье (мясо необходимо обработать огнем, шкуру превратить в одежду, срубленное дерево — в какое-либо изделие), мы не можем говорить об абсолютном присваивающем хозяйстве. На этом уровне нет чистого присвоения природного продукта, если не считать сбора ягод и кореньев, употребляемых непосредственно в первозданном виде. У определенных орудий регулярно возникает функция изготовления других орудий (!).

Существует и иная сторона этой усложненной технологической системы, связанная с простейшей кооперацией и отношениями внутри ее. Важна гипотеза символизации ближайших целей во взаимном общении индивидуумов. "Язык", доставшийся нам от наших животных предков, в человеческой деятельности приобрел качество сильного анализатора: ашело-мустьерец владел технологическими процессами, разорванными во времени. В определенных ситуациях он, несомненно, различал и протяженность ближайшего времени как "расширенного настоящего". Вместе с тем бедные образные представления, с одной стороны, были обусловлены простотой человеческой деятельности, ориентированной на удовлетворение органических потребностей, с другой — негибкой в общении, [19] очень своеобразной, конгломератной звукожестовой основой языка. Такой язык должен был характеризоваться большой эмоциональной силой и очень низкой степенью абстрагирования. Его информационное поле ограниченно: он, видимо, отражал и обобщал те типы отношений, которые были связаны прежде всего с операциями ручного труда и обслуживания, с непосредственно планирующими, организующими, указательными и повелительными действиями.

Исходя из вышеприведенных мотивов и основываясь на различных классификациях, можно предположить некоторые знаково-символические средства, возможно существовавшие в ашело-мустьерское время. Это прежде всего естественный язык с его свойствами отражать и обобщать действительность. В какой-то очень элементарной форме мог существовать специализированный жестовый язык охотников. Кроме того, могли выделяться условные системы обозначений, меток, указаний или напоминаний при отсутствии непосредственного контакта с адресатом. Наряду с этим в знаковую ситуацию могли немотивированно вводиться натуральные предметы, например часть вместо целого или целый предмет, замещающий другой (на основе подобных символов в определенной мере построена концепция становления изобразительной деятельности А.Д. Столяра). Способность ашело-мустьерцев к обобщению и оперированию примитивными знаково-символическими формами подтверждается археологическими находками. Примерно 250 - 300 тысяч лет назад ашельский человек, как кажется, уже обращал внимание своих сородичей на что-то с помощью линий, расположенных по-особому. Такова гравировка на плоской стороне ребра быка из ашельского слоя Пеш-дель-Азе во Франции.

Количество находок с упорядоченными начертаниями или объемных „неутилитарных предметов увеличивается в преддверии верхнего палеолита (рис.1). В этих изделиях бросается в глаза утилитарная бесполезность этих символов (знаков). Трудно сказать, какую символическую функцию они выполняли, хотя бесспорно, что собственная природа представленных условностей не имеет никакого отношения к обозначаемому предмету или явлению. Очевидно, в них выступает абстракция — впервые условно зафиксированная абстракция человеческого ума. Видимо, в настоящее время их можно интерпретировать как "стимулы-средства" мыслительной деятельности, средства фиксации — укрепления общих представлений в процессе коммуникации людей [Леонтьев А.Н., 1965].

Несомненный факт, что почти все бесспорные ранние условные знаки, выполненные в твердом материале, принадлежат к концу эпохи мустье а по своей сущности, скорее всего, смыкаются с началом верхнего палеолита; во Франции — с шательперроном и ориньяком, в Центральной Европе первенство принадлежит се лету и также ориньяку, в Восточной Европе то же положение за-

нимают местные "мустьероидные" культуры и сосуществующие с ними ранние пластинчатые технические формации. Если исключить сомнительный случай из грота Дель Альто, то ашело-мустьерское время не дало нам ни одного факта существования фигуративной символики. Последние открытия фигуративного пещерного искусства во Франции, как кажется, говорят об очень раннем и неожиданном для ученых проявлении этого искусства на заре верхнего палеолита. [20/Рис.1]

Начальные формы материализации эстетического. Если говорить об эстетической деятельности как о частично осознанной первочеловеком (в виллафранке), то в качестве намеренно сделанной материальной "записи" мы ее не знаем и можем опираться только на различные изменения и дифференциацию технологических процессов, фиксирующих морфологические изменения изделий. [21] Например, у любого орудия при износе-заострении активный участок одновременно и изнашивается, и формируется, происходит своеобразное выравнивание такого участка. Форма кромки, выемки или острия подвергается естественной специализации и становится симметричной и соразмерной изготавливаемым предметам. В процессе употребления эти рабочие участки сначала достигают оптимальной формы, но затем притупляются и требуют подправки. Оптимальная форма — наиболее совершенна и в определенные моменты не может не восприниматься эмоционально. Более высокий уровень целостности наблюдается в чопперах и проторубилах с рукояточной частью, выбираемой в целях удобства. Следует напомнить, что в данном случае информационная природа изделий проявляется в процессе их употребления.

Несколько проще обстоит дело со следами материализации эстетического отношения в ашело-мустьерское время. Целостные, правильно геометрические формы наиболее ярко высвечивают этот процесс. Они нередко проявляются в орудиях труда, особенно среди так называемых бифасов. Такие целостно оформленные каменные орудия невольно обозначали тот или иной класс предметов и класс операций. Подобные орудия становились не только средством обработки тех или иных материалов, но и орудиями идеализации производящей активности. В этом смысле орудия естественно становились аниматической реальностью. Мир вещей бессознательно оживлялся. Уже на этой стадии можно предполагать существование у палеочеловека неких образных "представлений порождения": вещь порождает вещь, отбойник порождает ядрище и отщеп. Предмет в рабочем процессе — это живой предмет. Может быть, "представление порождения" в дрверхнепалеолитическое время и было протоформой первого мифа (?). Что касается условных знаков, выполненных в твердом материале и как бы отторгнутых от человека, то эмоциональная оценка их совершенства проходила по тем же законам возникновения и сравнения лучших в своем роде образцов. Позднемустьерские подвески наверное существовали в виде ожерелья, предполагая визуальное членение тела человека и выделение важных частей (например, подвески из Ля Кина). В этом мы видим проявление внимания к самому человеку. Не случайно, видимо, в самых ранних верхнепалеолитических памятниках появляются знаки женского начала, иногда связанные со звероподобными образами, и — человеческие статуэтки.

Если говорить об эстетическом отношении, то информация высокого уровня целостности поступала к человеку не только из природного окружения или от совершенных изделий, но и от естественного языка, который, как мы думаем, также подчинялся законам существования и развития целостных систем. Лучшие в своем роде орудия теснейшим образом связаны со своей функцией, и человек, безусловно, оценивал их совершенство. Эстетическое отношение возникает вместе с человеком в информационном поле совместной деятельности и природы, как эмоционально-оценочные бескорыстные реакции на различного рода целостности высокого уровня. Подобные целостности мы рассматриваем конкретно-исторически. Ими могли быть орудия труда, средства организующей мыслительной деятельности, а также природные явления, прямо или косвенно вовлеченные в человеческую практику, как целостности, отвечающие актуальным потребностям в ощущении гармонии. [22]

Глава III Верхнепалеолитические памятники искусства в Европе

Точное датирование наскальных изобразительных комплексов - редкий I случай. Например, полное тождество изображения на стене и в культурном слое. Классическим примером служат ла-

ни на стенах и плакетках из слоя пещеры Альтамира и Кастильо. В последнее время усовершенствование микроанализа C^{14} позволило датировать непосредственно изображения в Альтамире и недавно обнаруженных пещерах Коскер и Шове. В целях относительной датировки чаще всего используются многочисленные переслоения фигур, когда линии или красочные покрытия можно разделить на сделанные раньше и позже.

А. Брейль, например, увидел не только простую технологическую последовательность, возникавшую с каждым новым посещением пещеры людьми, но и то, что переслоенные фигуры отличались друг от друга стилистически, а это свидетельствовало, по его мнению, об эволюции форм изображений на протяжении больших отрезков времени. В результате анализа возникло предположение, что однородная технология и один стиль были присущи изображениям конкретной хронологической стадии. Схема А. Брейля не выдержала испытания временем, и ныне подавляющее большинство зарубежных исследователей придерживаются системы А. Леруа-Гурана, в которой однолинейное развитие искусства реализуется в четырех сменяющих друг друга стилях. Стили А. Леруа-Гурана, наложенные на хронологическую сетку, связаны со стадиальными культурами: шательперрон - ориньяк - граветт - солютре - мадлен - эпиграветт. Эта чисто хронологическая последовательность формаций, иногда с [23] сосуществованием друг друга, еще недавно представляла новую периодизацию искусства палеолита.

В нашей стране периодизация верхнего палеолита, разработанная еще Г. Д. Мортилье, А. Брейлем, а затем и А. Леруа-Гураном, также принята за основу, хотя археологический материал заставил определенных исследователей выделить свои географически обособленные этапы. Обычно считалось, что простейшие формы, как мы уже упоминали, и сверхпримитивные технологии первобытного искусства должны быть исходными.

А. Брейль простейшими приемами изобразительной деятельности считал обводку краской кистей рук и так называемые "макароны" (пальцевые следы по глине). А. Леруа-Гуран начальный этап развития искусства определил дофигуративным этапом и следующим за ним экстерриториальным стилем I, в котором животное, его голова и передняя часть, а также женские (реже мужские) символы изображались очень грубой линией. Ни А. Леруа-Гуран, ни А. Брейль не считали какую-то определенную технологическую форму, например скульптуру, исходной для прочих. В свое время Э. Пьетт предложил эволюцию форм искусства от круглой скульптуры через барельеф к гравюре и далее - к рисунку и живописи. За отправную точку он принял наиболее естественную, по его мнению, объемную форму.

С 60-х годов нашего столетия А.Д. Столяр начал разработку гипотезы "натурального макета", предложив в дальнейшем свою периодизацию эволюции форм палеоискусства. Его исследования были оформлены в 1985 году в монографии "Происхождение изобразительного искусства". Схема А.Д. Столяра напоминает идею Э. Пьетта, правда она сделана на более высоком витке наших знаний об искусстве палеолита и связана прежде всего с марксистским пониманием происхождения и развития интеллекта. Кроме того, исследователь вводит новое понятие "натурального творчества", которое лежит в генетическом основании феномена фигуративной изобразительной деятельности. Искусство как форма эстетической деятельности начинается, по А.Д. Столяру, с середины ориньяка.

В нашей работе по различным источникам предварительно просмотрены тысячи изображений и предметов искусства из 631 памятника. Это искусство пещер, различных скальных навесов, а также лессовых стоянок на открытом воздухе. Из всех этих памятников 158 имеют датировку по C^{14}. На такой основе была произведена выборка для более углубленного анализа. Это прежде всего 64 памятника наскального искусства Европы, из них с абсолютными датами - 30. Выборка определялась многочисленностью или высоким качеством изображений, иногда учитывались другие факторы, например важная для корреляции стратиграфия культурных слоев. К сожалению, ограниченный объем данного очерка не позволяет в достаточной мере остановиться на аналитической части.

Хронологическая привязка памятников без дат к датированным аналогиям осуществлена через сходство артефактов из отложений главным образом по стилю. В данном случае, это не позволяет надежно опираться на сравнительный анализ. Западная Европа представлена в основном пещерами и навесами с настенным искусством, хотя некоторые датированные памятники имеют в археологическом слое или слоях небольшое количество предметов искусства малых форм. Часто [24] это каменные плитки с различными гравюрами и фрагментами рисунков красками. Иногда

встречаются поделки из кости с линейными изображениями или в виде маленькой круглой скульптуры. Центрально- и восточноевропейские археологические памятники являются лессовыми стоянками открытого типа. В целом бросается в глаза малое количество памятников в наиболее древних отложениях верхнего палеолита. Скорее всего, это проявление проблемы сохранности слоев и артефактов в виде костяных или известняковых поделок. На Западе, по признанию исследователей, лессовые местонахождения сохранились значительно хуже, чем в Центральной и Восточной Европе.

Верхнепалеолитическая эпоха, имеющая по западноевропейской терминологии периоды шательперрон, ориньяк и т. д., не везде предстает в ясном и четком облике так называемых индустрии из камня и кости. Поэтому за пределами Западной Европы существуют похожие индустрии, например, ориньякоидные. Поскольку эти индустрии на определенных отрезках времени частично сосуществуют на одних и тех же близких или отдаленных территориях, мы называем их технико-технологическими формациями, или фациями.

Технико-технологические формации (фации) верхнего палеолита и палеосимволизм. Переход к верхнему (позднему) палеолиту в Европе осуществился в период 45 - 30 тысяч лет назад. Это не значит, что в указанном промежутке времени происходило некое равномерное изменение и развитие предметных и символических форм. Переход в таком растянутом диапазоне (некоторые склонны к еще большему удревнению его нижней границы) касается всех неравномерно развивающихся человеческих коллективов, их материальной культуры. Можно предположить, что в каждой материальной культуре происходило резкое спонтанное изменение технологии, причем, наверное, в разные моменты внутри указанного отрезка времени. Результатом являлось общетехнологическое выравнивание по определенным линиям технико-технологического развития и, соответственно, предпочтение к изготовлению определенных форм.

Ранние верхнепалеолитические памятники с преобладанием признаков мустьерских традиций. Здесь встречаются как односторонне, так и двусторонне обработанные изделия, часто с грубой чешуйчатой ретушью с заломами. Считается, что шательперрон (нижний перигор) относится ко времени 36-32 тысячи лет от наших дней. Жизнь этих людей протекала в основном в суровое время, захватив конец теплой, относительно влажной фазы. В остальное время климат был неустойчивым, но чаще сухим и очень холодным. В животном мире среди встречающихся шерстистых носорогов, бычьих и лошадей доминировал северный олень. В шательперронских слоях, например в Сен-Сезер, обнаружено погребение неандертальца, а в гроте Северного Оленя Арси-сюр-Кюр найдены зубы человека того же типа. В слоях VIII, IX, X наряду с мустьерскими типами орудий с грубой чешуйчатой многоступенчатой ретушью находились типично верхнепалеолитические: нож шательперрон, острия из кости, наконечники, землекопалки, плоские каменные терочники. Здесь же встречены так называемые украшения: просверленные зубы лисицы, резцы медведя (?), окаменелая раковина с пропиленной канавкой для подвешивания (рис. 2). Эти предметы могли образовывать многорядные ожерелья. К искусству малых форм обычно относятся [25] два кружка из плоской кости, несколько костяных фрагментов с насечками по краям, а также плакетки из известняка, покрытые параллельно сгруппированными надрезами. Кроме того, обнаружены разные минеральные красители [Art, 1984, с. 13-14, 29-50].

В Восточной Европе ранние верхнепалеолитические памятники с мустьероидными традициями представлены каменными индустриями лессовых стоянок открытого типа. Таковыми на Дону являются Костенки-12, слой 1а и 3. Техника этих горизонтов отнесена к стрелецкой культуре. Слой 1а имеет дату 32700+700 лет, а в более древнем слое 3 на меловой корке кремневой плитки нанесена штриховка, которую А.Н. Рогачев и М.В. Аникович соотнесли с мустьерскими гравировками. Самые древние памятники этой культуры существовали более чем 35000 лет тому назад (из поздних памятников стрелецкой культуры следует отметить знаменитую Сунгирь с развитой традицией двусторонней обработки каменных орудий; это приблизительно 25000 лет от наших дней)*.

К "мустьероидной" линии развития относятся также местонахождения Городцовской культуры, датируемые начальным этапом верхнего палеолита. Они представлены Костенками-12, слой I и Костенками-15; последнее - более молодое, но включающее погребение с окрашенным красной и желтой охрой дном могилы. Более ста пятидесяти просверленных зубов песца было нашито на головной убор умершего [Рогачев А.Н., Синицын А.А., 1982, с. 148-156; Рогачев А.Н., Аникович М.В., 1982, с. 137-140]. К этой же культуре относится слой II Костенок-14 (Маркина Гора), датированный 28200+700 годами. Большой интерес представляет костяная индустрия с орнаментами в

виде параллельных коротких надрезов по краям изделий, прямых и косых линий, шевронов и зигзагов, заполняющих определенные плоскости и пояса. Хорошо организованный' орнамент "украшает" фибулы, костяные лопаточки, шилья. Обнаружены также; пронизки и подвески. Особо следует отметить фибулу с зооморфным навершием. Подобная зооморфность присуща, по нашему мнению, и навершию рукоятки орудия в виде асимметричной шляпки.

Мустьерские традиции в каменных индустриях просматриваются и на ряде других верхнепалеолитических памятников. В Молдавии в гроте Брынзены I (слой 3) наряду с бесспорной пластинчатой индустрией, скребками, резцами, пластинками с притупленным краем широко использовались отщепы и большие сколы, изготавливались типичные скребла, леваллуазские остроконечники, двусторонне обработанные предметы, а также остроконечные формы селетского типа. В этом же слое обнаружен яшмовый скребок со следами краски и оригинальный предмет из бивня мамонта, "украшенный" точечно-ямочным орнаментом.

Ранние позднепалеолитические памятники с преобладанием традиций параллельного призматического расщепления камня. В Восточной Европе они сосуществуют на одной территории с памятниками, для которых характерна "мустьероидная" технология [Григорьев Г.П., 1968, с. 118-119; Рогачев А.Н., Аникович М.В., [26-Рис.2-27] 1984, с. 182-183]. И в тех и в других встречаются предметы раннего искусства. Например, в Костенках-17 нижний культурный слой II, имеющий дату 36400+1700, - 1400 лет, содержит различные подвески (пятьдесят штук), из них тридцать семь просверленных клыков песца, остальные сделаны из белемнитов, поверхность некоторых покрыта тонкой резьбой. В слое были обнаружены также просверленные ископаемые раковины, кораллы и гальки [Праслов Н.Д., 1988, с. 24; Борисковский П.И., Праслов Н.Д. и др., 1982, с. 185-186]. Видимо, следует упомянуть Костенки-8, слой III с находкой просверленного клыка песца, который древнее слоя II с датой 27700+750 лет. Это древнейшие стоянки открытого типа с предметами искусства, и они, по времени существования, вполне могут быть сопоставлены с селетом в Центральной Европе, а также с сосуществующими друг с другом шательперроном и ориньяком - в Западной.

Ориньякские и ориньякоидные общности занимали некогда огромное пространство от Ближнего Востока, южных областей Восточной Европы, Кавказа и далее на запад через Балканы вплоть до Иберийского полуострова. Это одна из двух общепланетарных технологических линий развития, объединяющих в некое технико-технологическое целое множество культур. Прежде всего надо сказать, что почти на всем протяжении верхнего палеолита призматическая техника расщепления была связана с господством ударной технологии в обработке камня (или непосредственно, или через костяной посредник). В целом ориньякоидные индустрии Европы датируются в пределах 45 - 22 тысяч лет назад.

Характерную для ориньяка группу каменных орудий составляют удлиненные пластины с односторонней непрерывной чешуйчатой ретушью, иногда с боковыми, более или менее плавными выемками, высокие в сечении скребки "каренэ" и "а мюзо", а также резцы "бюске", многофасеточные резцы, пластинки "дюфур". Особую роль играют костяные наконечники копий, форма которых маркирует фазы развития ориньяка: 1-е раздвоенным основанием; II - плоские ромбические; III - с овальным сечением; IV - биконические; V - с основанием в виде простого косого среза (рис. 3, *1-5).*

Для ориньяка Франции была разработана достаточно подробная периодизация. В настоящее время принято говорить об ориньяке следующих стадий: 0 - прото-ориньяк, I - древний, II - средний и множество фаций развитого ориньяка. В целом искусство малых форм в ориньяке Западной Европы связано с простейшими орнаментальными целостностями на костяных предметах быта и орудиях труда. В этой технологической формации обнаружены наиболее ранние "фигуративные" изображения в виде круглой скульптуры и символов пола. К тому же в ориньякских слоях французских пещер открыты блоки известняка, упавшие с потолка и стен. Они несут на себе следы гравюр и рисунков краской.

Один из орнаментированных предметов убежища, Бданшар А. Маршак интерпретировал как лунный календаре. На пяти блоках, обнаруженных там же, выгравированы простые и сложные вульгарные знаки. Один из таких знаков связан с рельефным фаллосом. На трех гравированы фрагментарные изображения животных: лоб и рога козьего, голова хищника, голова с шеей лошади (?). Два блока с четырьмя маленькими ямками вокруг большой. Четыре блока со следами жи-

вописи. На одном из них виден живот и две очень жестко нарисованные ноги с круглыми копытами (лошадиными?). Изображение сделано черной линией по [28-Рис.3-29] красному фону. Две другие ноги животного обнаружены на отдельном фрагменте. Ориньякский возраст этой живописи иногда ставится под сомнение [АН, 1984, с. 71].

Абри Лартэ имеет два слоя — шательперрон и ориньяк типичный. В ориньяке обнаружены два орнаментированных предмета, напоминающих "лунный календарь" в убежище Бланшар. По сторонам одного из сохранившихся наблюдаются как бы пунктирные линии из шести-семи точек: на половине одной стороны шесть линий, на обратной - двенадцать.

В Абри Белькэр обнаружена единственная для этого памятника сравнительно тонкая известняковая пластина с изображением горного козла. Но изображение как пишут, "совершенно ориньякское", выбито, а не гравировано, и этим поставлено в особое положение, так как техника пикетажа дальше в верхнем палеолите мало использовалась [Breul H., Lantier R., 1951, с.247].

Козел изображен в профиль; достаточно характерны корпус и шея (рога, видимо, не сохранились), хвост короткий, ноги показаны суммарно: каждая пара в виде одной. Часть блока с головой животного сильно попорчена, тем не менее это одно из лучших ориньякских изображений. Есть еще один памятник с чрезвычайно интересным искусством раннеориньякского времени - Абри Селлье*. Стратиграфически блоки с изображениями находятся в самом основании стерильной прослойки, разделяющей два ориньякских слоя. Если предположить, что блоки упали со свода убежища, после чего обитатели покинули его, то их положение находит свое объяснение, и они могут быть отнесены с большой долей вероятности ко времени, когда формировался нижний слой с ориньяком I. Контактирующая с блоками верхняя часть нижнего слоя может оказаться несколько более молодой [Art;, 1984, с. 78-79].

Изображения на блоках из Селлье образуют определенные комплексы. Так, голова лошади, выбитая на одной из плит, находится в очевидной связи с изображенными здесь же двумя овальными фигурами с ямками и параллельными штрихами. На двух других блоках представлены головы козлов. К одному из этих изображений может быть проявлен особый интерес. Оно часто интерпретируется как гравюра головы лошади. Она частично наложена на овальный символ, представляющий собой или вульгарный знак, или схематическое изображение человека (без выделенной головы); компановка фигур связана с неровным блоком известняка; случайность связи изобразительного поля и формы известняка маловероятна, хотя исключения, конечно, бывают. Напомним, что верхняя граница ориньяка I в Ля Ферраси датируется примерно 31 тысячей лет. [30]

Раннее фигуративное искусство возникает в ориньяке и на других территориях. Так, в Холенштейне (Германия) была обнаружена фрагментированная мужская фигурка из бивня молодого мамонта. Она находилась в слое, который может быть соотнесен с ориньяком I, II Франции. В Юре (Германия) на стоянке Фогельхерд в слоях, атрибутированных ориньяком II и развитым (а по радиокарбону, от 32 до 27 тыс. лет от наших дней), обнаружены круглые скульптуры из бивня мамонта: в слое V — лошадь, два носорога (или медведя ?) и два мамонта; в более молодом слое IV - полурельефный мамонт, а также геометрический орнамент на орудиях-ретушерах, антропоморф и другие не очень ясные изображения. Ориньяк Юры достаточно своеобразен и четко отличается от ориньяка австрийского, рейнского и бельгийского [Art, 1984, с. 95].

Заканчивая обзор наиболее интересных древнейших произведений искусств, а их не так уж и много, отметим некоторые особенности. В памятниках с мустьерскими традициями почти нет так называемого фигуративного искусства. Исключением являются, по всей вероятности, только зооморфные навершия предметов из кости Костенок-14 (Маркиной Горы). Возможно, что они являются не исключением, а свидетельствуют только о состоянии наших знаний. В искусстве этой формации мы наблюдаем чрезвычайно развитую практику "украшений" человека и на некоторых стоянках - декорации различных утилитарных и других предметов. В наиболее ранних слоях, содержащих остатки пластинчатых каменных индустрии, в частности в ориньяке I, появляются первые, еще очень схематические фигуративные изображения. Таким образом, если и существуют эти различия между мустьероидной формацией позднего палеолита (шательперрон Франции, селет Центральной Европы, стрелецкая и городцовская культуры Русской равнины) и пластинчатыми технологическими формациями (ориньякоидные и другие пластинчатые культуры Центральной и Восточной Европы), то только в начале верхнего палеолита и, скорее всего, зависят от состояния сохранности материала в слое или редкости самих изображений на столь древних памятниках.

Впрочем, и в более позднее время мы чаще встречаемся с отсутствием каких-либо следов искусства в том или ином культурном слое на самых различных территориях.

Граветтийская технологическая формация. Название этой формации в известной мере условно. Она состоит из множества технико-морфологических общностей и обычно характеризуется продолговатыми, довольно узкими, тонко притупленными ретушью по одному краю остриями граветт. Но и здесь, как в ориньяке, существует очень неопределенная сопряженная группа каменных орудий. В некоторых граветтийских культурах проявляются ориньякоидные или солютрейские технико-типологические признаки обработки камня. Граветтийская технологическая формация, как считается, продолжалась примерно в течение 7 тысяч лет, между 27 и 20 тысячами лет назад. Значительную часть этого времени на определенных территориях она могла контактировать с ориньяком; правда, вопрос о позднем ориньяке еще не решен окончательно, хотя известно, что ориньяк IV Ферраси синхронен перигору IV (граветту) - Рок де Комб. В граветте развиваются гравировальное мастерство, живопись и особенно изготовление женских статуэток из бивня мамонта, кости, камня и обожженной глинистой земли. Стилистическое единство этих статуэток позволяет ставить [31] вопрос о неких единых культурных традициях на обширных территориях. Лес-пюг, Брассемпуи и Лоссель во Франции находят несомненные аналогии в Савиньяно (Италия), Виллендорфе (Австрия), а также на Русской равнине - в Костенках, Авдееве, Гагарине, Хотылево II (рис.4).

Видимо, следует коснуться структуры жилищ, ибо статуэтки, как правило, связаны с ними. Граветтийские цивилизации существовали во время двух холодных климатических стадий (26-24 тысячи лет и 22-21 тысячу лет назад); на последнюю падает максимум похолодания позднего вюрмского оледенения. Все жилища были хорошо приспособлены к суровому климату*.

В верхнем палеолите проявляется наибольшая конструктивная сложность очагов. Существуют очаги, покрытые галькой (возможно, как накопитель тепла?), иногда камнем облицовывают стены очажной ямы; следует отметить протопечь-перекрытие места горения, как это наблюдается в Кулеба дель Буйту, в Ноай и Дольни Вестонице. Очаг с поддувалом сложной конструкции имеется в жилище восточноевропейского поселения Костенки-19 [Борисковский П.И., 1963, с.146-148].

Виллендорфско-костенковская культурная общность, зародившаяся в Центральной Европе за пределами 25 тысяч лет до н. э. (Виллендорф II, слой IX - около 23 тысяч лет до н. э.), сравнительно хорошо исследована по раскопкам несколько более молодых стоянок на Среднерусской равнине: Гагаринское семейное жилище, большие поселения в Костенках-1 и Авдееве могут служить указанием на дифференцированность общественных отношений внутри общины рассматриваемого периода. Здесь могут быть предложены достаточно сложные интерпретационные модели общежития. В комплексах обнаружены ямы-кладовые, пекарные ямы, очаги, относящиеся к летним постройкам (?), и зимние землянки, говорящие об оседлом образе жизни некоторых групп населения, видимо, круглый год. В них же обнаружены орнаментированные орудия труда из кости и рога, фигурки животных и людей, символика в виде подвесок, диадем и браслетов [Ефименко П.П., 1958, с. 410-428; Рогачев А.Н., 1970, с. 64-77; Праслов Н.Д., 1987, с. 206-207].

Сами постройки - достаточно сложные сооружения (раскопки и реконструкции П.П. Ефименко, А.Н. Рогачева, М.М. Герасимова, И.Г. Пидопличко, Н.Д. Праслова, Г.П. Григорьева, Л.М. Тарасова). Одни выполнены в виде шалашей, вероятно, с земляным покрытием (голымо), другие - землянки с каркасом крыши из бивней мамонта. К первым относятся жилище в Гагарине, окруженное плитняком, и в Сибири - зимнее круглое жилище на стоянке Мальта, исследованное М.М. Герасимовым; ко вторым относятся жилища-землянки Костенок-1 и другие.

Солютрейская технологическая формация (и другие, связанные с двухсторонней обработкой камня). В период 20-16 тысяч лет до н.э. во время максимальных холодов и частичного потепления "Ложери" существовала относительно гомогенная солютрейская цивилизация, ограниченная территорией отдельных районов Франции и Испании. В некоторых местах ареал обитания суживался до 200 километров. Облик каменной индустрии солютрейской технико-технологической формации был обусловлен умением создавать параллельную приостряюще-формирующую пологую ретушь с помощью [32/Рис.4] специально изготовленного ретушера-отбойника и тонкого прочного пуансона-отжимника. Нижнее солютре характерно каменными остроконечниками, одна из двух сторон которых представляет собой неретушированную или частично [33/Рис.5] ретушированную плоскость отщепления, другая покрыта сплошной ретушью; в сред-

нем солютре господствуют лавролистные наконечники, в верхнем - иволистные острия и наконечники с боковой выемкой. Последние отличаются от аналогичных в граветте и по форме, и по обработке. Так называемая струйчатая ретушь покрывала в среднем и верхнем солютре поверхность орудий, придавая им удивительную стилевую целостность.

Западноевропейские солютрейцы жили в районах, где были пещеры с мягким, податливым материалом стен. Они оставили после себя монументальную скульптуру: первые мощные каменные барельефы в виде протяженных фризов в памятниках Рок де Сер и Фурно дю Диабль. Они умели резать из камня [34] маленькие фигурки животных и гравировать по кости охотничьи сюжеты. Открыта также замечательная живопись в гроте Тет дю Лион (рис.5). Наряду с этим костяная индустрия была относительно слабо развита. На стоянках изредка находят рыболовные крючки, удлиненные наконечники копий, простые "жезлы начальников". Истоки и судьба этой формации как некоего технологического эпизода нам неизвестны.

Как уже было отмечено, в Восточной Европе тоже существовала формация с двусторонне обработанными ретушью орудиями. Это более древнее местонахождение Сунгирь и другие памятники стрелецкой археологической культуры на Русской равнине. В противоположность несовершенству в изготовлении костяных изделий и совершенству наскального искусства солютрейцев, сунгирцы обладали исключительным мастерством в производстве самых разнообразных костяных поделок. Это различные виды ожерелий, браслетов и нашивных "украшений" на одежду в виде бус и подвесок, плоских, вырезанных из бивня мамонта изображений животных. Свидетельство этому - и длинные, до двух с половиной метров, ритуальные копья, целиком вырезанные из бивня мамонта, а затем идеально выпрямленные.

