

Я. А. ШЕР

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

**Кемерово
2006**

Министерство образования и науки РФ
Федеральное агентство по образованию
ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»

Я. А. ШЕР

при участии Н. С. Бледновой и С. В. Крюкова

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие

Кемерово 2006

УДК 903.27(075.8)
ББК Т4(0)2-7.73
Ш49

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»*

Р е ц е н з е н т ы:

доктор исторических наук, проф. **М. А. Дэвлет**
(Институт археологии РАН, г. Москва);
доктор исторических наук, проф. **В. Д. Кубарев**
(ИАЭА РАН, г. Новосибирск)

Шер, Я. А.

Ш49 **Первобытное искусство: учеб. пособие / Я. А. Шер; при
участии Н. С. Бледновой и С. В. Крюкова; ГОУ ВПО
«Кемеровский государственный университет». – Кемерово:
Кузбассвузиздат, 2006. – 351 с.**

ISBN 5-202-00935-6.

Книга представляет учебное пособие для студентов старших курсов исторических факультетов университетов и пединститутов, полезна также студентам и аспирантам других гуманитарных специальностей, включая психологию, а также широкому кругу читателей, которых интересуют проблемы происхождения и развития изобразительного искусства. Книга написана на основе спецкурса лекций, читающихся автором в Кемеровском и других университетах, а также в Институте Человека (Париж, 1991–1993 гг.).

Благодаря приложенному к книге компакт-дису, впервые в русскоязычной литературе читатель получает возможность ознакомиться с произведениями первобытного искусства в реальном цвете и в большом объеме. В книге излагается гипотеза автора о происхождении изобразительного искусства как естественноисторического явления, а также точки зрения других специалистов, включая тех, с кем автор спорит, но, уважая их мнение, предлагает читателю самому сформировать свою позицию.

ББК Т4(0)2-7.73

ISBN 5-202-00935-6

© Шер, Я. А., 2006
© ГОУ ВПО «Кемеровский госуниверситет», 2006

Предисловие

Главная цель предлагаемой книги состоит в том, чтобы познакомить читателя с основными фактическими данными о памятниках первобытного искусства. В книге используются материалы новейших российских и зарубежных публикаций, собственные наблюдения автора при работе в Прибайкалье, в Южной Сибири, на Алтае, в Саянах, в бывших республиках Средней Азии, а также в пещерах Франции, Испании и на местонахождениях петроглифов в Италии и Швеции.

Книги по первобытному искусству должны сопровождаться необходимым количеством цветных иллюстраций высокого качества, поскольку никакие словесные описания не в состоянии заменить визуальное восприятие памятника. К сожалению, на русском языке таких книг очень мало (Елинек, 1983; Столяр, 1985 и некоторые другие), большинство иллюстраций в них черно-белые, а качество цветных оставляет желать лучшего. В Парижском издательстве «Seuil» под руководством почетного главного хранителя доисторического наследия и президента ICOMOS (Международного комитета наскального искусства) Ж. Клотта выходит серия роскошных монографий крупного формата с великолепными цветными фотографиями памятников первобытного искусства. Однако такие книги нашему читателю практически недоступны и вряд ли станут доступны в обозримом будущем. Для хотя бы частичного восполнения этого дефицита, к предлагаемой книге приложен компакт-диск с необходимым количеством цветных изображений (около 800), ссылки на которые приведены в тексте. Таким образом, читатель сможет получить достаточно полное в наших условиях представление о рассматриваемых в книге памятниках первобытного искусства.

Вторая задача состоит в ознакомлении читателя с основными научными и методическими достижениями в исследованиях изобразительных памятников с современными концепциями происхождения искусства, которые пока не нашли достаточно полного отражения в русскоязычной литературе по первобытной истории. В ней по инерции излагаются традиционно жесткие марксистские схемы, нередко более жесткие, чем взгляды по этим вопросам самих К. Маркса и Ф. Энгельса.

Кроме вопросов, непосредственно связанных с первобытным искусством, рассматриваются не вполне традиционные подходы к некоторым традиционным проблемам истории первобытной культуры. В частности, предпринята попытка критически оценить незыблемую многие годы формулу «человек создал труд», при помощи которой иногда пытаются объяснить и происхождение искусства.

В соответствии с этими задачами, книгу можно разделить на три части:

- 1) введение и обзор памятников первобытного искусства (главы 1–3);
- 2) вопросы теории и методов изучения, консервации, реставрации и музее-

фикации памятников первобытного искусства (главы 4–9); 3) происхождение искусства (гл. 10). В первых трех главах фактические данные излагаются в хронологической последовательности: каменный век, эпоха бронзы, железный век. В последующих главах рассматриваются все основные методические и теоретические вопросы исследования памятников первобытного искусства: поиск, копирование, описание, классификации, методы абсолютного и относительного датирования, методы семантической интерпретации, сравнение с народным искусством. В заключительной главе представлена новая гипотеза происхождения изобразительного искусства, как естественноисторического феномена, родственного языку. Способность к созданию изображений могла возникнуть только при определенном уровне развития нейропсихологического аппарата *Homo sapiens sapiens*, особенно межполушарной асимметрии и дифференциации функций правого и левого полушарий головного мозга.

Основным содержанием книги являются лекции по первобытному искусству, которые читаются автором в Кемеровском государственном университете. В разные годы отдельные лекции и курсы читались в Санкт-Петербургском, Алтайском, Омском, Самаркандском университетах, в Тюменском и Кемеровском институтах культуры, а также в Школе высших исследований Института человека (Париж, 1991–1993 гг.). Книга может служить учебным пособием для студентов и аспирантов, изучающих историю, археологию, этнографию, музееведение, культурологию и другие гуманитарные дисциплины.

В написании глав 4, 7 и 9 участвовала Н. С. Бледнова. С. В. Крюков и Я. А. Шер разработали структуру и дизайн компакт-диска с иллюстрациями. Библиография составлена М. А. Коваленко.

Использование компакт-диска предельно упрощено. Запуск происходит автоматически. При чтении книги переход от одного рисунка к другому возможен «прокруткой», или клавишами PgUp – PgDn, или щелчком левой клавишей мыши по курсору на соответствующем номере рисунка.

Книга создавалась при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, грант № 01-01-85007а/у. Особая благодарность директору Гос. Эрмитажа чл.-корр. РАН М. Б. Пиотровскому и В. С. Теребенину за любезное разрешение использовать иллюстрации из эрмитажных изданий, а также за аналогичные разрешения В. Д. Кубареву, П. Бану (Великобритания), Ж. Клотту и Ж.-М. Шазену (Франция). Часть иллюстраций с соответствующими ссылками заимствована из публикаций В. В. Волкова, А. Д. Грача, М. А. Дэвлет, Э. А. Новгородовой, Э. Якобсон (США), Н. Ажула (Франция), З. Жиляо (Португалия).

Введение

Изучение памятников первобытного искусства, в которых нашла свое отражение духовная культура древнего человека, занимает одно из центральных мест в работе археологов, этнологов, историков первобытного общества, искусствоведов и других представителей гуманитарного знания. Яркий феномен палеолитического искусства (изысканной пластики и особенно пещерной живописи) привлекал и будет привлекать всеобщее внимание своей неожиданной стилистической цельностью и загадочностью. Сейчас, когда изобразительные памятники эпохи верхнего палеолита, обнаружены практически на всех континентах, и с каждым годом их количество прибавляется, интерес к этому феномену возрастает и у представителей естественных наук: психологии, нейрофизиологии, психиатрии и т. д.

Наряду с живописью и пластикой каменного века не менее важное значение имеют изобразительные памятники более поздних периодов. Они демонстрируют определенную динамику изменчивости во времени и пространстве, хотя и не всегда ясную, но стимулирующую размышления о причинах и механизме этой изменчивости, о ее связи с другими культурноисторическими процессами или, наоборот, об относительной самостоятельности. Исследование памятников первобытного и древнего искусства, и особенно наскальных изображений, превращается в самостоятельное направление археологии. Тем важнее представляется задача изучения и обобщения накопленного в этой области научного и методического опыта.

При изучении первобытного искусства перед исследователем, наряду с традиционно археологическими проблемами (описание, датировка, интерпретация и т. д.), возникают некоторые специфические проблемы, присущие именно данному виду археологических памятников. Одной из них является проблема более точного определения, какое искусство следует считать первобытным. Необходимо также понять, есть ли какое-то значительное отличие первобытного искусства от более позднего и современного и, если «да», то в чем оно состоит. При полевых исследованиях возникает отличная от общеархеологических задача достоверного копирования и описания памятников. В последнее время приобрела особую остроту проблема сохранения и музеефикации памятников первобытного искусства под открытым небом и, наконец, самая сложная – проблема происхождения искусства. Последовательность их рассмотрения в данной книге обусловлена нарастающей сложностью, а также тем, что, прежде чем рассматривать методические и теоретические вопросы, необходимо дать

более или менее полный обзор самих памятников, т. е. познакомить читателя с предметом рассмотрения, что и сделано в трех первых главах.

Какое искусство считать первобытным? Еще недавно ответ на этот вопрос казался очень простым. Согласно марксистской философии истории, первобытным считалось искусство времени первобытнообщинного строя, что на профессиональном языке археологии соответствует эпохам камня и бронзы. Но культура развивалась неравномерно. Когда в степях и лесах Евразии господствовал первобытный уклад, в Средиземноморье, Двуречье, в долине Нила и в других благоприятных по природе регионах складывались древнейшие цивилизации. Неравномерность темпов развития культуры в разное время и в разных регионах требует и соответствующих критериев для отнесения изобразительных памятников к первобытной культуре или, например, к культуре ранних цивилизаций. Одними из таких критериев (тоже далеко не абсолютных, ибо абсолютные критерии в истории культуры вообще немыслимы) могут быть основные признаки цивилизации, например: архитектура, городская культура, письменность, росписи и рельефы на стенах жилых и культовых построек и т. п. Но и здесь остаются неясности. Египет Раннего или Древнего царства жил в условиях меднокаменного века, большинство составляли каменные орудия, как в первобытном обществе. Но при этом искусство было ярким и разнообразным. А куда, например, отнести росписи на стенах жилищ и храмов протогородской культуры типа Чатал-Хююка или статуэтки из Иерихона, Хаджилара и т. п.? Можно ли считать первобытным искусством скифский звериный стиль, в котором, с одной стороны, прослеживается наследие искусства эпохи энеолита Южной Сибири, а с другой – влияние искусства Греции времени афинской демократии, а также Ирана эпохи Ахеменидов? Куда относится практически современное искусство индейцев северо-западного побережья США и Канады или многочисленных аборигенов стран Азии, Африки, Австралии и Латинской Америки? У последних, также как и в изобразительном творчестве коренных народов Сибири, Центральной Азии и Европы, до сих пор сохранилось очень много сюжетов и стилистических особенностей от первобытного искусства. Может быть, уместно называть такое искусство «изобразительным фольклором» (подробнее см. гл. 6.2, а также Шер, 1997а) и не привязывать его к какой-то социально-экономической формации?

Тесное взаимодействие в первобытной культуре устной и изобразительной традиции, а также других видов знакового поведения (танец, мимика, ритмичная речь и др.) имеет единые природные, психофизиологические основы. Речь и образ – это во все времена – от появления современного человека и до сих пор – взаимодополняющие способы познания и отражения внешнего мира.

Искусство или изобразительная деятельность? Пользуясь применительно к первобытности понятием «искусство», мы вольно или невольно создаем некоторую иллюзию равенства между ним и искусством последующих эпох, вплоть до современности. Формулировки, привычные для современного популярного искусствоведения, широко используются при рассмотрении древнейших изображений («эстетические нормы и принципы», «идейное содержание», «отражение жизни», «композиция», «чувство прекрасного» и т. д.), но они уводят в сторону от понимания специфики первобытного искусства.

Если сейчас искусство является особой областью культуры, границы и специализация которой вполне осознаны как создателями, так и «потребителями» искусства, то чем глубже в древность, тем эти представления были более размытыми. В сознании первобытного человека искусство не выделялось в какую-то особую область деятельности. Способностью к созданию изображений, как и сейчас, обладали редкие люди. Им приписывались некие сверхъестественные свойства, подобно позднейшим шаманам. Вероятно, это ставило их в особые условия среди своих сородичей. О достоверных подробностях этих условий можно только догадываться. Процесс осознания людьми самостоятельной роли искусства и различных его видов начался только в поздней античности, затянулся на несколько столетий и завершился не ранее Ренессанса. Поэтому говорить о первобытном «творчестве» можно только в иносказательном смысле. Разумеется, творчество, как психологический феномен, т. е. не всегда осознанное напряжение всех духовных сил и особый всплеск эмоций, в результате которого рождается нечто новое, существовало, но его осознание наступило значительно позже, не раньше классической античности. Вся духовная жизнь первобытных людей проходила в единой, не расчлененной на отдельные сферы культурной среде. Наивно полагать, что в первобытном искусстве были художники и зрители, как у нас, или что тогда все люди были художниками-любителями и зрителями одновременно (нечто вроде нашей художественной самодеятельности).

Не вполне убедительно и представление о досуге, который древние люди якобы заполняли разными искусствами. Досуга в нашем понимании (как времени, свободного от «службы») у них просто не было, поскольку их жизнь не делилась на работу и «неработу». Если в конце эпохи верхнего палеолита у первобытного человека, в редкие часы, не занятые напряженной борьбой за существование, и появлялась возможность отрешенно оглянуться по сторонам и посмотреть на небо, то это время заполнялось ритуальными и иными действиями, которые тоже были не досужими, а направленными на благополучие своего рода и себя самого.

Итак, понятие «первобытное искусство» не отражает в полной мере того явления, для обозначения которого оно используется. Представляется более

уместным вместо него использовать в данном контексте понятие «изобразительная деятельность» введенное в русскоязычную археологическую литературу А. А. Миллером и прошедшее длительную апробацию (Б. Б. Пиотровский, А. Д. Столяр и др.). Разумеется, речь не идет о каком-то запрете на понятие «первобытное искусство». Его будут употреблять и впредь, оно употребляется и в этой книге, но желательно учитывать особенности, отличающие первобытную изобразительную деятельность от изобразительного искусства последующих эпох – от античности до современности. Первобытным следует считать искусство тех времен и территорий, когда и где оно еще не осознавалось как самостоятельная область культуры, когда оно входило в единую и целостную совокупность элементов знакового поведения людей, независимо от того, к какой эпохе исторической хронологии мы их относим. Хорошим примером такой цельной совокупности элементов знакового поведения является церковная литургия, неизменная на протяжении многих сотен лет. В ней в едином действии сочетаются практически все искусства (изображения, музыка, пение, театрализованное действие и т. п.).

Изобразительный памятник и источник информации. В научной и учебной литературе понятия «археологический памятник» и «археологический источник» часто отождествляются. Эта традиция существует давно. Она сложилась по аналогии с древними письменными сочинениями, которые называют то источниками, то памятниками (письменности). Аналогия вполне естественная: историческая наука сложилась раньше, чем археология, и одно из основных ее понятий – исторический источник – давно вошло в обиход. Потом исторические источники разделили на два вида: письменные и вещественные, т. е. археологические. Сходство и различия между ними считались очевидными, и необходимости в специальном анализе не возникало, поскольку само понятие «источник» порождено, казалось бы, бесспорным обстоятельством: тем, что в источниках (письменных и вещественных) содержится и хранится или отражена информация о прошлом, т. е. в буквальном смысле они ее «источают». Одно из фундаментальных отличий археологического памятника от письменного источника состоит в том, что к письменному источнику можно возвращаться неограниченное число раз, а археологический памятник при исследовании, т. е. при раскопках, уничтожается, и роль источника переходит к комплекту научной документации, составленной при раскопках.

В связи с тем, что в данной книге рассматриваются памятники древнего искусства, целесообразно выделить их в отдельную категорию – изобразительные памятники как часть более широкой совокупности археологических памятников. При этом отметим, что, в отличие от других

археологических памятников, они при изучении, как правило, не уничтожаются, и к ним тоже можно возвращаться неограниченное число раз.

Какую информацию мы хотим получить, изучая древние изображения? Никакая информация не хранится в готовом виде ни в письменных, ни в изобразительных памятниках, и она не «извлекается» из них, а *создается* в процессе их изучения. Достоверность, полнота и смысл этой информации зависят не только от того, что исследователь наблюдает, изучая древние изображения, но и от целого ряда других условий: от его мировоззрения, знаний, методической вооруженности и т. д. При изучении изобразительного памятника отмечаются все его доступные наблюдению физические, морфологические, стилистические, технологические и иные свойства, точно так же, как и при изучении любого другого археологического памятника. Начинаясь в области физических свойств, исследование переходит в языковую сферу: свои наблюдения, а также различные характеристики, полученные при помощи приборов, мы формулируем в терминах научного языка и излагаем в полевой документации, отчетах, описях каталогов и т. д. К изучению этих материалов можно возвращаться многократно, как и к письменному источнику.

Изобразительные памятники, как и все археологические объекты вообще, можно разделить на два больших класса: движимые и недвижимые. Одна из основных задач археологии состоит в том, чтобы при исследовании памятника (неважно, с раскопками или без) создать его наиболее полное и достоверное описание. Это особенно важно при раскопках, поскольку раскопками памятник уничтожается и вернуться к его повторному изучению уже невозможно. Для движимых предметов с изображениями используются те же методы описания, что и для остальных археологических материалов. Но среди недвижимых изобразительных памятников есть наскальные изображения (петроглифы). Количественно они многократно превосходят движимые предметы с изображениями. Применительно к ним задача достоверного описания имеет свои особенности. Если их не учитывать, полевая документация окажется недостаточно точной. В книге обобщается опыт создания отчетной документации при полевом исследовании петроглифов и, что особенно важно в данном случае, – опыт достоверного копирования недвижимых изображений.

Сохранение и музеефикация памятников первобытного искусства

Обычно археологические памятники скрыты от непрофессионального глаза наслоениями почвы и тем самым надежно защищены от разрушения. Предметы с изображениями в большинстве случаев рано или поздно попадают в музеи или в частные коллекции и тоже защищены. Наскальные изображения – наименее защищенная категория изобразительных памятников. За редким исключением, такие объекты первобытного искусства

не вовлечены в сферу культурной жизни современного общества. В то же время население проявляет к ним активный интерес. Непонимание ценности этих объектов культурного наследия подчас приводит к их разрушению и даже уничтожению. Многие изобразительные памятники, к сожалению, разрушаются и под действием времени. Распространение информации об этой части историко-культурного наследия среди широких слоев населения будет не только удовлетворять образовательным и просветительским целям, но и способствовать формированию адекватного отношения к проблеме сохранения национального историко-культурного наследия. Особую роль в решении этой задачи следует уделить работе с детьми и подростками. Уважение и бережное отношение к памятникам истории и культуры тем глубже входит в сознание, чем раньше начинается его воспитание. Развитие краеведческой работы, походы к местам расположения памятников под руководством подготовленных к этой работе взрослых, выставки копий наскальных изображений и изваяний в местных музеях, обращение к древним изображениям в детских художественных студиях и кружках – все это, как показал опыт, активно способствует выработке интереса и бережного отношения к историческому и художественному наследию.

Происхождение искусства. Искусство так прочно и глубоко вошло в нашу жизнь, что кажется, будто оно существовало всегда. Возможно, что так оно и было, однако не вполне ясно, что в данном случае значит «всегда». Если отсчитывать историю человека от времени появления *Homo sapiens sapiens*, то действительно можно сказать, что искусство было всегда. Но при этом неясно, как оно вообще появилось. Если, как это делают многие специалисты, начинать историю от австралопитеков, то по данным, которыми наука располагает сегодня, искусство появляется не сразу, а спустя более трех миллионов лет после начала истории. Даже на ранних стадиях эволюции рода *Homo* не найдено никаких следов изображений, а вопрос об изобразительной деятельности неандертальца, основанный на очень редких и не всегда достоверных наблюдениях, остается в плоскости дискуссий. Не является ли в таком случае способность к искусствам одним из видовых признаков *Homo sapiens sapiens*?

Традиционно истоки искусства ищут по принципу «что ему предшествовало?» (магия, религия, натуральный макет и т. д.). Автор подошел к этой проблеме иначе: вместо вопроса «что предшествовало искусству палеолита?», был поставлен вопрос «как оно возникло?» Попытки ответа на него были сформулированы в нескольких предварительных статьях и в двух книгах (Шер, 1997; Бледнова и др., 1998; Sher, 1998; Шер и др., 2004). После первых публикаций выяснилось, что близкая по духу концепция независимо разрабатывается коллегой из ЮАР (Lewis-Williams, 2002), что прибавило уверенности в правильно избранном пути. В данной книге

гипотеза о природных истоках искусства получила дополнительное обоснование. По крайней мере, на один вопрос уже можно ответить достаточно уверенно: искусство – явление естественно-историческое, порожденное на стыке биологической и социальной эволюций. Оно возникло как естественная информационная система, параллельно с членораздельной речью или несколько позже в результате адаптационных изменений в психофизиологических средствах восприятия, хранения и преобразования информации и связанных с ними изменений в сознании первобытного человека.

Подход к этой проблеме с опорой на психофизиологические данные представляется продуктивным. Он не противостоит существующим гипотезам, а включает их в себя как частные случаи. Этот подход увязывает речь, язык, письменность, абстрактные знаки и фигуративные образы, а также и иные, неизобразительные искусства (музыку, пение, танец) в единое информационное поле культуры и позволяет искать общечеловеческие законы его формирования. Они должны быть универсальными для разных культур и разных периодов истории и действовать примерно так же, как действуют законы физики или биологии.

Наряду с универсальным характером базовых психофизиологических законов, породивших искусство как новую форму коммуникации, существует специфика локальных особенностей искусства разных периодов и разных регионов. Изучение стилей первобытного искусства (как это предлагал А. Леруа-Гуран) показывает, что каждая культура обладает не только своим естественным языком, но и своим, присущим только ей, «языком» образов как особой формой материальной реализации образного мышления. Думается, что это не метафора, а реальное сходство в «механизмах» действия естественного языка как средства выражения понятий и логики, с одной стороны, и искусства как средства выражения не языковой, не понятийной, а образной информации и интуиции – с другой.

Социально-психологический механизм порождения произведений первобытного искусства и сами эти произведения существуют и сегодня. Они называются по-другому: народное искусство. Конечно, определенные отличия современного народного искусства от искусства эпохи палеолита и последующих древних периодов несомненны. Но это – отличия не в социально-психологическом механизме, который почти не менялся, а в форме и технике создания самих произведений и в среде их обитания. Все сказанное выше позволяет считать первобытное искусство явлением вневременным и больше типологическим, чем хронологическим.

Глава 1. Каменный век

1.1. Нижний и средний палеолит

Напомним, что самая длительная эпоха в истории человечества – палеолит (древнекаменный век) – подразделяется на три этапа: нижний (ранний), средний и верхний (поздний). Эпоха нижнего палеолита длилась более трех млн лет. Это было время медленной, во многих своих частях не вполне ясной биологической эволюции гоминид (рис. 1.1). Ни от австралопитеков, ни от хабилисов и эректусов не известно никаких следов изобразительной деятельности. По-видимому, ее вообще в ту пору не было в природе.

Если нижний палеолит длился около четырех млн лет, то период среднего палеолита (мустье) несоизмеримо короче: примерно 300 тыс. лет. Если в эпоху нижнего палеолита появилось и вымерло несколько видов гоминид, то эпоха мустье – это время существования только одного из них – неандертальца. Относительно способности неандертальца к созданию плоских или объемных изображений, существуют разные мнения, в том числе взаимоисключающие. Следов каких-либо осмысленных, достоверных фигуративных изображений эпохи среднего палеолита мы не знаем. В мустьерских слоях встречаются некоторые предметы (костяные, роговые или каменные) с процарапанными черточками, крестиками и иными, как правило, линейными метками. Одни исследователи видят в них зачатки искусства (например Bednarik, 2001; Беднарик, 2004), другие считают их случайными царапинами, следами зубов и т. п. Пока из археологического наследия древнекаменного века известно всего два предмета, отдаленно напоминающие антропоморфные фигурки и датированные мустьерским или даже ашельским временем. Первый из них был найден в Израиле в 1981 г. на стоянке Берехат-Рам (Goren-Inbar, 1986) в слоях, датированных по потокам вулканической лавы в интервале приблизительно 250–280 тыс. лет тому назад (рис. 1.2). Спустя несколько лет немецкий археолог Л. Фидлер в ашельском слое стоянки Тан-Тан на юге Марокко нашел еще одну антропоморфную фигурку (рис. 1.3).

1.2. Верхний палеолит

Начало эпохи верхнего палеолита в разных регионах относится к разному времени, но в целом лежит в пределах интервала от 45 тыс. до 35–34 тыс. лет назад. Оно совпадает с финальной стадией плейстоцена, с третьим и четвертым похолоданиями вюрмского оледенения. Климат в это время преобладал суровый, фауна характеризуется наличием крупных холодостойких видов (северный олень, мамонт, шерстистый носорог и др.),

которые служили для человека основным источником пищи и материалов для сооружения жилищ. Около 10 тыс. лет до н.э., тоже не одновременно в разных регионах, эпоха верхнего палеолита завершается. На смену ей приходит мезолит и неолит.

Напомним, что все хронологические схемы каменного века строятся в основном на изменениях в технологии обработки камня. Если исходить из этого критерия, то в период верхнего палеолита произошли качественные перемены, которые позволяют многим специалистам говорить о «верхнепалеолитической революции». Но дело не только в технологии. Появился новый вид *Homo sapiens sapiens* с несоизмеримо более высоким интеллектуальным потенциалом. Действовали и другие природные и социальные механизмы. Похолодания и связанные с ними суровые условия жизни приводили к тому, что естественный отбор выбраковывал слабых особей, а потомство сильных наследовало их способности к адаптации. Все пространство приледниковой зоны в эпоху верхнего палеолита уже было заселено, и начали действовать демографические факторы. Однако главное изменение, характерное для верхнепалеолитической революции, состояло в переходе к «современному культурному поведению», в котором все возрастающее место стала занимать разнообразная символика, основной предмет нашего рассмотрения.

1.2.1. Краткая история изучения палеолитического искусства

Первые находки обработанных каменных орудий относятся к незапамятным временам, но понимание того, что это – орудия первобытных людей, пришло намного позже. В средние века и в начале нового времени многие воспринимали их как результат удара молнии и называли «громовыми стрелами». Одним из первых, кто предположил, что это были орудия первобытных людей, был Мишель Меркати, смотритель ботанического сада в Ватикане. Только в XVIII в., когда каменные изделия стали находить вместе с костями людей и вымерших животных, что подтверждало их древнее происхождение, появились первые научные соображения о каменном веке в истории человечества. Однако далеко не сразу стал ясен истинный возраст этих находок и то, что они были сделаны первобытным человеком десятки или даже сотни тысяч лет тому назад (далее – л.н.).

Первые открытия памятников палеолитического искусства относятся к 30-м гг. XIX в., но тогда они еще не осознавались как палеолитические (рис. 1.4). Все знают замечательного французского писателя Проспера Мериме, автора увлекательного романа «Хроника царствования Карла IX», «Кармен» и других романтических новелл, но мало кто знает, что он служил инспектором по охране исторических памятников. Именно он и передал эту

пластинку в тогда только организуемый в центре Парижа исторический музей Клюни. Теперь она хранится в Музее национальных древностей (Сен-Жермен-ан-Ле). Даже находки П. Шмерлинга в бельгийских пещерах каменных орудий и человеческих черепов вместе с костями вымерших плейстоценовых животных не воспринимались его современниками как «допотопные».

Ж. Буше де Перт был первым, кто стал внимательно изучать древнейшие каменные орудия (рис. 1.5). Его взгляды были во многом наивными. Дарвиновская теория эволюции еще не стала частью европейской культуры. Он верил в эволюцию путем вселенских катастроф, одной из которых и был всемирный потоп, который «смыл» всю плейстоценовую фауну и первобытного человека. Конечно, до осознания подлинного возраста находок Буше де Перта и особенно произведений палеолитического искусства прошел еще не один десяток лет. Только во второй половине XIX века, начинает складываться наука о палеолите. В результате раскопок стоянок верхнего палеолита на территории Франции были найдены предметы, которые не соответствовали привычному представлению о первобытном человеке. В 1861 году Эдуард Ларте (1801–1871) опубликовал две «кельтские вещицы»: отросток оленьего рога с гравированной головой медведя, найденный им во время раскопок в пещере Масса и упомянутую выше пластинку из Шаффо с профильным изображением двух оленей или ланей. Понимая научное значение этих предметов, он, однако, не сделал никаких выводов, а только определил их, как «предметы очень забавные или, во всяком случае, удивительные». Значение публикации Ларте заключалось в том, что он первым обратил внимание научного мира на предметы, которые считались кельтскими, несмотря на то, что они были извлечены из доисторических слоёв. Открытия поражали воображение и ставили много вопросов. Невозможно было так сразу принять их принадлежность к доисторическому периоду: в представления ученых середины XIX века не укладывалось выявленное сочетание примитивной каменной индустрии первобытного «дикаря» и найденных изображений, выполненных с таким совершенством, в реалистичной манере и с соблюдением пропорций.

С 1863 года Ларте вместе с английским предпринимателем и путешественником Генри Кристи начал первое систематическое обследование пещер Южной Франции, в результате которого были изучены многие знаменитые памятники провинции Дордонь. В 1864 году Ларте и Кристи опубликовали статью «О гравированных и скульптурных изображениях животных и других произведениях искусства и индустрии, относящихся к первоначальному периоду жизни человека» (Lartet, Christy, 1864). В этой статье они представили результаты своих раскопок, проведенных в 1863 году в пещерах Перигора: гравированные пластинки и олений рог из пещеры Нижняя Ложери. Ларте доказывал, что эти

изображения не могли принадлежать к кельтскому искусству, они значительно древнее.

В 1864 году в Ла Мадлен Ларте нашёл пластинку из слоновой кости с гравированным изображением мамонта. Далее последовали другие многочисленные находки на таких памятниках, как Нижняя Ложери, Лурд, Брюникель, Солютре, Ла Ваш, Гурдан и другие. Результаты исследований Э. Ларте и Г. Кристи были опубликованы в нескольких статьях и в многотомном труде «Древности Аквитании», средства на издание которого завещал Г. Кристи. В результате этих публикаций находки обрели, наконец, признание и были отнесены к «четвертичному искусству». Теперь предстояло решать вопросы: «Как объяснить совершенство этого искусства? Когда оно появилось? Каковы обстоятельства, в которых оно развивалось?».

По-видимому, первым, кто, пытаясь ответить на эти вопросы, заложил основы науки о палеолитическом искусстве, был Луи Эдуард Станислас Пьетт (рис. 1.6). С 1871 года Пьетт вёл раскопки в пещерах Гурдан (провинция Верхняя Гаронна), Эспелюг-Арюди (провинция Дордонь), в 1887 году – в пещере Мас д'Азиль в Арьеже, с 1892 года – в Брассемпуи. Исследуя памятники, он первым обратился к методу стратиграфического анализа. До этого при раскопках обычно искали уникальные предметы и не фиксировали уровни залегания артефактов. Именно Пьетт начал исследовать каждый археологический слой отдельно, он старался собирать воедино те предметы, которые относились к одному слою и предохранить их от смешения с предметами из других слоёв. Он пытался также рассмотреть, был ли инвентарь одинаков во всех слоях или, напротив, трансформировался от слоя к слою, прогрессируя с изобретением новых орудий или с их усовершенствованием. Такой анализ привёл Пьетта к убеждению, что человек, оставивший свои следы в слоях эпохи северного оленя, далеко отстоял от дикаря, «...он был пионером человечества, – писал Пьетт, – существом прогрессивным, заложившим первые основы нашей цивилизации» (цит. по: Абрамова, 1978, 82).

Пьетт пытался проникнуть в смысл искусства эпохи верхнего палеолита. Ключ к его пониманию он предлагал искать в образе жизни человека, автора изображений: изобилие дичи приводило к тому, что не нужно было тратить много усилий и времени для её добычи. Оставалось довольно много свободного времени, которым можно было распоряжаться по собственному желанию. Всё это, считал Пьетт, создавало благоприятные условия для рождения искусства, явившегося плодом воображения, раздумий и свободного времени. Наблюдая животных, первобытный человек стремился передать свои ощущения сначала в скульптуре, так как она наиболее близка к реальности, затем в барельефе и, наконец, в гравировке. В противоположность скульптуре, которая является только непосредственной копией, рисунок стоит на более высокой ступени абстракции, так как требует

передачи объёма на плоскости. Человеку было необходимо сделать гениальное усилие, чтобы создать искусство рисунка, т. е. изобразить линиями на плоской поверхности объёмные предметы – такая вещь не могла появиться сразу в его уме. «В эпоху солютре искусство скульптуры привело первобытного человека к барельефу; искусство барельефа – к искусству гравировки и рисунка следующей эпохи», – писал Пьетт в статье «Пещера Гурдан» в 1873 году (цит. по: Абрамова, 1978, 82).

Предложенная Пьеттом схема (скульптура – барельеф – гравировка), хотя и устарела, но для своего времени была важна, как первая попытка дифференцировать первобытное искусство, которое до этого считалось однородным. Он выделил временные и пространственные различия и обозначил этапы эволюции. В пространственной организации первобытного пластического искусства Пьетт различал две «школы» – пиренейскую и перигорскую. Изображения Перигора, глубоко гравированные, без деталей, отличались, по его наблюдению, большим примитивизмом, чем тонко гравированные пиренейские рисунки, характеризующиеся точным исполнением очень мелких деталей. Перигорские изображения, по Пьетту, часто объединены в различные сцены. Среди пиренейских произведений, напротив, жанровых сцен не прослеживается. Пьетт различал несколько хронологических периодов. Самый древний характеризуется полным изображением животных, средний – изображением только головы, чаще всего гравированной. В более позднем периоде искусство становится исключительно орнаментальным и состоит из шевронов, спиралей и различных чёточек. Слабым местом всех теоретических построений Пьетта было то, что его классификация строилась только на анализе предметов искусства малых форм, так как пещерное искусство стало объектом науки только в самом конце XIX века.