Технологические формации мадлена и эпиграветта. Палеолитические охотники в своем развитии пришли к своему апогею, когда техника с применением кости и дерева достигла не только совершенства в смысле обработки, но и конструктивной сложности. Появляются гарпуны, получает дальнейшее развитие изготовление наконечников с вкладышами для охоты на северного оленя у переправ через реки. Мадленцы, обитавшие в Западной И Центральной Европе, в период между 15 и 10 тысячами лет изобрели копьеметалку и различные ловушки на зверя; на Русской равнине охотничьи группы этого времени также достигают высокого уровня развития. У них уже существовал лук со стрелами.

На лучше изученных памятниках юго-востока Франции наблюдается разнообразие последовательных и сосуществующих мадленских общностей. Так, в мадлене I бытуют цилиндрические костяные наконечники с широким основанием, в мадлене II доминируют биконические острия, в мадлене III - наконечники с разными выемками и пазами, а также первые полукруглые в поперечном сечении палочки; протогарпуны и копьеметалки появляются в мадлене IV, гарпуны с одним рядом зубцов - в мадлене V, а с двумя рядами - в мадлене VI. Таким образом, развитые гарпуны существовали в Западной и Центральной Европе где-то между 12 и 10 тысячами лет назад. В каменной технике повсеместно утрачивается мастерство, по формальным признакам технология "деградирует". В Восточной Европе гарпунов нет. Следует напомнить, что восточноевропейские цивилизации, синхронные мадлену, обычно называют эпиграветтом.

Одной из самых ярких особенностей последней четверти верхнего палеолита является замечательный расцвет палеоискусства (рис. 6). На рейнских поздних памятниках продолжается изготовление женских статуэток, значительно стилизованных. На Русской равнине, например в Мезине, близкие по стилю статуэтки покрываются сложным геометрическим орнаментом из меандров. Появляется четкий, очень правильно построенный ячеистый орнамент на стоянке [35-Рис.6-36] Елисеевичи. В Межиричах наблюдается стилизация с совсем иным единством между обводами изображения и внутренними гравированными деталями.

В собственно мадленском искусстве (его анализу нам придется уделить особое внимание) можно усмотреть наивысшую форму целостности мироощущения людей этого времени. К древнейшим памятникам мадлена обычно относят "фрески" Ляско и настенные гравюры Габийю. Однако не забудем еще более древние памятники в пещерах Шове и Коскер, синхронные ориньяку и граветту. Искусство этих пещер вполне сопоставимо с искусством солютре и мадлена. Мадлен средний и молодой характеризуется совершенными классическими формами изображений, многообразной технологией рисунка, гравюры, живописи и скульптуры. Хорошо известные бизоны из Тюк д' Одубер, медведь из Монтеспан, вырезанные из блоков тонкой глины, донесли до нас в непрочном, как правило, исчезающем материале исключительный фрагмент деятельности верхнепа-

леолитического человека. Этот человек достиг такого же совершенства и в искусстве малых форм (рис. 6). Мадленские общности были распространены почти на всей территории Западной Европы. Только мадлен древний не выходил за границы юга и юго-запада Франции и Испании.

Итальянский эпиграветт имеет свои особенности. Основной центр находится в Лигурии с хорошо известным памятником Гримальди. Остальные памятники разбросаны неравномерно по Италии и Сицилии. Интересно отметить, что в слоях раннего эпиграветта в гроте Венеры около Парабиты найдены две женские статуэтки граветтийского облика. Средиземноморская провинция в целом не знает изобразительного искусства, которое можно было бы сравнить с ансамблями пещер французского мадлена. Однако наскальное искусство Северной Италии по типажу имеет много общих стилистических черт с изображениями в пещерах Франции. Искусство малых форм в Италии, включая упомянутые статуэтки, отличается своими характерными чертами предельного схематизма.

Эпиграветт Италии отнесен в основном к так называемому романильену. Если говорить об орнаменте, присущем этой формации, то он общей геометрической направленностью в определенной степени напоминает центрально- и восточноевропейские образцы (местонахождения Полезини близ Тиволи и навес Таглиенте в горах Лиссини, а также известный всем по древнейшей находке в Италии - горного козла и наскальной живописи грота Пагличчи и др.).

В проведенном выше очень схематическом обзоре мы представили хронологические рамки оптимального развития верхнепалеолитических общностей, уделив некоторое внимание различиям между технологическими формациями. Переходу от мустье к верхнему палеолиту придано особое значение. Происхождение верхнепалеолитической технологии на местной основе нам представляется вполне вероятным, что, разумеется, не противоречит более конкретной и более сложной картине движения в пространстве определенных групп населения в это время. Конечно, наша попытка редуцировать многообразие технико-технологических форм начального этапа верхнего палеолита к двум основным линиям развития: 1) с сохранившимися еще традициями только ударного расщепления камня без костяного посредника, когда отщепляемая заготовка требует последующей трудоемкой, часто двусторонней обработки - условно "мустьероидные" традиции и 2) с преобладанием призматического расщепления через костяной посредник [37] - является вынужденным упрощением. И та и другая линия развития пришла к совершенству через эволюцию одних технических форм и конструкций и деградацию других. Обе технологии родились в недрах мустье и в абсолютно чистом виде никогда не проявлялись.

Вопрос конкретно-исторической эволюции культур осложнен фрагментарностью материалов и, соответственно, ущербностью в этом плане наших знаний об образе жизни ископаемых людей. В верхнем палеолите самые ранние "мустьероидные" и "пластинчатые" технологии практически одновременны, что позволяет говорить о быстром появлении инноваций, о технологических открытиях, кардинально меняющих облик вещей. Это заставляет нас говорить и о внезапном появлении предметов искусства. Возникает масса вопросов, на которые не так просто ответить, и гипотез, которые нелегко доказать и трудно опровергнуть.

Есть еще проблема: никто не знает, как стыкуются разные технологические формации; неясно и отношение к ним различных форм искусства, которые развиваются как бы в другой плоскости и не всегда совпадают с обликом утилитарной техники. Видимо, как утверждает А. Лямань-Амперер, существует определенная независимость верований и обычаев по отношению к индустриям. Но она считает также, что существовали два цикла с разными художественными традициями: ориньяко-солютрейскими (скульптурными) и граветто-мадленскими (живописными). Мадленские скульптуры, как в Англь-сюр-Англен, объясняются переживанием солютрейских традиций [Laming-Emperair., 1962 , с. 60, 153]. Но сама же А. Лямань-Амперер не думает, что решение так просто, и мы с ней полностью согласны. Солютре и граветт, верхнее солютре и древний мадлен, по существу, "стыкуются" где-то во временном отрезке 15-19 тысяч лет до н. э. Наряду с этим необходимо подчеркнуть одно очень важное обстоятельство. Технико-технологические формации проявляют свою стадиальность только в смысле яркой выраженности их оптимального развития и наибольшей распространенности в определенном хронологическом отрезке. Если рассматривать эти стадии в культурном отношении, а изобразительное искусство через понятие стиля, то отдельные протомадленские, протосолютрейские или граветтийские памятники мы можем встретить в промежутке 35-26 тысяч лет назад. А вообще все технико-технологические формации не подчинены однолинейному развитию и не обязательно прямо следуют друг за другом.

Если каждая формация представлена различными народами, то где их корни и где продолжение? Идея о двух первоначальных линиях развития в нашем понимании помогает нарисовать общую картину прогресса техники и технологии и наряду с этим представить более сложное распределение форм и видов искусства в общем производстве вещей и идей. Как-никак, а в археологическом изучении палеоискусства технологическая характеристика того или иного памятника по его инвентарю в определенной степени позволяет уловить культурные, хронологические и другие различия. Будем считать "линии развития" чисто вспомогательными операционными категориями. Относительность решения проблемы эволюции и хронологии искусства очевидна. Более того, в связи с новыми открытиями в ближайшее время, вероятно, придется существенно корректировать взгляды на становление и изменение культур, которые определяются по отличающимся формам символической деятельности людей. [38] Во всяком случае мы склонны считать, что комплексы символики искусства в шательперроне, ориньяке, граветте, солютре и мадлене, видимо, были связаны с разными группами населения и, не исключено, с различными филогенетическими истоками. Эти "изобразительные культуры" не были полностью изолированы друг от друга, они имели неодинаковое время существования и, по всей видимости, обладали разной активностью распространения на узко ограниченных или больших территориях.

* *По технологии двусторонней обработки камня мы условно поместили каменную индустрию местонахождения Сунгирь в раздел о солютрейской технико-технологической формации, хотя в культурном отношении эта индустрия к солютре никакого отношения не имеет.*

* *В граветтийском слое Лосселя имеются две гравюры, как предполагается, полученные пикетажем [Breuil H., Lantier K., 1951, с.247].*

* *К наиболее древним в Восточной Европе верхнепалеолитическим жилищам можно отнести следы таковых в слое II Костенок-8 (Телъманской стоянки). Возраст этих жилищ, определяется примерно 26 - 25 тысячами лет до н.э. Возможные жилища в Костенках-17 (Спицынская стоянка) датируются временем около 30 тысяч лет до н.э. В Западной Европе к наиболее ранним жилищам, по свидетельству А,Леруа-Гурана, относятся остатки округлых хижин из шательперронских слоев Арси-сюр-Кюр (35 тысяч лет назад). Остов хижин построен из бивней мамонта, вместо потолка предполагается округлый тент. Внутри одной из хижин была обнаружена также вымостка из гальки и плиток.*

[39]

Глава IV Технология изобразительных средств палеоискусства

Существует ли традиционное предпочтение тех или иных видов сырья? Видимо существует. Хотя это предпочтение в основном обусловлено изобилием того или иного материала. В Дордони это мягкие известняки, в Пиренеях — твердые, а иногда в пещерах в твердых известняках существенное значение приобретает наличие больших накоплений глины. Достаточно четко локализуется

в пространстве искусство малых форм. Так, при изготовлении статуэток во Франции и Италии использовали бивень мамонта (Брассемпуи и Леспюг), стеатит (Гримальди), кальцит (Сирей и Тюрсак). В Дольни Вестонице (Словакия) наряду с бивнем употреблялась для лепки земляная масса в виде неоднородной глины, которая затем обжигалась на огне; на Русской равнине статуэтки изготавливались из бивня и мергеля.

Гравирование. Технология, связанная с ударом, широко бытовала начиная с первых шагов существования человеческих коллективов.

Мустьерцы, например, в совершенстве владели этой технологией при изготовлении определенных орудий. Следы ударов, рубки, т.е. различные углубления, точечная иссеченность, линейные насечки, различные изъяны образовывали особую фактуру поверхности, которая могла служить как фоном, так и средством выделения любых знаков и символов. Однако вплоть до верхнего палеолита ударную (пикетажную) технологию в изобразительной деятельности не использовали.

Простейшая технология, связанная с разрезанием органических материалов, оставляет линейные следы, иногда параллельные. Они возникают на различных костях при отчленении мяса и перерезании сухожилий, появляются [40] при разрезании мягких волокнистых материалов на различного рода костяных подставках. Без всякого сомнения, ашело-мустьерец видел эти следы и спорадически уже использовал возможность фиксировать "нечто" в условной форме [DelPorte, 1979, p.245; Филиппов, 1978, с.259-260]. Мустьерская технология позволяла приступить к любой изобразительной деятельности. Конечно, расчленение резанием твердых органических материалов, появление таких инструментов, как резцы и скребки, различных долотовидных орудий в конце мустье и начале верхнего палеолита еще более увеличили количество и разнообразие линейных следов, никому как бы не нужных, но напоминающих реальный процесс.

При гравировании, да и в любом другом виде мастерства, где требуется качественная поверхность, сравнительно часто встречаются признаки предварительного выравнивания и заглаживания. В Белькер, к примеру, наблюдается выравнивание поверхности оббивкой с помощью острого и тупого острия, с повторными ударами в одну точку. Как констатируют Б. и Ж. Деллюки, уже в ориньякских памятниках следы предварительной подготовки имеются в 9 случаях из 17 в убежище Бланшар, в 3 из 8 — в Кастане, 15 из 21 — в Ферраси, 4 из 7 — в Селлье. Полировка поверхностей, покрытых глиной, наблюдается в Монтеспан. В Каповой пещере также замечено стремление мастера выровнять бугристую поверхность стены для нанесения красочных рисунков.

Что касается древнейших гравюр во франко-кантабрийском регионе, то они представляют собой изображения на блоках, упавших со стен и сводов пещер. Техника и технология этих вырезанных и вырубленных контурных знаков, реалистических и стилизованных вульв, изображений животных на известняковых плитках из Ферраси, Селлье, Бланшар и других ориньякских местонахождений трудны для их трасологического изучения в связи с плохой сохранностью мелких следов, но все же удается проследить линии, выполненные ударным способом (пикетажем), а также — вырезанные с симметричным и асимметричным сечением с острым и закругленным дном и бортами, тонкие линии и так далее. В смысле сохранности исключением являются такие не совсем понятные ранние памятники, как Арси-сюр-Кюр, Коскер и Шове. Как мы уже напоминали, стиль гравюр в этих пещерах полностью соответствуют солютреискому и мадленскому искусству.

В течение верхнего палеолита принципы гравирования не претерпевают существенных изменений. Совершенство обычных приемов достигает своего апогея в мадлене. В этот период получает широкое развитие скобление относительно широким скребком-скреблом, так называемый ракляж. Следует отметить также участие приемов гравирования в выделении условных форм, когда основным средством выражения на плоской стене становится цвет.

Лепка и резьба объемных форм. Изготовление, вырезание сложных форм утвари, орудий и оружия из кости и дерева связаны не только с выявлением объемов и их соотношений, но и с использованием этой технологии в скульптуре, когда убирается, вырубается, срезается, выскабливается лишний материал. При этом человек невольно встречается со следами вырезания, скобления, которые образуют своеобразную фактуру. [41]

Барельеф и круглая скульптура очень близки в технологическом отношении, но рельефные изображения иногда так слабо выражены, что не менее легко сближаются с глубокими гравюрами. Иногда говорят, что барельеф возникает в граветтийской формации в связи с появлением "шамплеве". В этой технологии внешняя сторона вырезанного контура в виде глубоко гравированной

канавки более пологая. Внешний борт канавки сильно сглаживается, сливаясь с фоном, а ограниченная внутренняя плоскость изображения, круто обрубленная, оказывается как бы приподнятой над фоном. Это и создает иллюзию рельефности. В качестве классического примера "шамплеве" обычно приводят "Женщину с поднятым в руке рогом" из Лосселя (рис. 7). Однако немаловажное значение имеет то, что впалая поверхность, например у правой ноги, несет на себе следы скобления, которое плавно сглаживает переход от углубленной к более высокой поверхности каменного блока, а части фигуры — груди, живот, бедра моделированы как в настоящей скульптуре. Подобная развитость технологии не позволяет видеть в "шамплеве" этого рельефа ни чисто механическую игру неосознаваемых моментов технологии, ни какие-то пережиточно-генетические технологические признаки. Вероятно, не надо забывать и того, что в это время уже существовала круглая скульптура малых форм, о которой невозможно говорить как о виде не вполне сформированном. Поэтому вряд ли можно видеть в "шамплеве" свидетельство технической эволюции гравюры в скульптуру. Это особый вид барельефа.

В верхнем палеолите мы находим яркие примеры использования естественной рельефности скал, различных неровностей, бугров, впадин, трещин в| изобразительных полях. Такое использование естественных неровностей имеется в Руффиньяке — голова лошади; в пещере Фон де Гом — задняя часть лошади; в Кастильо — бизон и в Альтамире — группа лежащих бизонов в Большом полихромном плафоне. Кажется там, где стены гротов и навесов плохо поддаются обработке, гораздо больше используются естественные рельефы. Возможно, с этим же связана и технология лепки и вырезания стационарных фигур из глины. В Пиренеях известны такие уникальные памятники, как пещеры Тюк д' Одубер, Монтеспан, Лабуйш и Бедейяк. Технология глиняной скульптуры, включая барельеф и глубокую гравировку пальцами или палочкой по глине, видимо, была распространена не везде, но достаточно широко. В пещерном же искусстве она ограничена только мадленом IV французских Пиренеев.

Рисунок краской и живопись. Кусочки охры или двуокиси марганца разной формы или в виде окрашенности культурного слоя обнаружены не только в мустьерских горизонтах Ферраси, Ля Кина, Пеш-дель-Азе, Носово I и других местонахождениях, но и в ашеле, к примеру в Терра Амате. Трудно судить какое практическое значение имела краска в виде порошка или фрагментов красящей породы. Среди последних имеется подобие использованных "карандашей". Все краски, которые верхнепалеолитический человек использовал в символических целях, были естественными минеральными пигментами: различные охры (красные, бурые, желтые) и окислы марганца (черные и фиолетово-чёрные). Голубые и зеленые цвета плохо сохранились. Как на исключение можно указать на краску зеленого цвета, употреблявшуюся на сибирской стоянке Мальта. [42-Рис.7-43/Рис.8]

В верхнем палеолите предпочтение отдано красному и черному цветам. В пещерах Ляско, Фон де Гом контурные изображения тонко моделированы при помощи двух цветов; в Альтамире — трех или четырех. Иногда внутриконтурное пространство заполняется токами, кружками или штриховкой. Несомненно, существовало много способов и приемов живописных работ: жидкой краской [44] кистью или тампоном, распылением красящего порошка при выдувании его через трубчатую кость, в виде непосредственно рисуемого изображения или с помощью трафарета или прямого отпечатка, скажем, кистей рук. Хотя отдельные наблюдения и противоречат этим объяснениям. Так, по мнению Д. Виалю, некоторые изображения рук изготавливались ракляжем, то есть выскабливанием, а другие дорисовывались кистью. Хороший пример, по-видимому, пещера Кастильо.

Связывающим веществом, по всей вероятности, служила пещерная насыщенная кальцитом вода. Из обычных наблюдений за состоянием наскальных изображений и экспериментальных данных явствует, что именно такая вода могла служить лучшим консервантом, образуя поверх краски тонкую кальцитовую пленку и тем ограждая краску от разрушительного воздействия внешних реагентов.

Огромная работа по анализу и технологии наскального искусства была проведена А. Брейлем и некоторыми другими исследователями. И несмотря на то что А. Брейль стремился сделать технологические признаки разновременными, при подробном их описании он делал ценнейшие наблюдения, связанные с одновременностью создания того или иного комплекса. Так, в 1905 г. А. Брейль и Е. Картальяк сделали первый существенный шаг к объяснению не только технической сложности Большого плафона Альтамиры. Сравнение его технологии с технологией изображений

галереи показало неоднородность приемов и одновременно невозможность четкого разделения в Альтамире различных техник, приемов и стилей, использовавшихся в больших и разных отрезках времени. В самом же Большом плафоне присутствуют (Почти все технические достижения изобразительного искусства палеолита. К сожалению, в этой публикации возможно было поместить только черно-белые иллюстрации (рис. 8), В полихромных изображениях плафона наблюдается обводка черным контуром, и в галерее представлены черноконтурные изображения без внутренней раскраски; на плафоне есть тонкая гравировка, и в галерее имеются изображения бизона и мамонта в технике тонкой гравюры без раскраски, а также на плафоне и в галерее есть плоско раскрашенные фигуры животных или знаки без обводки другим цветом. Для части полихромных изображений плафона используются естественные выпуклости в функции барельефа. Кстати, раскраска барельефов, да, видимо, и круглой скульптуры в верхнем палеолите, — явление очень частое.

Точность рисунка и тонкость гравировального мастерства в Большом плафоне сочетаются с массой полутонов, полученных от смешения черной, красной, коричневой и желтой красок. Черные линии наносились на манер эскизного наброска, затем добавлялись необходимые цвета. В некоторых случаях видны последующие подправки кистью и скоблением, подчеркивающие пряди шерсти загривка или хвоста, проявляющие выразительные изгибы связок и рельеф мышц. Большой плафон отличается полной гомогенностью. Е. Картальяк и А.Брейль рассматривали полихромные изображения плафона как результат своеобразного "подряда" мастеров, работавших в едином согласии.

Такой же гомогенностью, но иными технологическими характеристиками обладает Черный фриз пещеры Пеш Мерль. Все фигуры, как пишет М.Лорбланше, выполнены линейными контурами при помощи сухого карандаша, скорее всего -древесного угля. На фризе наблюдаются линии простые, пучками, растертые. [45] Здесь полное стилистическое и техническое единство от начала процесса рисования до его завершения. Все говорит не только об одновременности исполнения фигур Черного фриза, но и о том, что рисовальщик был один. М. Лорбланше, основываясь на экспериментальной проверке, показал возможность нарисовать панно из 15 фигур, каждая из которых достигает 1.5 м в длину, в течение одного часа [Lorblanchet M., 1979, p. 201-206].

Изобразительная технология, родившись в начале верхнего палеолита в ориньяке (и в шательперроне?), имеет затем две достаточно мощные по проявлению вспышки изобразительности. Первая связана с формациями граветта, солютре и мадлена. В ней важным признаком является отсутствие тоновой полихромии и техники "камео". Вторая связана с мадленом, отличается "изобретением" полихромной тоновой живописи и полихромии "камео", при отсутствии монументальной скульптуры. Здесь пока мы можем говорить о двух технологических линиях развития в изобразительном искусстве верхнего палеолита. [46]

Глава V Условные средства, стили и организация комплексов в изобразительном искусстве палеолита

Организация условного целого художником требует внимания к деталям, к части, наглядным традиционно-смысловым характерностям в их взаимной дополнительности. Возникает вопрос о времени возникновения этих традиционных характерностей и условной целостности изображений. В связи с этим попробуем привести в систему некоторые формальные данные палеоискусства, имеющие определенное отношение к стилю. По всей вероятности, мы можем говорить о стиле только тогда, когда появляется структурная ясность целого. ***Стиль — это результат закрепления во времени и пространстве изобразительно-выразительных условностей.*** На стилевое объединение оказывает огромное влияние такой фактор, как наличие центра общественной жизни, будь-то наземное "жилище" или специальное нежилое сооружение, скальный навес, грот или глубокая пещера коридорного типа... Эти центры, вольно или нет, должны были явиться средоточием сознаваемого и неосознаваемого синтеза предметных и символических форм, объединенных общими признаками.

В нашем понимании стиль - это множество согласующихся между собой морфологически выраженных условностей, выступающих в качестве системы признаков единства комплексов изображений. В основе изучения стиля лежит наличие в различных группах изображений и в разном материале скользящих признаков. Могут быть выделены морфологические признаки самого различного плана, например признаки схематизма и незаконченности изображений или их статичности, динамики. Обычно выделяются общие признаки тектоники, [47] движения линий, объемов или особой манеры обобщений и проработки деталей, в том числе гипертрофии различных поз, движения изображаемых объектов, условностей перспективы. Как правило, этот комплекс признаков оказывается весьма конгломератным и усеченным. Иногда обращают внимание на стереотипные изобразительные группировки. Наборы стилистических признаков относительно полно разработаны А. Леруа-Гураном.

Стили А. Леруа-Гурана (рис. 9; 10; 11; 12). Стиль I, охарактеризованный первыми фигуративными формами, не имеет устойчивого выражения. Редко изображается полный корпус животных, чаще только голова и грудь. Стиль I может быть проиллюстрирован блоками из убежищ Белькер, Ферраси, Селлье, Берну и Кастане. Изображения отличаются крайним систематизмом. С фигурами животных связаны **особые знаки** - реалистические символы пола, в основном женские. Как некие вполне закономерные рецидивы подобные изображения появляются и в более позднее время.

Стиль II показывает животных в элементарно-синтетической манере. Очень простая шеespинная линия, иногда дающая толчок к узнаванию вида животного, как правило, однообразна. К профильному корпусу как бы приставлены специфические детали - рога, нередко изображенные в фас ("крученая" перспектива А. Брейля), уши, хвост и так далее; ноги обычно не закончены, -часто в виде одной передней и одной задней; скульптурные фигуры животных и людей статичны и отвечают определенному канону, женские изображения делаются с некоторым преувеличением бедер, живота, грудей. Знаки женского пола эволюционируют к абстрактности Они имеют концентрическую или овальную форму. Техника носит жесткий, несколько неумелый характер. Стиль II, как пишет А. Леруа-Гуран, хорошо прослеживается на плакетках и блоках из Истюриц, Лабаттю, а также по находкам в гротах Лоссель, Леспюг, Брассемпуи; по памятникам настенного искусства - Гаргас, Пер-нон-Пер, Ля Грез, Улен, Юшар, Шабо.

Стиль III, как говорит А. Леруа-Гуран, продолжает эволюцию синтетической манеры изображения стиля II, но в совершенно развитом живом виде. В формах изображенных животных мы наблюдаем пока тот же довольно упрощенный извилистый изгиб шеespинной линии, силуэт животных таксообразный, перед корпуса объемистый, как бы надутый, короткие ноги часто выставлены вперед и назад, перспектива "полукрученая" - передний рог показан прямым, другой - извилистым; техника изображения деталей и фигур в целом достигает совершенства; знаки окончательно превращаются в абстракцию. Этот стиль, по А. Леруа-Гурану, распространен во время солютре и далее вплоть до среднего мадлена, то есть примерно от 18 до 15 тысяч лет до н. э. А. Леруа-Гуран относит к этому стилю рельефы на блоках из Рок де Сер и Бурдей, а также часть рисунков из Пеш-Мерль и Габийю, изображения Ля Мут, Гаргас, Куньяк, Порте ль. Весь ансамбль Ляско также относится к стилю III.

Стиль IV, как пишет А. Леруа-Гуран, разделен на два этапа и связан с аналитической фигуративностью; он свидетельствует о полном расцвете палеоискусства в среднем и позднем мадлене.

Стиль IV, древний, характеризуется легким напоминанием об элементах предшествующего стиля, которые выражаются в очень слабых диспропорциях; в [48-Рис.9-49] целом изображения уже обладают высокой степенью "оптической" достоверности; позы животных экспрессивны, но ноги как бы висят в воздухе; появляются необычные детали вроде условных больших грив бизонов. Рога изображаются в нормальной линейной перспективе. Штриховка или цветовые пятна - главные средства выразительности во всем франко-кантабрийском искусстве.

Стиль IV, поздний, отражает полное развитие способностей палеолитических" мастеров передавать пропорции фигур и выразительность движений. В начертании знаков намечается поворот к овальной и треугольной стилизации. Наиболее показательные памятники с изображениями стиля IV – это Фон де Гом, Комбарелль, Руффиньяк, Нио, Тру а Фрэр и Фонтане, представившие гравюры и живопись; Кап Бланк и Англь-сюр-Англен с каменными фризами, Тюк д’Одубер и Монтеспан с крупной скульптурой из глины. Из стоянок с искусством малых форм можно назвать Аруди,

Брюникель, Анлен, Гурдан, Истюриц, Ложери Ба и Ложери От, Лимейль, Ля Марш, Мае д'Азиль, Плакар, Сен-Марсель, Солютре, Ля Ваш.

Необходимо обратить внимание на разные периодизации искусства палеолита, сделанные по стилям А.Леруа-Гурана. В них неодинаково проводятся границы между различными стилями, что зависит не только от "плавающих" датировок, определяющих рамки той или иной технико-технологической формации. Для выяснения системности изобразительных комплексов и функций, видимо, необходим, с одной стороны, более тщательный анализ хронологической позиции каждого стиля, а с другой - их сосуществования в пещерных изобразительных комплексах. В противоречие с этим, в определенной степени, входят уже упоминавшиеся нами открытия наскального искусства в пещерах Шове, Коскер и Арси-сюр-Кюр. Стили не имеют прямого, наследующего друг друга развития. Не исключено, что стиль мадлена III - IV возникает в некоторых точках ойкумены так же рано, как и стиль так называемого Ориньяка (!). Об этом говорят хотя и великие, но отдельные современные открытия. Концентрация общих региональных стилей пока характеризует свое стадиально-хронологическое значение (рис.13).

В различных регионах выявляются локальные стили, которые определяются традиционными средствами выражения и типажом традиционных образов. Во Франции выделяется солютрейский региональный стиль в бассейне р. Роны, предгорьях Альп (гравюры пещер Улен, Фигье, Юшар и Шабо). А. Леруа-Гуран гравюры этих пещер относит к своему хронологически фиксируемому стилю II, находя им аналогию в гравюре бизона из Ля Грез, которому свойственна сплошная контурная линия, без каких-либо повторов, похожая на не очень гибкую проволоку, но стиль прионского искусства более примитивный и достаточно цельный, чтобы образовать особую стилевую локализацию нижнего солютре. В мадлене, например, таксообразность наскальных изображений животных в пещере Ляско или там же - особая древовидность рогов оленей наряду с другими признаками (манерой рисовать копыта, морду лошади и тому подобное) выявляют стиль Ляско. Сравнительно легко выделяется стиль пещеры Нио. Его представляет рисунок черной краской или гравирование с энергичной профессиональной манерой штрихов, с особым, типажом бизона и лошади, с их [50] характерными однообразными позами, иногда в неотвратимом, рассекающем группу движении (Нио, Фонтане, Труа Фрэр, Мае д'Азиль).

Нередко возникает впечатление, что в разных пещерах рисовал один мастер, а существование изображений-близнецов в независимых, думается, друг от друга памятниках, как нам кажется, подтверждает подобный взгляд. Например, один из лежащих бизонов Альтамиры в Большом плафоне находит себе предельно близкую аналогию в Кастильо.

Стилистическая характеристика может быть дана также изображениям искусства малых форм. В мадлене IV Франции существовала стилевая ассоциация, определяемая по вырезанным из плоских костей головкам животных (техника "декупе"), а также утилитарным изделиям, форма которых органично сливается слезными фигурками животных. Особенно это касается копьеметалок с изображениями птиц, горных козлов и иногда других животных. Данное стилистическое единство подкрепляется еще и своеобразным криволинейным, глубоко прорезанным геометрическим орнаментом. Такова стилевая ассоциация Истюриц - Мае д'Азиль, объединяющая множество стоянок и святилищ палеолитической Европы. В некоторых случаях более определенно выявляются узкоместные или широкие, но локализованные стили. Они еще более усложняют изучение культурно-хронологической картины палеолитического мира.

В искусстве палеолита хорошо известны женские статуэтки, которые существовали от ориньяка до мадлена включительно. В основе их стилевых ассоциаций на территории Европы лежит экстерриториальный стиль, который может быть определен как "реалистический" с концентрацией в тазово-грудной области, плавных, слегка гипертрофированных, определяющих изображение (обобщенных объемов деталей с частичной редукцией рук и ног. Некоторые варианты стиля этих статуэток находятся в непосредственной связи с археологическими культурами. В частности, можно указать на стилевую ассоциацию статуэток с сильно склоненной головой, очень низко расположенной рельефно выполненной грудью, с компоновкой главных объемов вокруг живота, частично с наличием украшений и позой "неживого" человека. Такие скульптурки обнаружены в Костенках I, Гагарине, Авдееве, Хотылево II, Виллендорфе и др. Западноевропейский стилевой вариант может быть соотнесен с Венерой из Леспюг.

В Западной Европе отмечается также стилевая ассоциация по-особому стилизованных статуэток. Ее признаки основываются на эстетическом упрощении пластической формы без деталей,

в виде плавного упругого обобщающего силуэта в целом или только ягодичной части. Видимо, можно говорить о стилях статуэток Петерсфельс, Небра, Пекарна. В названной ассоциации есть мезенский стиль с тонко гравированными знаковыми деталями и орнаментальным заполнением поверхности. Среди этих статуэток хорошо различаются мужские и женские. Из других локальных стилей палеолитических статуэток Европы можно назвать, к примеру, стиль Межиричей.

Структурная организация изобразительных комплексов пещерного искусства Европы. Как известно, сложность проблемы целого заключается не только во фрагментарности источника, но и в запутанности переслоенных, наложенных друг на друга много раз изображений. Считается даже, что эти переслоения - следы многих эпох. Классическим примером беспорядочности, путаницы массы [51-Рис.10, 52-Рис.11, 53-Рис.12, 54-Рис.13 - 55] линий, отдельных фигур или их групп считается наряду с апсидой Ляско пиренейская пещера Труа Фрэр.

Каповая пещера - один из двух известных в настоящее время памятников наскального палеолитического искусства на территории России [Бадер О.Н., 1965; Петрин В.Т., 1992] (рис.14). Ее можно рассматривать в системной организации изображений. Как мы уже говорили, в хаосе наскальных изображений пещер, их взаиморасположении, сцеплениях и переслоениях различных фигур и знаков обычно видят длительный процесс, отражающий прерывистую деятельность одного или многих поколений. Сложная единовременная организация фигур, как правило, отрицается. Такой взгляд существовал до недавнего времени. Морфологический анализ изображений Каповой пещеры, показывая своеобразие пещерного искусства на Урале, одновременно утверждает его полную гомогенность. По-видимому, нет оснований для разделения во времени стиля или технологии изображений первого и второго этажей. Это же подтверждается определенной связью структур пещеры и изобразительных комплексов. Предполагаемый древний вход в пещеру на втором этаже и поэтажно связанный "провал-колодец", по всей вероятности, могли участвовать в пространственной организации наскальных изображений. Разномасштабность фигур, например лошади и мамонта на втором этаже, по нашему мнению, является слабым аргументом в пользу отсутствия единства композиции или чисто механической организации путем присоединения одной фигуры к другой через какие-то промежутки времени. Конечно, полностью отрицать возможность временной постепенности заполнения изобразительного поля нельзя, но и при таком понимании организации остается общий принцип: так, на втором этаже прослеживается определенное направление движения животных (кроме одного) к провалу на нижний этаж. Как показали исследования В.Е. Щелинского, некоторые изображения в Каповой пещере подправлялись [Щелинский В.Е., 1990, с. 43]. Во всяком случае нарисованный некогда мир животных сохранялся. В нижнем этаже фигуры лошадей с большими решетчатыми знаками направлены к входу в тупиковый зал, где изображена фигурка зооантропоморфа.

Ляско. Пещера Ляско интересна тем, что ее изобразительные ансамбли, обладая поразительным стилистическим единством, видимо, были созданы хотя и не сразу, но в сравнительно короткий период где-то в промежутке 15 - 14,5 тысяч лет до н. э. В подземелье не было случайного нагромождения изображений. Пещера, по А. Леруа-Гурану, посещалась несколько веков во время потепления Ляско [Leroi-Gourhan A., 1964, с. 195]. Она является, за исключением пещер Шове и Коскер, наиболее ранним из известных святилищем с огромным и совершенным комплексом живописных и гравированных изображений. В ней уверенно идентифицированы тысяча семь изображений, среди них пятьсот девяносто семь фигуративных, большая их часть скопирована и опубликована.

Ляско находится в Дордони (40 км к юго-востоку от Перигора), расположена на левом берегу реки Везер в кровле доминирующего в округе плато. В пещере два этажа, нижний в целом пока недоступен. Через вход в виде узкой щели с трудом попадают в проход к большой Ротонде Быков (сейчас вход благоустроен), из Ротонды идут две галереи. Одна галерея, почти восточного направления, названа Осевой, другая, справа, простирающаяся из Ротонды Быков на юг, [56-Рис.14, 57-Рис.15 - 58] получила разные наименования по участкам (рис. 15). Первый участок до разветвления, названный Пассажем, имеет прямое продолжение: это Неф, за которым вместе с подъемом начинается Львиный Тупик, включающий в себя Переход с небольшим залом, оканчивающимся южным провалом - Преисподней. Но, видимо, самое важное ответвление, резко уходящее на запад, начинается до Нефа в конце Пассажа в виде относительно просторной Апсиды. В конце ее находится знаменитый провал-колодец.

Сравнение видового состава фауны из единственного слоя древнего мадлена с изображениями животных на стенах пещеры сразу же ставит один из кардинальных вопросов. На стенах и потолках Ляско нет, или почти нет, изображений животных, которые бы имели большой удельный вес в охоте, что полностью противоречит принятой в литературе концепции существования наскального палеолитического искусства в качестве магического средства охоты или плодородия в общепринятом смысле. И это несмотря на то что в пещере имеются изображения, пораженные нарисованными копьями или стрелами. Так, в слое обнаружено 77,8% костей северного оленя. На стенах же северного оленя нет (кроме одного очень сомнительного). Округленные цифры по фигуративным изображениям даются нами из расчета 597=100%, по Д. Виалю. И наоборот, 60% изображений лошадей совершенно не согласуются с остатками этих животных в слое: они обнаружены лишь в количестве 0,8 %. Благородный олень: на стенах составляет 11%, в слое - 1,5%; бычьи, включая бизонов: в качестве изображений представлены 6%, в слое - 0; изображения горных козлов - 2,8%, в слое — 0. Мамонта нет ни на стенах, ни в слое.

К тому же наблюдается неравномерное распределение изображений по видам на отдельных участках пещеры. В этом отношении выделяется Апсида, в которой сосредоточено 42% всех фигуративных изображений. Далее по убывающей идут Пассаж - 27%, Осевая галерея - 9%, Ротонда Быков и Львиный Тупик -примерно по 6%.

В Пассаже и Апсиде - 70% изображений всех лошадей Ляско. Распределяются они в этих частях поровну. Благородные же олени только в одной Апсиде представлены 80% всех изображений данных животных. Пассаж, и особенно Апсида с колодцем, если опираться на эти цифры, в структуре организации изображений имеют свое особое значение. В Пассаже многочисленные гравированные лошади имеют небольшие размеры - приблизительно 40-60 см в длину. В Апсиде же изображения разные: маленькие от 20 до 60 см, а крупные, в качестве акцентов, около 2 м и больше.

Приведенные соотношения дают верную картину, хотя часть изображений не сохранилась или осталась неидентифицированной. И тем не менее, пещера Ляско представляет собой один из немногих счастливых случаев, когда изобразительные комплексы сохранились наилучшим образом. Это поразило первооткрывателей в 1940 г.

Предполагается, что символическое оформление стен и сводов пещеры прошло два этапа. Первый связывают с формой круглых лошадиных копыт, второй - с формой копыт овальных. Обычно ссылаются на ансамбль с черной прыгающей коровой и маленькими лошадьми из Осевой галереи и на панно черной коровы из Нефа; упомянутое панно также в своей правой части связано с лошадьми с [59] круглыми копытами. В этом вопросе нет ясности, так как овальные или круглые копыта, а также другие, может быть несущественные, различия в манере рисовать могут принадлежать разным мастерам, отдельные же композиции могли быть расписаны в течение нескольких часов.

Ротонда Быков и Осевая галерея. Когда входишь в пещеру (в свое время Ляско была благоустроена и приспособлена для туристов), то, спускаясь по лестнице, метров через 20 минуешь третьи двери. При широком входе в просторную Ротонду сразу же видишь закругляющийся слева направо, слегка наклоненный на зрителя фриз с пятью гигантскими противопоставленными быками (два против трех) и на уровне их ног - множество небольших лошадей. Подойдя ближе, можно увидеть стадо крошечных красных, желтых и черных оленей и правее -сохранившуюся часть маленького медведя. Мощь, стихийная первозданная сила исходят от изображенных быков. Размеры быков достигают и даже превосходят 5 м.

С фризом быков непосредственно связана Осевая галерея. Размеры изображений разные, наиболее крупные фигуры в длину приближаются к 2 м. В начале галереи на белом кальцитовом потолке за лошадью изображен большой ревущий олень. Внутри ее на северо-восточной, левой стене по пути в глубину, где-то в средней части, навстречу скачет огромный красно-коричневый бык. На его корпусе изображены одна за другой бычьи головы; четко видны пять пар желтых рогов (рис.16). Не исключено, что это суммарное изображение стада. Точно напротив, но не на стене, а уже на кальцитовом белом своде широкой черной линией изображена огромная бычья голова с шеей. Остальные бычьи показаны в стремительном движении в глубь пещеры.

Некоторые изображения занимают часть свода. Все лошади направляются из Ротонды Быков через проход в Осевую галерею. Там, за небольшими исключениями, они двигаются по левой стене и, можно сказать, возвращаются по правой, где минуют своеобразные препятствия - решет-

чатые знаки. Только три из шестнадцати лошадей показаны двигающимися в обратном направлении, то есть в глубину галереи. По этой же стене вглубь направляются коровы и некоторые другие животные против общего движения лошадей. Часть изображений коров непосредственно связана с решетчатыми знаками. Совершенно ясно выступает намеренная организация изображений. Так называемая прыгающая корова на правой стене соединена своей мордой с решеткой - как мы понимаем, редуцированным изображением препятствия на пути (?). Думается, что это вовсе не показ коровы в прыжке, а скорее, изображение отчаянно бьющегося на земле животного, голова которого попала в какие-то неподвижные путы. Близкий аналог мы находим в Пассаже. Правда, это изображение лошади без решетчатого знака, но зато она выгравирована на полу пещеры. За прыгающей коровой после четырех лошадей изображена морда к морде пара козлов, с головой одного непосредственно соединена решетка.

Пассаж, Неф и Апсида с колодцем (рис. 17). Пассаж начинается в Ротонде, справа у фриза с гигантскими быками. В свое время Пассаж, состоящий из пяти небольших расширений, был покрыт такими же живописными изображениями, что и фриз в Ротонде Быков. Большие красочные фигуры исчезли, и только слабые следы свидетельствуют об их былом существовании. [60-Рис.16, 61/Рис.17] Однако в Пассаже остались многочисленные гравюры: два горных козла, редкие бизоны и быки, остальные - лошади. Наряду с этим в самом конце Пассажа, а по существу уже в начале Нефа, за Апсидой по левой стене располагается панно семи голов горных козлов с одной ланью, раньше их протомы были нарисованы краской. Головы козлов повернуты к выходу. А ниже находится замечательное панно "тройного" бизона с группой лошадей. Бизон двигается в глубь пещеры, в противоположном направлении - большинство лошадей, многие из них связаны с четырехугольными, частично незаконченными решетчатыми знаками. Любопытно, что один знак нарисован с загнутым вниз "хвостом" - интересный аналог "решеток" из Каповой пещеры на Урале. Центральная лошадь в изобра- [62]женном стаде, имеющая множество голов, как будто сама символизирует целое стадо. Она поражена семью дротиками, а на ее задней части отдельно нарисована голова козла. На корпусе бизона также изображено семь гарпунов. В целом сюжет повторяется в Осевой галерее (композиция с прыгающей коровой) и в Нефе по этой же стене (Панно черной коровы). Что касается семи горных козлов, то у этого сюжета в пещере также имеется своеобразный аналог из семи голов оленей. Это так называемое "Панно плывущих оленей", которое находится в Нефе на противоположной, западной стене. У четвертого по порядку оленя рога пересечены семью крупными точками. Можно предложить другой вариант интерпретации. Возможно, эти сюжеты изображают частичное проявление, выход животных из скалы *(?)* и, видимо не случайно число семь. Но вернемся к топографическому комплексу Пассаж - Апсида.

Большая часть гравированных лошадей Пассажа направляется к выходу. В конце правой стены (при движении в пещеру) начинается апсида диаметром до 5 м, с куполом и двадцатиметровой по периметру стеной, на которой более тысячи начертаний; идентифицировано двести пятьдесят животных и столько же знаков: одни изображения сделаны поверх других, образуя цепочки лошадей, оленей, быков и других животных. Лошади преобладают, их сто двадцать пять, бычьих сравнительно мало - тридцать восемь, благородных оленей - пятьдесят восемь и, как мы уже отмечали, это 35% всех лошадей и 80% всех оленей Ляско. Среди изображений есть гигантские, но есть и очень маленькие; наряду с этим множество отдельных голов (часть вполне замещает целое; но, возможно, первобытные представления проницаемости скалы невольно наложили отпечаток на изобразительную систему). Переполненное замкнутое пространство в Апсиде напоминает котел, где сквозь хаос живого просматривается определенный порядок.

Среди всего этого нагромождения множество знаков, в том числе прямоугольных решеток, особую роль, видимо, играет огромное количество своеобразных изгибающихся лент, состоящих из рядов тонких параллельных линий. Некоторые из этих все опутывающих знаков исходят как бы из точки, веерообразно расходясь лентами вниз и образуя подобия изображений шалашей. Эти знаки не только "опутывают" животных на стенах, но и находятся на плафоне среди спиралевидно расположенных лошадей и единственного северного (?) оленя. Две стены, северная и южная, сходятся у вертикальной расщелины, в начале которой расположен знаменитый колодец. Животные изображены двигающимися к расщелине с колодцем и от них.

Кратко охарактеризуем последнюю часть Ляско — Львиный Тупик, представляющий собой неровный коридор со своеобразными расширениями и сужениями. Каждое из таких расширений имеет свою изобразительную тематику. Львиный тупик является непосредственным продолжени-

ем Нефа и начинается с подъема. В конце подъема находится Львиный Зал, в котором изображены семь кошачьих -пять с направлением в глубину и два - к выходу. Один из них, как пишет А. Леруа-Гуран, рычит и метит свою территорию [Leroi-Gourhan A., 1984, с. 192]. В этой же части пещеры имеется плохо сохранившееся панно с группой горных козлов и ланью. Тема перекликается с семью козлами и ланью в начале Нефа. Далее до провала идут панно с решетчатыми знаками, затем с маленькой лошадью [63/Рис.18] и бизоном в позе нападения, потом – панно лошадей и животного без головы. Перед переходом над провалом идентифицированы две головы лошадей и столько [64] же львов. Наконец, встречается последняя фигура бизона в позе угрозы, которая ассоциируется с бизоном колодца Апсиды.

Труа Фрэр. Пещера Труа Фрэр совместно с пещерой Тюк д'Одубер и галереей Анлен входит в гидрографическую сеть трех уровней, образованных рекой Вольп. Вход в Труа Фрэр в настоящее время находится в 100 м к западу от входа в галерею Анлен. Чтобы добраться от современного входа к наиболее цельным и интересным панно с гравированными животными, следует пройти Галерею Рук, с трудом миновать участок с низким сводом и еще через 20 м выйти к резкому повороту на запад. Он находится в 70-80 м от входа. Пройдя примерно столько же по пути к Подноготной и миновав Капеллу Львицы -первого стража, оказываемся в Зале Великого Обвала, где снова видим больших кошачьих, как бы стерегущих тайные глубины пещеры.

Дальше зигзагом начинается галерея с заметным понижением, и справа, где-то через 30-40 м, открывается небольшая апсида, также в виде спуска. Это и есть Святилище Рогатого Бога*. В глубине апсиды возвышается неровная, почти фронтальная стена. В четырех метрах от пола, где проходит своеобразная антресоль, частично видна прикрытая снизу скальным языком фигура рогатого обнаженного человека с хвостом. Ниже множественное переслоение гравюр (рис.18). Слева у фронтальной стены под нависающим блоком имеется тесный проход в коридор, идущий спиралью вправо. Через несколько шагов начинается крутой подъем вверх. И там, за поворотом, из-за фронтальной стены через отверстие в ней на уровне антресолей можно увидеть с близкой позиции рогатое существо. Самый крупный бизон, достигающий в длину около 1 м 70 см, находится на панно *7*.

Итак, многочисленные панно с переслоенными фигурами животных начинаются на правой стене апсиды и идут одно за другим по спирали, заканчиваясь у отверстия к Рогатому Богу. Здесь более тысячи тщательно выгравированных изображений животных, антропоморфов и знаков. Их четкое местоположение хорошо описано в литературе [Breuil H., 1952, с. 152-177; Begouen H., Breuil H.,1958; Begouen R., Clottes J., 1984; Vialou D., 1986; Абрамова З.А., 1980].

Вначале рогатое существо было воспринято многими исследователями как изображение колдуна. Но А. Брейль, после замечаний Люке, придал этой фигуре совершенно исключительное значение. Самое интересное, что Рогатый Бог - это комплекс зооантропоморфных черт, ставящих его в определенную связь одновременно с человеком и животными. По А. Леруа-Гурану, этот фантастический персонаж, имеющий круглые большие глаза, как у совы (или льва), плечи, уши, рога оленя, хвост лошади и бороду, корпус, ноги и мужской половой орган человека, отражает нечто крайне обобщенное в конкретной индивидуальной форме [Leroi-Gourhan A., 1971, с. 97-98]. Похожие персонажи существуют и в искусстве малых форм, например в Мае д'Азиль и Эспелюг. В последнем гроте на пластинке имеется замечательная гравюра зооантропоморфа с рогами и хвостом.

Прежде чем обратиться к описанию расположенных по спирали наскальных панно Святилища Труа Фрэр, следует, видимо, объяснить технологию. Его каменные стены в своем монолите представляют собой мрамор черного цвета, но еще до появления гравюр черная основа приобрела беловатый оттенок; в [65/Рис.18] свою очередь беловатая поверхность была покрыта тонкой пленкой глины желто-лимонного цвета. Технология гравирования в Труа Фрэр убедительно демонстрирует умение первобытного мастера использовать самые различные свойства исходного материала и техники в целях создания выразительных форм. Здесь мы находим важное свидетельство определенного расчета на визуальный [66] эффект. В данном случае цветовая и тоновая многослойность поверхности стен Святилища подсказывала изобразительные и выразительные возможности техники "камео". Глубоко прорезанные линии были черными, менее глубокие - белыми. Множество длинных и коротких штрихов по верхнему желтому слою глины внутри контуров фигур моделировало шерсть; в некоторых случаях для высветления определенных участков употреблялось скобление ("ракляж"). Изображения, выполненные в такой технике, при искусственном мерцающем освещении должны были казаться по-своему объемными и живыми.

Многочисленные повторы и исправления, наложенные на старые контуры, частичное переслоение разных фигур появились, по мнению большинства исследователей, в результате неоднократных посещений Святилища людьми для совершения определенных обрядов. Наиболее вероятно, что каждый раз перед началом ритуальных действий какая-то группа людей проводила подготовку, подновление Святилища: так, подправлялись, а в некоторых случаях замазывались старые изображения и даже целые группы прежних гравюр; по новой, желто-лимонной грунтовке повторялись старые сюжеты на новый лад, ибо точно повторить замазанную глиной сцену или фигуру практически невозможно (может быть, то же самое происходило в Апсиде Ляско (?). Современный зритель наблюдает большей частью "обнаженную" стену, где видны в основном наиболее глубоко прорезанные линии (фрагменты контуров, части голов, рога, иногда отдельные ноги или, наоборот, фигуры без ног или без голов). Эти линии, пишет А. Брейль, как правило, представляют собой тончайшие черные царапины, ведь в настоящее время наблюдается только "дно" былых прорезей каменным резцом. Такие волосяные контуры очень трудно проследить.

Разновременность гравирования определенных групп настенных изображений в Святилище Труа Фрэр относительна. Д. Виалю пишет, что пещера Труа Фрэр достаточно сложна в сети своих многочисленных разветвлений, в связи с чем изображения по-разному концентрировались в боковых галереях и залах, особенно в своеобразных тупиках без выхода (таковы Капелла Львицы и Святилище). Основные группы изображений, например в Святилище, бесспорно организованы в своей целостности. Все Святилище представляет собой своего рода модель, в которой структурное сцепление изображений организовано единством времени [Vialou D., 1986, с. 106-168]. Изобразительная система Святилища включает, с одной стороны, комплекс, состоящий из панно с переслоенными изображениями и так называемого Рогатого Бога, который был нарисован по гравюре краской. Причем изображение, возможно, подновлялось, но никогда не переслаивалось с другими фигурами. Это позволяет заключить, что символические функции противопоставлений были разными, и это же определяет их общую функциональную связь. Весь комплекс был создан, вероятно, с небольшими разрывами во времени. Во-первых, от панно к панно мы наблюдаем сходные персонажи; во-вторых, стиль деталей и целого, позы фигур, техника гравирования позволяют предположить, что здесь работали в разное время три или четыре группы людей." Об этом же свидетельствуют многочисленные и на первый взгляд беспорядочные переслоения.

На рис. 19, панно *2, 3, 4, 7, 9, 11, 17* изображены своеобразные персонажи - бизоны, несущиеся во весь опор или стоящие в позе угрозы. Его характерной [67-Рис.19, 68-Рис.20, 69] чертой являются показанные фронтально лировидные рога, которые, в некоторых случаях изображены откинутыми на загривок. Многие из бизонов двигаются вдоль стены по спирали к Рогатому Богу, у них высунуты языки (панно 7, *11;* рис. 20). Последний признак присущ и некоторым другим изображениям, например огромному бизону, благородному оленю и маленькому бизону в панно 7 или одному из бизонов на панно *14.* Стиль изображений менее схематичный, более разработанный в деталях. Таким образом, один и тот же сюжетный элемент виден у фигур, гравированных в разной манере. Поэтому в комплексе Святилища различные стиль и манера изображений, грубая или тонкая технологии, а также наличие или отсутствие характерных деталей не противоречат предположению о гомогенности, содержательном единстве ансамбля естественного интерьера пещеры и многочисленных панно. Существование других персонажей, например медведей (панно *9, 13, 18),* лошадей, изображенных в стиле Комбарелль (панно *9,17,18),* бизонов в стиле Нио (панно *12),* в принципе не нарушает этого единства. Лошади на панно 18 завершают движение по спирали к Рогатому Богу и органически входят в ансамбль Святилища. Кстати, некоторые лошади-близнецы на разных панно выгравированы, видимо, одним мастером: настолько они близки по типу, позе и манере исполнения.

Пещера Руффиньяк является уникальной в том, что изображения в ее длинных галереях, так же как и в Ляско, можно рассматривать как единый комплекс, и это позволяет нам обратиться к анализу целостных изобразительных ансамблей. К. Барьер высказал поразительное и, как нам кажется, в целом верное объяснение Большого плафона, расположенного в 700 м от входа, в галерее, которой в свое время Л.-Р. Нужье и Р. Робер дали выразительное название "Священный Путь" [Barriere C., 1984, с. 269-276; Barriere C., 1980, с. 201-207]. Под Плафоном несколько ближе к одной из стен находится воронка колодца глубиной 7 м, соединяющего верхний и средний этажи пещеры (не забудем, что мы только что рассматривали колодец Ляско). Потолок над воронкой нависает так низко, что изображения под косым углом зрения просматриваются очень плохо. Несо-

мненно, место выбрано не случайно, тем более, что над другим колодцем в среднем этаже тоже есть скопление изображений. Большой Плафон - наиболее значительный ансамбль Руффиньяка. В целом в пещере двести шестьдесят два изображения животных и знаков, в том числе сто пятьдесят мамонтов, двадцать шесть бизонов, четырнадцать лошадей, двенадцать горных козлов. Большой плафон содержит почти четверть всех фигур, многие из них являются лучшими по исполнению и наиболее крупными по размерам: здесь большинство лошадей, все горные козлы и половина бизонов пещеры Руффиньяк, а также двадцать два мамонта и три носорога (рис. 20).

Все фигуры, как показал К. Баррьер, расположены по определенной схеме. Композиция состоит из двух противостоящих полукругов, один из которых образован лошадьми, другой - горными козлами. Полукруг лошадей состоит из двух противоположно направленных групп, одна из них с большой лошадью, другая, состоящая из маленьких лошадей, ориентирована к не заполненному изображениями центру композиции. Отметим, что в центре композиции находится один примечательный рисунок, соответствующий по форме очертанию глаза (?). Полукруг из горных козлов также связан с колодцем. Внутри большого [70/Рис.21] круга животные других видов, в частности мамонты, расположены вихревыми полукружиями. Любопытно еще одно наблюдение К. Баррьера: на стороне лошадей нарисовано большее число мамонтов, а в секторе горных козлов изображена основная масса бизонов [Barriere C., 1984, с. 273-276]. "Петельчатые" структуры композиции вокруг центра над колодцем, а также движение к колодцу из глубины галереи и от ее начала, видимо, можно считать намеренно сделанными, тем более, что анализ технических приемов и стиля изображений показал полную [71-Рис.22 - 72] гомогенность ансамбля. Не исключено, что он был создан маленькой группой людей или даже одним человеком в очень короткий срок [Barriere C., 1980, с. 204].

Черный Салон Нио. Пещера Нио расположена на реке Викдессос неподалеку от ее впадения в реку Арьеж. В округе много пещерных памятников, в том числе Фонтане, Бедейяк, напротив в долине - Ля Ваш. Нио простирается горизонтально и легкодоступна. От входа галерея идет на восток и продолжается около 700 м до разветвления на широком перекрестке: далее прямо по оси - небольшое тупиковое продолжение. Правее от его входа, также сначала на восток, а затем на северо-восток Нио продолжается более чем на километр; однако нас интересует ориентированное в южном направлении, более короткое и достаточно широкое ответвление с подъемом, где в тупике находится Черный Салон.

Это святилище получило свое название по великолепно выполненным черным изображениям, в нем сосредоточена их большая часть. Во всей пещере сто семь фигуративных изображений (100%). Бизоны составляют 52,3%, лошади - 25,2%, козьи - 12,1%, бычьи - 2,8%, благородный олень - 1,9%, рыбы - 2,8%, неопределенные - 2,8%. Черный Салон .содержит в своих панно и на земле у стен по отношению к тем же 100 %: бизонов - 42,1%, лошадей - 19,6%, козьих - 8,4%, оленей - 1,8%, рыб - 0,9%. Нельзя сказать, что Черный Салон очень похож на святилища в Ляско или Труа Фрэр. В нем почти нет фигуративных переслоений и гравюр на каменных стенах, хотя гравюры на очень плотном песке и глине - явление нередкое. Из двадцати шести рисунков, расположенных на земле в Нио, восемь бизонов, четыре лошади, лосось выгравированы у стен Черного Салона. Нарисованные на отполированных водой стенах святилища животные отличаются таким своеобразием и мастерством, что выделяют пещеру Нио из себе подобных. Тем не менее в топографической структуре упомянутых выше святилищ есть что-то общее. В глубине Черного Салона, в правом углу вниз по склону, есть своеобразный каменный карман-углубление; там черным цветом нарисован антропоморф (?) без головы. По обе стороны этого углубления располагаются рисунки животных (рис. 21).

Изображения Нио выполнены так, что можно подумать о них как о плодах творчества одного мастера. Д.Виалю не исключает возможности того, что подавляющее большинство черных изображений пещеры Нио было выполнено одной группой людей и в короткое время [Vialou D., 1986, с. 321]. В манере рисования различия, несомненно, имеются, но все же нельзя согласиться с теми исследователями, которые предполагали между разными группами изображений, в том числе и Черного Салона, большие промежутки времени. Более того, изображения в Нио все же очень близки по стилю и технике, и этим, видимо, может быть установлена их функциональная связь.

Следуя за описанием А. Леруа-Гурана [Leroi-Gourhan A., 1971, с. 304-306], отметим с некоторыми уточнениями, что на левой стене, еще до входа в Черный Салон, расположены две группы животных. В одной шесть бизонов, лошадь и горный козел, в другой - два горных козла (нижний

не закончен) и бык. Дальше, примерно через 4 м, уже в Салоне на глине встречаем еще одну совокупность изображений. Это лошадь и очень проблематичный силуэт носорога, рядом еще две лошади, два бизона, горный козел и несколько простых знаков. По А. Леруа[73]-Гурану, весь Черный Салон открывается неподалеку от несколько изолированного панно знаков - красных точек и клавиформ на восточной стене святилища.

Первое фигуративное панно расположено в центре южной стены. Оно включает в себя восемь бизонов, лошадь и двух козлов. Примечательны изображения бизона без головы и, справа внизу, головы без корпуса. Сочетание бизона с маленьким горным козлом интересно тем, что оно повторяется в следующих панно.

Между первым и вторым панно на земле - гравированная фигура лосося, а в самой нижней части пещеры, по склону пола, находится упомянутое углубление с человекоподобной фигурой, справа от которого, в большой впадине стены, второе панно.

Второе фигуративное панно состоит из следующих "архитектурных" частей: фронтона, свода, маленького антаблемента и ниши. Свод занят тремя бизонами и одной лошадью (два бизона изображены спинами друг к другу); ниже, на части фронтона, - еще три цельных бизона и, отдельно, голова. Правый бизон связан с двумя козлами. Поразительное сходство с сюжетом панно *1* отмечено А. Леруа-Гураном [Leroi-Gourhan A., 1971, с. 306]. Здесь же внизу на земле - гравировка.

Третье фигуративное панно следует за изгибом стены по направлению к выходу из салона. По количеству изображений оно самое многочисленное: семь бизонов, два горных козла, пять лошадей. Один из козлов как будто бы связан с лошадью. Бизоны справа соединены со знаками стрел и ран - аналоги изображений панно *1* и 2.

Четвертое панно разделено на две части естественными плоскостями стены, оно почти без перерыва следует за предыдущим. Верхняя часть занята тремя бизонами, следующими один за другим, ориентированными по диагонали вниз. Правый бизон с горным козлом в ногах, видимо, отмечен символом стрелы или раны. Выше - набросок лошади, а ниже - большое кошачье, переслоенное с лошадью. Еще ниже располагаются фрагментированные лошади и замечательно нарисованный олень. Все четыре панно в определенной степени повторяют друг друга. Связи разных видов животных остаются постоянными, меняется количество фигур, а в четвертом панно появляются новые: лев (?) и благородный олень. Северные олени в изображениях Нио отсутствуют.

В панно *1* и *4* существует композиционная симметрия. Положение фигур, как пишет по этому поводу Д. Виалю, диагонально к центральной вертикальной оси. В панно 3 слева от оси животные, кроме маленького бизона, ориентированы вправо, а справа от оси - направляются влево, кроме маленькой лошади. Как видим, здесь композиционно организованы не только движение и размеры животных, но и уравновешивающие друг друга группы животных. В панно *1* с одной стороны оси пара бизонов противопоставлена другой паре по другую сторону оси. Еще два бизона на этом панно расположены с направлением движения от оси. Во всей пещере насчитывается двенадцать пар бизонов, и можно, видимо, считать это сочетание результатом сознательного выбора [Vialou D., 1986, с. 306].

Пятое и шестое панно находятся почти у выхода из Черного Салона. На них изображены одна лошадь и четыре бизона. Правый бизон отмечен парными красными стержнями и клавиформой. По-видимому, не случайно клавиформы [74] встречают входящего в святилище здесь и на земле у противоположной стены. На полу, в небольшом углублении под стеной, встречается изображение лосося. Кстати, рыбы нередко воспроизводятся в пещерах и, вероятно, символизируют воду - элемент единства земли и воды. Не исключено, что рыба - конкретный мифологический персонаж. Изображения рыб обнаружены в пещерах Горж д'Анфер, Пеш-Мерль, Пиндаль, Казарес, Пилета. Видимо, можно вспомнить и костяную пластину из Лорте, на которой изображены олени среди лососей (видимо, изображение водной среды).

Изобразительный комплекс Черного Салона исключительно гомогенен. Он представляет собой тематическую и топографическую целостность. Возможно, что вся структура Салона связана с изображением антропоморфа, который, правда, трактуется неоднозначно.