Первые изображения в пещерах были найдены в 70-х годах XIX века. Жиль Олие де Маришар, проводя раскопки в пещере Эббу, сделал запись в дневнике о силуэтном наброске животного на стене коридора. Леопольд Широн в пещере Шабо заметил на стене следы глубоких гравировок; тщательно изучив стены, он обнаружил птиц и неясные фигуры. Широн отнёс их к четвертичному периоду, однако отважился опубликовать свои находки только много лет спустя.

Пещера Альтамира в Испании и ее живопись сейчас известны всему миру. Однако далеко не все знают о трагической судьбе ее первого исследователя Марселино Санз де Саутуолы (рис. 1.7). В 1879 г., гуляя с отцом по окрестностям усадьбы и войдя в пещеру, девятилетняя дочь де Саутуолы Мария (рис. 1.8) обратила внимание своего отца на трудно различимые в темноте пещеры странные изображения на потолке (рис. 1.9) одного из ее «залов». «Смотри, папа, быки» – сказала девочка. С этого дня начались длительные злоключения Марселино де Саутуолы.

За год до обнаружения живописи в Альтамире, будучи в Париже на всемирной выставке, Саутуола ознакомился с экспозицией древних предметов, которые мы теперь называем палеолитической мелкой пластикой. Среди них были и гравированные изображения бизонов (рис. 1.10), очень похожие на те, что они с Марией нашли на потолке и стенах Альтамиры. Это породило у Саутуолы первые догадки о принадлежности живописи из Альтамиры каменному веку. Он начал в пещере раскопки и пригласил на консультации своего друга, известного специалиста по доисторической археологии, профессора университета в Мадриде Хуана Виланову, который поддержал догадку Саутуолы. Вскоре ими обоими были опубликованы первые сообщения об этом уникальном памятнике. В 1880 году на Антропологическом Конгрессе в Лиссабоне Саутуола изложил свои предположения о том, что рисунки, найденные в пещере Альтамира, относятся к доисторическому времени. Это вызвало всеобщий интерес и побудило короля Испании Альфонса XII посетить столь диковинную пещеру. Однако вскоре все крупные специалисты по археологии (Рудольф Вирхов, Габриэль де Мортилье и Эмиль Картальяк), признав палеолитический возраст находок, сделанных при раскопках в Альтамире, категорически отвергли доводы Саутуолы и Вилановы в пользу палеолитического возраста живописи. Мало того, Саутуолу обвинили в умышленной фальсификации, в том, что эти росписи были сделаны одним из его друзей – художником, гостившим в его имении. Якобы на такую технику и художественный уровень был способен только человек, получивший художественное образование. Можно себе представить, какую моральную травму пришлось пережить испанскому гранду, с его обостренным чувством достоинства и чести. Только почти через 15 лет после смерти Саутуолы и после того, как были опубликованы гравировки из Шабо и Пэр-нон-Пэр, была признана подлинность росписей Альтамиры. Оппоненты Саутуолы вынуждены были публично признать свою неправоту и согласиться с тем, что живопись Альтамиры относится к эпохе палеолита. В 1902 году Картальяк опубликовал свое «Покаяние скептика», в котором, наконец, и он признал подлинность росписей Альтамиры. Только после этого идея существования пещерной палеолитической живописи стала рассматриваться в науке серьезно.

В 1894 году Эмиль Ривьер проводил исследования в пещере Ля Мут, где были найдены гравировки. Они частично находились под сталагмитами, цвет их совпадал с цветом скалы, рисунки, как и пол, были покрыты слоем красной глины. В пещере были найдены кости пещерного медведя, пещерной гиены и северного оленя. Следовательно, гравировки могли быть только одновременными отложениям, которые их перекрывали или предшествовать им. С этого момента подлинность и палеолитический возраст пещерной

живописи были доказаны. За первые восемь лет XX в. было открыто еще десять пещер с палеолитической живописью и графикой: Комбарелль (1901), Фон-де-Гом (1902), Бернифаль (1902), Ла Калеви, Тейжа (1903), Ла Грез (1904), Гаргас (1906), Нио, Бедейак (1906), Ла Портель (1908).

Анри Брейль. Начало современной науки о первобытном искусстве

Время открытия многих пещер с живописью совпало с началом научной деятельности отца науки о палеолитическом искусстве – аббата Анри Брейля (рис. 1.11).

Участие в открытии в 1901 году пещеры Комбарелль, а в 1902 году – Фон-де-Гом, воодушевило Брейля, и в дальнейшем он вместе с Л. Капитаном в Дордони и Э. Картальяком в Пиренеях участвовал в открытии всех пещер с палеолитическими росписями и гравировками, где он лично зарисовывал и описывал изображения. Он сделал несколько сот копий изображений в основных пещерах Франции и Испании. В общей сложности он провёл 700 дней в глубине пещер, испытывая подчас большие трудности и неудобства. Это было время самого начала изучения палеолитического искусства, и важным было уже то, что аббат Брейль старался представить миру великолепные и грандиозные образцы первобытного искусства, сохранившиеся в пещерах. Даже, несмотря на то, что он стремился копировать только самые красивые, самые исключительные и натуралистичные изображения, обращая большое внимание на палимпсесты, Брейль был убеждён: хорошие копии и систематическое их использование – это основа изучения всего наскального искусства. Современные исследователи палеолитического искусства считают его вклад в разработку методики копирования одним из главных результатов его деятельности. Однако самое значительное достижение многолетних исследований Брейля – это его периодизация изобразительных памятников эпохи палеолита (подробнее см. 1.2.5).

Ещё одна большая заслуга Брейля перед наукой о первобытном искусстве – применение и развитие сравнительно-этнографического подхода, впервые использованного для объяснения палеолитических изображений Соломоном Рейнаком (1858–1932). Брейль противопоставил этот метод сторонникам «искусства для искусства», чтобы обосновать свою точку зрения, согласно которой произведения художников «эпохи северного оленя» не были беспричинными, простыми и бессмысленными, а выражали целый комплекс ритуально-мифологических представлений.

В целом можно отметить, что аббат Брейль был ключевой фигурой в становлении французской школы изучения палеолитического искусства, и даже сейчас, спустя десятилетия после его смерти, когда многие из его идей пересмотрены, вклад Брейля в науку не оценим. На смену Брейлю пришло

новое поколение исследователей. Они отмежевались от преобладавшего в идеях и интерпретациях Брейля «натурализма», однако и сейчас считается, что его «натуралистический» подход к изображенной фауне не утратил своего значения.

Структурализм в изучении палеолитического искусства.

А. Леруа-Гуран

Структурализм был очень модным направлением в гуманитарных науках второй половины XX в. Его суть состоит в поисках логической структуры изучаемой предметной области, будь то язык, фольклор, искусство. Например, наш выдающийся фольклорист В. Я. Пропп установил, что всё разнообразие русских волшебных сказок сводится к разным логическим сочетаниям 28 исходных композиционных элементов. Родоначальником структурализма в изучении первобытного искусства является Макс Рафаэль (1889–1952). Почти все составляющие современных исследований можно найти в его работах, которые, к сожалению, были мало известны даже во Франции. Его фундаментальная монография «Настенное палеолитическое искусство» была опубликована только в 1986 году (Raphael, 1986). Рафаэль поднял весь комплекс проблем, связанных с искусством палеолита. Он поставил вопросы, которых не было в публикациях того времени. Они актуальны и сейчас: являются ли изображения животных простой копией реально существующей природы, или это символы охотничьей магии, или графическое выражение самого человека или социальной группы, или, может быть, они связаны с религиозными верованиями и мифологическими представлениями. Это был новый шаг в области интерпретации палеолитических изображений.

В 1935 г. во время посещения пещер Лез Эйзи, Рафаэль обратил внимание на пространственные соотношения между изображениями животных и предположил, что в этом, возможно, имеется какой-то смысл, который необходимо раскрыть. Он занялся разработкой вопроса об организованном характере рисунков в пещере. Один из наиболее крупных специалистов в области искусства палеолита М. Лорбланше считает, что подход к изучению пещеры с изображениями как к святилищу, в котором живопись и графика расположены не хаотично, а в определенном порядке, отражающем его внутреннюю логическую структуру, ознаменовал новую эру в изучении пещерного искусства. Если Брейль считал комплекс изображений в пещере простым сочетанием отдельных рисунков, то именно Рафаэлю принадлежит идея о закономерной пространственной организации пещерной живописи: «...изображения животных находятся в определённой связи, и эта связь имеет какое-то значение», – писал он (Raphaël, 1986, 8, 25).

Рафаэль подверг решительной критике метод копирования, которым пользовался Брейль и видел необходимость полностью обновить копии палеолитических изображений и впредь при копировании учитывать топографический контекст. Рафаэль первым подчеркнул необходимость копировать все штрихи и линии и принимать во внимание особенности скальной поверхности, на которой они были начертаны. Принцип точнейшего копирования каждой точки и каждого штриха сейчас соблюдается всеми европейскими археологами.

Рафаэль отказался от магической теории, выдвинутой Рейнаком и поддержанной Брейлем. Он считал её вульгарной и поверхностной и стремился показать разницу между реальной практикой и магией. Он также полагал, что нужно воспринимать палеолитическое искусство как своеобразное духовное проявление, и анализ его должен быть внутренним.

Именно эта идея – не зависимо ни от чего «внутреннего» анализа палеолитических пещер-святилищ – была взята на вооружение Аннетт Ламинь-Эмперер (рис. 1.12) и Андре Леруа-Гураном. В их работах повторяется ряд положений Рафаэля. Именно он первым предположил существование полового символизма в палеолитическом искусстве, показав, например, противопоставление двух категорий знаков: мужских, символизирующих понятия «стрела – фаллос – мужчина – убивать – смерть», и женских – «вульва – женщина – давать жизнь – жизнь».

Началось с того, что Ламинь-Эмперер (рис. 1.13) обнаружила в пещере Ляско ритмические чередования рисунков разных животных, особенно, – быка и лошади. В этих чередованиях она увидела некую закономерность. Леруа-Гуран (рис. 1.14) тоже заметил подобные чередования во многих из обследованных им 63 пещер. Около половины росписей и гравировок в этих пещерах он считал связанными семантическими связями. В работах Ламинь-Эмперер и Леруа-Гурана методы содержательного анализа палеолитического искусства были подвергнуты строгой ревизии. Дело в том, что, еще начиная с Э. Тайлора, Дж. Фрэзера, Г. Обермайера и других ученых, для объяснения тех или иных находок эпохи первобытности постоянно привлекались наблюдения европейских путешественников и этнологов из жизни отсталых племен Австралии, Африки, Южной Америки и т. д. Главная идея Леруа-Гурана состояла в отказе от такого этнографического компаративизма, т. е. в том, чтобы объяснения произведений палеолитического искусства следовали из них самих и из окружающего их археологического контекста, а не из сопоставлений с этнографическими наблюдениями, т. е. из источников, внешних по отношению к самим изображениям.

Красивая, с точки зрения строгой науки, идея оказалась на самом деле не вполне продуктивной в практическом применении. Насколько, в самом деле, возможно понять содержание древних изображений, не обращаясь к

этнографическим параллелям? В ряде своих работ Леруа-Гуран высказал гипотезу о том, что в палеолитической живописи отражены самые ранние мифологические представления человека об окружающем мире и, в частности, – символическое противопоставление мужского и женского начала, т. е. одной из древнейших логических оппозиций, осознанных людьми. Возможно, что догадка Леруа-Гурана и верна. Ниже мы увидим ее дополнительные обоснования. Но, во-первых, мужским символом скорее всего был бык, а не лошадь. Во-вторых, разве это объяснение выводится непосредственно из изображений и их контекста? По отношению к ним эта гипотеза принесена извне не в меньшей мере, чем любое сравнительно-этнографическое объяснение.

В настоящее время на Западе в области искусства палеолита наиболее активно работают французские специалисты: Мишель Лорбланше, Жан Клотт, Доминик Сакки, Бриджит и Жиль Деллюки и многие другие. Благодаря усилиям Клотта, в парижском издательстве «Сёй» выходит серия прекрасно иллюстрированных книг большого формата, посвященных памятникам первобытного искусства. В Испании много лет успешно трудится в этой области один из патриархов первобытной археологии А. Бельтран, ряд интересных открытий сделал С. Лопес. Вместе с П. Баном они открыли первый памятник пещерной живописи в Англии. В Португалии стали широко известны исследования палеолитических петроглифов под открытым небом в долине реки Коа (руководитель работ Э. Жилияо). В Италии успешно функционируют два центра изучения первобытного искусства: Валькамоника (Е. Анати) и Пинероло (Д. Селье). Англию в этом перечне специалистов представляет П. Бан, автор целого ряда популярных книг по археологии и особенно – по палеолитическому искусству. В Южной Африке многими проблемами первобытного искусства, в том числе и палеолитического, очень интересно и результативно занимается Д. Льюис-Вильямс (Lewis-Williams, 1997; 2002 и др.).

Изучение искусства эпохи палеолита в России

Выдающийся вклад в изучение археологии палеолита вообще и палеолитического искусства в частности внес Петр Петрович Ефименко (рис. 1.15). В 1920–30-х гг. Ефименко опубликовал серию статей, посвященных палеолитическим женским статуэткам. Затем эти наблюдения и выводы в обновленном и расширенном виде вошли в качестве разделов в его книгу «Первобытное общество». Ефименко подчеркивал две важнейшие особенности изобразительных памятников и, в частности, женских статуэток. Во-первых, они позволяют заглянуть в такую сферу жизни их создателей, которая по другим археологическим материалам совершенно

недоступна, т. е. в сферу духовной жизни. Во-вторых, эти находки датируются ранним, ориньяко-солютрейским этапом верхнего палеолита, временем, когда бродячие группы охотников, в условиях обилия дичи и рыбы, начинают вести оседлый образ жизни. «В таких условиях труд женщины приобретал большое значение, выдвигая женскую часть общества в центр производственной деятельности», – писал Ефименко. Далее, опираясь на реликтовые магические представления и обряды у коренных обитателей Северной Азии, он высказывает предположение, «что счет родства по материнской линии при групповом браке, очень долго исключавшем из системы родства мужчин-отцов, должен был вести к отождествлению возникавших родовых общественных образований с женщинами, от которых вела свое происхождение данная группа. Естественно, что при конкретности мышления первобытного человека женщина и женское начало являлись символом всей группы в целом, ее общественных традиций, ее интересов» (Ефименко, 1953, 403).

Ученики Ефименко выдвигали свои гипотезы, отличные от гипотез их учителя. Среди них прежде всего следует назвать Сергея Николаевича Замятнина (рис. 1.16) и А. П. Окладникова (1908–1981). Это были очень разные люди. Первый был скромным тружеником, не имевшим к концу жизни даже ученой степени доктора наук. При этом он обладал высочайшим научным авторитетом в среде археологов-палеолитчиков. Он был прекрасным знатоком вещей и, в частности, предметов искусства и автором ряда нестандартных гипотез. Например, он не соглашался с объяснением Ефименко женских статуэток как символов плодородия и благополучия. Он считал их изображениями реальных конкретных женщин и атрибутами охотничьей магии. Работы Замятнина собраны в его посмертно изданной книге «Очерки по палеолиту» (1961).

В отличие от Замятнина, Алексей Павлович Окладников (рис. 1.17) достиг наивысших ступеней официального признания (лауреат Сталинской и Государственной премий, академик, кавалер разных орденов и Герой социалистического труда). Он был неутомимым поисковиком (рис. 1.18) и обладал блестящей полевой интуицией, которая помогла ему сделать много интересных находок, в частности, – скелет мальчика неандертальца в пещере Тешик-Таш. Вместе с тем, в пылу энтузиазма, он при раскопках не всегда строго соблюдал требования методики. Окладников был археологом очень широкого профиля, и немалое место в его работах занимали проблемы первобытного искусства. Помимо множества статей и монографий с публикациями древних изобразительных памятников, особенно петроглифов, он написал книгу «Утро искусства» (1967). Книга популярная, но в ней затронуты фундаментальные проблемы. Главные идеи: искусство порождено эстетическими представлениями, возникшими еще у неандертальца (если не раньше); искусство – продукт социального развития

общества ископаемых гоминид и современного человека, а также новое средство выражения информации, восполняющее порожденный усложнением социальных связей дефицит таковых в первобытном обществе. Некоторые выводы Окладникова нужно воспринимать с осторожностью, поскольку безграничный полет фантазии иногда уносил его исторические интерпретации довольно далеко от реальных фактов.

За последние 30–40 лет изучение первобытного искусства, особенно палеолитического, стало едва ли не самостоятельным направлением в археологии. В этой области успешно работают ныне здравствующие крупные ученые. Прежде всего нужно назвать Зою Александровну Абрамову, чей авторитет среди специалистов всего мира необычайно высок. Заметный вклад в изучение палеолитического искусства внесли А. Д. Столяр, В. Е. Щелинский, М. Д. Гвоздовер, В. Б. Мириманов, Б. А. Фролов, А. К. Филиппов и другие авторы.