Большой Плафон Альтамиры (рис. 22). К композициям с четко выраженным расположением фигур животных вокруг определенного центра или тяготеющих к такому центру относится ряд изобразительных ансамблей в пещерах Альтамира, Ля Мут, Пеш-Мерль, Англь-сюр-Англен и др. Одним из лучших примеров в этом отношении может служить живописный Плафон Альтамиры, называемый также как и руффиньякский - Большим. Речь идет о полихромных фигу-

рах плафона, впервые открытых еще в 1879 г. Точность рисунка и тонкость гравировального мастерства сочетаются с массой полутонов, полученных от смешения черной, красной, коричневой и желтой красок. Черная линия наносилась на манер эскизного наброска, затем добавлялись необходимые цвета; в некоторых случаях ясно видны последующие подправки кистью и скребком, подчеркивающие пряди шерсти загривка или хвоста, выявляющие изгибы связок и рельеф мышц. В изображении лежащих бизонов в трех случаях использованы естественные выпуклости каменного свода, что представляет нам, по существу, технику раскрашенного барельефа. Все эти фигуры настолько близки друг к другу по манере и стилю изображения, что есть полное основание рассматривать комплекс в качестве целостной "картины", единого изображения какого-то мифологического эпизода. Е. Картальяк и А. Брейль, давшие первое достаточно подробное описание ансамбля, рассматривают полихромные изображения как результат своеобразного "подряда" мастеров, работавших в едином согласии [Cartailhac E., Breuil H., 1905, с. 640-642].

Большой Плафон расположен примерно в 30 м от современного тесного входа, там, где пещера расширяется в зигзагообразную анфиладу. В левой стене расположен вход в ответвление с высотой свода в среднем 1,5 м (в палеолите пол был, несомненно, ниже). Именно здесь был потрясен увиденным любитель-археолог дон Марселино.

Композиция Большого Плафона Альтамиры и удивительная художественность изображений могут быть отнесены (без преувеличения!) к вершине проявления художественного гения. На Плафоне изображены одна лошадь, несколько ланей, два кабана, около двадцати бизонов. Многие из последних являются самцами. В целом мы наблюдаем странную картину: -на бизонов как бы нападают с двух противоположных сторон кабаны и справа от входа лошадь и лани. По полихромным пятнам изображений наблюдается довольно строгая симметрия с осью, проходящей через лежащую бизонью самку (?) в верхнем ряду, голова ее [75] повернута вправо и находится ниже центрального бизона, обращенного вправо всем корпусом. Эта ось как бы разделяет композицию на две равновеликие половины, хотя в отношении сюжета симметрия не проявляется в чистом виде.

Правая сторона полна изобразительной динамики: лежащие бизоны показаны в скрученной позе; голова каждого пригнута к ногам, ноги - к хвосту, хвост закинут на спину; в верхнем ряду стоящая самка высоко вытянула голову вверх (мычание, призыв?), хвост также поднят кверху. Дальше в правой части композиция замыкается тремя бизонами, которые, как мы предполагаем, намеренно имеют позу обороны или угрозы и связаны с крайним изображением нападающего кабана.

Левая сторона композиции более разнообразна по видовому составу животных. В верхнем ряду в непосредственной близости с упомянутой самкой, служащей как бы осью общей симметрии, изображена крупная голова с признаками бизона и кабана (кстати, на одном из блоков Рок де Сер барельеф бизона имеет голову вепря). Она симметрична с кричащей самкой правого крыла Плафона. Из глаза большой головы проведена вниз коричнево-красная длинная тонкая черта. Аналогичный и совершенно симметричный сюжет имеется у кричащей самки. Возможно, именно здесь нужно искать смысловой центр. Остальные бизоны левой стороны вместе с нападающим кабаном, как кажется, являются своеобразной симметричной репликой, уравновешивающей правую сторону и замыкающей композицию слева. Мы не знаем, насколько осознанно сделан этот уникальный Плафон, но, думается, его формальная структура не возникла непроизвольно.

В схематичном, даже фрагментированном варианте можно угадать композиционную аналогию в пещере Ля Мут, где на левой стене Зала Бизонов есть следы изображений двадцати одной фигуры; хорошо распознаются только тринадцать. Изображения в основном гравированные, силуэты выполнены в несколько упрощенном варианте стиля Альтамиры или Фон де Гом. Композиция панно Зала Бизонов пещеры Ля Мут - центральная. Противопоставления изображений животных организованы справа и слева вокруг лучше разработанного изображения - грузного, "старого" бизона.

Англь-сюр-Англен. Симметричные варианты вокруг определенного смыслового центра можно увидеть и в других композициях, в частности, в знаменитом рельефе Англь-сюр-Англен (Франция). Каждая из женских фигур начинается от свода, с части чуть-чуть ниже груди. Ноги только намечены. Животы и бедра проработаны с особой тщательностью, а у одной из фигур особенно акцентирован женский треугольник. Пропорции всех трех торсов можно назвать классическими. Предполагается смысловая связь женских изображений со скалой. На фризе справа и

слева от трех, как мы думаем, охраняемых (?) бизонами родоначальниц изображено как бы естественное обиталище животных. Горные козлы пасутся, смотрят, повернув головы, в одну или другую сторону, то есть их позы вполне естественны. По краям фриза - опять бизоны. Здесь нет ни ран, ни стрел, ни других знаков. Этот рельеф с центральной, чуть смещенной влево осевой композицией был в древности раскрашенным (рис. 22). В Англь-сюр-Англен, впрочем так же и в Лосселе, женщина и бизон находятся в какой-[76-Рис.23, 77/Рис.24]то смысловой связи. Что-то подобное мы наблюдаем и в небольшом гроте Ля Магделен, расположенном на правом берегу реки Авейрон (Франция).

Ля Магделен. Неподалеку от третьего, наиболее высоко расположенного входа (в Ля Магделен их три), примерно в 2 м высоты от современного пола, находятся барельефы двух женщин и поблизости две гравюры - бизона и лошади. Женские фигуры классических форм как бы проявляются на скале (рис. 23). При входе сразу же бросается в глаза глубоко гравированный великолепный [78] силуэт спокойно стоящей лошади. Проходя мимо нее, вдоль северной стены видим первый барельеф. Женщина полулежит на правом боку, одна нога вытянута, другая слегка приподнята в колене, ступни не завершены, голова без черт лица опирается на правую руку. Спокойная поза ассоциируется с отдыхом.

Почти напротив находится второй барельеф женщины. Ее поза существенно иная: ноги сильно поджаты, спина выгнута и верхняя часть тела с раскинутыми висящими грудями резко отброшена назад; левая, согнутая в локте рука закинута за голову, женский треугольник акцентирован. Кроме указанных композиционных вариантов с неким центром, с противопоставлением или параллельным расположением на стенах существуют спиральные изобразительные структуры.

Черный фриз пещеры Пеш-Мерль имеет ярко выраженную спиралевидную структуру [Lorblanchet M., 1981, с. 26-27]. Он расположен в углублении южной стены в 80 метрах от входа (рис.24). Тщательный анализ технологии, сделанный М. Лорбланше, показал, что все изображения Черного Фриза были выполнены одним художником и что на его выполнение могло понадобиться не более полутора часов. Весь фриз содержит двадцать пять полных или частичных фигур разной сохранности. Это одиннадцать мамонтов, пять бизонов, четыре лошади, четыре бычьих (видимо, коров) и участок красных точек. В описании композиции мы следуем за М. Лорбланше. Изучение переслоений панно невольно приводит к мысли о начале нарастающего движения от центральной большой лошади через последовательные ряды различных видов животных по спирали к крайним пределам панно и, возможно, с возвратом к центру. Животные Черного Фриза изображены, несмотря на определенный схематизм, очень жизненно. Дыхание (или рев), исходящее из ноздрей или рта, передается расходящимися линиями, например у коров и центральной лошади. Подобный прием встречен в изображении дыхания бизонов в Альтамире и Бернифаль или льва в пещере Нио. У многих животных хвосты приподняты и отстранены от корпуса. В некоторых случаях подчеркнуты анальные отверстия, здесь также присутствуют веерообразные линии. Аналогию мы можем найти в Большом Плафоне Альтамиры у "кричащей самки". У бизонов Пеш-Мерля, по мнению М. Лорбланше, изображены мочеиспускание и выделение спермы. И это не просто символы бизонов, мамонтов и т. д. Изображенное является символическим выражением *жизненных сил,* столь же важных, как и показ общего силуэта животных. Речь может идти об изображении жизни или рождении либо, напротив, о последнем дыхании, о предсмертном расслаблении мышц [Lorblanchet M., 1981, с. 202].

Обобщая сказанное, следует вспомнить, что большинство гипотез о роли и смысле искусства в первобытности было основано на сравнительном методе с привлечением этнографического контекста. После работ А. Лямінь-Амперер и А. Леруа-Гурана, которые предложили бинарную и вообще более сложную модель организации изображений, на искусство палеолита стали смотреть другими глазами, приблизившись к пониманию целостности изобразительных комплексов [Laming-Emperair F., 1962; Leroi-Gourhan.,1958; Delporte П., 1979; Leroi-Gourhan A., 1976; Lorblanchet M., 1981; Barriere C., 1984; Barriere C., 1980; Vialou D., 1986]. Например, в линейных построениях, когда животные следуют друг за другом вдоль стены, отмечается интересная закономерность, [79-Рис.25 - 80] исключающая случайные совпадения. В Нио левая часть Черного Салона дает следующую картину: бизон (+ горный козел) - лошадь и бизон (+ горный козел) - лошадь (+ благородный олень). В Комбарелль за вторым поворотом на левой стене мы видим: бизона (+ лань и северного оленя) - лошадь и бизона (+ кошачье с носорогом + благородного оленя). Очень близкую последовательность можно наблюдать в Габийю и других пещерных комплексах. Здесь в качестве

основы проявляется трехчастное сочетание "бизон - лошадь с бизоном - лошадь". И если указанная организация изображений напоминает элементы своеобразной письменности, то рядом существуют изобразительные комплексы, рассчитанные на восприятие сразу. Некоторые композиционные целостности образованы встречным движением потоков животных, иногда эти потоки идут по диагонали, как бы рассекая друг друга. А. Лямінь-Амперер - одной из первых, заметила организацию изображений Ротонды и Осевого коридора в Ляско.

Таким образом, существование намеренно созданных пещерных ансамблей можно считать доказанным: определенная структурная повторяемость, композиционные схемы, наличие центра) не оставляют места сомнениям. Наиболее полно сохранившиеся памятники показывают нам своеобразный процесс бытия, какие-то важные мгновения. Возникает "язык условностей". В частности, он включает в себя уже упомянутое нами "выражение жизненных сил". Дыхание и некоторые другие проявления жизни передаются веерообразным пучком линий, исходящим от передней части морды животного. Подобная изобразительная формула наблюдается в пещерах Пеш-Мерль, Ляско, Бернифаль, Лабастид, Труа Фрэр, а также Хорное де ла Пенья и Альтамире. Как видно из этого перечисления, такого рода условности были широко распространены.

Условности - элементы изобразительного языка. Существуют еще три пласта условностей (рис. 25). Это выражение поведения животных в виде различных поз *(1-8},* стандартно повторяющиеся переслоения *(1-4),* а также геометрические и фигуративные знаки *(1-10).* Наиболее полный набор встречен в Альтамире; неслучайность этих комплексов поддерживается позами животных в испанских пещерах Кастильо, Ковальянос, во Франции - Труа Фрэр, Ложери Ба, Англь-сюр-Англен, Брюникель, Лабастид, Тейжа, Марсула. В изображениях, встреченных в районе р. Роны, приведенные нами характерные позы отсутствуют. Чаще всего встречается поза "угрозы-нападения": голова и тяжелая передняя часть бизона низко опущены, хвост приподнят кверху. В Ля Мадлен аналогичная поза встречена у мамонта. Далее следуют позы "оппозиции", "призыва", "пастьбы", "отдыха", "с поворотом головы назад". Выявленные позы идентифицируются хотя и приблизительно, но по-своему достоверно, так как имеют аналоги поведения животных в природе. Мы не имеем в виду содержание символики поз. Их скрытый смысл пока не совсем ясен. Изображение различных поз животных начинается примерно с 39-30 тысяч лет до н. э., о чем свидетельствуют новые материалы; в это же время наблюдаются некоторые характерные позы человека. Это и женщины с поднятым рогом или другим предметом в руке (Гальгенберг, Лоссель, Гагарино), женские статуэтки со склоненной головой (костенковско-виллендорфская группа памятников). Это также поза роженицы (Костенки-13) и, наконец, из более поздних изображений - знаменитые рельефы женщин из Ля Магделен. [81/Рис.26]

Следующая группа условностей - своеобразных "концептов" представляет собой связь двух или более персонажей друг с другом. Такие неслучайные переслоения возникают у истоков изобразительной деятельности; в Абри Селлье мы имеем подобный пример. Полное же разнообразие этих "концептов" наступает за пределами 15 тысяч лет до н. э. (Фон де Гом, Тру а Фрэр, Альтамира и др.).

Чаще всего встречается простое переслоение двух противоположно направленных животных одного или разных видов. Однако доказательство намеренности производства подобных "концептов" мы видим в сложных замкнутых комбинациях фигур. В этом отношении наиболее выразительными являются замкнутые сложные переслоения в пещере Фон де Гом (рис. 26).

Ж. и С. Сове сделали выборку элементарных "концептов", которые повторяются в разных пещерах. Среди них есть и расположенные рядом, но не переслоенные изображения, и связанные между собой, образованные цельным животным и [82] передней частью другого. В одном случае фрагментированное изображение животного как бы присоединено к заду цельного, в другом - переслаиваются части около груди и головы. Такие ярко выраженные искусственные конструкции, безусловно, должны были быть наделены особым смыслом. Более того, в повторяемости этих устойчивых форм усматриваются проявления морфосинтаксиса. С полным основанием можно говорить о настоящих синтагмах [Sauvet G. et S., Wlodarczyk A., 1977; Sauvet G. et S., 1979]. Особым случаем "концептов" служат составные фигуры, различные "кентавры", "химеры", "зооантропоморфы". Такова лошадь с ухом в виде рога бизона из Комбарелль (?). Труа Фрэр особенно богата фантастическими изображениями: медведь с хвостом бизона, оленебизон, человекобизон, Рогатый Бог и др.

Очень важная группа изображений состоит из знаков, каждая из которых может занимать как изолированную позицию, так и находиться в комплексе, причем связь обнаруживается не только между знаками, но и между фигуративными изображениями и знаками. Знаки в литературе получили названия: 1) тектиформы - пятиугольные, иногда редуцированные геометрические фигуры, напоминающие схему дома с двускатной крышей; 2) четырехугольные со скругленными углами, заштрихованные внутри или окруженные по периметру волосообразными линиями; 3) клавиформы, которые бывают вертикальными или в других позициях; обычно их интерпретируют как редукцию женского силуэта; 4) елкообразные, ветве- и перовидные; 5) стрелы и раны; 6) треугольные; 7) округлые; 8) палочки; 9) пунктиры и точечные заполнения; 10) особые знаки, в том числе и кисти рук. Среди всех знаков только линии в виде пунктира и простые стержни (палочки), как правило, не имеют самостоятельного значения (рис. 25, *1-10).*

Примерно 60% знаков связаны с изображениями животных. Ж. Сове и другие утверждают: когда знаки находятся в сцеплении с фигуративными изображениями, переслоены с ними в локализованном поле, то случайность их сцепления практически исключена. Это подтверждается также повторяющимися аналогиями указанных связей. Имеется около двадцати четких случаев пунктуации, которая располагается по контуру или на боку изображенного животного вне зависимости от формы и цвета. Известное всем повторяющееся сочетание знака тектиформы с мамонтами в Фон де Гом и Бернифаль тоже никак не может быть случайным [Sauvet G. et S., 1979, с. 554-555].

Можно только согласиться с мнением, что форма знаков отдаленно напоминает фигуративный предмет; мы уже упоминали об изоморфизме знака клавиформы и схематического профильного силуэта женщины. Этот знак в сочетании с изображением животного встречен в пещерах Пиндаль, Пасьега, Портель и др. Очень интересные и редкие четырехугольные знаки с волосообразным окружением, имеющиеся в пещерах Пилета и Альтамира, полны жизни и движения. Своеобразные загородки и заштрихованные толстые клавиформы (близкие четырехугольным знакам), например в Пасьеге, нарисованы в необычном положении по отношению к фигуративным изображениям. Здесь можно привести пример оригинальных четырехугольных решетчатых знаков с "хвостами" в Каповой пещере и в Ляско. А. Лямминь-Амперер все подобные знаки, и прежде всего тектиформы и "загородки", интерпретировала вслед за Г. Обермайером и другими как ловушки [Laming-Emperair A., 1962, с. 106-114]. Полное совпадение [83] конкретной фигуративности и абстрактного знака мы наблюдаем в символе кисти руки; фигуративность здесь как бы исчезает, переходит в другой план содержания: часть замещает целое.

Технико-технологическая сторона изображений также не является случайной. Некоторые знаки, так называемые "хижины" из Ля Мут являются или живописными, или гравированными. Но гравированные иногда перекрывают живописные; такое сочетание мы наблюдаем в пещерах Ляско и Экен. Однако нередко технико-технологические различия противопоставляются друг другу, выступая в качестве своеобразных существенных знаковых элементов. Так, по Ж. Сове, большая полихромная лошадь в Лабастид находится среди гравюр аналогично живописному Рогатому Богу Святилища Труа Фрэр. Единственный гравированный четырехугольный знак в гроте Шименеас противопоставлен черным треугольникам. Единственная красная тектиформа в Бернифаль противопоставлена двадцати подобным ей, но гравированным. К этому надо добавить, что по всем пещерам красные знаки доминируют, составляя примерно 75%, и это тоже, видимо, не является случайным [Sauvet G. et S., 1979, с. 557].

Особенно следует отметить органическую включенность некоторых знаков в изображения животных. В Марсуле шерсть бизона показана красными точками. Это условное изображение шерсти как будто бы совсем не вяжется с общей натуралистической формой изображений в пещере. Думается, условная знаковая форма обогащала фигуративное изображение дополнительным содержанием, и, видимо, это был иной план. Когда оно по каким-то причинам становилось главным, оптическая натуралистичность изображения исчезала и рядом с абстрактными знаками появлялась фигуративная схема в виде части животного. В этом отношении изображения кистей рук как нельзя более показательны. Вместе с пунктуацией руки образуют некую очень общую тему, встречающуюся по всему франко-кантабрийскому региону.

Но если точки и стержни равно соединяются с различными изображениями, то другие знаки в своих связях более избирательны. Отношения определенных знаков находятся в разной зависимости друг от друга. Стержни и пунктуация обладают простой связью и полностью совместимы с окружением. Знаки квадратные, клавиформы и шевроны также обладают простой совместимо-

стью. Последняя группа знаков, состоящая из овалов, стрел, треугольников и перовидных или ветвеобразных знаков, образует более сложную систему отношений: овал не связывается с треугольником, а стрела не совместима с ветвеобразным знаком. Если эти пары разместить рядом, то они будут связаны по двум сторонам: овал - стрела и треугольник - ветвистый знак - и по двум диагоналям: овал - ветвистый знак и треугольник - стрела [Sauvet G. et S., 1979, с. 553-554, рис. 3]. Таким образом, теоретически мы имеем четыре взаимосвязанные пары: треугольник - ветвь, овал - стрела, треугольник - стрела, овал - ветвь. Если опустить первую универсальную группу знаков в виде простых стержней и пунктуации с точечными образованиями, то в оставшихся двух группах из семи знаковых классов овал, шеврон и квадрат будут иметь по четыре связи, треугольник и стрела - по три, а ветвь и клавиформа - по две.

А. Леруа-Гуран разделил знаки на женские (толстые): овал, треугольник, тектиформа, четырехугольник, шеврон и клавиформа - и на мужские (тонкие): [84] стрелы, ветви, стержни, точки. Такое упрощенное бинарное деление, как пишут Ж. Сове и другие, не укладывается в более сложную схему знаковых связей [Sauvet G. et S., 1979, с. 556-557]. Из всех знаков на роль женских годятся только овал и треугольник; четырехугольные знаки и клавиформы ни со стрелами, ни с ветками не связываются. Примерно две трети знаковых сообщений состоят из какой-либо одной категории знаков, и нет ни одного комплекса, где на одном изобразительном поле были бы обнаружены знаки более четырех видов. Четырехугольники, тектиформы, пунктуации склонны к индивидуальному проявлению. В количественном отношении знаки последовательно встречаются следующим образом: пунктуации и точки - 23,3%, стержни - 21,0%, четырехугольники - 14,1%, овалы - 7,2%, шевроны - 6,9%, стрелы - 6,1%, клавиформы- 5,4%, ветви - 3,8%, треугольники - 3,1%, тектиформы - 1,8% [Sauvet G. et S., 1979, с.553].

В палеолитических знаках мы наблюдаем определенные закономерности в сочетаниях знаковых единств и частоты их проявлёния. Ж. Сове говорит, например, о настоящей артикуляции, свойственной кантабрийским четырехугольным знакам [Sauvet G. et S., 1979, с. 558]. Одним словом, знаковая система в позднем палеолите оказывается гораздо более сложной, чем это предполагал А. Леруа-Гуран.

Наиболее ранние знаки - ***треугольники и овалы***. В Ферраси встречены стержни. К "концептам" с полным правом могут быть отнесены некоторые изображения из Селлье. Позы животных, как мы считали ранее, начали изображаться где-то в промежутке 20-18 тысяч лет, и что многообразие знаков проявлялось во второй половине верхнего палеолита. Сейчас необходимо пересмотреть эти выводы в сторону удревнения самых разных поз, да и других условностей.

Таким образом, мы наблюдаем несколько уровней сложностей изобразительных сообщений. Это прежде всего весь комплекс, состоящий из самой пещеры как своеобразного символа и изобразительных артефактов, затем взаимосвязанные панно, плафоны, то есть какие-то связи между композиционными или конгломератно заполненными единствами, потом следуют замкнутые композиции и далее фигуративные изображения, по-разному связанные с аналогичными или другими символическими средствами. Говоря о стилевых стадиях, следует, видимо, предполагать не столько эволюцию и усложнение обрядово-символических функций, сколько их устойчивое местное или региональное распространение в разных культурах.

Размеры округлой Абасиды примерно 23X23 м. На рис. 18 она сжата в целях компактности рисунка.
[85]

Глава VI. Происхождение искусства

Условия возникновения фигуративной деятельности. Примерно 50 - 40 тысяч лет назад господствующим типом человека становится Homo sapiens sapiens. Немаловажный интерес представляет мнение Ф.Либермана об отсутствии у ашеломустьерца возможности быстро и четко артикулировать гласные звуки в связи со специфическим строением его голосового аппарата. Не исключено, что именно это ограничение существенно мешало преодолению информационного рубикона от узкопрактических знаний к удвоению мира через развитую словесную сигнализацию. Мы не знаем, какие изменения произошли во взаимодействии между человеком конца мустье и всеобщей энергоинформационной системой природы, определяющей ментальное развитие наших предков этого времени. Можно предположить возникновение дуальной, а, возможно, и более усложненной

организации, в которой нельзя было обойтись без особой стратификации отношений. Если предполагаемое выделение действительно имело место, то переход от заботы о мертвых сородичах, что мы имеем в ашело-мустьерское время, к заботе о ближайших предках в более четком и, одновременно более абстрактном плане будет вполне реальным. Мустьерские погребения, как нам думается, подтверждают эту точку зрения.

Может быть, в это время произошло, наряду с выделением предводителя охотничьих экспедиций, то есть организатора важнейшей линии практической жизнедеятельности, осознание значения главной родовой единицы - Матери всех кровных родственников. От этих естественно развивающихся представлений - один шаг к представлению "Инобытия" в целом, инобытия для живой реальности, инобытия, которое является субъективным отражением главных родовых и производственных связей, инобытия, в котором встречаются прошлое и настоящее. С [86] другой стороны, инобытие, связь прошлого и настоящего, память о предках подразумевают представления о творении жизни, о первых демиургах и круговороте через смерть и возрождение.

Для развития элементарной формы этих представлений не нужны сотни и тысячи лет - это цепная реакция. В своеобразном самопорождении этих социопсихологических реальностей и заключалось начало мифологического миросозерцания.

Возникновение сложных представлений о двух равноправных мирах. Развитие разного рода языковых представлений в конце мустье - начале верхнего палеолита имеет прямое отношение к более сложному распределению деятельностей между людьми и расчленению значений и смыслов. Забота об отдаленных во времени нуждах, усложнение в обмене деятельностями, увеличение временных разрывов между взаимосвязанными действиями безусловно способствовали переводу элементарного планирования "в уме", касающегося сначала практической жизни, на новую ступень, вызвав к жизни так называемое "думание про себя" с потенциальной возможностью перекомбинаций объяснительных, в том числе и общих, представлений с умением связывать ту или иную ситуацию с относительно далекими во времени и пространстве аналогиями; представление длинной производственной цепочки становится "свободным". Такое развертывание мыслей могло осуществляться только в развитой языковой форме.

Определенно можно сказать, что уже в начале верхнего пал ер лита существовало мифологическое объяснение некоторых жизненных явлений в человеческом обществе и природе; существовали также обряды и ритуалы, служащие посредниками между двумя хорошо распознаваемыми мирами - видимым и скрытым от глаз; разумеется, существовала и магическая практика.

Возникновение первых форм искусства. Существенное усложнение и изменение деятельности человека в начале верхнего палеолита не только открыло двери словесно обусловленной фантазии, но и породило или развило языки другой природы: язык наглядного моделирования, язык звуковых и других конвенциональных сигналов, передающих сведения на большие расстояния; язык жеста, позволявший, не нарушая тишины, руководить действием; или язык мимики, телодвижения, наглядно представлявший события, и, наконец, язык изобразительно-фигуративных и абстрактно-схематических символов. Все языки разной материальной природы получили дополнительную эстетическую функцию и в зависимости от конкретной актуализации они становились целостно-выразительными.

Необходимо упомянуть сравнительно большую (длина 28 см) женскую фигурку из Холенштейна в Юго-Западной Германии, датируемую временем, синхронным французскому ориньяку I — П. Это наиболее древняя, хорошо выраженная скульптура в искусстве малых форм. Она сделана из бивня мамонта, фрагментированна, но объемы, голова, ноги выражены достаточно четко и совершенно. Вместо человеческого лица вырезана голова львицы. В нижнем ориньяке среди изображений появление фантастических существ, своеобразных зооантропоморфов ярко подтверждает существование воображаемого Иного мира и, видимо, соответствующей обрядовой практики. [87]

"Знаковое" искусство, то есть различное орнаментально-декоративное творчество, подчинено тем же законам целостности. Самое удивительное то, что простейший орнамент рождается если не раньше фигуративного искусства, то во всяком случае одновременно. Он вырастает, с одной стороны, из позднемустьерского знакового символизма и потребности как-то структурировать поверхность предмета и сами знаки; с другой - из схематизации и стилизации реальных деталей конкретно-чувственных объектов.

Мифологические элементы искусства палеолита. Итак, мы показали, что хронология ранних памятников искусства, анализ технологий гравюры, лепки, ваяния, рисунка углем и краской свидетельствуют об их практически одновременном возникновении на пороге верхнего палеолита. Родившаяся вместе с вербальным языком мифология в качестве мировоззрения человека того времени составляла главное звено в цепи общих представлений. С ней были связаны посвятительные и календарные обряды, различные поверья и магические способы изменения реалий. Виды искусства, как своеобразные языковые явления, оформились сразу вместе с возникновением потребности в их функциональных свойствах в коллективно-обрядовой деятельности.

Можно было бы сказать, что вначале первобытный человек не компонует, ритмически не обыгрывает фразу или изображаемую сцену, осознанно не создает симметричных оппозиций, не гипертрофирует лики антропоморфов, намеренно не следит за выразительностью архитектоники образных и абстрактных символов (кроме натуральных вещей?). Поэтическая отмеченность речи, танца или рисунка в своих истоках абсолютно проницаема. Она как будто не только не замечается, но порождается как вещь и как жизнь. Ну а, по сути, объективно мы фиксируем символическую деятельность, которая самоорганизуется, особенно в ритуале, как условно-выразительное и совершенное в своем роде общение.

В условиях коллективной обрядности мифологическая реальность, требовавшая чрезвычайной яркости эмоционального восприятия, не могла быть адекватно воспринята без концентрации, сгущения чувств и, следовательно, непроизвольно возникающей образной формы эстетического отражения и внушения. Коллективность обрядов и появившаяся целостная система социальных норм с традиционным социальным наследованием, с нашей точки зрения, требовали как визуальной материализации основных идей и объясняющих человеческий мир представлений, так и определенной формы их эстетической выразительности [Филиппов А.К., 1977].

Можно задаться вопросом, какое же может быть искусство, если представление принимается за реальность, если в мифе словосочетание, кажущееся сейчас нам метафорой, на самом деле метафорой не являлось. К тому же сами изображения, вылепленные или нарисованные, для первобытного человека не условности, не символы, не типажи, а реальные живые персонажи. Правда, персонажи особые, непроизвольно ***обобщенные до символа***. Миф не несет в обычном пересказе никакой эстетической информации. Миф является языком, но более высокого порядка, образуя вторичную моделирующую семиотическую систему со своей, как пишет К. Леви-Стросс, неумолимой логикой [Леви-Стросс К., 1983, с. 187, 20]. И тем не менее миф метафоричен в словах, вещах, описанных поступках, и мы не можем его, как и всю человеческую деятельность, лишить качеств [88] цельности, выразительности, словесной или изобразительной "архитектоники". У нас нет оснований придумывать для вербального языка особую стадию, на которой возникла такая форма, как метафора. Метафора появилась внутри вербального языка и вместе с ним в сменяющемся разнообразии его функций.

О развитии мифологических представлений в верхнем палеолите говорит указанная нами связь топографии пещеры с изображениями, которая хорошо наблюдается в наскальном искусстве франко-кантабрийского района. Достаточно вспомнить сравнительно небольшую Апсиду пещеры Ляско: огромное количество животных, в том числе массу, как казалось бы, беспорядочных переслоений. Среди этого спрессованного нагромождения фигур животных имеется множество знаков стрел, гарпунов, решеток, но только в Апсиде отмечены удивительные "знаки-шалаши".

Знаки в виде шалашей мы склонны интерпретировать как бьющие из скалы фонтаны воды. Сюда же следует отнести и лентообразные знаки, которые также имеются в пещере Гаргас, Парпальо и др. (рис.27). К ним можно причислить многие пальцевые меандры, так называемые "макароны", которые А. Брейль предлагал считать первой формой проявления изобразительной деятельности. Интерпретация различных верхнепалеолитических знаков - зигзагов, меандров, (изогнутых лент как символов воды - наиболее обстоятельно проведена А. Маршаком [Marshack A., 1977]. Первым таким символом он считает гравированную гирлянду на ребре быка из ашельского слоя Пеш-дель-Азе (рис. 1). Изображения в Апсиде, может быть, представляют соединение всеобщих элементов: земли и воды, а может быть, земли и неба, сквозь которые должны пройти определенные живые существа. По структуре Апсида со своими изображениями, с существующей плотностью заполнения зрительного пространства вполне могла быть в воображении палеочеловека "утробой" другого мира. Что касается воды, то она, обладая бесструктурностью, мифологична как бы по своей природе, она "первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного

хаоса ... Вода - это среда, агент и принцип всеобщего значения и порождения. В роли женского начала вода выступает как аналог материнского лона и чрева..." [Аверинцев С.С., 1980, с. 240].

Животные на каждой стороне Апсиды Ляско в основном организованы в два встречных потока - к колодцу и от него. Колодец, расположенный в начале широкой вертикальной расщелины сразу же у края западной части Апсиды выделялся по своему значению: на дне его, на шестиметровой глубине обнаружено несколько орнаментированных костяных наконечников копий, просверленные раковины, пятнадцать жировых ламп из плакеток, фрагменты красящих веществ, каменные вкладыши.

Почти во всех пещерах животные, прежде всего львы, а также опасные млекопитающие - носороги и вепри, располагаются в особых местах. Знаменитая сцена в колодце пещеры Ляско с убитым или раненым птицеголовым человеком, копьеметалкой с головой птицы, бизоном, из вспоротого живота которого вываливаются внутренности, говорит о верхнем мире. Уходящий и метящий свою территорию носорог в данной сцене символизирует нижний мир. Фигуры объединены единой техникой рисования черным контуром с частичным [89/Рис.27] заполнением силуэта и мощным энергетическим штрихом, показывающим шерсть. Вся сцена занимает пространство по горизонтали около 3 м.

Теперь приведем некоторые наблюдения А. Ляминь-Амперер. В Зале Быков, Осевом Тупике и Нефе среди животных разного вида преобладают группировки по пяти животных одного вида. Они одинакового размера, но разного пола. В Зале Быков - группы по пяти животных: больших быков, маленьких лошадей и маленьких оленей. Это главные виды животных в пещере. В Осевом Тупике, в целом, насчитывается пять больших коров; под одной из них на правой стене - пять маленьких лошадей. В Нефе на панно с бизоном также представлены пять маленьких лошадей. А. Ляминь-Амперер затрудняется в определении смысла [90] числа пять, хотя отмечает, что на стенах над сценами с цельными изображениями животных часто изображаются и другие в виде головы с шеей. Кроме того, огромные изображения, как правило, находятся в центре, у их подножия - обычно животные маленького размера. А. Ляминь-Амперер склонна интерпретировать все эти наглядные связи как различия социальных структур, имеющих отношение к разным поколениям. Все звери, изображенные в виде своеобразного бюста, могли быть предками, монументальные животные были взрослыми членами групп, а маленькие являлись потомками [Laming-Emperair A., 1970, с. 209-211]. Мы не будем далее следовать за реконструкцией связей между различными животными по виду и полу, отметим только основную идею - это связь между поколениями и патрилинейной и матрилинейной филиациями. Так А. Ляминь-Амперер чуть-чуть приоткрывает завесу над тайной наскального искусства. Вероятно, следует вспомнить аналогичные группировки по видам в пещерах Руффиньяк, Труа Фрэр. Правда, существуют и другие мнения. Б. А. Фролов, анализируя различные ритмические нарезки из верхнепалеолитических коллекций европейской и азиатской частей России, из общего круга встречаемости их количественных рядов выделяет общий комплекс: 5, 7, 10, 14. Цифры 10 и 14 - кратные 5 и 7. Это характерно для Костенок I (48%), Авдеево (42%), Мезина (48%). Он связывает ритмы насечек и нарезок со счетными операциями: 5 и 10 - с соотнесением неких объектов с пальцами рук и ног, а 7 и 14 – с фазами лунного диска и, соответственно, с ориентацией человека во времени [Фролов Б.А., 1974, с. 67, 122]. Как в свое время писал Л. Я. Штернберг (эту цитату приводит Б. А. Фролов), смена фаз луны "...вызывает представление о том, что каждый месяц Луна умирает и потом опять воскресает. Совпадение этих фаз с целым рядом геофизических и физиологических явлений... очень рано должно было обращать внимание примитивного человека на это светило и создало целый ряд мифологических представлений о Луне, гораздо более многочисленных, чем относительно Солнца... С фазами Луны, именно с нарастанием месяца в новолуние, связывают не только рост растений, но и рост скота и даже рост и здоровье детей..." [Штернберг Л.Я., 1936, с. 504].

Топографическая организация изобразительных комплексов Ляско с дублированием пространственных структур, с повторением тем, с намеренным соединением изображений животных и знаков позволяет более уверенно говорить, с одной стороны, о целостном характере сложной символики, в том числе об эстетической функции искусства, а с другой - о сложности содержательного основания, связанного не с примитивной магией или так называемыми тренировками перед охотой (оставим эти наивные теории), а с удивительно развитыми мифологическими представлениями. В настоящее время это утверждает все большее число исследователей искусства палеолита. Не будучи всегда последовательным, А. Леруа-Гуран писал, что качество фигур, посто-

янство стиля заставляют придерживаться мифологической модели, в которой сами художники играли роль посредников между мирами [Leroi-Gourhan A., 1984, с. 195].

Анализ связи топографических структур и изобразительных композиций в других пещерах, в частности Труа Фрэр, только подтверждает сделанный нами вывод. Замечательная, на наш взгляд, спиралевидная структура расположения [91] ряда панно в Святилище Труа Фрэр, когда от одного к другому зритель двигается, поднимаясь все ближе и ближе к Рогатому Богу, когда повторяются отдельные персонажи, в том числе зооантропоморфы, когда отмеченность фигур определенными знаками маркирует группы, не оставляет сомнений в намеренности изобразительных структур в целом и их связанности с топографией пещеры (рядом в заходящем к зооантропоморфу тупике имеется трудный лаз, ведущий в основную галерею и к неподалеку находящемуся провалу).

Знаки, несомненно, образуют тесное единство с фигурами животных. Часть животных поражена остроугольными знаками, вероятно знаками стрел или дротиков; из ран, видимо, течет кровь в виде веерообразных лучей-линий. Не исключено, что упомянутый нами выше высунутый язык у некоторых животных -знак умершего животного, но для человека с мифологическим сознанием - живого, но по-иному, в ином мире и ином измерении.

В Труа Фрэр этот иной мир организован вокруг зооантропоморфа - Рогатого Бога, может быть, общего предка (?). В настенных панно Святилища есть и антропоморфные личины, которые можно объяснить тоже в плане своеобразного "инобытия" человекоподобия. Среди животных показано определенное разнообразие, есть животные с ранами, есть с высунутыми языками, есть цельные, не тронутые стрелами, есть хищники; животные на некоторых панно сгруппированы по видам. Но здесь нет одного - упрощенного магического колдовства. Животный мир проявляется на стенах: все рождается из земли и уходит в нее.

В Святилище Труа Фрэр наблюдается пусть очень примитивная, но все же система - миф о потусторонней реальности в понимании человека второй половины верхнего палеолита. В связи с этим и структура символических средств вынуждена модифицироваться и усложняться. Например, тематика Святилища в определенной степени повторяется в панно с так называемыми колдунами. Возникает своеобразная тема человека-зверя, "минотавра" в пещерном лабиринте.

Интересно то, что в некоторых памятниках, например в пещере Руффиньяк практически нет или очень мало переслоений. Однако в ней существует четкая связь изображений и топографии пещеры. Большой Плафон (над колодцем) с петельчатой структурой композиции, да и все изображения пещеры, организованы определенным образом. В частности, К. Баррьер пишет, что изображения Руффиньяка организованы, начиная от центра пещеры, где расположен Большой Плафон, с развитием связей на основе топографических и тематических (по видам животных) возвратов вдоль галерей; число и бесспорная ясность тем, фризовые изображения, сцепления, противопоставления приводят к объяснениям более сложного, чем принято думать, характера: связная композиция противоречит концепциям как А. Брейля, так и А. Леруа-Гурана; кажется, что вся мифология изображена на стенах этой необъятной пещеры [Barriere C., 1984, с. 204-207].

Характеристика изображений Большого Плафона, вполне согласующаяся с идеей А. Лямминь-Амперер об отражении социальных структур, полностью вписывается в систему наших представлений о мифологической реальности в верхнем палеолите. Изображения Большого Плафона пещеры Руффиньяк не сопровождаются знаками, особенно такими, как раны и стрелы. Животные, [92] как и в Ляско или в Тру а Фрэр, группируются по видам. Переслоения - исключение из правил. Кстати, в пещере Нио также мало переслоений и тоже в потаенной части Черного Салона, как кажется, имеется антропоморф. Правда, он настолько неясно выражен (или настолько плохо сохранился), что антропоморфность изображения можно поставить под сомнение.

Особое положение занимает Большой Плафон пещеры Альтамира. Удивительное равновесие масс организует симметрию композиции. Мы уже отметили некое подобие сюжета с нападающими на бизонов кабанами, лошадью и ланью. Конечно, серьезно говорить о раскрытии конкретного содержания мифологического сюжета не приходится. Однако условно бизонов можно разделить на женскую и мужскую половины. Правая половина, как предполагается, состоит из лежащих, бьющихся в родовых муках самок-бизонов грацильного типа. В самом верху, у оси симметрии, находится огромная голова бизона-вепря (?). Что это - рождение бизоньего племени или показ половозрастной социальной структуры общины? Эти вопросы напрашиваются сами собой.

Совершенно уникальный материал по палеолитической мифологии дает навес Англь-сюр-Англен. Отношение "женщина - зверь" тянется, как пишет А. Лямминь-Амперер, от Ля Ферраси че-

рез женщину с бизоньим рогом в руке из Лосселя до Англь-сюр-Англен и Ля Магделен [Laming-Emperair A., 1962, с. 212, 229]. Но в Англь-сюр-Англен очень ярко высвечивается и другая проблема, проблема осознания формальных средств. Животные изображены на свободном пространстве стены с расчетом их полного размещения. Во фризе наблюдается мастерство такого уровня, что приходится только удивляться: так, в центральной барельефной группе изображен бизон, за ним находится женский барельеф и уже за барельефом женщины еще бизон. И это не переслоение, когда более позднее изображение частично портит предыдущее. Решение такой технически сложной задачи полностью исключает неумение в размещении фигур. Вместе с тем три женских торса состоят только из нижней части: живота, бедер и ног. [Верхние части как бы вросли в свод навеса, они оказались внутри скалы, в 1другом мире, в другой среде [Laming-Emperair A., 1962, с. 227].

Здесь не требуется дополнительных доводов в пользу того, что мы видим специально придуманный прием, где участвуют и барельефные изображения, и сама скала. Это единый, но раздвоенный мир. Так или иначе, видимо, мифология "Инобытия", в целом ряде случаев непосредственно связанная с культом первопредков, присутствует в Англь-сюр-Англен и во многих других комплексах пещерного искусства, например в святилищах Нио или Труа Фрэр. Изображения человека, зооантропоморфов и разного рода фантомов не так уж и редки.

В гроте Ля Магделен изобразительные комплексы на противоположных стенах четко разделены по позам и экспрессии: спокойное - на северной стене и динамичное - на южной. На обеих стенах мы наблюдаем явно один и тот же женский персонаж в разных ситуациях по отношению к мифологическому зверю. Заметим, что комплекс на южной стене имеет ярко выраженную сексуальную характеристику. Вся фигура, по нашему представлению, полна беспокойного движения и выражает агонию или экстаз. Несколько ниже просматривается гравюра плохо сохранившегося изображения мужской особи бизона. Он уходит от женщины в глубь пещеры. Контраст в позах и движении персонажей северной [93] и южной стен грота вряд ли может быть случайным. В этом исключительно гомогенном комплексе бизон и лошадь с одинаковым правом могут быть связаны с женщиной. Предполагается, что в таком соседстве женские фигуры могут быть интерпретированы как источник жизни [Bessac H., Lantier R., 1984, с. 541]. Скорее всего этот комплекс представляет какой-то важный, но очень конкретный миф, возможно связанный с историей палеолитического "минотавра".

В пещере Труа Фрэр такой протоминотавр существует как персонаж среди изображений Святилища. Впрочем, здесь возможны и другие толкования. Это может быть миф о всеобщем родстве человека и животных или об умирающей и воскресающей природе, когда по содержанию жизнедеятельности не различаются друг от друга люди и звери. [94]

РЕЗЮМЕ

Подведем некоторые итоги. Образ жизни верхнепалеолитического человека по своей расчлененности и сложности не идет ни в какое сравнение жизнью ашеломустьерцев. В начале верхнего палеолита возникает принципиально новый этап в обработке разных материалов, завершившийся многообразием функционально специализированных форм. В нижнем срезе верхнего палеолита были "изобретены" все основные средства и условные выразительные формы изображений, что было вызвано необходимостью в отражении достаточно сложных мифологических представлений, в том числе и о бессмертии живых существ.

Конечно, в сознании первобытного человека действительность отражалась в комплексах, которые группировались в разных непосредственных ситуациях и в процессе культурной эволюции. Но даже вначале эти комплексные представления, видимо, не были крайне примитивны. Напротив, они были на удивление сложными.

Нас не должно смущать авторитетное суждение С. А. Токарева о культе предков как о сравнительно позднем явлении [Токарев С.А., 1964, с. 266]. Можно предполагать, что обряды, связанные с заботой об умерших или семейно-родовых покровителях, уже в верхнем палеолите сосуществуют с богатым спектром различных элементарных форм связи настоящего с прошлым [Абрамова З.А., 1966, с. 61-107]. Тем более это относится к мифическим временам первотворения. Об этом свидетельствуют изобразительные комплексы с особой повторяющейся структурой в пещерных святилищах, где люди не жили, а проводили редкие, очень важные для себя церемонии. В период 20-17 тысяч лет до н. э. мы наблюдаем повсеместное усложнение этой деятельности, а анализ технологий и стилевых особенностей показал, что после 15 тысяч лет до н. э. наступает второй перелом, приведший не только к разнообразию форм и видов изобразительного искусства, но и к его распространению по всей территории Европы. В середине эпохи наступает всеобщая символизация жизни. Это происходит в мадлене IV-V-VI. И, как говорит А. Леруа-Гуран, стиль IV по отношению к более ранним стилям в декорации охотничье-хозяйственных орудий, "украшений" и религиозных предметов занимает около 80% [Leroi-Gourhan A., 1971, с. 753].

Надо признать, что вопросы хронологии во всей своей конкретности остались нерешенными. Тем более это нужно сказать о хронологическом расчленении изобразительных комплексов внутри каждой из пещер. Однако общая картина развития палеоискусства, как нам кажется, ясна. [95]

Таким образом, технология и даже виды искусства проявляются в достаточно развитом виде с возникновением первых изображений и знаков, если рассматривать искусство поэтапно. Это касается не только искусства малых форм. В это время господствует набор стилевых признаков, отнесенных А. Леруа-Гураном к стилю I и II. Это первая стадия развития искусства. Затем стиль I проявляется все реже и реже, и только в конце палеолита в некоторых памятниках признаки схематического обобщения возникают снова. Вторая стилевая стадия искусства пещер и открытых стоянок, в которой проявились как более развитые "архаические", так и "классические" изображения, началась, если учесть разные регионы, где-то 25-18 тысяч лет до н. э. После 15 тысяч лет до н. э. в наскальном искусстве наступила стадия полного господства стиля III и IV по А. Леруа-Гурану. Раньше мы сказали бы: главное в этой стадии то, что палео-художники полностью овладевают мастерством детального изображения самых различных фигур и свободной экспрессией поз и движения. Сейчас же необходимо отметить и даже подчеркнуть, что стиль III обнаружен в пещерах Шове и Коскер.

Все условные изобразительные формы как будто бы возникают естественно в процессе труда и общения, однако относительная трудоемкость технологии изготовления этих форм, разорванность во времени процесса изображения, сложность самих символов и их систем, связанных с топографией пещер, однозначно не позволяет полностью отнести изобразительную деятельность в верхнем палеолите к естественным языкам. Да, это своеобразный язык, имеющий как семантическую, так и эстетическую функции. Эстетика языка, видимо, частично осознается при технико-технологических затруднениях как умелая, ловкая деятельность. Но одновременно этот язык является не языком, а актом творения существ и эпизодов иного мира. Как акт творения изобразительная деятельность непосредственна, и ее эстетический аспект необязателен, но как язык, интуитивно рассчитанный на понимание будущего зрителя, он должен быть достаточно целостно организо-

ван. Поэтому изображения, расположенные в укромных, почти недоступных уголках галерей и провалов, где зритель, по существу, отсутствует, если и несли эстетическую информацию, то не только по причине сформированного навыка, умения рисовавшего или лепившего мастера, но и по причине бессознательного стремления человека к организации и сохранению целого. Центральные же панно, несомненно, были прямо рассчитаны на визуальное восприятие посвящаемых. После 15 тысяч лет до н. э. в развитии искусства мы наблюдаем на самых различных территориях уверенное и осознанное смешение разных технологий: ваяния, живописи, рисунка, гравюры, скобления-ракляжа и т. д. Обучение этому языку не может происходить непосредственно в повседневном общении, как это происходит с вербальным языком. Изобразительная деятельность, как мы уже сказали, является (!) вторичным явлением по отношению к вербальному языку.

В данной работе, стремясь показать всю сложность изобразительной деятельности людей верхнего палеолита, пытаясь выявить искусственную природу некоторых приемов изобразительного языка, мы останавливались на системе связей знаков, отдельных изображений и их групп, на специально придуманных позах и формулах переслоений. Перед нами особое искусство, [96] свойственное только этой эпохе, ибо оно связано не просто с совершенством символических форм, с совершенством их порождения и пользования, но и с непосредственностью, своего рода реальностью первых в истории человечества мифов.

Обычно деятельность палеолюдей по аналогии с жизнью некоторых народов, стоящих на низкой ступени социального развития, нивелируется в усредненных, якобы жестко регламентированных родоплеменных отношениях. Конечно, регламентация существовала, но она, как пишет О. Ю. Артемова, диалектически связана со свободой личностного выбора там, где это было необходимо. Более того, этнографические материалы показывают, что "... значимость одних людей оценивается выше, чем социальная значимость других. Одни люди обладают более высоким авторитетом, чем другие, и считаются более значительными, более необходимыми для благополучия коллектива в целом, чем другие. Эти различия в социальных оценках людей всегда находят отражение в похоронной обрядности" [Артемова О.Ю., 1987, с. 45-47]. Верхнепалеолитические погребения являются очень ярким примером подобной обрядности с бедным или, наоборот, с очень богатым сопроводительным инвентарем. Не случайно в это далекое время предполагается, наряду с правом любого члена общины на минимум пищи, тепла и безопасности, известное неравноправие в других социальных сферах. Об этом косвенно свидетельствуют сунгирское двойное погребение подростков разного пола (последнее тоже очень интересный факт) с чрезвычайно ценными, но тяжелыми и, видимо, неудобными и непригодными для охоты копьями из бивня мамонта (не исключено — ритуальными). Это погребение, возможно, говорит о сложной стратификации внутриобщинных отношений. Вряд ли все члены общины, тем более дети, имели столь богатые одежды и такой сложный, очень трудоемкий в изготовлении инвентарь. Несомненно, в указанное время существовала индивидуальная, естественная специализация различных работ, и мастерство в таких случаях оценивалось очень высоко, так как не только было утилитарно полезно, но и приносило истинно эстетическое наслаждение.

Полное неприятие индивидуального и группового субъекта эстетического творчества в палеолите теснейшим образом связано с так называемым синкретизмом. При этом опираются на постулируемую однородность и крайнюю примитивность верхнепалеолитического общества. При таких взглядах, естественно, резко снижается достоверность картины порождения и разнообразного функционирования первобытного творчества. В целом анализ и синтез фактического материала показывает нам только относительную простоту человеческих отношений на фоне удивительно развитой символической деятельности, которая по-разному связана с мотивами общения и с различного рода материальными средствами. Культурно-традиционные явления так или иначе соприкасались с определенным диктатом природных условий. Последние, в частности, накладывали свой отпечаток на характер символической наглядности. В зависимости от этих причин и социальных связей возникала особенность форм изобразительного искусства, оказывалось предпочтение определенным средствам выразительности, создавались свои региональные, локальные стили и их индивидуальные оттенки. [97]

Культ ближайших предков с обрядом их периодического обслуживания и сохранения сам по себе подсказывал скульптурную форму маленьких женских статуэток и форму их существования в западинах и ямках - подобиях жилищ (?). Мифология "Инобытия" и "Первопредков" в определенных случаях порождала целую серию единых в общине обрядов с наглядным представлени-

ем потустороннего мифического бытия. А для этого нужен был другой масштаб зрительных впечатлений. На этой основе возникало или "театрализованное" действо в каком-то потаенном месте, или, при наличии необычных природных образований в виде пещеры, организовывалось святилище с изображением реальностей иного мира. Таким образом, во второй половине верхнего палеолита, по всей вероятности, достаточно широко функционировали по мере надобности "центры общественной жизни", где потребовался синтез коммуникативно-выразительных средств для воздействия на эмоциональную сферу людей, для общения с мифическим миром. При использовании этих средств в посредничестве с иным миром необходимы были особые организаторы, "мастера-профессионалы", временно отдающие свою деятельность взамен на другую. Таков, например, разряд колдунов и шаманов с их мифолого-магической практикой. [98]

Комплексы наглядных объемных или плоскостных изобразительных средств: скульптурных, графических, живописных - в условном смысле мы называем видами искусства. Разумеется, они не образуют видов в нашем современном понимании. Тем не менее они объективно различаются в двух группах: предметной архитектоники и фигуративной изобразительности. По отношению к ним третья группа "абстрактных форм" (орнамент и т.п.) является дополнительной. Виды искусства не осознаются как виды, они живут своей жизнью как своеобразные языковые компоненты и в зависимости от конкретных мотивов в одних случаях обособляются, в других - синтезируются, образуя свои родовые подразделения.

Так, в верхнепалеолитическом наскальном искусстве наблюдаются монументальные формы. Они являются стихийным первичным синтезом пещерных галерей, залов и других важных для человека частей подземного мира (своеобразных "архитектурных творений") с живописно-графическим или скульптурным изобразительным искусством. А рядом существует и развивается синтез предметно-изобразительных малых форм, которые соединяют в себе изобразительно-фигуративные и абстрактные виды с архитектоникой сравнительно небольших предметов, в том числе орудий, оружия, утвари, одежды и "украшений", и этот синтез развивается по несколько иной линии по сравнению с наскальным искусством, что важно отметить. Не забудем, что в ашело-мустьерское время возникли первые архитектонически совершенные формы.

Рассматривая вопросы единства материального и духовного труда в производстве и воспроизводстве культуры, чаще всего забывают психические свойства человека и законы изменения материального субстрата символики. С первых своих шагов люди, находясь в разных биологических общностях различных географических регионов, несомненно, обладали различиями психических структур. Что касается материала предмета труда или самой продуктивной деятельности, то их разнообразие изначально разделяло материально-культурный континуум, чтобы человек мог использовать свои изделия и технологию общения индивидуально и в целостных комплексах. Наверное, мы должны учитывать, что в зависимости от ситуации одни искусственные символические формы потреблялись посредством созерцания (живопись, скульптура, архитектоника вещей и архитектура, хореография...), другие - через слуховое восприятие (ритм, мелодия, песня), а третьи - при совместном участии зрения и слуха ("актерско-игровое" представление). Создание подобных символических форм происходило в целом стихийно. Их использование в качестве средств изменения поведения человека включало эти формы в систему производства и воспроизводства его социальной сущности.

Так называемый синкретизм, если принять его существование за факт, как бы распределяется по блокам деятельности одного или разных уровней, где материальное и духовное производство - две стороны единого процесса и где существуют самостоятельные параллельные линии развития. Если происходит объединение разновидных деятельностей, то перед нами возникает сложносоставной их синтез и образуются особые первичные первобытно-символические жанры.

Как материальная, так и специфически духовная деятельность человека никогда не находилась в состоянии всеобщей диффузии. Разумеется, отдельные комплексы [99] или системы деятельности содержали в рецессивном состоянии неразвитые, скрытые элементы будущих форм и видов (человеком они не замечались). Это, с нашей точки зрения, не синкретизм, не механическое "диффузное" соединение близких родов деятельности. К сожалению, под "... первоначальной диффузностью мышления некоторые лингвисты и философы, очевидно, понимают неразвитость мышления первобытного человека. Но это совсем разные вещи" [Аверинцев С.С., 1980, с. 240]. Специфические формы эстетического творчества зависят не от протоформы как таковой, а от внешней деятельности. Протоформой можно назвать ашело-мустьерскую эстетическую деятельность пред-

метно-архитектонического вида, но другие виды, роды и жанры возникли в верхнем палеолите, частично в финальном мустье, независимо от того, в каких формах практика отражалась в голове человека.

Виды, роды и особенно жанры не являются чисто формальными образованиями. В изменчивой деятельности они не синкретичны, но и не осознаются самими творцами. Что касается жанров, то, по нашим реконструкциям, объективно существовали такие, как "мифолого-синтетический", "культа ближайших предков", "амулетов-украшений" и "декорированных утилитарных предметов" с дополнительной магической функцией. Принцип связи форм эстетического творчества с взаимопроникающими типами сознания - обыденным и сакральным, со сферами деятельности показан на рис. 28. Ясно, что первобытный человек отделял обыденную деятельность от сакральной, но, думается, не различал особого сакрального или обыденного искусства. И тем не менее, искусство в своем ограниченном разнообразии (по представлению нашей эстетико-мифологической концепции) существовало объективно, независимо от того, как понимал, как представлял верхнепалеолитический человек этот вид деятельности. Верхний палеолит - это замкнутое на себя архаическое общество с особой концепцией мифологической реальности и с особой формой искусства, не имеющей прямых' аналогий в первобытности другого времени.

Говоря о деятельности субъекта, стоит вспомнить, что никакая практика, даже повторяясь миллионы раз, неспособна без сложного перехода к логической мысли или интуиции проникнуть сквозь одежды кажимости и связать в единстве многообразие впечатлений. Откуда же появились мысль, озарение и такие сложные человеческие чувства, как например удивление или всепроникающая радость? Ответ на этот вопрос на основе "трудовой теории" в определенном плане оказался неудовлетворительным. Мы думаем, что нельзя утверждать первичность либо вторичность материального или идеального, так как вечно существуют и то и другое; видимо когда-нибудь будут осуществлены коррективы, навеянные идеями наших великих предшественников и тонко чувствующих новизну современников, русских космистов, а также ученых, исследующих полевые эффекты невещественной материи. Они поднимут очень важные проблемы организации "живой" и "косной" материи, информации, целостности и гармонии, "системного дуализма", разных - рациональных, эмоциональных и интуитивных форм постижения бытия. Эти вопросы в разной степени имеют отношение к ранней символической деятельности человека. [100]

Библиографический список

Абрамова З.А., 1962. Палеолитическое искусство на территории СССР // САИ. А4-3. М.; Л., 1962.

Абрамова З.А., 1966.

Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966.

Абрамова З.А., 1970. Палеолитическое искусство // Каменный век на территории СССР.МИА. 1970. № 166.

Абрамова З.А., 1980.

В пещерах Арьежа // Звери в камне. Новосибирск, 1980.

Аверинцев С.С., 1980.

Вода // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1.

Артемова О.Ю., 1987.

Личность и социальные нормы в раннепервобытной общине. М., 1987.

Астахов И.Б., 1971. Эстетика. М., 1971.

***Бадер* О.Я.,** 1965.

Каповая пещера. М., 1965.

Борисковский П.И., 1963.

Очерки по палеолиту бассейна Дона // МИА. М.; Л., 1963. № 121.

Борисковский П.И., Праслов Н.Д., Аникович М.В., 1982. Костенки 17 (Спицынская стоянка) // Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону. Л., 1982.

Веселовский А.Н., 1913.

Три главы из исторической поэтики / / Полное собрание сочинений. СПб., 1913. Т. 1.

Вундт В., 1910.

Основы искусства: Извлечения из Ш тома. СПб., 1910.

Григорьев Г.П.,

1968. Начало верхнего палеолита и происхождение Homo sapiens. Л., 1968.

Гущин А.С.Д937.

Происхождение искусства. М.; Л., 1937.

Ефименко П.П., 1926.

Статуэтка солютрейского времени с берегов Дона // Материалы по этнографии. Л., 1926. Т. 3. Вып.1.

Ефименко П.П., 1931.

Женские статуэтки ориньяко-солютрейской эпохи // Сообщения ГАИМК. 1931. № 7.

Ефименко П.П., 1931.

Значение женщины в ориньякскую эпоху // Известия ГАИМК. Л., 1931. Т. 11. Вып. 3-4.

Ефименко П.П., 1958.

Костенки 1. М.; Л., 1958.

Ефименко П.П., 1953.

Первобытное общество. Киев, 1953.

Замятнин С.Н., 1935.

Раскопки у с. Гагарина // Палеолит СССР. Известия ГАИМК. М.; Л., 1935. Вып. 118.

[101]

Замятнин С.Н., 1961.

Очерки по палеолиту. М.; Л., 1961.

Каган М.С., 1961.

О прикладном искусстве (Некоторые вопросы теории). Л., 1961.

Каган М.С., 1972.

Морфология искусства. Л., 1972.

Канцедикас А., 1977.

Искусство и ремесло. М., 1977.
Леви-Стросс К., 1983.
Структурная антропология. М., 1983.
Леонтьев А.Н., 1965.
Проблемы развития психики. М., 1965.
Маркс К., Энгельс Ф., 1956.
Из ранних произведений. М., 1956.
Марр Н.Я., 1934.
О числительных // Избранные работы. Л., 1934. Т. 3.
Марр Н.Я., 1936.
Общий курс учения о языке // Избранные работы. Л., 1936. Т. 2.
Окладников А.П., 1952.
К вопросу о происхождении искусства // СЭ. 1952. № 2.
Петрин В.Т., 1992.
Палеолитическое святилище в Игнатьевской пещере на Южном Урале. Новосибирск, 1992.
Плеханов Г.В., 1956.
Письма без адреса. М., 1956.
Праслов Н.Д., 1987.
Костенки 1: Новые факты и наблюдения // Задачи советской археологии в свете решений XXVII съезда КПСС. М., 1987.
Праслов Н.Д., 1988.
Основные особенности развития позднего палеолита Русской равнины// Закономерности развития палеолитических культур на территории Франции и Восточной Европы. Л., 1988.
Равдоникас В.И., 1932.
Археология на службе у империализма // Сообщения ГАИМК. 1932. № 3-4.
Рогачев А.Н., 1970.
Палеолитические жилища и поселения // Каменный век на территории СССР. М., 1970.
Рогачев А.Н., Аникович М.В., 1982. Костенки 12 (Волковская стоянка) // Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону. Л., 1982.
Рогачев А.Н., Аникович М.В., 1984. Поздний палеолит Русской равнины и Крыма // Палеолит СССР. М., 1984.
Рогачев А.Н., Синицын А.А., 1982. Костенки 14 (Маркина Гора) // Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону. Л., 1982.
Серебренников Б.А., 1983.
О материалистическом подходе к явлениям языка. М., 1983.
Столяр А.Д., 1985.
Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
Токарев С.А., 1964.
Ранние формы религии. М., 1964.
Филиппов А.К., 1969.
О возникновении эстетического отношения и первых условных средств изображений в палеолите // Вопросы антропологии. 1969. Вып. 31.
Филиппов А.К., 1972.
О двух типах изобразительной деятельности верхнепалеолитического человека в связи с критикой "магической" природы происхождения искусства // МИА. 1972. № 185.
Филиппов А.К., 1977.
Связь формы и функции изделий человека в палеолите: АКД. Л., 1977.
Филиппов А.К., 1978.
Технология изготовления костяных наконечников в верхнем палеолите // СА. 1978. № 2.
Фрейденберг О.М., 1936.
Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л.,1936.
[102]
Фролов Б.А., 1974.
Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.
Штернберг Л.Я., 1936.
Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
Энгельс Ф., 1941.
Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека // Диалектика природы. М., 1941.
Якушин Б.В., 1985.
Гипотезы о происхождении языка. М., 1985.