Во многих странах созданы общественные организации, объединяющие специалистов по первобытному искусству, в том числе и в России – Сибирская ассоциация исследователей первобытного искусства при Кемеровском госуниверситете (САИПИ). Несколько десятков подобных организаций объединены в Международную ассоциацию исследователей наскального искусства (International Federation of the Rock Art Organisation – IFRAO), штаб-квартира которой сейчас находится в Австралии (исполнительный директор Роберт Беднарик).

1.2.2. Ареал

Изобразительные памятники эпохи верхнего палеолита можно разделить на две категории: плоскостные изображения и объемные. К первым относятся живопись и графика (петроглифы, гравировки на кости, бивне мамонта, на каменных плитках), ко вторым – статуэтки, мелкие и крупные ба- и горельефы. В литературе встречается и другое подразделение: монументальное искусство¹ и искусство малых форм. В таком случае к первым относятся монохромные или полихромные росписи и гравировки, крупные барельефы (особенно в пещерах и под навесами) и выбитые изображения на скалах под открытым небом. Искусство малых форм включает в себя скульптуру, размеры которой редко превышают 30 см, мелкую пластику (статуэтки и вырезанные по контуру фигурки), а также все предметы, на которых имеются фигуративные или орнаментальные изображения. Это – бытовые предметы: костяные и роговые наконечники копий, копьёметалки, просверленные жезлы, украшения (подвески, диадемы,

¹ Правда, с точки зрения общепринятой терминологии, термин «монументальное искусство» в данном случае употребляется не вполне точно, и мы не будем им пользоваться в дальнейшем.

браслеты, бляхи, бусы) и т. п. Сюда же относятся бесформенные обломки кости, рога, бивня, гальки, каменные плитки с процарапанными на них черточками, крестиками и другими, как их называют, «абстрактными отметинами» (рис. 1.19).

Распространение палеолитического искусства крайне неравномерно (рис. 1.20). Пещерная живопись и графика встречаются в областях, где преобладают карстовые породы (известняки, доломиты, гипсы и др.), растворяемые подземными водами. По понятным причинам, лучше всего сохранилась живопись на стенах заброшенных пещер, входы в которые были наглухо завалены тысячелетия назад. Сама природа поддерживала в этих пещерах режим естественного термостата. Температура и влажность внутри таких пещер остается неизменной в течение многих тысяч лет. Поэтому в них хорошо сохранилась не только живопись на стенах, но и многие другие следы деятельности человека, включая четкие отпечатки босых ног взрослых и, что особенно впечатляет, следы детских ног на сыром полу некоторых пещер (рис. 1.42).

Больше всего пещер с изображениями известно в южных районах Франции (более 160), на северо-западе Испании (более 120) и в Италии (21). В многочисленных карстовых полостях в Моравии, на Кавказе, в Альпах пока не найдено следов древнейшей живописи и графики. По степени насыщенности памятниками такого рода особенно выделяются департаменты Дордонь, Арьеж и Верхние Пиренеи во Франции, прилегающие к Пиренеям с юго-запада испанские провинции Астурия и Кантабрия. В литературе принято обобщенное название этих областей «Франко-Кантабрия» (рис. 1.21). На других территориях Западной и Восточной Европы, а также на других континентах памятники пещерной живописи и графики распространены исключительно редко. Рассмотрим их локализацию по отдельным регионам. Наибольшее количество самых древних изображений найдено на территории Евразии (от Португалии до Прибайкалья). Еще сравнительно недавно (до конца 50-х гг. XX в.) считалось, что пещерное и наскальное искусство эпохи палеолита – явление исключительно европейское (после открытия живописи на Урале, в Каповой пещере – евразийское). Брейль даже пытался обосновать эту исключительность (Брейль, 1971). Однако исследования 60–70-х гг. на разных континентах показали, что это не так. В настоящее время, в том или ином виде, изобразительные памятники эпохи палеолита обнаружены практически на всех континентах, но наибольшая плотность их распространения пока все же приходится на юго-западные районы Европы.

1.2.3. Живопись и графика

Португалия

В Португалии известна одна пещера Эскураль в провинции Алентежу. Она была открыта в 1963 г. В. Доминго Фернандесом. Раскопки Ф. дос Сантоса вскрыли неолитический слой, а на стенах пещеры «классический» набор персонажей палеолитического искусства: лошади, быки, олени, козлы. Специалисты датируют живопись временем от позднего мадлена до мезолита.

За последние 20 лет в долине р. Коа (рис. 1.22) и в некоторых других местах (Рибейра да Сардина, Мазуко, Сабор и Окреза) был обнаружен целый ряд местонахождений петроглифов под открытым небом, палеолитический возраст которых сейчас уже доказан (Zilhao, 1998). С петроглифами на берегах Коа (рис. 1.23) связана очень показательная история, хорошо знакомая российским археологам. Здесь намечалось строительство плотины. Водохранилище должно было затопить часть долины вместе с петроглифами (рис. 1.24), которые рассредоточены на прибрежных плоскостях на протяжении примерно 17 км. Протесты научной общественности и деятелей культуры сыграли свою роль. Строительство было остановлено. Археологи смогли досконально исследовать обнаруженные памятники и принять меры к их сохранению.

Испания

Большинство из более, чем 120 пещер с живописью и графикой было открыто за последние 20–30 лет. Из них около 100 находятся в провинциях, прилегающих к Пиренеям (Кантабрия, Астурия, Арагон и др.), а также в долинах рек Эбро и Дуэро. Лучше других изучены и всемирно известны своей живописью, гравировками и мелкой пластикой кантабрийские пещеры: Альтамира, Кастильо, Чименеас, Пасьега и Монедас. Из них заслуженной славой и популярностью пользуется пещера Альтамира, с которой, собственно, началось научное изучение палеолитического пещерного искусства.

Альтамира находится в провинции Кантабрия, неподалеку от города Сантандер, на окраине деревни Сантильяна дель Мар (рис. 1.25). Сама пещера известна давно. О ее существовании знали все в этой округе. Здесь прятались от непогоды пастухи, и устраивали привал охотники.

Как отмечалось выше (2.1), живопись была здесь открыта в 1879 г., спустя 11 лет после обнаружения пещеры. После Саутуолы и Вилановы пещеру изучали: А. Брейль, Г. Обермайер, П. Тейяр де Шарден, А. Леруа-Гуран. Общая протяженность пещеры около 500 м. Росписи: силуэты рук, бизоны (белая, желтая, красная, фиолетовая, коричневая, черная краски); гравировки: антропоморфные фигуры. Раскопки подтвердили, что в пещере есть культурный слой солютре-мадленского времени. Радиоуглеродные даты: 15.440 ± 200 , 13.570 ± 190 , 13.940 ± 170 , 14.330 ± 190 .

Наиболее известен плафон (рис. 1.26. по: Bahn, Vertut, 1997) – роспись низкого потолка в одном из «залов» пещеры слева от входа. Общая площадь плафона – около 100 кв. м. Здесь художники умело сочетали красочную роспись с рельефом потолка. Из более чем 20 фигур нарисованных здесь животных (в основном бизонов, хотя есть и лошадь, и кабан, и олень), большинство нанесено на естественные выпуклости потолка. Получается впечатляющая картина полуобъемных, рельефных фигур. После того, как палеолитический возраст живописи в пещере Альтамира был всеми признан, споры переместились в другие плоскости, о чем речь пойдет в разделе о хронологии.

Альтчерри. «Страна басков», предгорья Пиренеев примерно в 15 км на юго-запад от Сан-Себастьяна. Пещера была открыта в 1956 г., но живопись в ней обнаружили только в 1962. Раскопки у древнего входа показали наличие следов человеческой деятельности. Пещера «двухэтажная». Общая протяженность нижней и верхней галерей около 200 м. Зафиксировано более 100 изображений (живопись и гравировки). Преобладают (52) изображения бизонов (рис. 1.27). Встречаются также изображения лошадей, маралов, северных оленей (рис. 1.28) и т. д. Датировка – поздний мадлен.

Экен. «Страна басков», предгорья Пиренеев, в 25 км на ЮЗ от Сан-Себастьяна, близ деревни Зестоа. Живопись, обнаруженная в 1969 г., представлена традиционными для мадлена изображениями лошадей (рис. 1.29), бизонов, оленей, козлов и т. д. Здесь не найдено изображений мамонта, носорога и других представителей фауны раннего верхнего палеолита. Сравнительно недавно в Испании на открытом воздухе обнаружены петроглифы эпохи палеолита: Доминго Гарсия, Съега Верде, Педрас Бланкас.

Франция

На сегодняшний день во Франции известно около 180 пещер с живописью и графикой. Большинство из них сосредоточено в департаментах, прилегающих к Пиренеям с севера (Дордонь, Арьеж, Ло, Верхние Пиренеи и др.) и с востока (Ардеш). Среди них широко известны

своей живописью, гравировками и мелкой пластикой такие пещеры, как Ляско, Руффиньяк, Фон де Гом, Труа Фрер, Шове, Коске и многие другие.

Шове. Пещера Шове – одна из самых громких сенсаций последних лет не только археологических, но общекультурных. Она находится на юге Франции, в департаменте Ардеш, в обрывистом берегу каньона одноименной реки, притока Роны. Поблизости расположена широко известная во Франции природная достопримечательность – «Арочный Мост» (Понт д'Арк). Так здесь называют огромную промоину в скале, которая создает впечатление перекинутого через реку гигантского моста с высотой пролета в 60 м.

Пещеру открыли 18 декабря 1994 г. близ городка Понт д'Арк три спелеолога – Жан-Мари Шове, Эльет Брюнель Дешамс и Кристиан Хиллэйр (рис. 1.30–1.31, все фото по: Chauvet et al., 1995). Все они уже имели большой опыт исследования пещер, в том числе и содержащих следы доисторического человека. Полузасыпанный вход в тогда еще безымянную пещеру им уже был известен, но пещера еще не была обследована. Когда Эльет, протиснувшись через узкое отверстие, увидела большую полость, уходящую вдаль, она поняла, что нужно возвращаться к машине за лестницей. Был уже вечер, они даже засомневались, не отложить ли им дальнейшее обследование, но все же вернулись за лестницей и спустились в широкий проход. Пройдя несколько десятков метров и увидев следы красной охры, а затем фигуру мамонта, спелеологи поняли, что открыли новый памятник палеолитической живописи.

Подробное исследование пещеры займет не один десяток лет. Однако уже сейчас ясно, что её общая протяженность более 500 м на одном уровне, высота потолков от 15 до 30 м. Четыре последовательных «зала» и многочисленные боковые ответвления. В двух первых залах изображения сделаны красной охрой (рис. 1.32). В третьем – гравировки и черные фигуры. В пещере много костей древних животных, а в одном из залов – следы культурного слоя. Обнаружено около 300 изображений. Живопись прекрасно сохранилась. Несколько росписей датировано по технологии AMS (подробнее см. гл. 5). Возраст «черных носорогов» – $32\,410 \pm 720$ л. н. (рис. 1.33). Возраст самых поздних из датированных изображений $19\,510 \pm 560$ л. н. Таким образом, все росписи вместе перекрывают интервал почти в 13 тыс. лет (!) с «паузами» от 6 до 2 тысяч лет. Уже первые наблюдения очень существенно пошатнули устоявшиеся представления о времени появления искусства эпохи верхнего палеолита и отодвинули его начало почти на 5 тысячелетий в глубину. Однако не все специалисты согласны с этими датировками. Дискуссия продолжается. О пещере Шове опубликованы десятки научных статей, не считая сенсационных материалов в широкой прессе, изданы и переведены на основные европейские языки четыре больших альбома прекрасных цветных иллюстраций с сопровожда-

ющим текстом. Поразительно, что, первый альбом вышел в свет всего через 3–4 месяца после открытия, в апреле 1995 г. (Chauvet et al., 1995; Arnold et al., 2001).

Ляско. Одна из самых известных во Франции и во всем мире пещер с палеолитической живописью. Департамент Дордонь, долина р. Везер, близ городка Монтиньяк. Пещера находится на краю плато, возвышающегося над рекой Везер. Согласно старинной легенде, от замка Монтиньяк, под р. Везер к поместью Ляско проходил подземный ход, в котором были спрятаны сокровища. Эти-то сокровища и искали четверо подростков, когда, 12 сентября 1940 года, они обнаружили небольшой вход в пещеру, действительно таившую в себе настоящий клад – великолепные наскальные росписи эпохи позднего палеолита. Ни в одном из известных нам источников не указывается общее количество изображений в пещере Ляско. По разным данным их от 800 до 2000. Аббат Глори, служивший здесь с 1952 по 1963 год, обнаружил более 2000 изображений различных животных (лошадей, бизонов, оленей, быков и др.), которые полны движения и гармонии (рис. 1.34–1.36).

В одном из ответвлений («дивертикулов») в колодце глубиной 6 м на вертикальной стене, в очень неудобном для рисования месте запечатлена одна из самых знаменитых палеолитических фресок – столкновение человека с разъяренным быком (рис. 1.37). Здесь приведена фотография этой сцены. Из нее хорошо видны неровности поверхности стенки колодца и поэтому сцена просматривается не вполне четко. На следующей иллюстрации (рис. 1.38) приведена проекция изображения на гладкую плоскость. Вообще, в первобытном искусстве очень трудно находить сцены с достаточно прозрачным смысловым содержанием. В данном же случае перед нами, несомненно, сюжетное, повествовательное произведение изобразительного искусства (подробнее см. гл. 6).

В разные годы живопись и культурный слой в пещере изучали Брейль, Ламинь-Эмперер, Леруа-Гуран и другие исследователи. Среди находок А. Глори из культурного слоя в колодце следует отметить редкую для верхнего палеолита вещь – светильник, выточенный из тонкого песчаника, с ручкой, украшенной прорезными линиями (рис. 1.39).

В 60-е гг. пещера Ляско стала своеобразным полигоном для разработки, испытания и внедрения в практику методов консервации, реставрации и музеефикации палеолитической пещерной живописи (подробнее см. гл. 4).

Нио (рис. 1.40). Департамент Арьеж, окрестности города Тараскон-сюр-Арьеж, долина р. Викдессо. Пещера открыта в 1906 г. Живопись была открыта капитаном Моляром. Первые изображения находятся в 500 м от входа. Это – различные знаки, выполненные красной охрой, за которыми следуют гравированные изображения двух бизонов и угловых знаков. Гравированные изображения видны также на полу пещеры. Всего в пещере

104 изображения животных, из них две трети – в Черном Салоне. Много знаков (более 300) и 15 рисунков плохо различимы и не поддаются расшифровке. Пещеру изучали Брейль, Картальяк, Ламинь-Эмперер, Леруа-Гуран, Клотт. Общая протяженность пещеры 2 км. Нио – самая большая из известных пещер с живописью: высота потолков – до 60 м. Наиболее выразительная живопись в Черном Салоне (около 800 м от входа, рис. 1.41). Животные почти всегда изображены в профиль, так как в таком положении их легче всего узнать. Рядом с почти схематичными набросками здесь соседствуют фигуры животных с тщательно прорисованными деталями, которых больше чем достаточно, чтобы просто узнать животное.

Основной темой живописи пещеры Нио является бизон. На снимке вы видите двух из семи бизонов третьего панно из Черного Салона. Как и остальные изображения, эти фигуры говорят о высоком мастерстве первобытных художников. Ни одно изображение не повторяется, у каждого животного по-особому выписаны глаза, ноздри, рога. Благодаря точности изображения, Нио является одной из пещер, где меньше всего насчитывается непонятных изображений.

Большое впечатление оставляют не только бизоны, лошади, олени, но и следы детских ног на полу (рис. 1.42). В целом живопись Нио датируется средним мадленом. Даты по С-14: центральная фигура бизона на панно I – 12890 ± 160 л. н., черная черта, проведенная рядом, – 13060 ± 200 л. н., малый бизон на панно V – 13850 ± 150 л. н.

Руффиньяк (рис. 1.43).

Департамент Дордонь. Пещера известна очень давно, живопись – тоже, но до 1956 г. были сомнения в ее древности. Летом 1956 Р. Робер и Ж.-Л. Нужье нашли здесь несколько изображений мамонтов – лучшие свидетельства палеолитического возраста живописи (рис. 1.44). В пещере работали Брейль, Нужье, Леруа-Гуран и др. Абсолютных датировок нет.

Как и в Альтамире, в Руффиньяк есть зал с расписанным потолком – Большой Плафон (рис. 1.46). На всей расписанной поверхности выявляются четыре характерных особенности: среди фигур преобладают мамонты; их изображения находятся в основном не в центре; фигуры лошадей изображены в левой части занимаемого пространства; один представитель каждого из четырех наиболее многочисленных видов (мамонт, бизон, коза, лошадь) изображен гораздо крупнее, чем все остальные. Исследование перекрываний одних изображений другими показывает, что процесс заполнения плоскости плафона был длительным.

На одной из стен есть фриз с тремя носорогами (рис. 1.47). По поводу правого из них в свое время разгорелся спор: некоторые считали его современной подделкой. Спор не без юмора разрешил Брейль: «Такую подделку мог сделать только я, – сказал Брейль, – но я ее не делал».

Коске. Департамент Ардеш, средиземноморское побережье близ устья Роны в нескольких км южнее Марселя (рис. 1.48). В 1985 г. аквалангист Анри Коске (на рис. 1.49 он справа, слева Жан Куртэн – археолог, обладающий навыками плавания с аквалангом) обнаружил под водой, на глубине 37 м вход в длинный коридор, уходящий с пологим подъемом в толщу береговых осадочных пород. Неоднократно заплывая в этот проход, Коске всякий раз возвращался, не добравшись до его конца. Наконец, в июле 1991 г. он доплыл до того места, где в 170 м от входа подводный коридор (рис. 1.50) выходил внутрь пещеры, верхняя часть которой была выше «ватерлинии». На сухих стенах пещеры оказались красочные изображения (рис. 1.51, 1.51a). Вся французская и европейская пресса запестрела сенсационными сообщениями.

На вопрос о том, как вход в пещеру оказался глубоко под водой, ответ довольно простой. Около 10–9 тыс. л. н. закончилась эпоха последнего оледенения и началось таяние огромных ледников, покрывавших большую часть Европы. Уровень мирового океана поднялся на 120 м по сравнению с ледниковым периодом. В то время, когда пещера посещалась древними людьми, вход в наклонный коридор был не только не под водой, а почти на 80 м выше береговой линии и на расстоянии в 11 км от нее вверх по склону (рис. 1.52).

На стенах сухой части пещеры сохранились отпечатки ладоней, изображения лошадей, козлов, тюленей и, по-видимому, пингвинов (рис. 1.53), которые жили здесь в ледниковый период. Первые радиоуглеродные даты, полученные по AMS-технологии следующие: контуры ладоней (рис. 1.54), сделанные путем набрызгивания черной краски на основе угля – 27.870 ± 430 , 27.110 ± 390 , 27.110 ± 350 и 26.360 ± 400 . Затем, после паузы почти в 9 тыс. лет, идет серия из 6 живописных изображений лошадей (рис. 1.55), бизонов (рис. 1.56) и хищника. Датировки более поздней серии лежат очень плотно в интервале между XX и XIX тысячелетиями тому назад (19.200 ± 220 , 18.820 ± 310 , 18.840 ± 240 , 18.420 ± 420 , 18.530 ± 180 , 18.030 ± 370). Самая поздняя дата из Коске: 16.370 ± 350 . Это – кусочек угля, скорее всего от факела, который, собственно, мог быть использован и при позднейшем посещении пещеры до того, как вход в нее стал заполняться морской водой, но уже намного позже того времени, когда пещера была расписана.

Живопись пещеры Коске еще долго будет находиться в стадии изучения (Clottes, Courtin, Vanrell, 2005). Без акваланга и высокого уровня мастерства в подводном плавании доступ в пещеру невозможен. Летом 1992 г. здесь погибли трое аквалангистов-любителей. После этого печального инцидента вход в подводную пещеру был закрыт, а вдоль всего коридора оборудована линия жизнеобеспечения. Пока здесь побывали только отдельные специалисты. Декретом министра культуры образована специальная комис-

сия по изучению пещеры Коске во главе с известным авторитетом в области палеолитического искусства, главным хранителем службы национального наследия Ж. Клоттом (рис. 1.57).

Пеш-Мерль. Юг Франции, департамент Ло. Восточный склон одноименного холма, по имени которого названа пещера, открытая 1922 году двумя подростками – Андрэ Давидом и Анри Дютертром. Она представляет собой основную часть системы ближайших друг к другу пещер. Сейчас здесь создан музей-заповедник (рис. 1.58).

Коллекции музея в полной мере отражают деятельность древнего человека, его обыденную жизнь, его отношение к смерти и творчество. Экспозиционные залы окружают небольшой, уютный кинозал, где демонстрируются кино-, видео- и слайдфильмы научно-популярного характера. Рядом с музеем по специально построенной лестнице можно спуститься к пещере. Вместе с пещерой музей образует Центр изучения первобытной культуры Пеш-Мерль. Научным хранителем музея и пещеры является Мишель Лорбланше, крупный специалист по первобытному искусству. Подобных центров, где бы сочеталась успешная музеефикация реального памятника первобытности с высокопрофессиональным научным учреждением, в Европе, да и в мире в целом, пока еще мало. Можно вспомнить небольшой, но замечательный музей у пещеры Альтамира; заповедник Монбего в Долине Чудес на юге Франции, Валь Камоника на севере Италии и еще буквально единицы. Соединив в одно целое памятник первобытного искусства и музей такого масштаба, можно решить сразу две задачи: научный персонал живет и работает в непосредственной близости от памятника, а посетители музея могут наиболее полно представить себе жизнь древнего человека во всем ее многообразии.

Ширина галерей пещеры в среднем равна 10 м, а высота сводов часто достигает от 5 до 10 м, общая протяженность более 700 м. В пещере два яруса, но изображения видны только на нижнем «этаже». Протяженность занимаемых ими плоскостей примерно равна 300 м. Это живописные и графические изображения мамонтов (рис. 1.59), лошадей в «яблоках» (рис. 1.60), контуры ладоней и различные знаки.

Кроме рисунков животных, здесь можно увидеть и антропоморфные изображения, некоторые из них довольно реалистичны. Всего на стенах пещеры насчитывается около 700 изображений. Первобытные люди оставили свой след не только на стенах пещеры: на ее полу видны отпечатки детских ног, кусочки древесного угля, остатки оленьей лопатки и три кремневых предмета: резец, лампа и обтесанный камень. Все эти находки относятся ко времени верхнего палеолита. Редкие следы, оставленные человеком на полу пещеры, говорят о том, что она не была обитаема. Пещера Пеш-Мерль, по-видимому, была лишь свидетелем коротких визитов древних людей.

Датировка: 23.610 ± 350 , 22.750 ± 390 , 25.120 ± 390 л. н. В 1984 г. были получены даты образцов из шурфов перед «лошадью в яблоках» (11.380 ± 390 л. н.) и перед «черным фризом» (11200 ± 800 л. н.), а недавно было датировано изображение лошади – 19.300 ± 270 , метаподия оленя – 18.400 ± 350 и другие образцы: 11.380 ± 390 , 11.200 ± 800 .

Верхний Форнол. Пожалуй, самая первая находка палеолитической графики под открытым небом была сделана в 1981 г. в департаменте Верхние Пиренеи Д. Сакки (рис. 1.61). Точнее, Сакки установил их принадлежность к верхнему палеолиту, а рисунки нашел отставной генерал Жан Абеланэ, который искал в этих местах древние латинские надписи на камнях и скалах, оставленные римскими легионерами во время Галльских походов. Тонкие процарапанные линии при первом взгляде едва заметны, но затем, по мере привыкания глаз, можно различить голову горного козла (рис. 1.62).

Россия

Капова пещера (Шульган-Таш, рис. 1.63). До конца 50-х гг. XX в. на территории России и всего СССР не было известно достоверно палеолитических памятников живописи или графики. Палеолитическая дата некоторых Шишкинских росписей на р. Лене вызывала много сомнений, которые позднее подтвердились. В России много карстовых пещер и давно были известны находки предметов палеолитической мелкой пластики, но живописи не находили. Поэтому открытие росписей в Каповой пещере стало научной сенсацией, пошатнувшей представления об уникальности палеолитического пещерного искусства Франко-Кантабрийской области.

Капова пещера находится на территории Башкортостана в Бурзянском районе, на правом берегу р. Белой. Теперь здесь создан государственный природный заповедник «Шульган-Таш». Как и во многих других подобных случаях, сама пещера известна очень давно. В 1760 г. она была уже описана П. И. Рычковым в одном из его историко-географических сочинений о Приуралье. С пещерой связано много местных преданий и легенд, отмеченных В. И. Далем. Она представляет собой огромную карстовую полость в известняках девонского и каменноугольного периодов. Вход в пещеру располагается на расстоянии 150 метров от реки, на высоте всего 7–8 метров над ее уровнем. Пещера имеет два доступных этажа.

В 1959 г. зоолог А. В. Рюмин обнаружил на стенах пещеры палеолитические изображения. Среди них хорошо распознаются мамонты, носорог, бизон и лошади (рис. 1.64). Первые исследования живописи были проведены О. Н. Бадером, который установил, что она относится к эпохе верхнего палеолита (Бадер, 1965).

С начала 80-х гг. исследования продолжаются В. Е. Щелинским и В. Н. Широковым с сотрудниками. Общая протяженность всех исследован-

ных ходов пещеры в двух ярусах – около 2 км. Здесь найдено около 40 изображений мамонтов (рис. 1.65), носорога, лошадей (рис. 1.66), бизона и различных знаков, сделанных красно-бурой охрой. В пещере ведутся раскопки, при которых обнаружены комья охры, среди которых есть истертые кусочки, и отвалившаяся от стены известняковая глыба с изображением. Радиоуглеродная датировка слоя – $14\,680 \pm 150$ л. н. В культурном слое были найдены каменные орудия, сырье для изготовления которых имеет явно не местное происхождение, орудия сильно изношены. Также были найдены уникальные украшения – четыре просверленные бусины из зеленого серпентинита, подвески из тонких пластинок кости (скорее всего, бивня мамонта) и сланца. Здесь же был найден обломок глиняной лампы – исключительно редкая находка и как лампа, и как изделие из глины.

Игнатьевская пещера. Южный Урал, правый берег р. Сим, в 8 км ниже деревни Серпиевка, Челябинская область. Геологические условия примерно те же, что и в Каповой пещере. Как и Капова, Игнатьевская пещера известна давно. Ее упоминал П.-С. Паллас в своих «Путешествиях...», ее описывал Ф. Чернышев в «Общей геологической карте России». Название сравнительно недавнее, по имени жившего здесь отшельника Игнатия, которого очень чтили местные раскольники. Прежнее название приводит Паллас – Ямазы-Таш. Входной грот шурфовали С. И. Руденко (1913) и М. А. и О. Н. Бадеры (1951, 1960–1961). Живопись обнаружена В. Т. Петриным в 1980 г., точнее, следы живописи и плохо сохранившиеся фигуры, одна из которых похожа на мамонта. Принадлежность этих изображений к палеолиту оспаривается. Сомнения усиливает дата по ^{14}C : 9 тыс. л. н. Однако по стилистическим особенностям одно изображение лошади (рис. 1.67) можно отнести к позднему мадлену.

1.2.4. Искусство малых форм

Неотъемлемую часть искусства эпохи палеолита составляют предметы, которые по-русски принято называть «мелкая пластика», по-французски – *l'art mobilier*, по-английски – *portable art*. Это – три типа объектов: 1) статуэтки и иные объемные изделия, вырезанные из мягкого камня или из других материалов (рог, бивень мамонта), 2) уплощенные предметы с гравировками и росписями и 3) рельефы в пещерах, гротах и под природными навесами. Одной из первых находок подобных изделий была упоминавшаяся выше костяная пластина из грота Шаффо (рис. 1.4.) с изображениями двух ланей или оленух.

Позднее в гроте Шаффо был обнаружен культурный слой эпохи верхнего палеолита. Но тогда, так же, как это было с живописью Альтамыры и с другими изобразительными памятниками эпохи палеолита, никто не мог

поверить, что это искусство старше древнеегипетского. Поэтому подобные находки считались образцами кельтского искусства (V–IV вв. до н. э.). Как и пещерную живопись, их признали древнейшими только в конце XIX в., после того, как они были найдены в несомненно палеолитическом культурном слое.

Наиболее пристальное внимание специалистов привлекают статуэтки женщин, обнаруживаемые время от времени при раскопках поселений эпохи верхнего палеолита. Сейчас только на территории России таких статуэток известно несколько десятков. Вместе с находками в Европе их больше двух сотен. Большинство из этих фигурок небольших размеров: от 4 до 17 см. Их самым заметным отличительным признаком является преувеличенная «дородность», они изображают женщин с грузными фигурами. Типичной можно считать «Венеру» из Виллендорфа (рис. 1.68) и статуэтки из Костенок (рис. 1.69).

Вместе с тем есть и вполне реалистические объемные изображения. К ним, например, относится широко известная головка, которую во Франции называют «дама в капюшоне» из Брасемпуи (рис. 1.70). Одна из найденных здесь статуэток, к сожалению, обломанная, демонстрирует чуть ли не античные пропорции женской фигуры.

Большой редкостью была находка статуэтки из обожженной глины в Чехии на поселении Долни Вестоницы (рис. 1.71). Недавно еще одна палеолитическая статуэтка из обожженной глины была обнаружена в Сибири, в верховьях Енисея на стоянке Майна (рис. 1.72). Здесь же, в Сибири, в Прибайкалье, была найдена целая серия своеобразных статуэток совершенно иного стилистического облика. Наряду с такими же, как в Европе, грузными фигурками обнаженных женщин, здесь есть статуэтки стройных, вытянутых пропорций. В отличие от европейских, они изображены одетыми в глухие, скорее всего меховые, «комбинезоны». Это находки на стоянках Буреть и Мальта (рис. 1.73, 1.74).

Практически все, кто изучал палеолитические женские статуэтки, с теми или иными различиями в деталях, объясняют их как культовые предметы, амулеты, идолы и т. п., отражающие идею материнства и плодородия. Об этом писали А. Брейль, Г. Осборн, П. П. Ефименко и многие другие. Отдельные варианты этой идеи, завершив полный «цикл», начинают новый виток. Так, Л. Макдермот, видимо, не знакомый с изданными по-русски книгами Ефименко, объясняет статуэтки с преувеличенно большими животами как изображения беременных женщин (McDermott, 1996), о чем Ефименко писал еще в 1935 г.

Подводя итог более чем краткому обзору памятников изобразительной деятельности эпохи верхнего палеолита, можно отметить следующее.

1. Выбор именно этих, а не других, памятников палеолитического искусства не следует рассматривать как выбор неких «эталонов» (модное, но

ничем не оправданное слово в русскоязычной археологии). В искусстве не бывает эталонов. Приведенные здесь росписи из Шове или Ляско, статуэтки из Брасемпуи или Костенок несколько не «эталоннее», чем отсутствующие в обзоре росписи из Фон де Гом, гравюры из Комбарелль или статуэтки из Леспюг, Гагарино и других памятников.

2. Изобразительные памятники палеолита изучаются всего около 130 лет. С точки зрения традиционной науки это не так уж долго. То художественное наследие, которое чудом сохранилось до наших дней, представляет собой очень небольшую часть всего, что было создано древнейшими художниками. Тем не менее, это – довольно представительная выборка, и выводы, следующие из ее изучения, можно с определенными оговорками перенести на все палеолитическое искусство.

3. Распространение палеолитического искусства в пространстве древних культур очень неравномерно. Отразились ли здесь некие глобальные закономерности, как думают одни исследователи, или это, как думают другие, – результат неравномерной изученности разных регионов, пока неясно. Вместе с тем есть определенные успехи в изучении этих памятников, и о них речь пойдет ниже.

1.2.5. Хронология

Раскопки Э. Ларте на юге Франции в пещерах, давших название периодам современной хронологии палеолита (Ле Мустье, Ля Мадлен и др.) показали, что эпоха палеолита была длительной и может быть разделена на несколько продолжительных периодов. Позднее ученик Ларте Габриель де Мортилье предложил новую классификацию и новые названия периодов: шелль, ашель, мустье, солютре, мадлен. Эти названия (кроме шелля, которое заменил олдувай) используются и сейчас. В 1865 г. Дж. Леббок предложил разделить каменный век на палеолит и неолит.

Основные хронологические периоды верхнего палеолита были выделены в первой половине XX в. А. Брейлем и Д. Пейрони. Они опирались на стратиграфию памятников юго-западной Франции. Поэтому в классической периодизации культур эпохи верхнего палеолита отразились общепринятые теперь в археологии французские термины. Из местных географических названий они превратились в нарицательные: ориньяк – 30–27 тыс. л. н.; граветт (перигор, шательперрон) – 27–20 тыс. л. н.; солютре, мадлен I, II – 19–15 тыс. л. н.; мадлен III, IV – от 15 тыс. л.н., поздний мадлен (V, VI) – 15–10 тыс. л.н. С тех пор возраст всех находок верхнепалеолитических изображений определяется по прямым или косвенным привязкам к слоям культурных напластований указанных четырех этапов технологической периодизации. До недавнего времени почти никто не задумывался над тем, что *этапы истории возникновения и развития изобразительной деятель-*

ности могут не совпадать с закономерностями и этапами изменения технологии.

Периодизация А. Брейля. Брейль (рис. 1.11) был фактически первым, кто попытался обратиться к проблемам хронологии палеолитического искусства на строго научной основе. В определении отдельных периодов он опирался на метод стратиграфии, сравнивая гравированные и рисованные линии на стенах с датированными произведениями малых форм, найденными в тех или иных слоях. В дополнение к этому он считал, что относительную хронологию можно определить с помощью анализа палимпсестов – наложений фигур (Breuil, 1905). Первые попытки построения эволюции палеолитического искусства, предложенные Брейлем, были основаны на анализе перекрываний одних рисунков другими, обнаруженных в разных пещерах (Альтамира в Кантабрии, Марсула в Пиренеях, Комбарелль в Дордони, Пэр-нон-Пэр в Жиронде и др.).