Art, 1984.
Art et civilisations des chasseurs de la prehistoire. Paris, 1984.
Barriere C., 1984.
Grotte de Rouffignac // L' art des cavernes. Paris, 1984.
Barriere C., 1980.
L' organisation du Grande Plafond de Rouffignac // BSPF. 1980.
T. 77. № 19.
Begouen H., Breuil H., 1958.
Les Cavernes du Volp, Trois-Freres, Tuc d' Audoubert, a Montesquieu-Avantes (Ariege). Paris, 1958.
Begouen B., Clottes J., 1984.
Grotte des Trois-Freres // L' art des cavernes. Paris, 1984.
***Bessac H., Lantier* JR.,** 1984.
Grotte de la Magdeleine des Albis// L'art des cavernes. Paris,1984.
Breuil Я., 1952.
Quatre cents sikcles d' art parietal. Montignac, Dordogne, 1952.
Breuil H., Lantier R., 1951.
Les Hommes de la pierre ancienne. Paris, 1951.
Cartailhac E., Breuil H., 1905.
Les Peintures et gravures murales des cavernes pyreneennes: Altamira de
Santillane et Marsoulas // Extrait de "L' Anthropologie". Paris, 1905. T. 15, 16.
Clottes J., Beltran A., Courtin J., Cosquer H., 1992.
La Grotte Cosquer // BSPF, t.89, n.4. 1992.
Clottes J., Courtin J., Valladas H., Cachier H., Mercier N., Arnold *M.,* 1992.
La Grotte Cosquer datee // BSPF, t.89, n.8. 1992.
Delporte H., 1979.
L' image de la femme dans Γ art prehistorique. Paris, 1979.
***Koby F.-E.,* 1955.**
L' Ours des cavernes et les Paleolithiques // L' Anthropologie. Paris, 1955. T. 55. № 3-4.
Laming-Emperair A., 1962.
La signification de Γ art rupestre paleolithique. Paris, 1962.
Laming-Emperair A., 1970.
Systeme de pensee et organisation sociale dans Γ art rupestre paleolithique // L' homme de Cro-Magnon. Paris, 1970.
Leroi-Gourhan A., 1958.
Le Symbolisme de grands signes dans Γ art parietal paleolithique // BSPF. 1958. № 55.
Leroi-Gourhan A., 1964.
Les Religions de la Prehistorique. Paris, 1964.
Leroi-Gourhan A., 1971.
Prehistoire de Γ art occidental. Paris, 1971.
Leroi-Gourhan *A.,* 1976.
Les structures d' habitat au paleolithique superieur // La prehistoire fran^aise. Paris, 1976. T.I, 1.
Leroi-Gourhan A.
Grotte de Lascaux // L' art des cavernes. Paris,1984.
[103]
Lorblanchet M., 1979.
Frequentation humain et animale de la grotte du Pech-Merle, Cabrerets (Lot) / / Congres prebistorique de France. Session 21. Montauban-Cahors,1979.T.l.
Lorblanchet M., 1981.
La grotte du Pech-Merle // Congres prehistorique de France. Session 21. Montauban-Cahors, 1979. Paris,! 981 .T. 1.
Marshack *A.,* 1977.
The meander as a System: The analysis and recognition of iconographic units in Upper Paleolithic compositions //
Biennial Conference, Australian Institute of Aboriginal Studies, 16 May-2, 1974. Canberra, 1977.
Sauvet G. et S., Wlodarczyk A,, 1977. Essai de semiologie prehistorique (Pour une thebrie des premiers signes graphiques de Γ homme) // BSPF. 1977. T. 74.
Sauvet G. et S., 1979.
Fonction semiologique de Γ art parietal animalier franco-cantabrique // BSPF. 1979. T. 76. № 10-12.
Vialou D., 1986.
L' Art des grottes en Ariege magdale'-nienne. Paris, 1986.

Список сокращений

АКД – Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук.

ГАИМК – Государственная Академия истории материальной культуры

МИА – Материалы и исследования по археологии СССР

САИ – Свод археологических источников

СЭ – Советская этнография

BSPF – Bulletin de la Societe Prehistorique Francaise

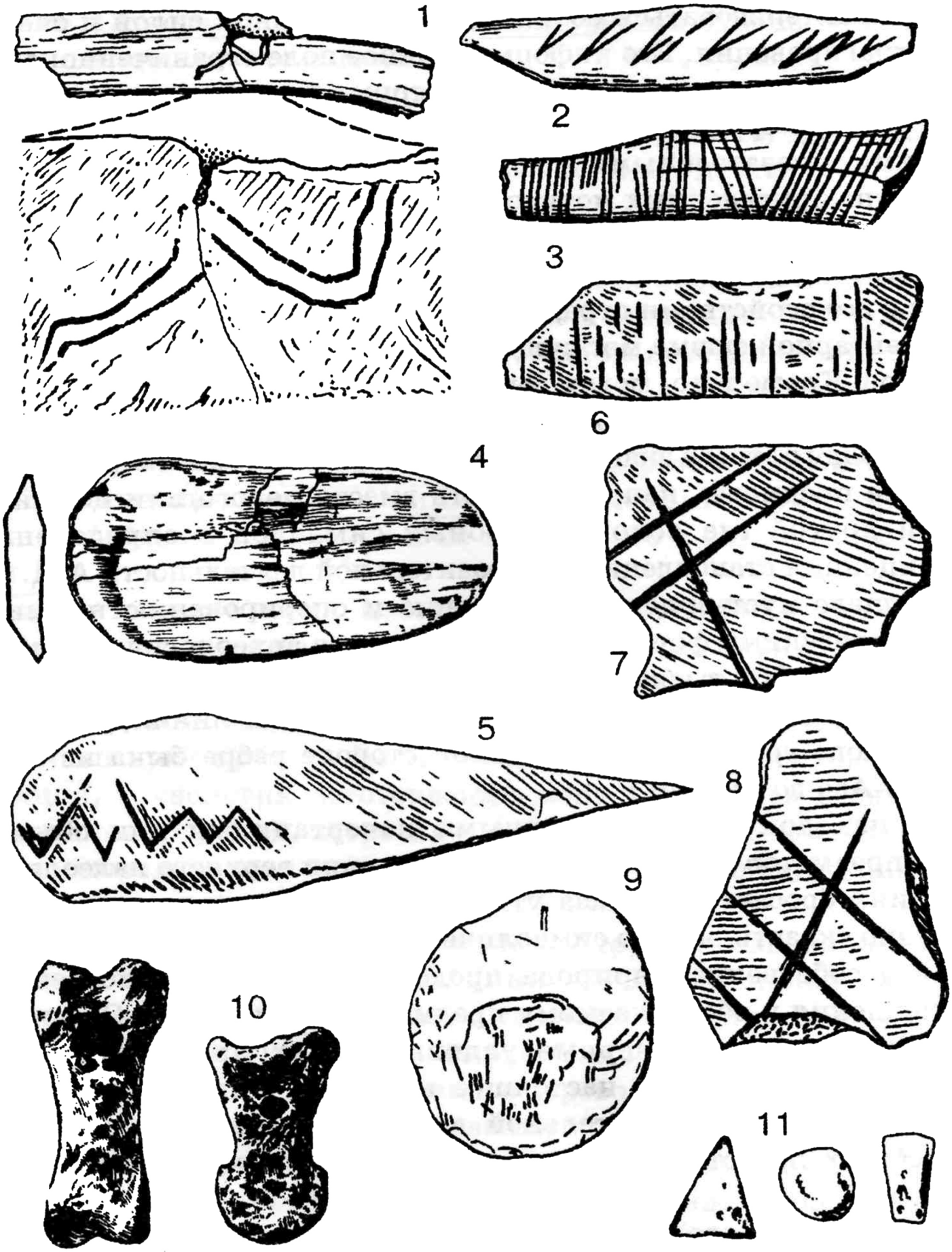


Рис. 1. Ашельские и мустьерские условные символы и знаки: 1— из Пешдель-Азе; 2 — из пещеры Эрмитаж; 3 — из Ля Ферраси; 4 — из пещеры Тата; 5 — из пещеры Бачо-Киро; 6, 7 — из грота Сан-Бернардино; 8 — со стоянки Рипаро Таглиенте; 9 — из грота Дель Арто; 10 — из пещеры Ля Кина; 11 — мустьерские кусочки красящего вещества

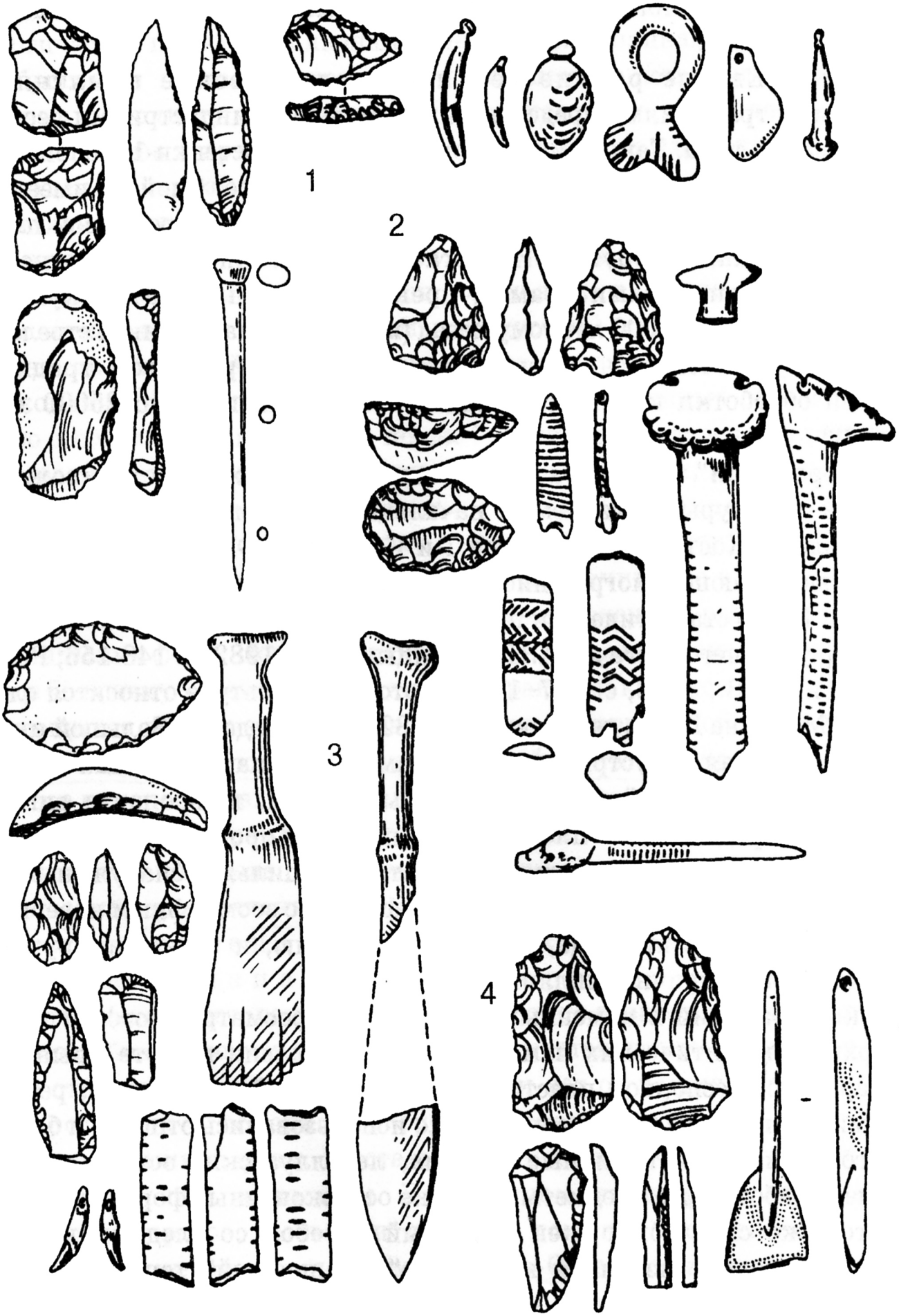


Рис. 2. Облик верхнепалеолитических изделий с господством "мустероидных" технических традиций обработки камня: 1— стоянка Арси-сюр-Кюр (шательперрон); 2 — Костенки-14 (Маркина Гора); 3 — Костенки-15 (Городцовская стоянка); 4 — Брынзены I, слой 3

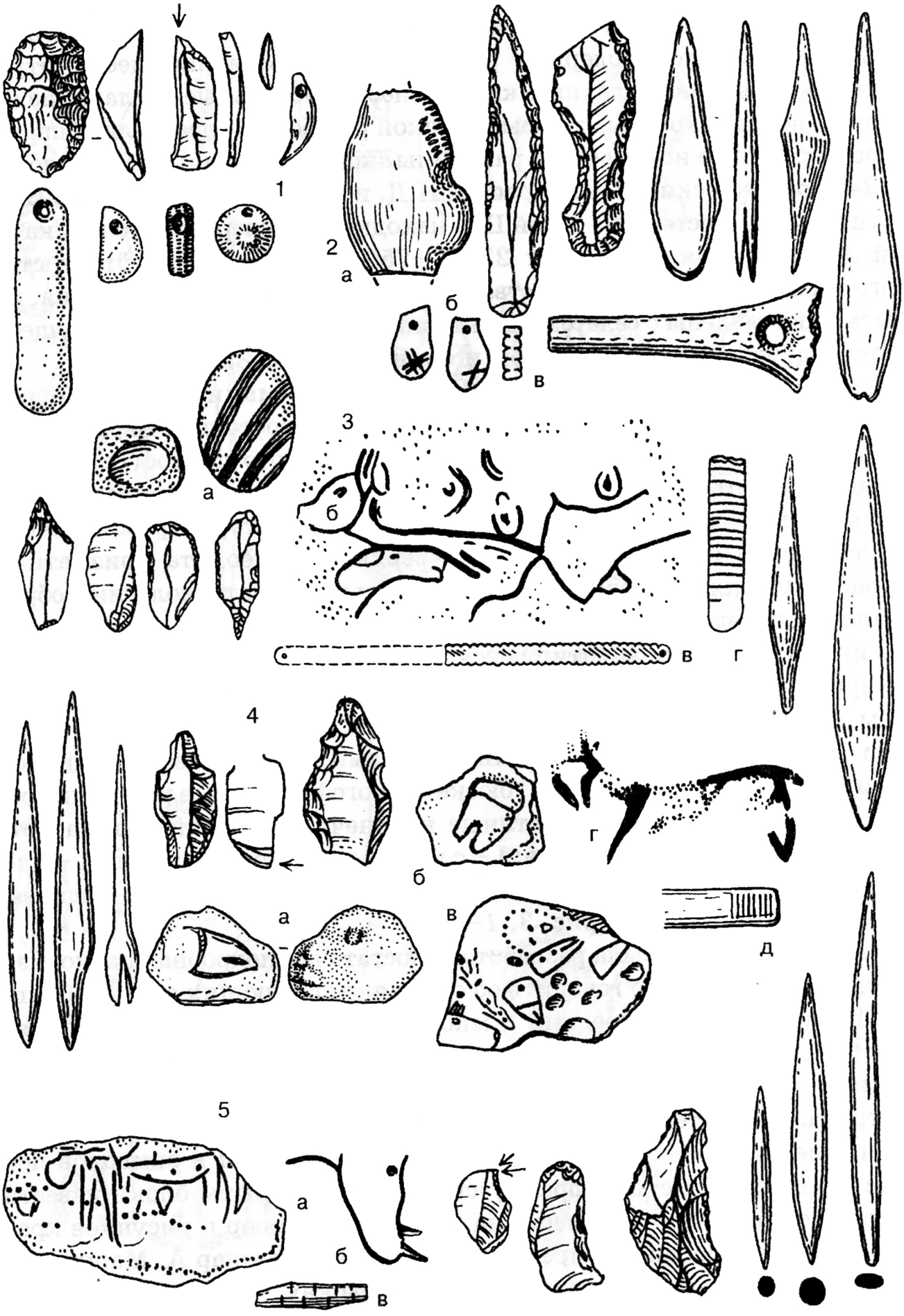


Рис. 3. Облик изделий технологической формации с традициями призматического расщепления камня: 1 — Костенки-17, слой 2; 2 — ориньяк I Ля Ферраси (а – антропоморфное объемное изображение, б – подвески с гравированными знаками, в – подвеска с нарезками); 3 – ориньяк II Ля Ферраси (а – гравированная галька, б – схематическое изображение бизона (?) в сочетании с женскими знаками; в – часть браслета (?); г – костяной предмет с ритмичными нарезками); 4 — ориньяк III Ля Ферраси (а – скульптурная голова животного.

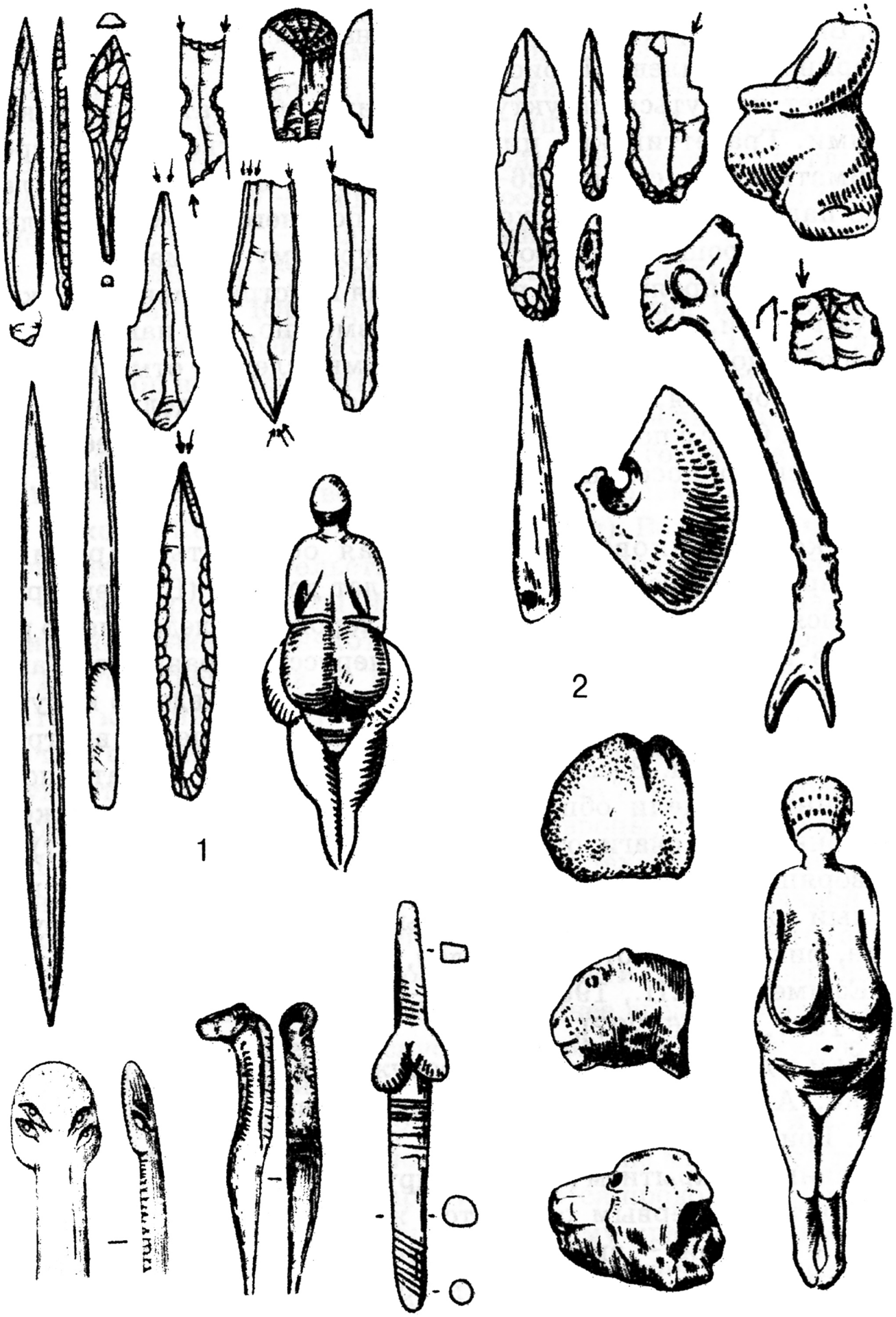


Рис. 4. Облик изделий граветтийской технико-технологической формации: 1 — западноевропейские изделия (статуэтка из Леспюг); 2 — центрально- и восточноевропейские (статуэтка в виде стержня из Дольни Вестонице, последнее изображение — из Костенок-1)

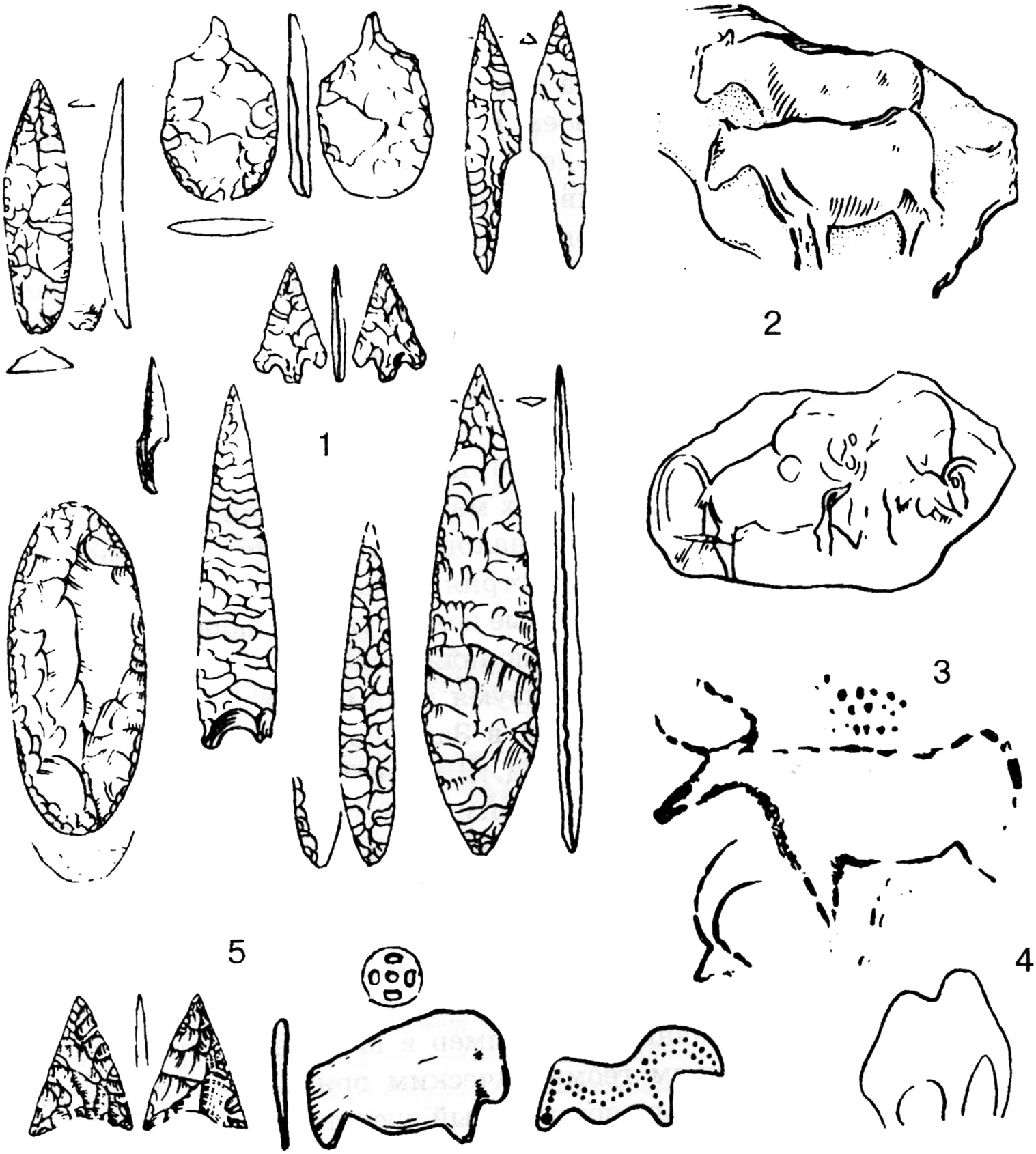


Рис. 5. Облик изделий и искусство солютрейской и близких ей формаций: 1— каменные изделия солютрэ; 2 — Фурно дю Диабль; 3 — Тет дю Лион; 4 — Шабо; 5 — Сунгирь

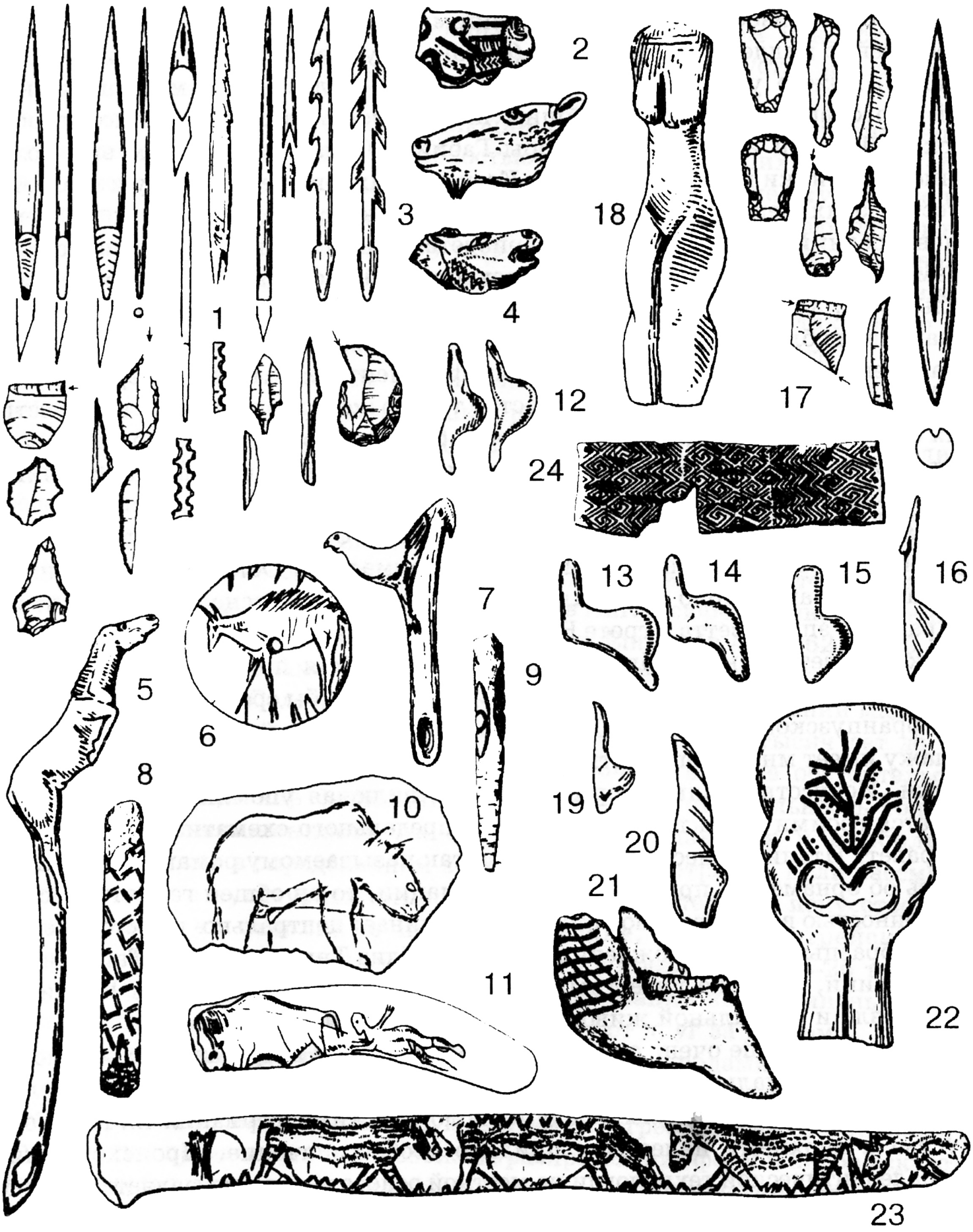


Рис. 6. Облик изделий и предметов искусства технико-технологических формаций эпиграветта и мадлена: 1–11 — изделия из Западной Европы; 12–16, 26 — изделия из Центральной Европы; 17–22 — изделия из Восточной Европы



Рис. 7. Лоссельский рельеф "Женщина с рогом в руке"

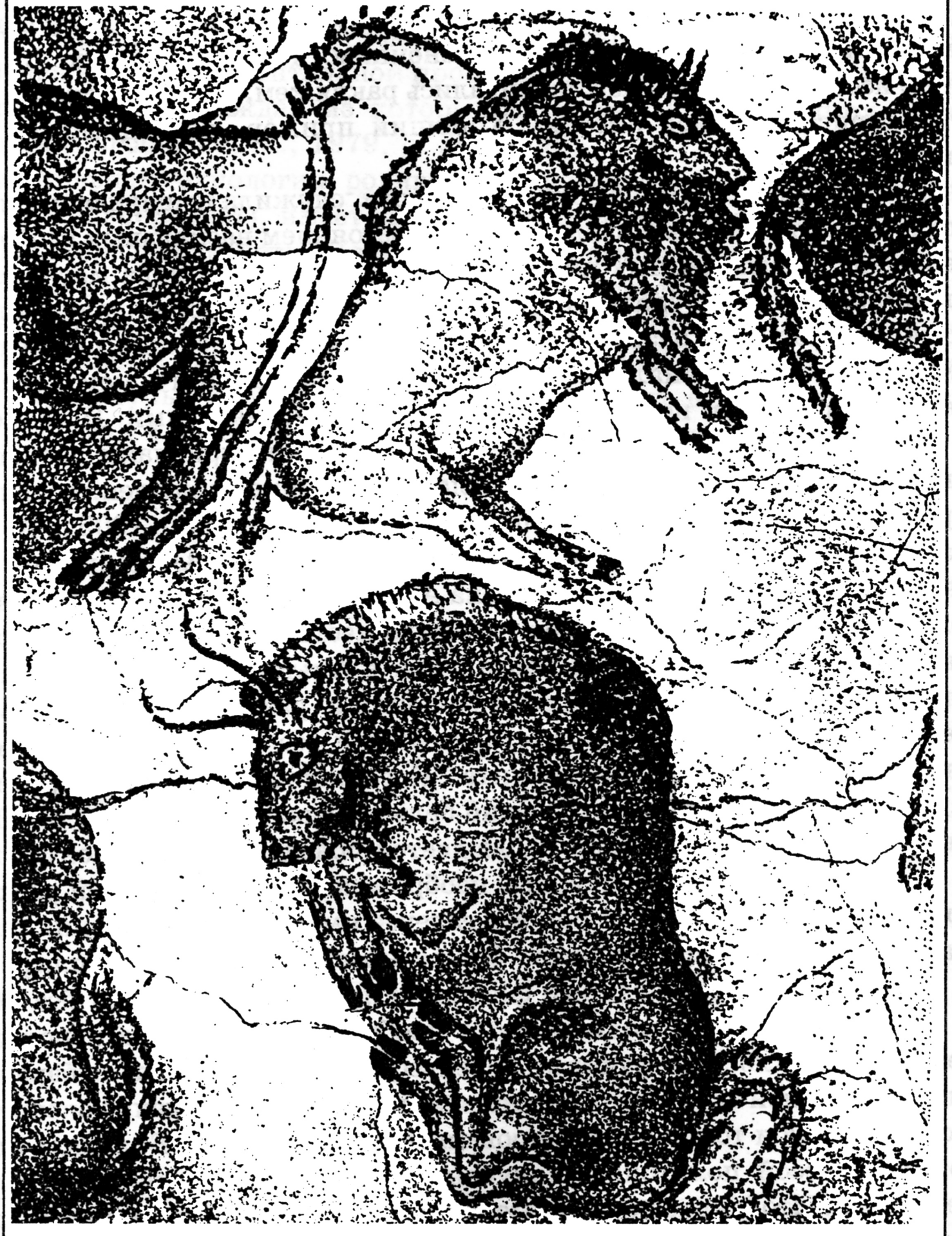


Рис. 8. Фрагмент Большого плафона Альтамиры

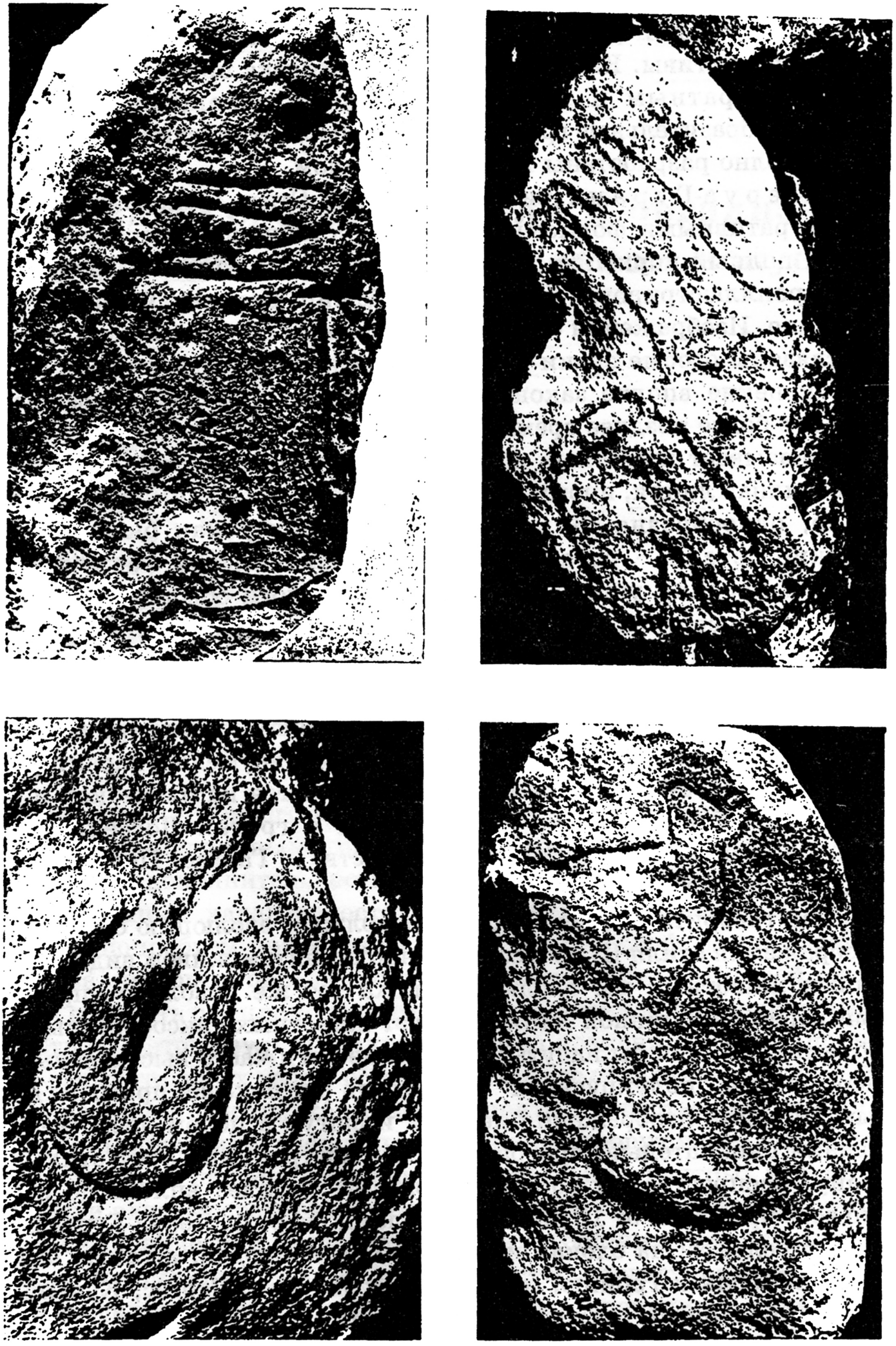


Рис. 9. Искусство стиля I по А.Леруа-Гурану

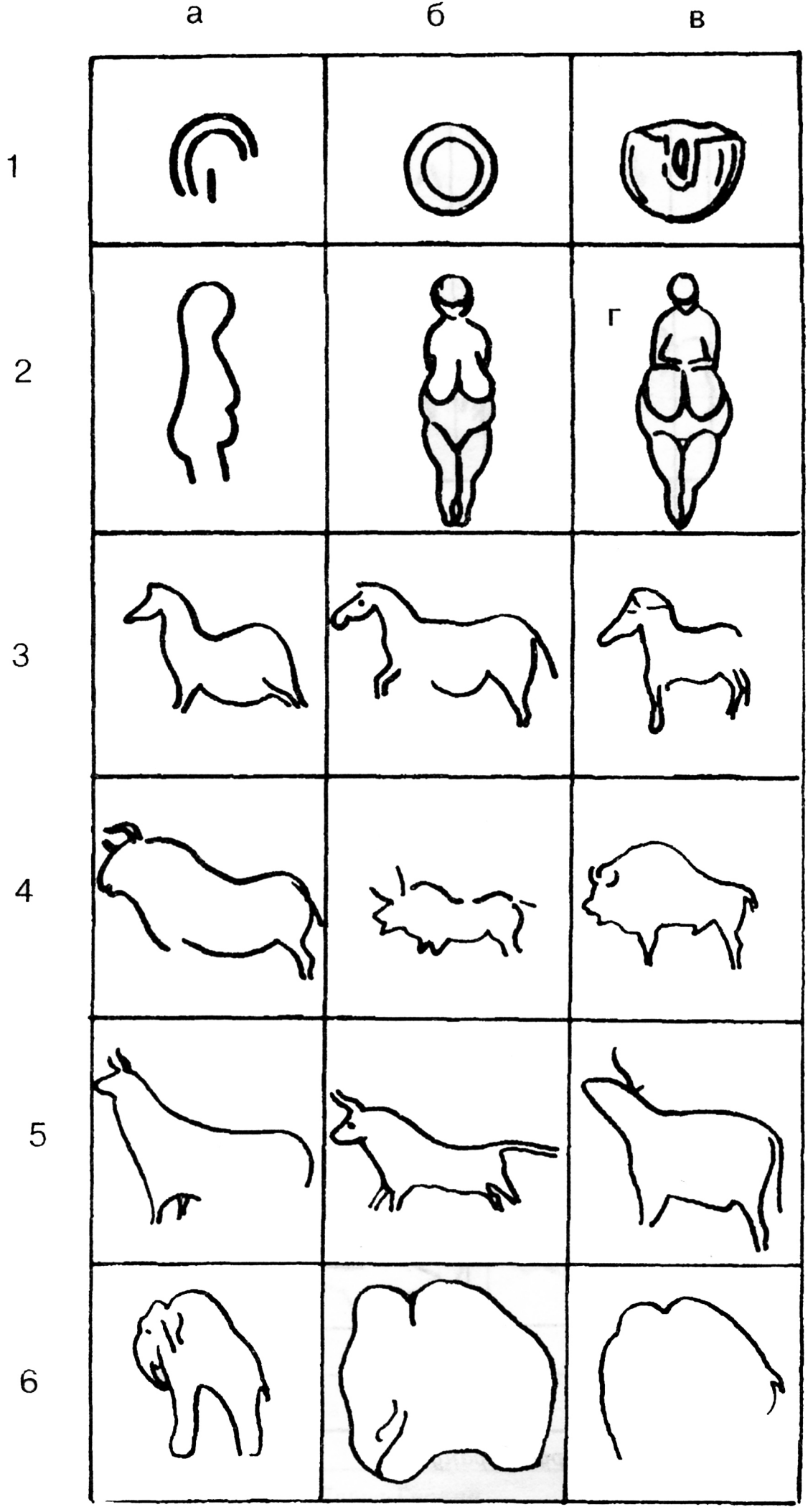


Рис. 10. Стиль II по А.Леруа-Гурану

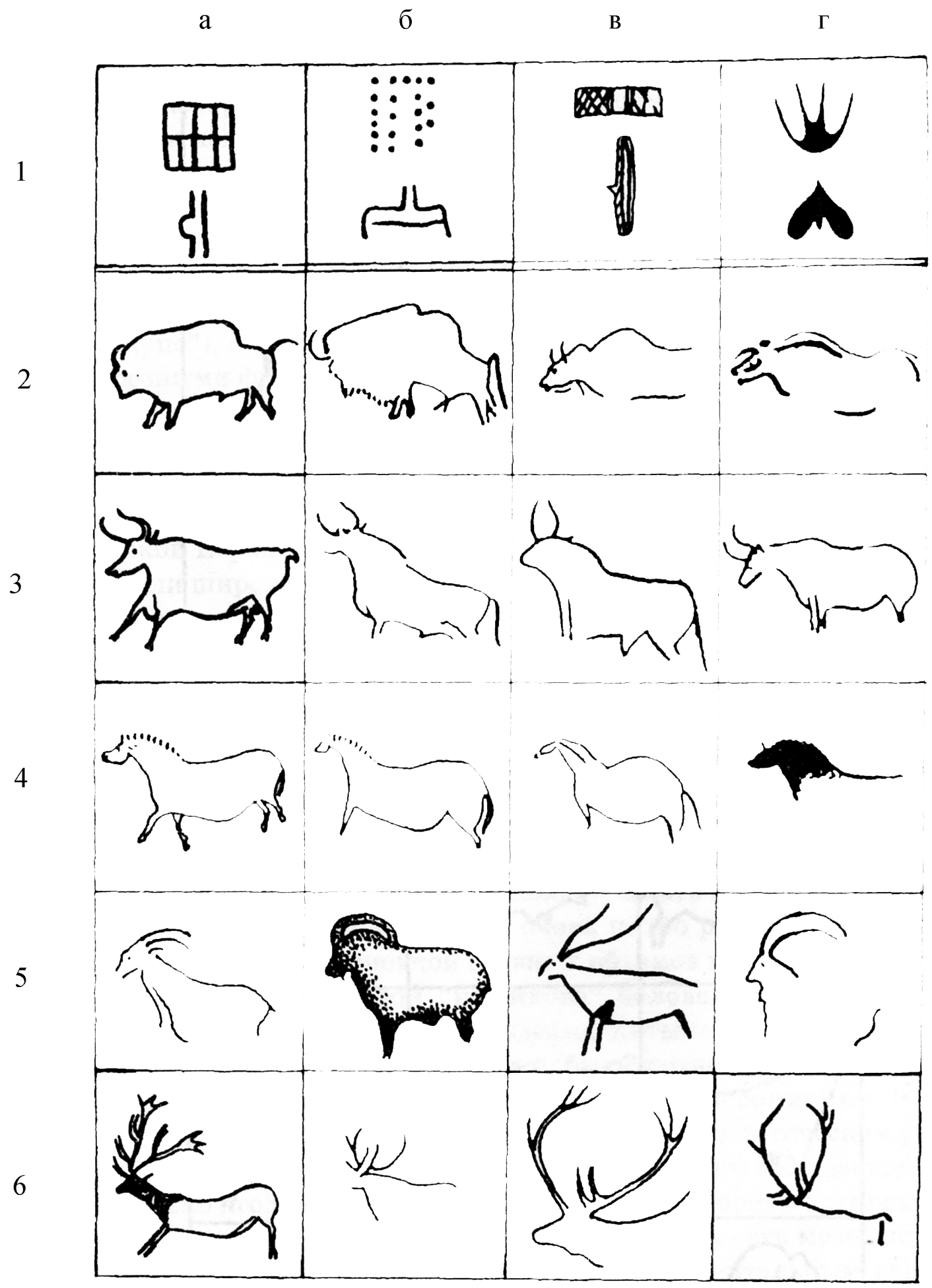


Рис. 11. Стиль III по А. Леруа-Гурану

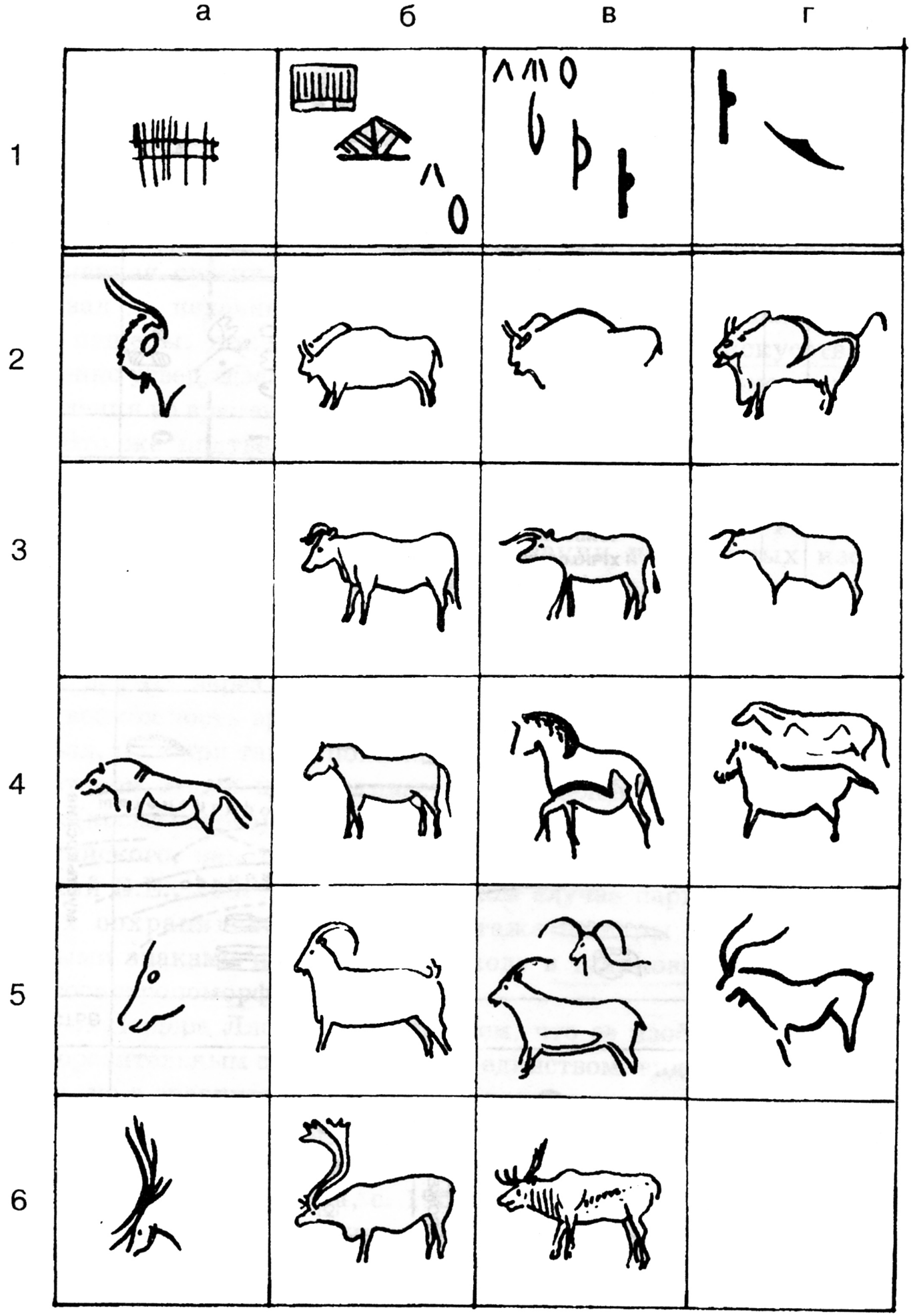


Рис. 12. Стиль IV по А.Леруа-Гурану

Рис. 13. Хронологическая характеристика эволюции стилей

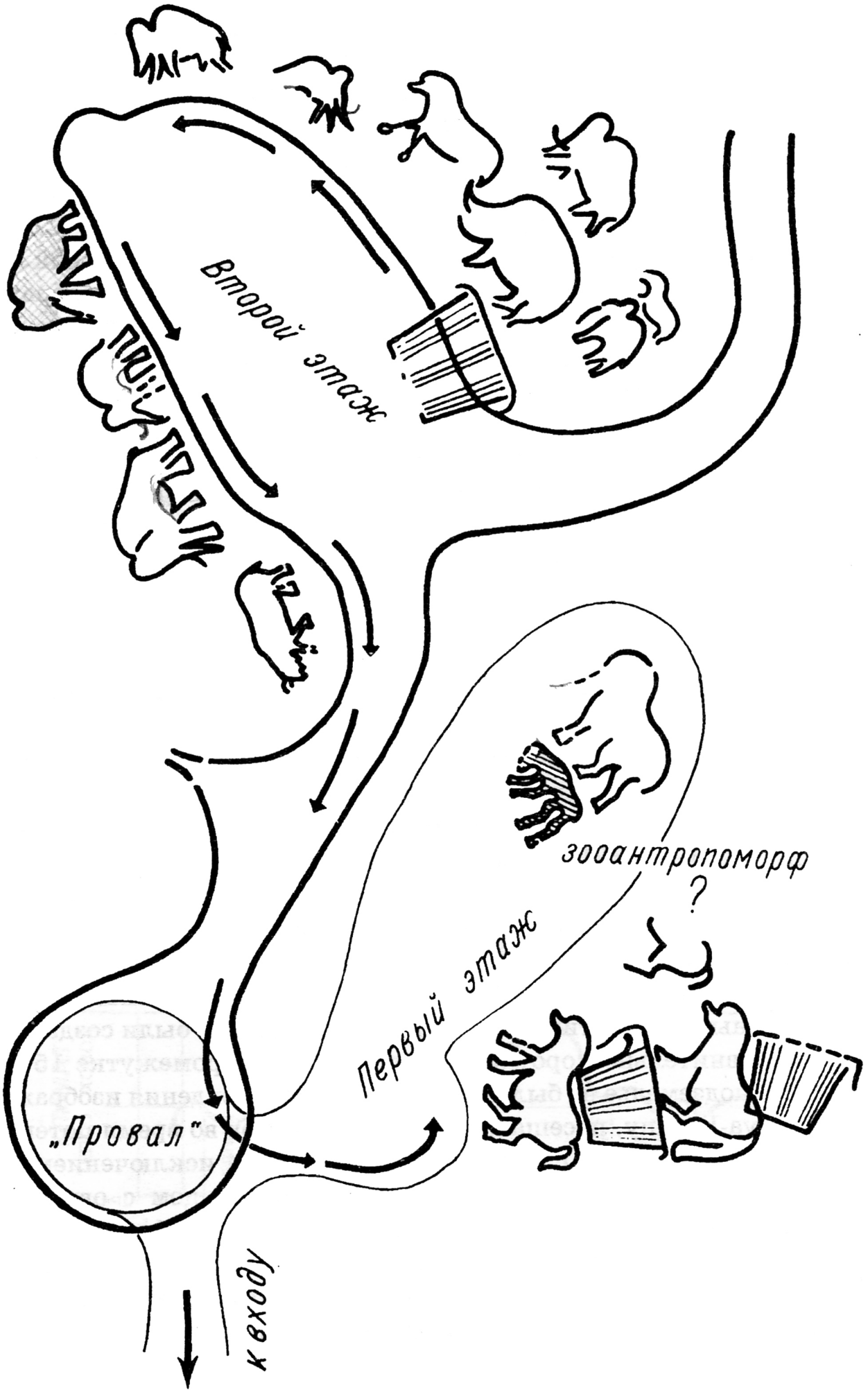


Рис. 14. Каповая пещера. Схема размещения изображений

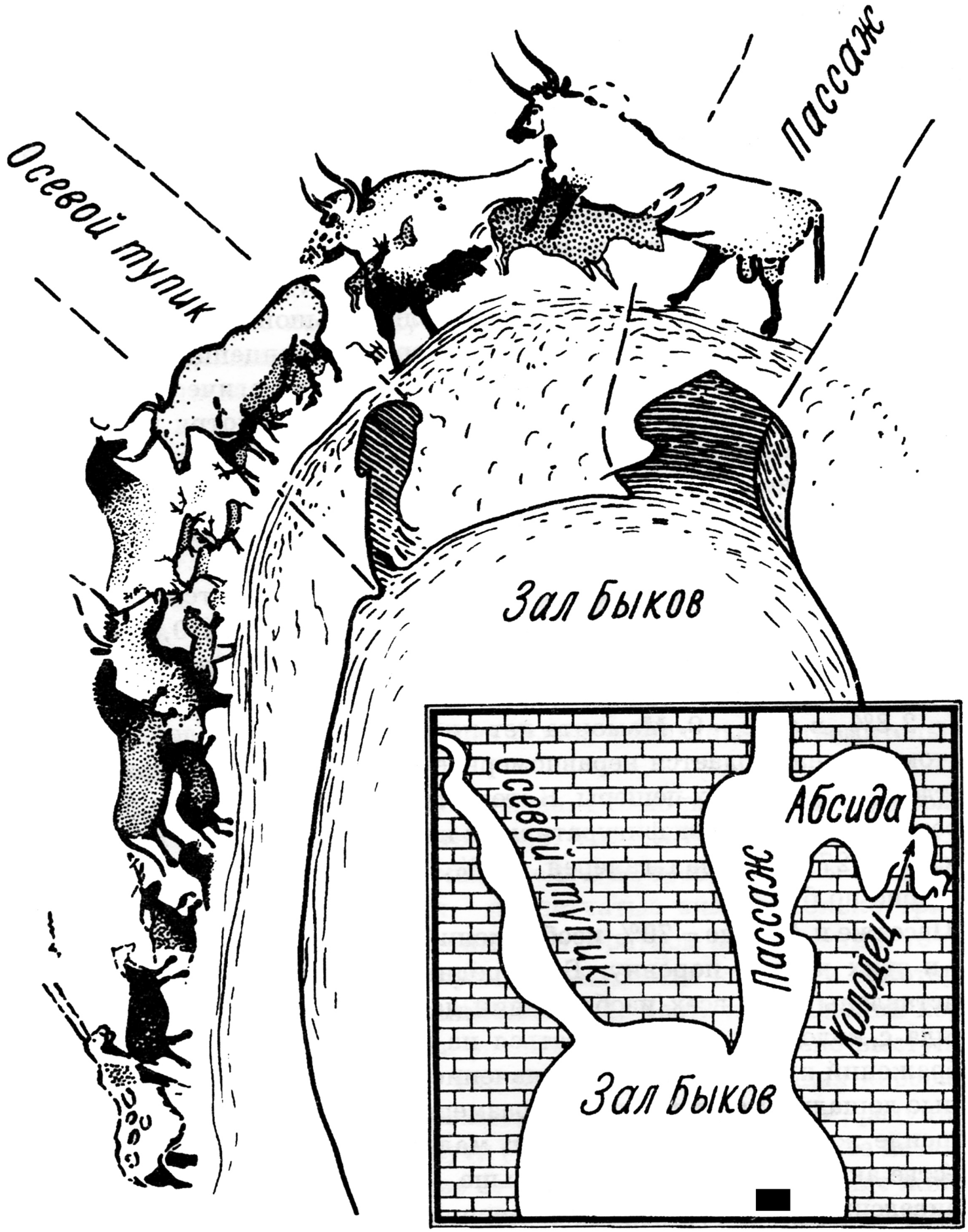


Рис. 15. Ляско. План основной части пещеры. Изображения Ротонды Быков

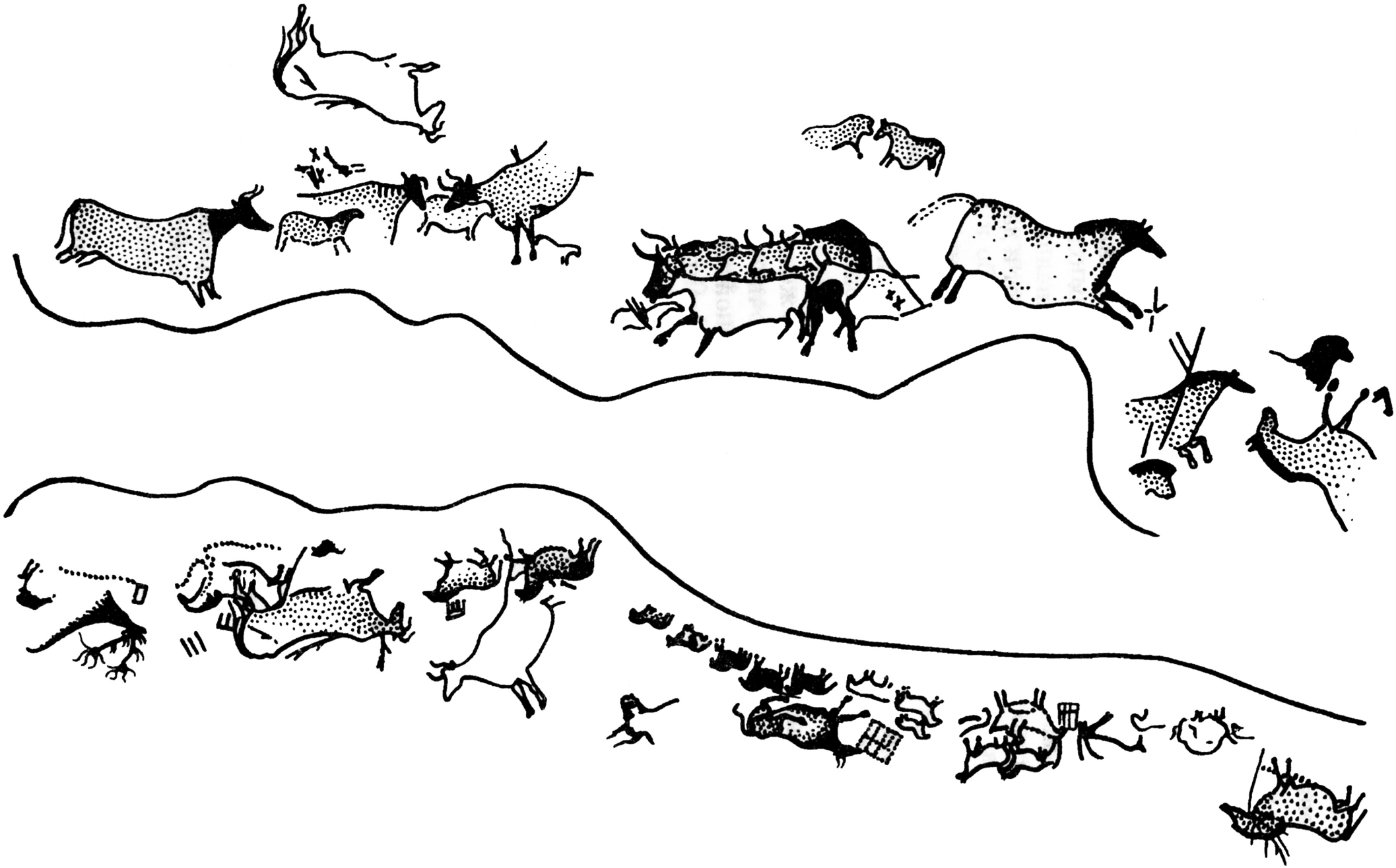


Рис. 16. Ляско. Осевой Тупик

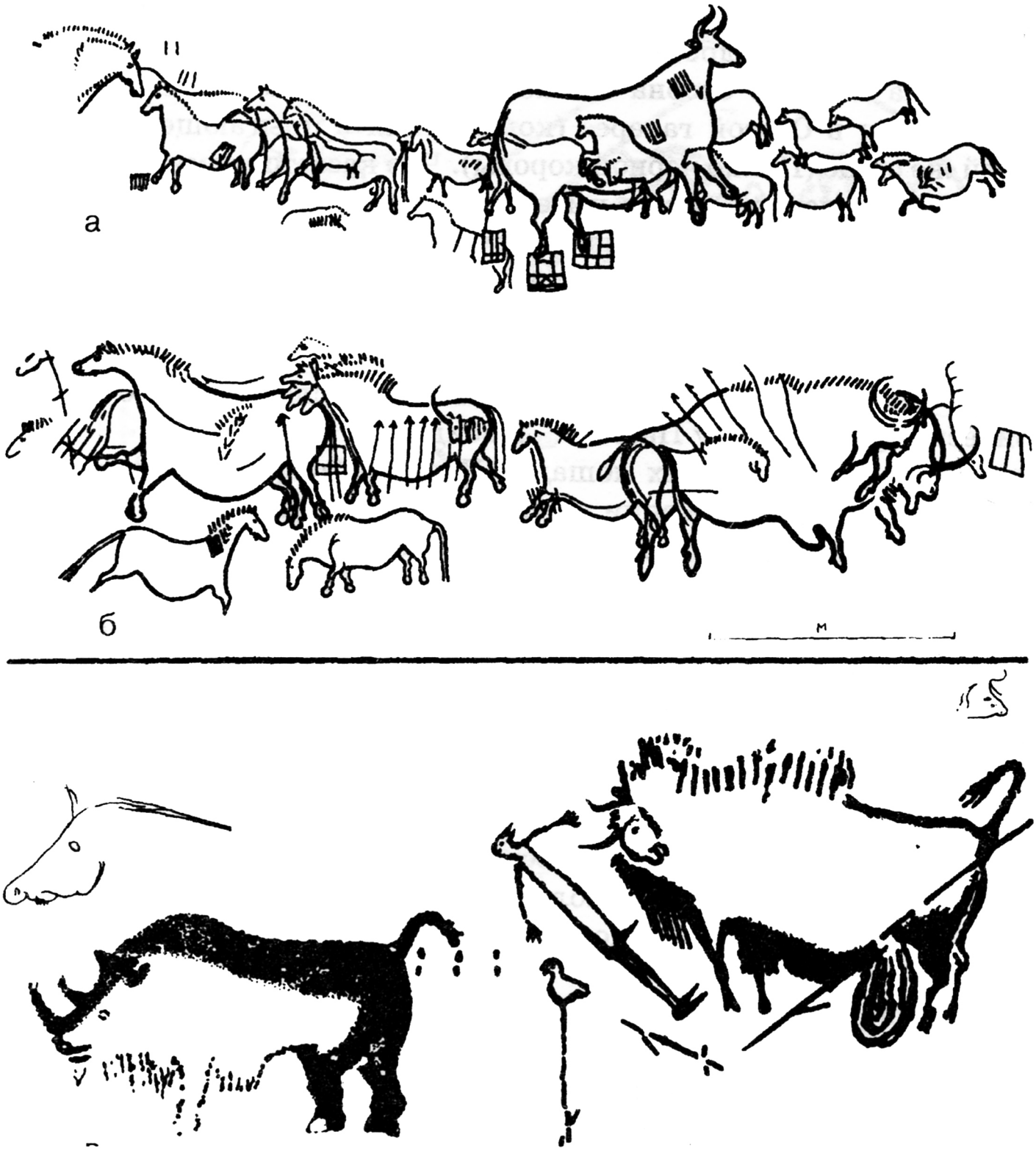


Рис. 17. Ляско. Изображения из Пассажа (а, б) и композиция на стене колодца (в)



Рис. 18 (фрагменты). Верхний рисунок: “минотавр” из панно 11; нижний - панно 9 с медведями.