До начала XX в. эпоху верхнего палеолита делили на два периода: солютре и мадлен, основываясь на данных двух поселений – Солютре в провинции Саон-де-Луар и Ла Мадлен в провинции Дордонь. В 1906 году на конгрессе в Монако, опираясь на данные поселения Ориньяк в Верхней Гаронне, Брейль выделил новый одноименный период. Впоследствии ориньяк был разделён на три этапа: нижний, средний, верхний. Продолжая изучение этих культур, Пейрони доказал, что они представляют собой два больших периода и разделил ориньяк на две части – собственно ориньяк и перигор.

Первоначально схема Брейля предполагала линейную эволюцию с последовательным прохождением пяти фаз. Однако вскоре он пересмотрел свою модель (Breuil, 1952) и предложил новую периодизацию развития палеолитического искусства, состоящую из двух циклов – ориньяка и мадлена. По его мнению, внутри каждого из этих циклов искусство гравировки и росписи переживало рождение, развитие, расцвет и упадок. Позднее, в 50-е годы, Брейль изменил названия циклов на ориньяко-перигор и солютре-мадлен.

В схеме Брейля легко просматривается идея развития от простого к сложному. Позднее станет ясно, что именно в этой идее Брейль ошибся, но это была не столько ошибка Брейля, сколько отражение тогдашнего уровня нашей науки. При всей своей приверженности к эволюционизму, Брейль видел в своих хронологических построениях не только последовательные, но и параллельные линии развития. В Альтамире и некоторых других пещерах Брейль отмечал разновременные изображения среди тех, которые считались едиными композициями. Эти его наблюдения позднее подтвердились радиоуглеродными датировками. Хронологическая схема Брейля не утратила своего значения до сих пор.

Стилистическая периодизация А. Леруа-Гурана. Первую попытку построить самостоятельную периодизацию палеолитического искусства, не связанную с этапами эволюции технологии обработки камня, предпринял Леруа-Гуран (рис. 1.14). Имя Леруа-Гурана известно сегодня всем, кто изучает первобытную историю и особенно первобытное искусство. В основу своей периодизации Леруа-Гуран положил изменения, наблюдаемые в стилистических особенностях всех видов западноевропейских изображений эпохи верхнего палеолита (пещерной живописи и графики, рельефов, изображений на кости, роге и т. д.).

Его анализ стилей и сравнение наскальных изображений с предметами мелкой пластики позволили создать новую теорию изменчивости стиля (рис. 1.75) в палеолитической живописи и на основе ее реальных изменений во времени уточнить хронологию древнейших изобразительных памятников. Правда, нельзя не отметить, что попытка построить самостоятельную периодизацию палеолитического искусства, не зависимую от технологической, была уязвима логически. Свою классификацию стилей Леруа-Гуран «наложил» на этапы технологической периодизации, т. е. остался не только в рамках тех же названий периодов (ориньяк, солютре, мадлен и т. д.), но и в пределах соответствующих хронологических этапов.

В кратком виде схема эволюции стилей Леруа-Гурана подразделяется на следующие пять этапов.

Дофигуративное искусство: процарапанные или вырезанные на предметах, а также на стенах пещер знаки, полосы, извилистые линии и т. п., не образующие никаких реальных фигур (зверя, человека и т. д.). Время – до 28 тыс. л. н.

Стиль I (ориньяк, 28–26 тыс. л. н.). Первые фигуративные изображения. Контуры грубые, неумелые. Наряду с фигурами животных изображались знаки женского и мужского пола.

Стиль II (граветт, 26–19 тыс. л. н.). Первые настенные росписи и гравировки, в основном вблизи входа в пещеру, т. е. в светлом месте. Линия шеи – спины у всех животных изогнута в виде лежащей буквы S. Появляются женские статуэтки, очень похожие на удаленных друг от друга памятниках.

Стиль III (солютре – мадлен I–II, 17–13 тыс. л. н.). Появляются глубокие «святостища», удаленные от входа. Линия спины-головы еще остается синусоидальной, но увеличивается число условных деталей. Корпус животного изображается грузным и удлиненным. Головы и ноги, особенно у лошадей, непропорционально малы в сравнении с корпусом. Используются выпуклости рельефа для создания иллюзии объема.

Стиль IV (мадлен III–IV и финальный мадлен, 13–8 тыс. л. н.). Фигуры более пропорциональны и реалистичны, чем раньше. Появляется «фотографический реализм».

В отличие от периодизации Брейля, в которой стилистически разные изображения могли оказаться синхронными, стилистические этапы Леруа-Гурана следуют один за другим. Вплоть до появления серийных абсолютных датировок, почти 30 лет периодизация Леруа-Гурана была общепринятой в профессиональной среде. В ответ на редкие критические замечания он признавал необходимость «коррекции» хронологических рамок своей схемы, однако считал, что общее развитие палеолитического искусства от стиля I к стилю IV отвечает реальности, поскольку оно построено на датировках предметов мелкой пластики, т. е. фактически на тех же основаниях, что и схема Брейля. Другим слабым местом периодизации Леруа-Гурана было то, что, пользуясь понятием «стиль», он так и не раскрыл его точного смысла. Это сделало уязвимой его схему с точки зрения обоснованности.

Абсолютные даты. После того, как новая технология AMS (ядерная масс-спектрометрия) позволила получать прямые датировки пигментов, к началу XXI в. накопилось около сотни датированных образцов пещерной живописи из Франции и Испании. И оказалось, что многие из этих дат не вписываются в стилистическую хронологию Леруа-Гурана. Так, по его схеме, «черные рисунки» из пещеры Шове (около 32 тыс. л. н.) должны были бы относиться к дофигуративной стадии. На самом же деле они не просто фигуративны, а демонстрируют такой уровень художественности, который, по Леруа-Гурану, характерен для мадлена (т. е. на 14–15 тыс. лет позднее). Примерно такое же расхождение оказалось и в основной массе датированных изображений из пещер Коске, Куньяк и Пеш-Мерль. Дата живописи из пещеры Гаргас (26.820 ± 420 л. н.), которая на схеме Леруа-Гурана помещена между стилями II и III, оказалась на самом деле древнее примерно на 8 тыс. лет. Плафон Альтамиры, который считался плодом однократного действия (в пределах жизни одного человека) и единого замысла, оказался результатом длительного накопления разных изображений, между которыми прошло от 200 до 500 лет. Но в то же время многие другие абсолютные датировки живописи, особенно из кантабрийских пещер, вполне согласуются с хронологией Леруа-Гурана.

Под впечатлением новых фактов, как будто бы разрушающих стройную и последовательную схему Леруа-Гурана, Лорбланше и Бан поставили вопрос о «несостоятельности стилистических хронологий». В 1992 г. на II Конгрессе AURA (Австралийская ассоциация исследователей наскального искусства) был организован специальный симпозиум, доклады на котором представлены в книге с многозначительным названием: «Исследования наскального искусства: постстилистическая эра или куда мы от нее пойдём?» (ROCK ART, 1993). После открытия живописи в пещере Шове, критика хронологических схем, построенных на анализе стиля, усилилась. Однако вскоре стало ясно, и оппоненты это признали в отдельной статье, что в пылу полемики они несколько увлеклись. Расхождения в датировках требуют

объяснения, но не ломают логики периодизации Леруа-Гурана. Скорее всего, здесь отразилось уже упомянутое выше противоречие в схеме Леруа-Гурана: этапы стилистической изменчивости были привязаны к датировкам периодов, выстроенных по изменениям в технологии каменных индустрий. Если отказаться от такой привязки, которая для Леруа-Гурана была вынужденной, то накопление абсолютных датировок в сочетании с уточненными описаниями стиля позволят построить намного более точную стилистическую классификацию. И даже если она не совпадет по времени со стилями Леруа-Гурана, его приоритет в самом подходе к анализу стиля, как к совокупности выразительных средств, отражающих изменения во времени, останется незыблемым.

1.3. Мезолит

1.3.1. Историко-культурный фон

Мезолит – переходный период от верхнего палеолита к неолиту. Иногда его называют эпипалеолит. Некоторые специалисты по каменному веку не признают мезолит самостоятельной эпохой в хронологии каменного века. Исторически это довольно короткий период, который продолжался в разных регионах неодинаково долго. На Ближнем Востоке он длился с X по VII тыс. до н. э., в Южной и Центральной Европе – с IX–VIII по VI–V тыс. до н. э., в степях Евразии – с VIII–VII по VI–V тыс. до н. э., а в лесных, таежных и северных районах – и того позже. Редкое население, бескрайние просторы степей, лесов и предгорий, обилие разной дичи и рыбы, а также резко континентальный климат создавали условия для консервации типов хозяйства и общественных институтов, которые сохранялись в течение тысячелетий, а в некоторых регионах существовали в совсем недавние времена.

Древние мезолитические культуры складывались на грани двух геологических эпох – плейстоцена и голоцена, когда на Евразийском континенте начали отступать ледники и на смену холодостойкой флоре и фауне пришли современные виды растительного и животного мира. Берега рек и озер приобрели современные очертания. Приледниковые тундры вместе с ледником отступили на север, а на их месте образовались степи. Северные области, занятые раньше ледником, постепенно превратились в зону хвойных и смешанных лесов.

Вымерли представители плейстоценовой фауны: мамонт, пещерный медведь, шерстистый носорог и другие. На смену им пришли современные животные: в степях – бык, онагр, осел, лошадь, антилопа-сайга, в лесах – лось, благородный олень, кабан, бурый медведь, волк, лисица. Эти перемены

не могли не повлиять на образ жизни человека. Охота переориентировалась на менее крупных животных и мелкую дичь. Из коллективной она превратилась в индивидуальную и возникла необходимость в совершенно иных орудиях охоты. Вошел в широкое употребление лук, а также всевозможные ловушки, силки, западни. Поскольку в основном человек расселялся по берегам рек и озер, в это время возросла роль рыболовства. Появились сети, рыболовные крючки, верши, гарпуны, лодки-долбленки с веслами и т. п. В то же время в южных областях, наиболее удаленных от зоны распространения ледника, характер охоты и собирательства почти не менялся. Климатические изменения были здесь не очень значительными, и состав промысловых животных оставался прежним.

В эпоху мезолита получает распространение деревянная и плетеная посуда и утварь. Кремневая мезолитическая индустрия характеризуется микролитической вкладышевой техникой. В этот период начинает развиваться ручное ткачество, происходит приручение собаки. К концу эпохи мезолита относятся наиболее древние родовые кладбища (могильники), что может свидетельствовать об усложнении мировоззрения человека, о появлении у него более развитых форм мышления. В захоронениях этого времени найдены предметы быта, что подтверждает существование верований в загробную жизнь.

1.3.2. Общая характеристика искусства эпохи мезолита

Практически везде, где были обнаружены плоскостные или объемные изображения эпохи верхнего палеолита, в художественной деятельности людей последующих эпох как будто наступает пауза. Ее продолжительность разная в разных регионах. В степной и лесостепной Евразии она длится долго, чуть ли не 8 тыс. лет. В областях более благоприятных, например в Средиземноморье и на Переднем Востоке эта пауза короче: 5–6 тыс. лет. Природа этой паузы пока неясна. Великолепие мадленских росписей в пещерах юго-западной Франции и северной Испании сменяется простыми полосами красно-бурой охры на гальках азильской культуры (рис. 1.76). Может быть, период мезолита еще плохо изучен, может быть, расписные изображения, сделанные не в пещерах, а на открытом воздухе, со временем смыло дождями и снегом, может быть, среди известных петроглифов, которые очень трудно точно датировать, есть относящиеся к этому времени, но мы пока не умеем их распознавать. Вместе с тем показательно, что и предметы мелкой пластики при раскопках мезолитических поселений встречаются крайне редко.

Из наиболее ярких изобразительных памятников, принадлежность которых к эпохе мезолита наиболее вероятна, можно назвать буквально

единицы. Это росписи на скалах Испанского Леванта, например в ущелье Вальторта (рис. 1.77–1.79) и в Кантос-де-ля-Визера (Восточная Испания, рис. 1.80), рисунки на скалах Каменной Могилы на Украине (рис. 1.81), петроглифы Гобустана (Кобыстана) в Азербайджане (рис. 1.82), наскальные росписи в Дагестане и в Средней Азии (Зараут-Сай в Узбекистане, Шахты в Таджикистане). Похожи на мезолитические некоторые наскальные изображения Бхимпетки (Индия). Однако датировки всех этих памятников не вполне точны и не бесспорны.

Более надежно датированы предметы резьбы по дереву, кости и рогу, поскольку они найдены в мезолитических слоях или могилах. Но и эти находки очень редки: в Шигирском торфянике (рис. 1.83), в Оленеостровском могильнике (рис. 1.84) и на некоторых других памятниках. Дата Шигирского идола спорна (Мошинская, 1976, 46–47). Для двадцати с лишним могил Оленеостровского могильника получены калиброванные радиоуглеродные даты. При этом ни одна из могил, содержащих изобразительные материалы, в это число не попала. Диапазон дат очень широк: от середины X тыс. до середины V тыс. до н. э. Это само по себе должно стать предметом специального исследования, поскольку очевидно, что Оленеостровский могильник не мог функционировать как родовое кладбище 5000 лет. Редким мезолитическим изобразительным памятником с абсолютной датой по ^{14}C (4450 ± 85) является деревянная статуэтка из Фалькерака (Голландия, рис. 1.85).

Несмотря на незначительное количество достоверных мезолитических изображений, сравнение с художественной традицией предшествующей эпохи (верхнего палеолита) показывает, что в эпоху мезолита, при сохранении палеолитических традиций, зарождается новая стилистика. Образы животных и человека становятся менее реалистичными, появляются элементы схематизма, в живописи исчезает полихромность. Росписи выполнены силуэтом, чаще красной или черной краской без обозначения объема. На гравированных рисунках линия воспроизводит только общий контур изображаемого объекта, но зато все выразительные средства очень экспрессивны. Многие персонажи показаны в движении. Это достигается подчеркиванием тех деталей (ноги у людей и животных, руки у людей, развороты туловищ), которые указывают на стремительное движение.

В искусстве эпохи мезолита появляется уже несомненная повествовательность, отражающая попытки человека отразить некий сюжет, разворачивающийся во времени. Зачатки экспрессивности и повествовательности можно видеть и в некоторых фресках эпохи верхнего палеолита, например бизоны на плафоне Альтамиры или «парад зверей» из Шове; «коррида» из пещер Ляско и Виллар и др. Но там они редки и не всегда несомненны. В наскальном искусстве мезолита это проявляется в обилии многофигурных композиций, изображающих человека и его занятия (танцы,

поединки, сбор плодов, загон скота). Главным же сюжетом мезолитического искусства остается охота.

1.3.3. Ареалы мезолитического искусства

Европа

Испанский Левант. В прибрежных районах Восточной Испании, вдоль всего побережья Средиземного моря от Барселоны до Гибралтара, сосредоточено довольно много местонахождений наскальных изображений, получивших общее название «левантийское» искусство. Большинство из них находятся на внутренних склонах Каталанских и Андалузских гор, т. е. обращенных не к морю, а к материку и отрезанных от самого побережья. Археологическое обследование данной территории показывает наличие мезолитических и неолитических памятников. Подавляющее большинство изображений это – росписи красно-бурой, черной и редко – белой краской. Гравировки очень редки. Красителями служили уголь, зола, гематит и лимонит. Как правило, изображения сохранились в гротах, под скальными навесами и в некоторых пещерах. Например, пещера Альпера, открытая в 1910 г., стала для левантийского искусства тем же, чем Альтамира – для франко-кантабрийского.

В искусстве испанского Леванта намного яснее, чем в изображениях эпохи верхнего палеолита прослеживаются сюжетно-повествовательные композиции. В них запечатлены сцены повседневной жизни: столкновения между группами людей, охота, ритуальные танцы и т. п. (см. рис. 1.78–1.80). Изображения имеют небольшой размер (до 30 см). Они выполнены сплошным силуэтом, без каких-либо попыток передачи светотени. Наиболее типичной для этого региона можно считать роспись из ущелья Вальторта в провинции Кастильон. Здесь намеренно приведены три копии одной и той же росписи, чтобы показать неполные совпадения. Возможно, что эти копии снимались в разное время, за которое отдельные детали были утрачены. Первые открытия левантийского искусства были сделаны близ Теруэля в 1903 г. Затем в 1908, 1910, 1917 гг. последовал целый ряд открытий: в долине Валь дель Чарко дель Агуа Амарга, в Кантос-де-ла-Визера, в ущелье Гасулья, в пещерах Торман и Куэва Ремиджия. При этом все специалисты уверены, что многие открытия еще впереди (Елинек, 1983, 489).

Каменная могила (Украина). Предположительно к мезолитическому времени относятся петроглифы в урочище Каменная Могила около г. Мелитополя в долине р. Молочной (рис. 1.86). Местонахождение пред-

ставляет собой выход коренных осадочных пород, в данном случае – песчаника. Это – каменистый холм, в котором благодаря выветриванию образовались гроты. На потолках гротов и на других плоскостях известны многочисленные резные и процарапанные изображения (рис. 1.87). Из-за плохой сохранности они либо трудноразличимы и прочитываются с трудом, либо вовсе предстают как случайные наборы прямых и изогнутых линий (рис. 1.88). Иногда в них угадываются образы животных – быков, козлов. Самыми ранними изображениями считаются силуэты быков и знаки в виде решеток. Некоторые исследователи, изучавшие изображения на плоскостях Каменной Могилы, видят здесь даже мамонтов и носорогов. Однако говорить об этом с такой же уверенностью, как, например, о мамонтах и носорогах на стенах французских пещер или в Каповой пещере, трудно. У подножья холма исследовалось многослойное поселение, нижний слой которого датируется эпохой мезолита. Это может служить косвенным подтверждением того, что силуэтные изображения быков относятся к мезолитическому времени.

Гобустан (Кобыстан, Азербайджан). К югу от Баку, между юго-восточным склоном Большого Кавказского хребта и берегом Каспия, расположена небольшая равнина Гобустан (страна балок и оврагов) с возвышенностями в виде столовых гор Беюк-Даш, Кичик-Даш, Джингир-Даг и Язылы-Тепе, сложенных известняком и другими осадочными породами, высотой до 600–700 м (рис. 1.89 здесь и далее). На скалах этих гор находится много разновременных петроглифов. Большинство из них было открыто проф. Исхаком Джафарзаде в 1939 г. Результаты его многолетних исследований были изданы в виде альбома-монографии (Джафарзаде, 1973). Исследования этих памятников продолжают Дж. Н. Рустамов и Ф. М. Муратова (Рустамов, 2000). Сейчас здесь насчитывается около 6000 изображений, расположенных на более чем 700 плоскостях скал и гротов. Наибольший интерес и известность получили крупные (больше 1 м) изображения женских и мужских фигур, сделанные глубокими резными линиями (рис. 1.90).

Петроглифы Гобустана накопились за очень длительный исторический период протяженностью в 8–9 тысячелетий, с конца VII тыс. до н. э. и до средневековья. Максимальное скопление древних изображений находится на возвышенностях Беюкдаш и Кичикдаш. Изображения выполнены различной техникой: выбивкой (рис. 1.91), гравировкой (рис. 1.92), резьбой с последующим протиранием (рис. 1.93) и шлифовкой.

Наиболее ранний пласт рисунков Гобустана состоит из выдолбленных и протертых в известняке силуэтов людей: мужчин и женщин, с луками в руках или через плечо или взявшихся за руки (может быть, танцующих?). Среди контурных гравированных изображений самыми древними считаются

большие, свыше 3 м, рисунки диких быков (рис. 1.94). Здесь многие наскальные изображения животных имеют большие размеры. На скалах Гобустана есть изображения разных типов лодок. Как считают местные исследователи, наиболее древние из них – маленькие, с находящимися в них людьми. Текущие поблизости реки летом либо пересыхают, либо очень мелководны. Единственным основанием для объяснения этих изображений может быть близость моря и то, что они использовались для рыболовства и охоты на тюленей.

По мнению А. Д. Столяра и А. А. Формозова, древнейшие петроглифы Гобустана относятся к мезолитическому времени. Датировка подтверждается тем, что некоторые изображения перекрыты культурными отложениями, в том числе и позднемезолитическими. Много изображений животных: быков, маралов, хищников, рыб, пресмыкающихся и насекомых. На территории Гобустана создан историко-художественный заповедник (1967), сотрудники которого ведут систематические исследования. Высказаны предположения о более глубокой древности некоторых петроглифов Гобустана (верхний палеолит), однако пока они не получили достоверного подтверждения.

Россия, Чинна-Хитта и Чувал-Хвараб-нохо (Дагестан). К мезолитическому времени, возможно, относятся изображения писаниц Чинна-Хитта (рис. 1.95), Чувал-Хвараб-нохо (рис. 1.96) и Харитани I, расположенных в горном Дагестане. В ущелье Чинна-Хитта обнаружены три отдельные группы рисунков. Две группы находятся на стенах так называемого «Основного грота» – неглубокой ниши в скальном карнизе, третья – в соседнем гроте. Все наскальные рисунки выполнены на желто-бежевом слое пустынного загара охрой ярко-красного, почти оранжевого цвета, реже – темно-красного. Рисунки антропоморфных существ, животных, солярные и другие знаки выполнены тремя техническими приемами исполнения – контурным, силуэтным и линейным.

В. М. Котович, изучавшая эти рисунки, предполагает, что они были созданы жителями расположенной поблизости Чохской мезолитической стоянки. Правда, вряд ли к этому времени относится изображение всадника.

Азия

Узбекистан, Зараут-Камар. В юго-западных отрогах Гиссарского хребта (Узбекистан), в горах Кугитанг, на высоте около 2000 м над уровнем моря, в ущелье Зараут-Сай находится широко известный не только среди специалистов-археологов памятник – грот Зараут-Камар. Расписные изображения из этого грота были открыты в 1939 г. местным охотником И. Ф. Ламаевым, хотя есть основания предполагать, что кто-то копировал эти рисунки раньше. Затем об этом памятнике была издана книжка художницы А. Рогинской (1950). Ее первоначальные выводы о том, что

роспись относится к эпохе палеолита, оказались ошибочными. Судя по стилистическим признакам, самые ранние изображения Зараут-Камара могут быть датированы мезолитической эпохой или, во всяком случае, не раньше (Формозов, 1966). Всего в ущелье было найдено 26 пунктов с изображениями.

Роспись в гроте Зараут-Камар сделана охрой разных оттенков (от серо- и красно-коричневой до лиловатой) и представляет собой четыре группы изображений, в которых участвуют антропоморфные фигуры, быки и джейраны. Здесь представлена третья, наибольшая по размерам (в поперечнике – более 60 см) группа изображений, в которой большинство исследователей видят охоту на быка (рис. 1.97). Среди антропоморфных фигур, окруживших быка, различаются два типа: фигуры в расширяющихся книзу одеждах, без луков (рис. 1.97а), и «хвостатые» фигуры, очень похожие на те, с поднятыми и натянутыми луками, которые мы видели на аналогичной по содержанию фреске из Чатал-Хююка (рис. 1.98). У всех фигур первого типа из-под одежды выступают какие-то предметы: палки с загнутым вниз концом. Эту сцену можно трактовать по-разному: и как реальную охоту замаскированных охотников, и как некий миф из цикла, о котором уже шла речь при рассмотрении сцены «корриды» из Ляско.

Грот или, точнее, – ниша, навес Зараут-Камар непригодны для жилья, поэтому культурного слоя здесь нет. Однако место удобно для засады. Возможно, что оно использовалось охотниками для выслеживания добычи, а в рисунках отразилось некое ритуально-магическое содержание. Красный цвет рисунков обусловлен высоким содержанием железа в минерале, который входил в состав краски. Со временем железо выщелачивалось, вымывалось, рисунки покрывались известковыми натеками, тускнели и приобретали иные оттенки.

Таджикистан, Шахты. Роспись в гроте Шахты (ударение на последнем слоге), по имеющимся на сегодняшний день данным, вероятно, самая древняя в Средней Азии. Ее обнаружил в 1958 г. В. А. Ранов во время его работы в составе широко известной в те времена Памирской экспедиции, организованной Академией наук СССР для поисков снежного человека. И хотя экспедиция не обнаружила никаких его следов, выполненный ею огромный объем работ по различным направлениям науки (геология, зоология, ботаника, этнография, археология и т. д.) был весьма важным и результативным. Находки Рановым стоянки каменного века и особенно данной росписи были выдающимися археологическими открытиями. «Что означает слово «шахты», – пишет Ранов, – я не знаю. Возможно, оно происходит от памирского слова «шахт», что значит скала».

Грот находится на Памире в Горном Бадахшане, в небольшой долине Шахты-сай. Роспись расположена на задней стене грота (рис. 1.99). На

прорисовке слева видна антропоморфная фигура в птичьей маске (вспомним сцену корриды из Ляско). Эта фигура вызвала у Ранова ассоциации с образом страуса. В этой связи он напоминает о находках скорлупы страусовых яиц в Забайкалье и в Монголии на стоянках каменного века. Но, конечно, в данном случае Ранов имеет в виду не птицу, а человека, охотника, ряженного под страуса. Есть в нем что-то общее и с антропоморфными фигурами из Зараут-Камара. Дальше – фигуры животных. Первая слева очень похожа на кабана, две следующих больше напоминают медведей. На спине и у морды правого медведя красной охрой нарисованы две стрелы. Такие же стрелы можно видеть на многих палеолитических пещерных росписях (например в пещере Нио). По общему мнению всех специалистов, которые обращались к этой росписи, ее возраст не позднее мезолита.

Бхимбетка (Индия). В северной части Центральной Индии вдоль речных долин тянутся огромные скальные выходы коренных, в основном осадочных пород, в частности, такого же, как в долине Енисея, девонского буро-коричневого песчаника (рис. 1.100). Скалы очень выветрены, в них много пещер, гротов и навесов. В этих естественных укрытиях сохранилось очень много наскальных изображений. Считается, что в окрестностях Бхопала, столицы штата Мадхья Прадеш рисунки сохранились на стенах около 500 пещер. Среди них выделяется местонахождение Бхимбетка, которое было открыто в 1953 г. проф. В. Ваканкаром из Викрамского университета. Ваканкар считает, что название Бхимбетка происходит от имени Бхимы – эпического героя Махабхараты.

Здесь найдено большое количество различных ритуальных сцен, сцен охоты, единоборства с быком (коррида), изображения повозок и колесниц, солнечноголовых божеств и т. д. Начиная с 1963 г. живопись Бхимбетки вместе с В. Ваканкаром несколько лет изучал атташе по культуре посольства США в Индии Роберт Брукс. В 1978 г. международной экспедицией под руководством Лотара Ванке (Австрия, Грац), при участии Ваканкара и других специалистов из Швейцарии, Чехословакии, Австрии и Индии, было составлено предварительное описание 7 больших скоплений расписных, гравированных и выбитых изображений и сделано много фотографий.

Индийские археологи датируют некоторые из изображений Бхимпетки очень ранними эпохами, включая верхний палеолит. Однако твердых оснований для этого нет. Судя по тем живописным изображениям, которые приведены здесь (рис. 1.101), их возраст скорее всего не раньше мезолита. Правда, не следует забывать о неравномерности в развитии культур разных регионов. Мезолит Индии может оказаться на 2–3 тысячелетия более древним, чем в Восточной Европе и в Средней Азии.

1.4. Неолит

1.4.1. Историко-культурный фон

В обобщающих трудах и в учебниках по археологии при характеристике эпохи неолита обычно речь идет об изменениях в технологии обработки камня и в хозяйственной деятельности людей. Разнообразные формы охоты, широкое развитие рыболовства и собирательства, первые попытки domestikации животных – все, что зарождалось в эпоху мезолита, создало предпосылки для перехода от присваивающего хозяйства к производящему, т. е. к земледелию и скотоводству. Люди стали получать и накапливать излишки продовольствия. Новые способы обработки камня привели к появлению разнообразных, более совершенных орудий. Наряду с новыми видами каменной индустрии и качественно новыми орудиями охоты и рыбной ловли, люди стали создавать такие новые материалы, каких никогда не было в природе: керамику и ткань. Появилось и стало развиваться ткачество, гончарство, совершенствовалось строительство жилищ. Глиняная посуда способствовала резкому изменению рациона питания, в котором появилась вареная пища, сложные блюда, молочные продукты и т. д. Все эти изменения в культуре В. Гордон Чайлд назвал «неолитической революцией». Понятие «неолитическая революция» прочно вошло в нашу науку и характеризует не столько темпы, скорость изменений в обществе, сколько их качественную новизну.

Процесс неолитизации шел разными путями. В полном смысле понятие «неолитическая революция» применимо к территории Юго-Западной Азии, где в IX–VI тыс. складывались и развивались производящие формы хозяйства. Раньше переход к неолиту произошел на Переднем и Среднем Востоке (производящее хозяйство и керамика), на территории Египта, Индии, Японии и на территории нынешнего Китая (керамика) и уже затем – на юго-востоке Европы. В это же время население лесов и тундр – на северо-западе Европы, на Урале и в Сибири – продолжало заниматься охотой, рыболовством и собирательством. Процесс неолитизации, имевший в первом случае характер резкого скачка при переходе к производящему хозяйству, здесь был более медленным и эволюционным. На территориях с менее благоприятным климатом этот переход происходил вплоть до II тыс. до н. э. В целом неолитическая революция заложила материальные основы древнейших цивилизаций Месопотамии, Ирана, Египта, Индии и Китая.

Преобразив материальные основы жизни, неолитическая революция не могла не коснуться и ее духовной сферы. В этой области также заметны определенные сдвиги, которые частично связаны с изменениями в

материальной культуре, но в основном самостоятельны и самодостаточны. Переход к производящей экономике совпал по времени или, может быть, частично стал причиной изменений в сознании человека, в его отношении к окружающему миру. Десятки тысячелетий в человеке формировалась психология потребителя, собирателя, для которого окружающая среда это – совокупность весьма конкретных элементов, от которых напрямую зависит его существование. Он не отделял себя от этой среды. Из опыта и воспитания он знал, что одни элементы, составляющие его среду, полезны, например сородичи; другие – безвредны, например растения и некоторые животные, третьи – враждебны и опасны (хищники или грозные явления природы).

В эпоху неолита, пожалуй, впервые в истории, у человека начинает вырабатываться сознание того, что он – хозяин той части окружающей среды, в которой он живет. Впервые он хотя бы частично противопоставил себя среде. Только от него и его семьи, рода зависит, насколько эта среда будет доброжелательной для него. Он выводит и выращивает полезные растения, приручает не только собаку, но и животных, дающих молоко, мясо, шерсть и шкуры. Он – владыка растений и животных, они принадлежат ему, он ими распоряжается по своему усмотрению. Правда, остается еще значительная область, где он не чувствует себя владельцем – непонятные ему явления природы. Но если он хозяин подвластной ему среды, то и у той, другой, не подвластной ему части окружающего мира, тоже должен быть свой хозяин, один или несколько. Так складывались представления о великих невидимых, но сверхъестественных, вездесущих силах, которым необходимо поклоняться и задабривать их жертвоприношениями.

1.4.2. Общая характеристика искусства эпохи неолита

Переход к производящим формам хозяйства требовал более углубленного познания окружающего материального мира и способствовал дальнейшей реализации интеллектуального потенциала человека, появлению новых аспектов духовной жизни. В сфере изобразительной деятельности это был переход от реалистических образов конкретных животных к обобщенным, схематическим изображениям. Реалистические образы животных в палеолитическом искусстве – это конкретные животные, которые играли в жизни человека-охотника определенную роль. Рисунки животных и людей неолитической эпохи – это уже обобщенные образы. Это уже не конкретный бизон, на рогах которого погиб его сородич (см., например, сцену «корриды» в пещере Ляско), а обобщенный образ бизона, оленя, козла и т. д. Или образ могущественного божества (рис. 1.102),

которому нужно поклоняться и просить покровительства, принося ему жертвы. Появление в языке таких обобщенных понятий, как небо, земля, огонь, дождь, снег, времена года, поле, стадо и т. д. усиливало символический аспект сознания и породило значительно большее число символических изображений, чем в палеолитическом искусстве.

В искусстве земледельцев и скотоводов эпохи неолита получили ускоренное развитие орнаментальные формы изображения, которые в предшествующее время только зарождались (см. пластину из Мальты). Появилось стремление украсить все виды предметов обихода (керамику, ткани, домашнюю утварь). Эти предметы украшаются стилизованными абстрактными мотивами, которые складываются в законченный орнамент. Отвлеченные формы – крест, спираль, треугольник, ромб – свидетельствуют о существовании достаточно сложных символических представлений. Стилизованные фигуры человека и животных также превращаются в символические знаки.

Таким образом, одной из общих черт всего неолитического искусства разных регионов, отличающих его от искусства предшествующих периодов, стала заметная схематизация образов и усиление символической составляющей. Эта особенность наблюдается везде: и у «передовых» земледельцев южных регионов, и у «отстающих» охотничье-рыболовческих культур севера. Другой общей чертой неолитического искусства можно считать усиление *локальных особенностей в изобразительных традициях различных культурно-исторических регионов.* Искусство охотников и рыболовов, сохраняющих пережиточные способы хозяйства и быта, а также и типы орудий, отличалось от искусства земледельцев и скотоводов.

Если в искусстве палеолита мы наблюдаем почти невероятное сходство между франко-кантабрийскими изображениями и, например, изображениями из Каповой пещеры, то в эпоху неолита таких совпадений все меньше. Правда, сохраняются еще некоторые общие тенденции. Например, у всех земледельческих культур почти одновременно от Китая до Адриатики появляется внешне очень близкая расписная керамика. Непрофессиональному глазу она кажется одинаковой, так же, как образы мамонтов из Каповой пещеры и из пещер южной Франции. Росписи на сосудах, особенно на их обломках, были настолько сходны, что в археологическом жаргоне появилось понятие «афрасиабское триполье».

Сведения о наскальных изображениях Урала были обобщены в работах В. Н. Чернецова (1964, 1971). Сейчас ими занимаются В. Н. Широков, С. Е. Чаиркин, Ю. П. Чемякин (2000) и другие исследователи. Однако внутри круга южных земледельческих культур, как и внутри круга охотничье-

рыболовческих культур, все более заметными становятся местные отличия. Это, естественно, было связано с различиями в мировоззрении.