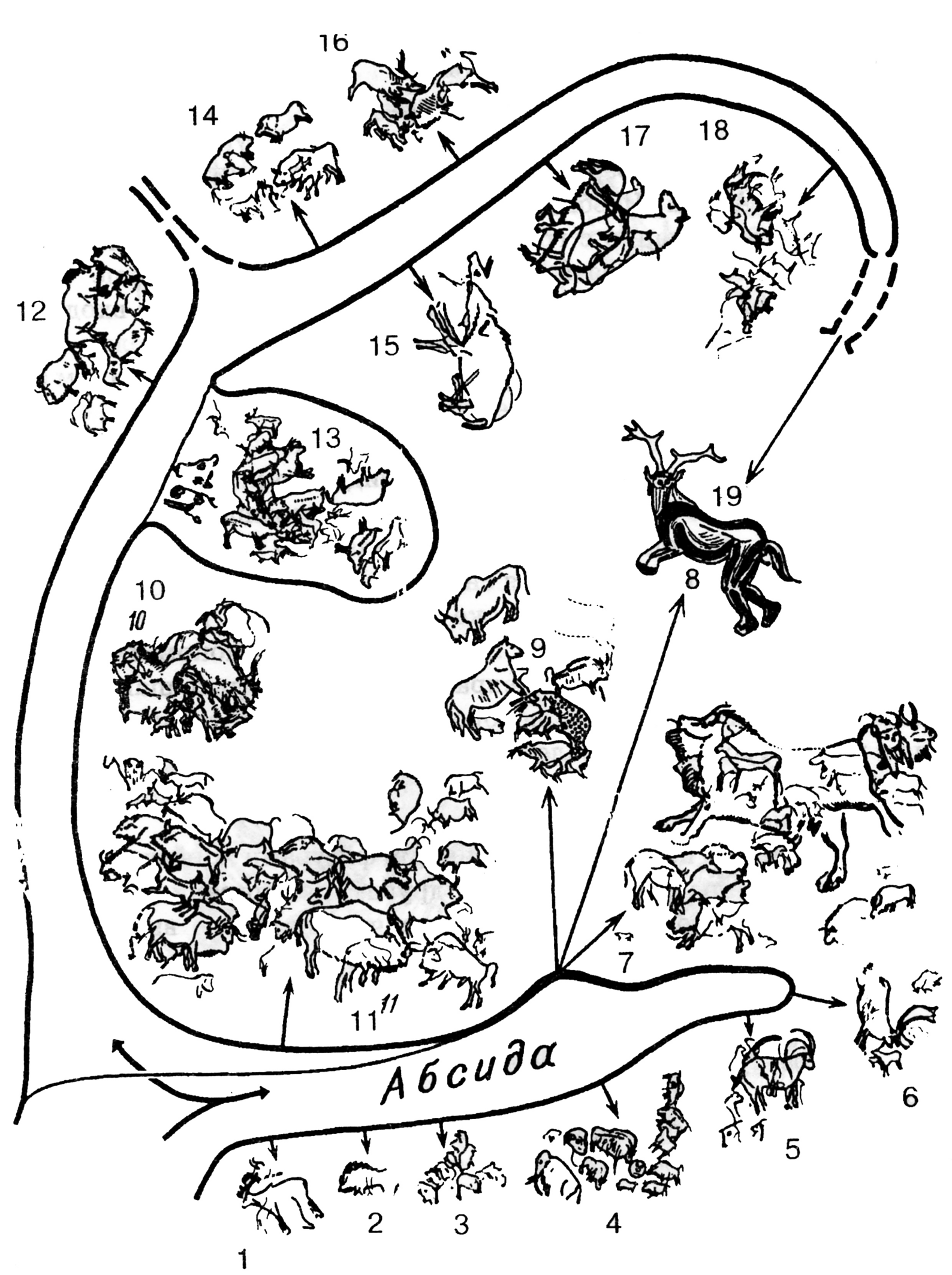


Рис. 18. Труа Фрэр. Святилище.



Рис. 19. Труа Фрэр. Панно 11 Святилища с центральной фигурой человекобизона

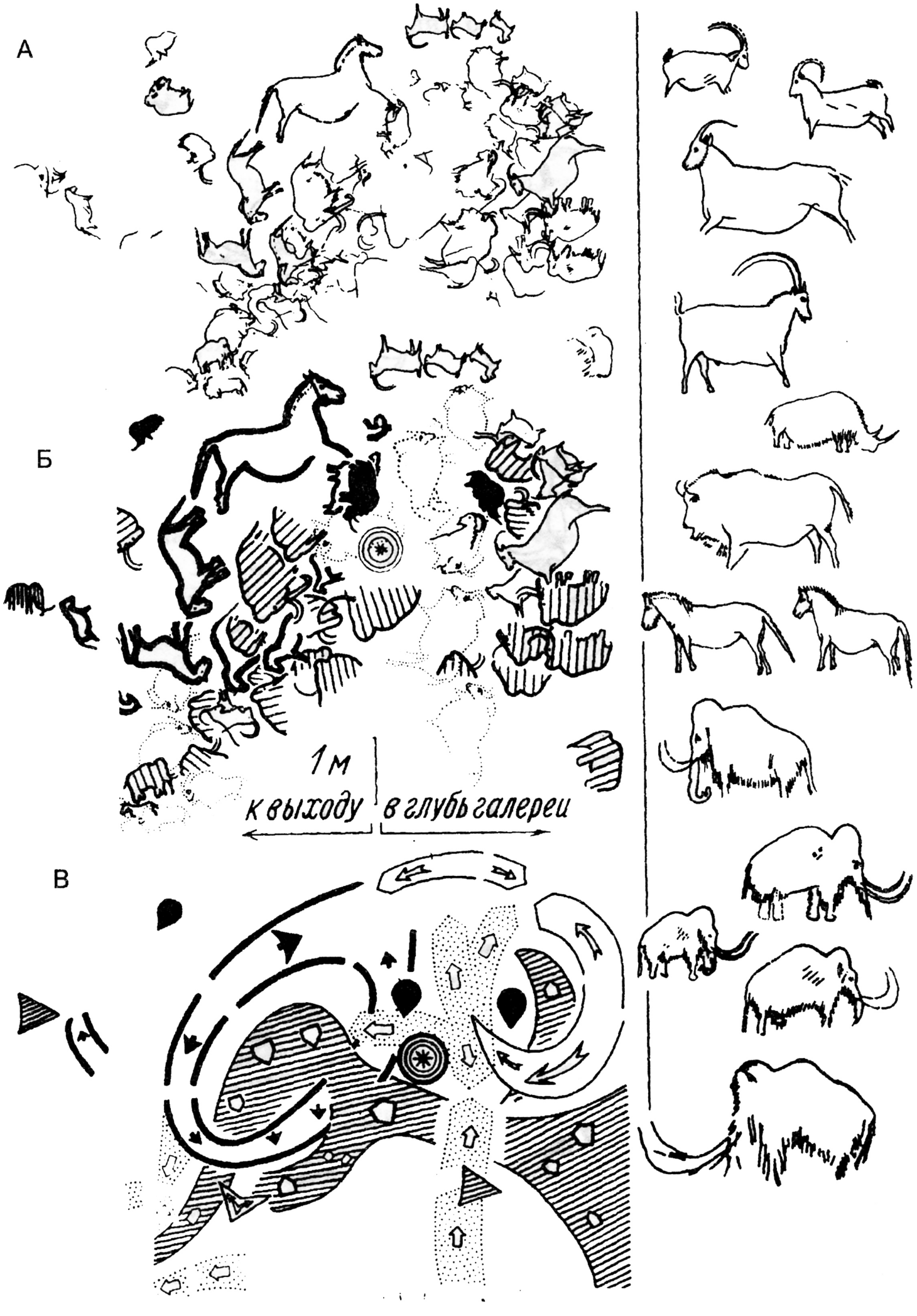


Рис. 20. Большой Плафон Руффиньяка: организация фигур над колодцем

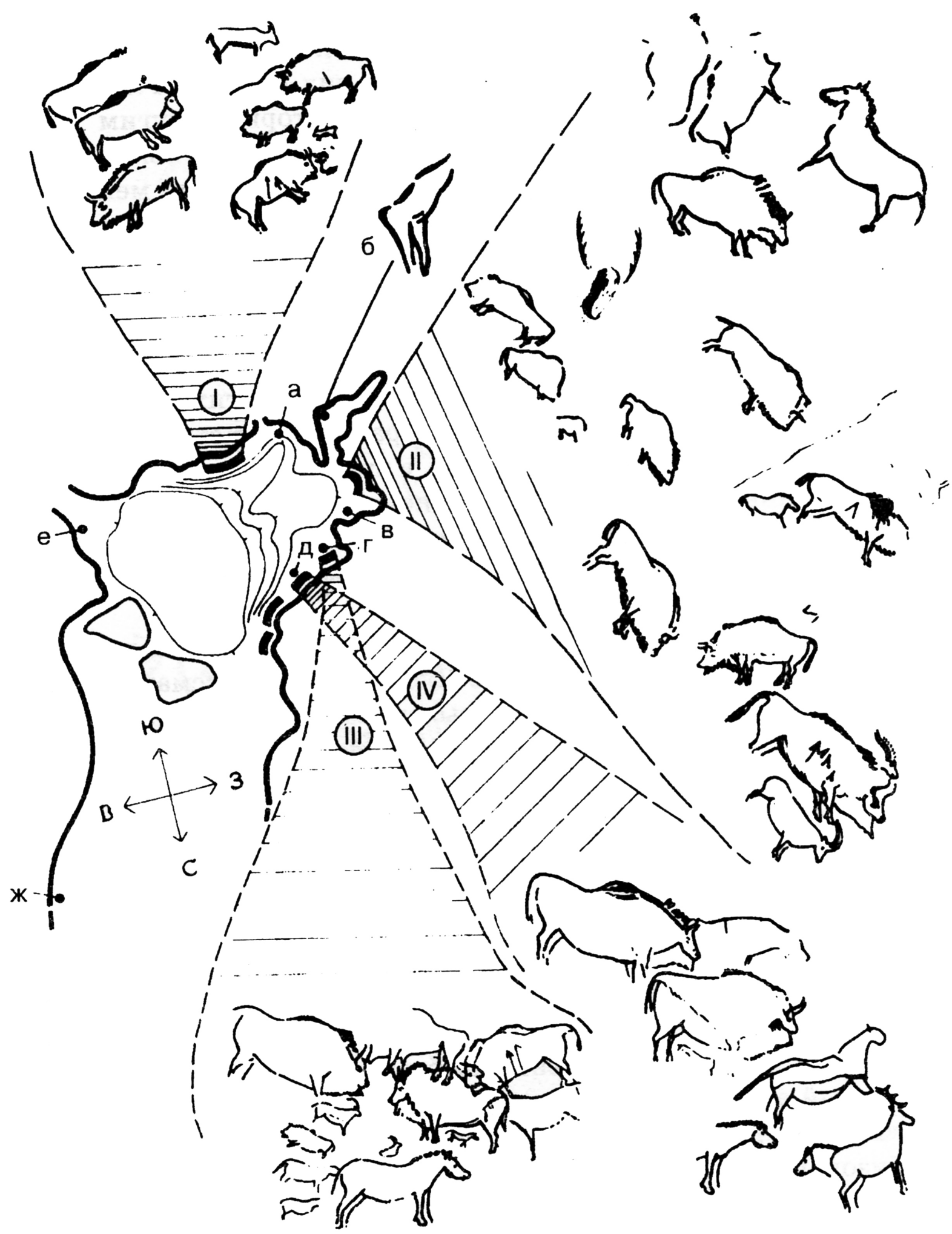


Рис. 21. Святилище Нио.

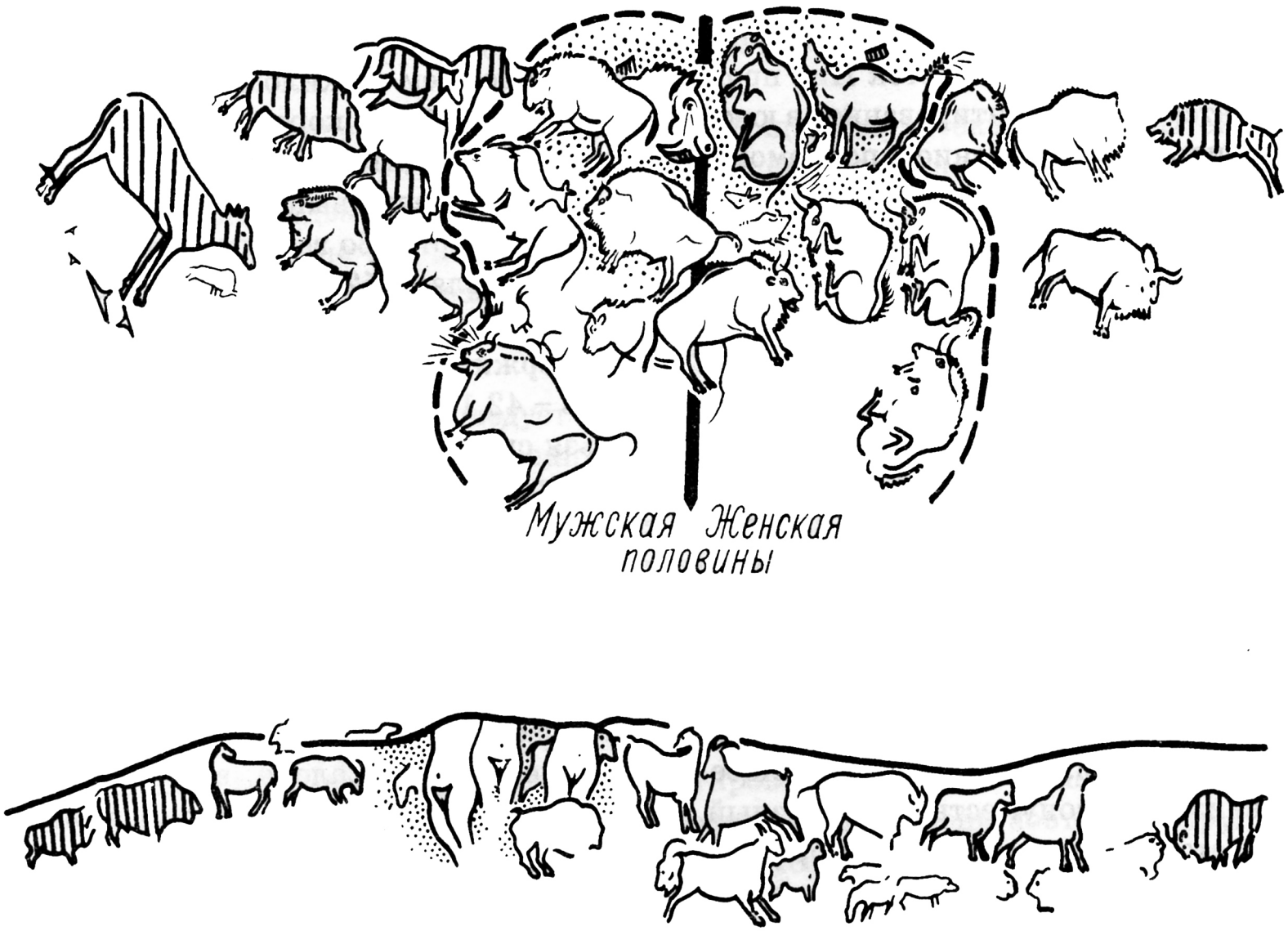


Рис. 22. Композиционно организованные комплексы изображений из Альтамиры и Англь-сюр-Англен

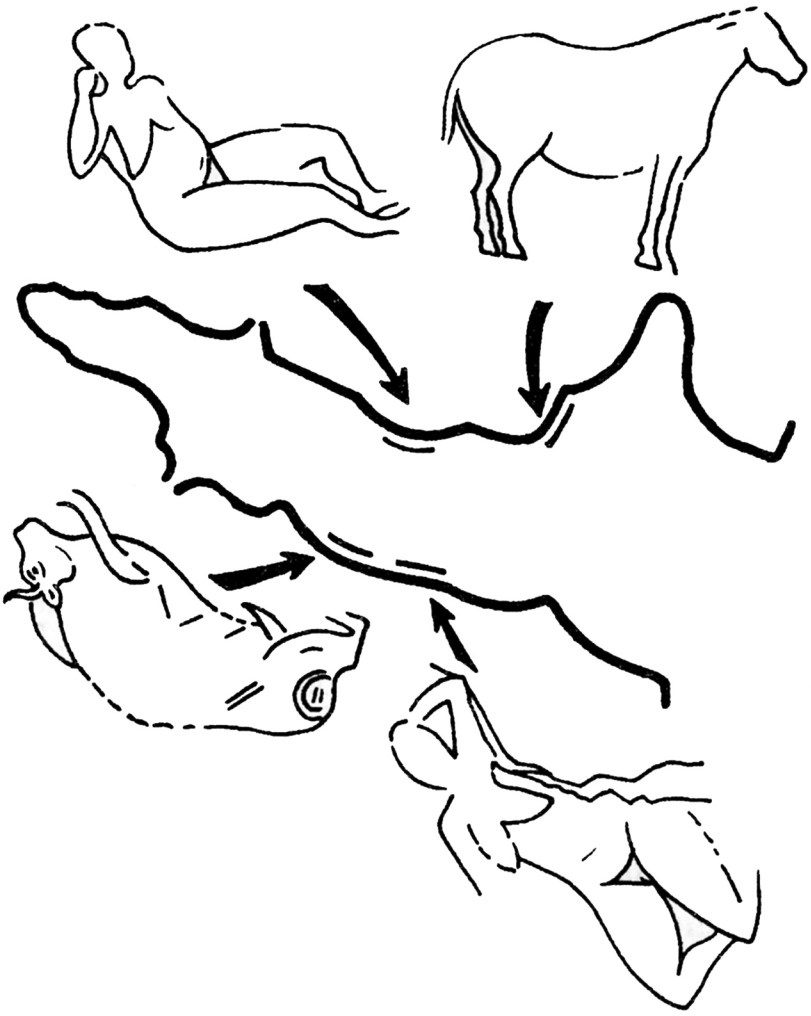




Рис. 23. Схема расположения барельефов и гравюр в Ля Магделен и изображение одной из женщин

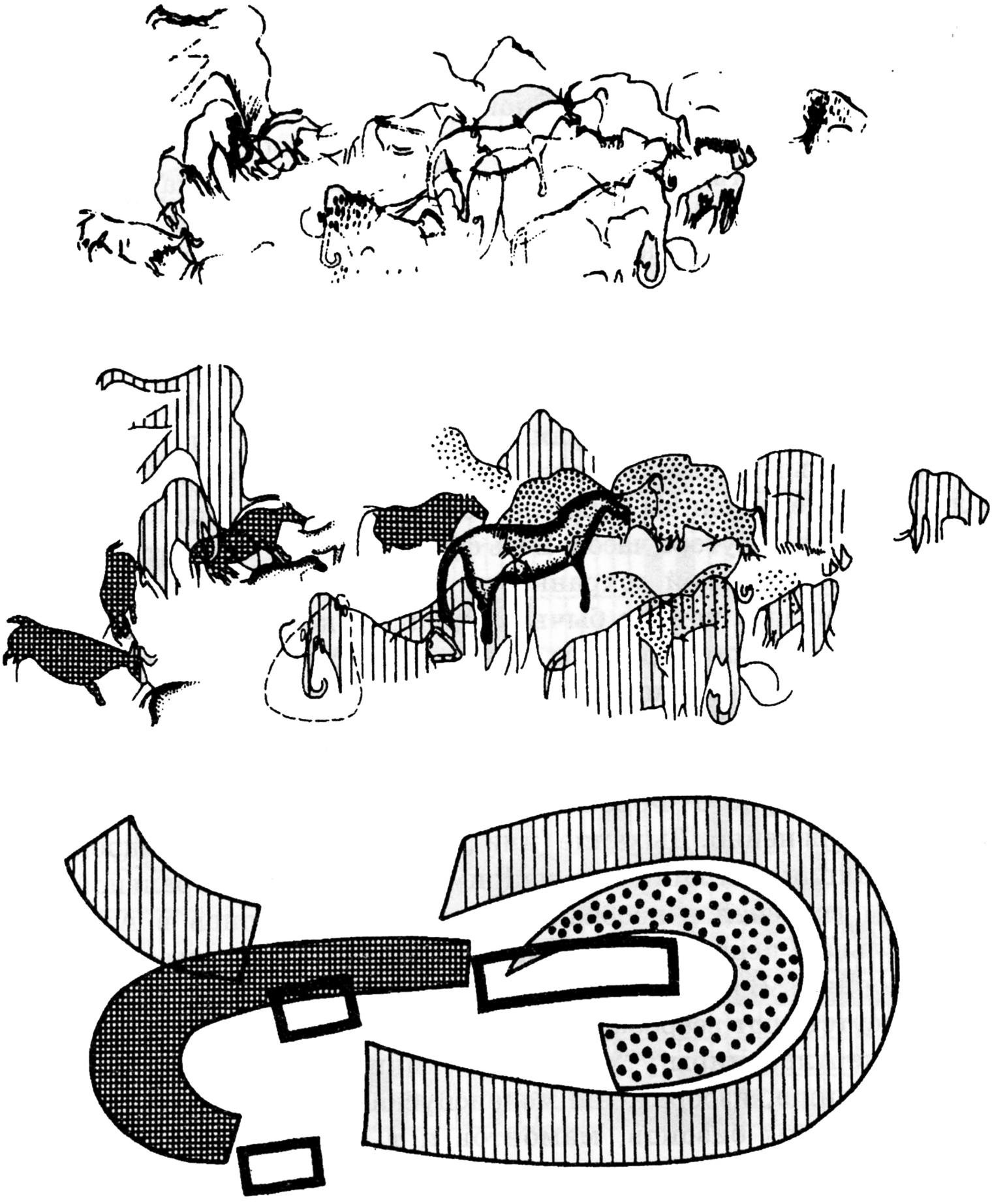


Рис. 24. Пеш-Мерль. Большой Плафон и его изобразительная структура.

Рис. 25. Корреляционная таблица символов-переслоений и знаков.

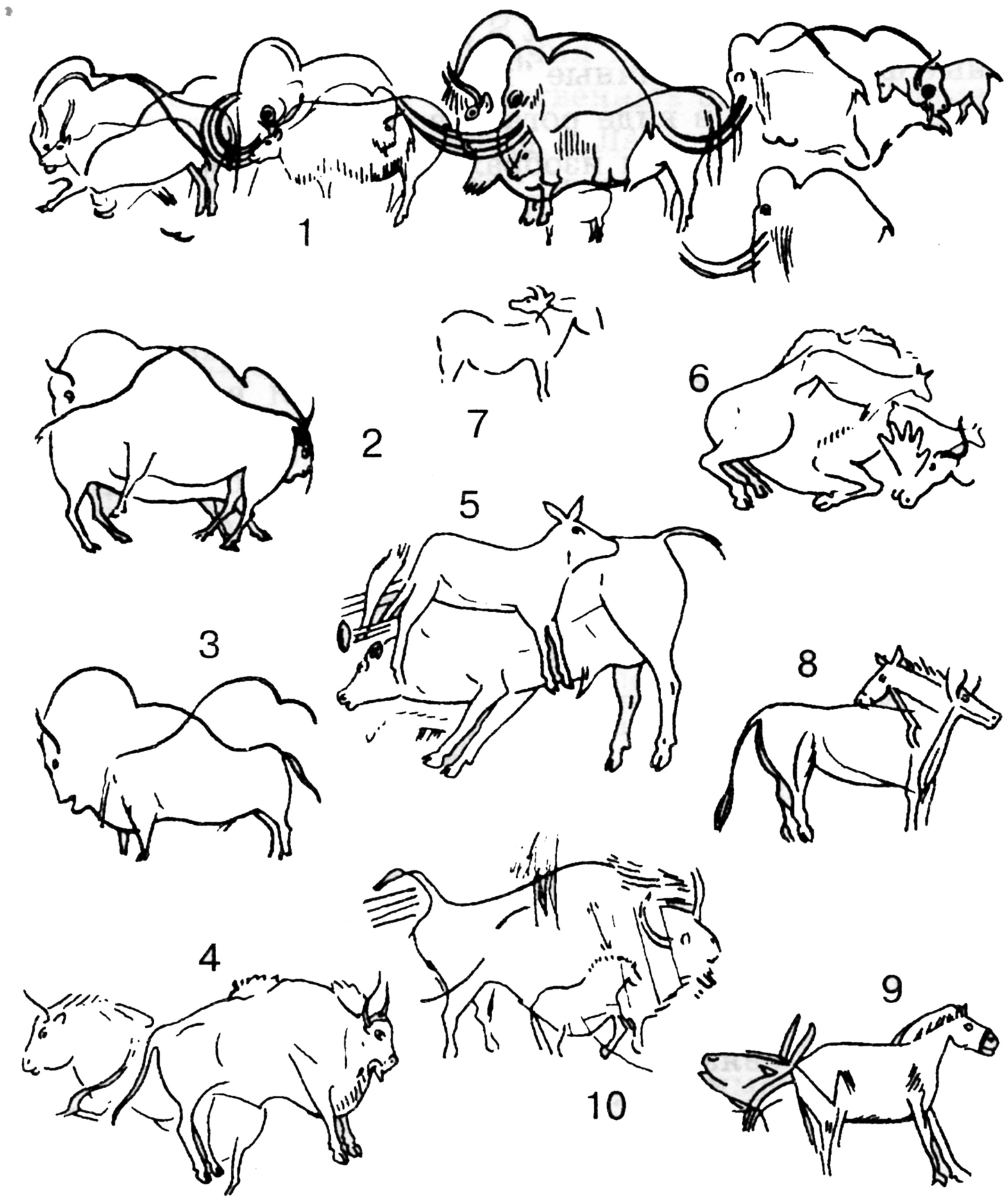


Рис. 26. Переслоения изображений в различных комплексах пещерного искусства: 1 – 3 — Фон де Гом; 4, 5 — Альтамира; 6, 8 — Кастильо; 7 — Пилета; 9 — Хорнос де ла Пена; 10 — Габийю



Рис. 27. Символика в виде “лент” и шалашеобразных фигур: 1 - Гаргас; 2, 3 - Ляско; 4 - Романелли.

Основные формы эстетического творчества в верхнем палеолите

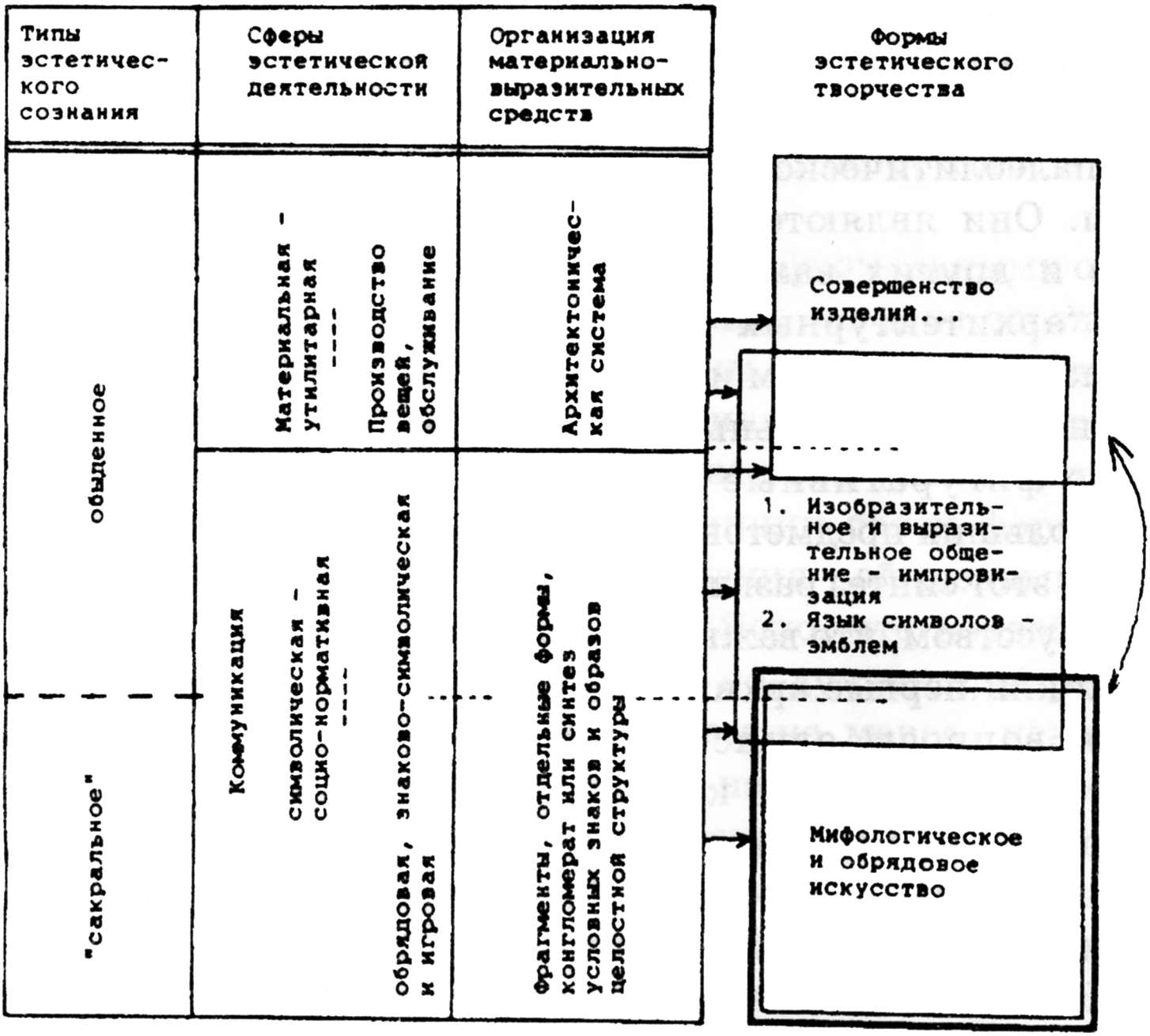


Рис. 28. Основные формы эстетического творчества в верхнем палеолите



Анатолий Кузьмич Филиппов

родился в 1929 г. в Ленинграде. Зиму 1941-1942 гг. жил в блокадном городе. В 1944-1949 гг. учился в Художественном училище и получил свою первую специальность художника-исполнителя. Работал в институте Арктики и Антарктики, более полугода провел в арктической экспедиции и написал книгу "На острове Фадеевском". В 1951-1957 гг. учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина Академии художеств СССР и получил свою вторую специальность искусствоведа.

С 1962 г. работает в Институте истории материальной культуры (до 1992 г. - институт археологии АН СССР), является одним из первых учеников основателя экспериментально-трасологического метода С.А. Семенова, участвовал в археологических экспедициях в Костенках, Литве, Молдавии, на Кавказе, в Крыму, на Урале и в Якутии. В 1977 г. защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук по теме "Связь формы и функции изделий человека в палеолите (Опыт изучения технического и эстетического формообразования)", квалификационной работой подтвердив свою третью специальность археолога-трасолога.

Давний и постоянный интерес к проблемам антропогенеза и творчества человека архаических обществ привел А.К. Филиппова к защите в 1992 г. докторской диссертации по искусству палеолита.

Публикуемый научный очерк "Происхождение изобразительного искусства" включает только часть разработок автора, которые объемлют широкий круг вопросов: технология палеолитического искусства, истоки возникновения эстетического, а также структуры и организация изобразительных комплексов пещер Западной Европы. В настоящее время к изданию готовится книга "Хаос и гармония в искусстве палеолита".