Изобразительное творчество населения лесной полосы Евразии эпохи неолита можно подразделить на два вида: пластику и графику. Первый из них включает крупную и мелкую скульптуру из дерева, кости, рога, глины и камня. Второй – образуют наскальные изображения и орнаменты на керамике и других предметах.

Мелкая и крупная пластика. Значительное место в искусстве эпохи неолита занимает мелкая пластика. Фигурки животных, довольно выразительные, выполнялись из глины, дерева, рога и реже – из камня. В связи с недостаточной точностью и большим разбросом датировок (см., например, выше об Оленеостровском могильнике), некоторые изобразительные памятники могут быть в равной мере отнесены и к мезолитическому, и к неолитическому времени. К этой категории относятся уже приводившиеся выше предметы из Шигирского и Горбуновского торфяников. На стоянках долины Оки, Верхнего Поволжья, Валдайской возвышенности, Беломорья, а также в Прибалтике, в большом количестве встречаются миниатюрные фигурки людей, птиц и зверей из кремня, обработанного тщательной отжимной ретушью. Гораздо реже встречаются статуэтки из рога и кости. В изображениях животных иногда хорошо прослеживаются реалистические черты, видно стремление передать их особенности. Вспомним упоминавшийся выше жезл в виде лосиной головы, из Оленеостровского могильника на Онежском озере (рис. 1.84). Здесь же найдено еще несколько резных и выбитых из камня головок лося, а также фигурки людей, змей и др. (рис. 1.103).

Излюбленной темой в пластике эпохи неолита продолжает оставаться образ женщины. Антропоморфные, чаще всего женские, фигурки из камня, кости и глины распространены практически на всей территории юга Европы, Средней Азии и Переднего Востока. Многие исследователи считают, что они были символом плодородия. Рассмотрим некоторые изобразительные материалы из наиболее известных памятников.

Лепенский Вир. Перед строительством плотины на Дунае у Железных Ворот, там, где по Дунаю проходила граница между бывшей Югославией и Румынией, на югославском берегу было обнаружено древнейшее в Европе поселение эпохи неолита, жители которого, вероятно, наряду с охотой, рыболовством и собирательством диких плодов, уже знали зачатки земледелия.

Самые ранние жилища Лепенского Вира датированы радиоуглеродным методом 5.800 л. до н. э. Здесь было найдено несколько каменных скульптур (рис. 1.104). Большинство из них – это скульптурные изображения человеческих голов (рис. 1.105) и голов животных, есть и целые идола (рис. 1.106). Среди жилищ было найдено несколько древних захоронений.

В глубокой древности обычай хоронить своих сородичей здесь же, под полами жилищ, был распространен довольно широко. Мы знаем подобные захоронения на многих поселениях в Средней Азии, в Иране, Афганистане. Но в Лепенском Вире была одна любопытная особенность: в отдельных могилах были найдены только черепа, без остального скелета.

Чатал-Хююк. В центральной Анатолии, в долине Конья английский археолог Джеймс Меллаарт раскопал часть одного из самых ранних в мире протогородских поселений Чатал-Хююк. Оно занимало территорию около 13 га, из которых изучено раскопками только около 0,5 га. Сейчас турецкие археологи продолжают на нем раскопки. Здесь оказалось 12 строительных горизонтов, накопившихся примерно за тысячу лет. Серия из 14 радиоуглеродных дат показала возраст от 6500 до 5650 лет до н. э. Пока мы не знаем более древних поселений, жители которых строили бы дома из сырцового кирпича, разводили одомашненный скот, выращивали пшеницу и другие окультуренные растения. Они уже умели обрабатывать медь и свинец. Неподалеку располагаются месторождения обсидиана – вулканического стекла. Из этого материала делали удобные, острые и прочные орудия труда, поэтому в те времена обсидиан был большой ценностью и служил для обитателей Чатал-Хююка главным предметом обмена с жителями Западной Анатолии, Кипра и Леванта.

Дома в Чатал-Хююке строились вплотную один к другому так, что ходить можно было только внутри или по плоским крышам (рис. 1.107). Войти в дом можно было тоже через небольшое световое окно под крышей, которое одновременно служило для освещения и вентиляции помещения. Наружные стены были глухими и массивными. Примыкая одна к другой, они создавали единое ограждение жилой зоны, способное выдержать осаду и нападение извне.

Особый интерес представляют собой остатки домов, условно названных храмами. Их было открыто около 40. Это были помещения с росписями по стенам, с лепными рельефами, в которых использовались черепа и рога быков (рис. 1.108). Внутри жилищ и храмов найдено много каменных и глиняных статуэток (рис. 1.109), на стенах – отпечатки ладоней как в палеолитических пещерах. На внутренних стенах домов сохранились фрагменты многочисленных фресок, в которых угадываются мифологические сюжеты. Одна из них с изображением огромного быка (рис. 1.110) сопоставима с упомянутым выше сюжетом, условно названным «корридой», и с близкими к нему росписями Зараут-Камара.

1.4.3. Петроглифы

Изображения, выбитые, процарапанные или вырезанные на скальных плоскостях разной техникой, называются петроглифы (от греч. *pétros* – камень и *glyphē* – резьба). Петроглифы располагаются на скалах предгорных массивов и высоких горных перевалов, а также на плоскостях скалистых берегов рек и озер. Большинство петроглифических комплексов представляют собой результат многократного нанесения изображений за длительное время, иногда за два-три тысячелетия. Соответственно изображения на этих комплексах относятся к различным культурно-историческим эпохам. Самые ранние из них датируются временем верхнего палеолита, но если для Испании, Португалии и юга Франции такая датировка может считаться доказанной, то для остальных территорий она остается спорной. *Археология пока не располагает твердыми основаниями для разграничения петроглифов эпохи верхнего палеолита и мезолита, эпох неолита и ранней бронзы.* Отдельные удачные случаи не меняют общей картины. Основные аргументы – это стилистические особенности, размеры, выбивка каменным инструментом, очень плотный пустынный загар и т. п. Иными словами, в этих определениях преобладает интуиция. Когда ниже пойдет речь о петроглифах Карелии и Урала, следует иметь в виду, что среди них могут оказаться и изображения эпохи бронзы. Было бы вернее назвать данный раздел «Архаические петроглифы», но тогда мы бы выбились из общей структуры книги.

На территории России петроглифы встречаются на севере европейской части – на Кольском полуострове, Онежском озере и Белом море, на Урале и почти по всей Сибири – в горах Алтая, по течению рек Ангары, Лены, Томи, Енисея, Амура, а также на побережье Байкала, на Камчатке и на Чукотке. Много петроглифов в бывших советских республиках Закавказья и Средней Азии. Считается, что местонахождения наскальных рисунков были святилищами, созданными с культовыми целями, хотя, строго говоря, никто этого не доказал. Во всех охотничьих наскальных рисунках основными изображаемыми объектами были крупные промысловые животные – лось, олень, реже встречаются образы медведя, собаки, рыбы, а также птиц и змей. Стилистически в петроглифах конца каменного и начала бронзового веков очень заметна тенденция к схематизации изображений как человека, так и животных. Чаше встречаются многофигурные сцены. Наскальные рисунки раскрывают разнообразные приемы первобытной охоты и рыбной ловли, мировоззрение и религиозные представления людей той эпохи. Главными действующими лицами становятся не только животные, но и люди или антропоморфные существа. Выразительные детализированные композиции повествовательного характера свидетельствуют об ином, новом этапе развития изобразительного искусства.

Сегодня неолитическая датировка некоторых петроглифов подтверждается аналогичными материалами только в Карелии (Оленеостровский могильник) и на Урале (Шигирский и Горбуновский торфяники). Что касается многочисленных наскальных памятников Сибири и Дальнего Востока, то здесь о неолитическом возрасте петроглифов можно говорить только предположительно.

Карелия. Во время последнего, Валдайского, оледенения территория Карелии была покрыта мощным (до 2 км) слоем льда. Кардинальные изменения природной среды – потепление климата, перестройка ландшафтных зон, флоры и фауны произошли здесь около 10.000 л. н. Постепенно, в VIII–VII тыс. до н. э., когда после таяния ледника здесь сложились вполне благоприятные условия для жизни человека, началось заселение этого края людьми. Помимо многочисленных стоянок мезолитического времени здесь исследованы археологические памятники III–II тысячелетий до н. э., т. е. эпохи «запоздалого» неолита.

Наскальные изображения Карелии (рис. 1.111) известны с давних пор. Их происхождение приписывали нечистой силе, что отразилось на названиях: Чертовы (Бесовы) следки, Бесов нос (рис. 102). Существуют два центра распространения Карельских петроглифов – на р. Выг, близ города Беломорска, и на восточном берегу Онежского озера. Правда, мы пока не располагаем достаточно надежными критериями для разделения изображений мезолитического и неолитического времени.

Онежские петроглифы представляют собой несколько отдельных местонахождений на гранитных мысах (Пери нос (рис. 1.112), Бесов нос, Карецкий нос, Кладовец, Гажий нос) и на острове Гурий. В Беломорье известны памятники Бесовы следки (рис. 1.113), Залавруга (рис. 1.114), Ерпин-пудас. Некоторые из них впервые были подробно исследованы В. И. Равдоникасом и в очень короткий срок результаты этой работы были опубликованы в виде двух томов тщательной первичной документации с комментариями (1936).

Большинство рисунков невелики (20–30 см); преобладают профильные силуэтные изображения людей, лосей, оленей (рис. 1.115), водоплавающих птиц и лодок с гребцами (рис. 1.116). Встречаются массовые сцены коллективного морского промысла на крупного зверя. Вместе с близкими по характеру наскальными изображениями севера Европы и Скандинавии, петроглифы Карелии – один из наиболее ярких и известных памятников постпалеолитического монументального искусства. Беломорские и онежские петроглифы имеют как черты сходства, так и различия и по содержанию, и по технике и стилю исполнения. Среди беломорских петроглифов не обнаружено изображений капканов, редко встречаются рисунки птиц, но зато широко представлены морские животные.

В 1960-е гг. в процессе раскопок культурного слоя, лежавшего непосредственно на скале, Ю. А. Саватеев нашел около 1000 неизвестных ранее тщательно исполненных рисунков довольно хорошей сохранности. Почти каждая группа рисунков составляет самостоятельную композицию, изображающую то коллективный способ охоты на лесного (лося) и морского зверя (рис. 1.117), то на птицу. Впервые в беломорских петроглифах обнаружены изображения собаки и крупной рыбы – семги. В целом Скандинавия с Кольским полуостровом и Карелия представляют собой один из наиболее ярких и насыщенных памятниками очагов постпалеолитического монументального искусства.

Урал. Сейчас на Урале известно несколько десятков местонахождений древних наскальных изображений, в основном писанных охрой. Они располагаются на скальных выходах по берегам рек Ирбит, Тагил, Нейва (рис. 1.118), Уфа и др. В последние годы наблюдается возвращение многих уральских археологов к более глубокому изучению уже известных местонахождений. Появляются уточненные публикации. Особенно хотелось бы отметить высокий уровень издания росписей с берегов Нейвы (рис. 1.119). Это едва ли не первый случай высококачественной цветной публикации постпалеолитических росписей Урала.

Писаницы Урала имеют черты сходства как с карельскими и скандинавскими петроглифами, так и с сибирскими. С первыми их объединяют солярные знаки, змея «с отростками», человек с трехпалой рукой, со вторыми – лоси в «скелетном» стиле. Уральские писаницы, за редкими исключениями, расположены на обнажениях горных пород по берегам рек и, реже, озер. Ареал изображений на расписанных скалах Урала протянулся с севера, от рек Колве и Вишеры, на юг до р. Белой, примерно на 800 км. Выделяют два основных района расположения писаниц – на восточном склоне Среднего Урала по рекам Тагил, Нейва, Режа и Исеть и на западном склоне Южного Урала – по рекам Ай и Юрюзань. Больше всего местонахождений наскального искусства известно на р. Тагил – около 20. Рисунки наносились на скальные выходы различных пород, характерных для того или иного района Урала. По берегам рек западного склона чаще встречаются скалы из известняков, а на восточном – из гранитов, габбро или диоритов, а также гнейсов или сланцев.

Для писаниц Урала характерно то, что изображения выполнялись на вертикальных плоскостях или скальных поверхностях, имеющих отрицательный угол наклона. Вертикальные плоскости часто защищены сверху навесом. Большинство уральских рисунков выполнено в одной технике росписи красками, приготовленными из растертых в порошок различных окислов железа и соединительного вещества (скорее всего, жир или кровь животных, рис. 1.120). От выбранного в качестве пигмента минерала зависел оттенок краски – бурый железняк дает желтовато-

коричневые или близкие к бордовому цвета, гематит придает красному цвету сиреневатый оттенок.

Среди изображений животных, которые в основном показаны в профиль и легко идентифицируются, преобладают копытные: лоси, олени и косули. Помимо зверей, на скалах встречаются многочисленные рисунки птиц, главным образом водоплавающих, чаще всего уток, гусей и, возможно, лебедей. Для изображений уток характерны утяжеленный корпус и короткая шея, гуси опознаются по длинной шее. Довольно разнообразны антропоморфные или человекообразные существа, практически всегда изображенные анфас. Чаще всего туловище показано одной линией, реже – силуэтом или контуром. Встречаются фертообразные антропоморфные изображения (рис. 1.121), а также фигуры с наличием различных деталей – лучеобразных или ромбовидных головных уборов, хвостов, признаков мужского пола. Ноги у абсолютного большинства фигур изображены полусогнутыми, что придает этим существам динамику движения, пляски.

Первым упоминанием наскальных изображений Урала в литературе, по-видимому, можно считать место во 2-м издании книги Николаса Витзена о «Северной и Восточной Татарии» (Witsen, 1692, 1705), где говорится о писаницах по берегу р. Ирбит. Позднее сведения об этих находках, иногда ошибочные или искаженные, публиковались Ф. Страленбергом фон Таббертом, Д.-Г. Мессершмидтом, Г.-Ф. Миллером, а также М. В. Малаховым, И. Ф. Толмачевым, О. Н. Бадером, В. Ф. Геннингом, В. Т. Петриным, С. Е. Чаиркиным, В. Н. Широковым и другими авторами. Наибольший вклад в исследование этих памятников внес выдающийся археолог и этнограф В. Н. Чернецов (1964, 1971), который, помимо публикаций самих памятников, подробно восстановил историю их изучения с XVII по середину XX вв.

Многие исследователи считают, что большая часть наскальных писаниц Урала была создана в неолите и бронзовом веке, а позднее к ним добавлялись лишь отдельные знаки. Группу ранних изображений составляют орнаментальные композиции, рисунки людей, змей, солярные знаки, основные изображения животных – лосей, оленей, птиц.

Сибирь. На обширной территории Сибири и Дальнего Востока локальные области наскального искусства располагаются в основном по берегам крупных рек – Лены, Амура, Ангары, Енисея, Томи, в Прибайкалье, а также в Якутии и на Чукотке. Некоторые сибирские местонахождения наскального искусства (томские и енисейские петроглифы) известны еще с XVIII в., благодаря свидетельствам путешественников. На рубеже XIX – начала XX в. появились сведения о петроглифах Якутии, Прибайкалья, Алтая. Широкомасштабные исследования древних наскальных комплексов начались в середине XX в. В 1950–1960-гг. А. П. Окладниковым было введено в научный оборот большое количество материалов по петроглифам

Сибири. Он опубликовал целую серию альбомов с прорисовками и фотографиями наскальных гравировок и росписей с Лены, Ангары, Амура и из Прибайкалья. Так был дан толчок к поискам новых памятников и осмыслению полученных материалов. Выше уже упоминалось, что петроглифические комплексы могли использоваться как святилища в течение длительного времени – вплоть до конца XIX – начала XX в., поэтому на многих памятниках выделяют несколько хронологических пластов. Не исключено, что какая-то часть сибирских писаниц относится к эпохе верхнего палеолита (Шер, 1980, 193; Молодин, Черемисин, 1999). Однако пока никаких других доказательств, кроме авторских впечатлений о стилистическом сходстве некоторых сибирских рисунков с датированными изображениями эпохи верхнего палеолита, не существует.

Сопоставление самого раннего пласта наскальных рисунков с берегов Лены, Ангары и Енисея с материалами искусства малых форм из неолитических стоянок и могильников, дало основание Окладникову датировать эти рисунки неолитическим временем. К неолиту отнесены почти все изображения лосей, близких по иконографии к скульптурным изображениям этого животного из неолитических погребений – Базаихи (рис. 1.122) и Шигирского могильника (рис. 1.123). Образ лося – «хозяина тайги», стал ключевой фигурой в определении неолитического времени создания рисунков.

Между тем пока нет твердых доказательств ни подтверждающих, ни опровергающих неолитический возраст древнейших наскальных изображений Ангары (рис. 1.124), верхней Лены, Минусинской котловины (рис. 1.125) и Притомья (рис. 1.126), хотя интуитивные впечатления склоняются в пользу неолита или ранней бронзы, поскольку здесь представлены в основном дикие промысловые животные.

Рисунки лосей (рис. 1.127) так называемого «ангарского» стиля, преимущественно выбиты контуром, а головы – силуэтом. Отчетливо прослеживаются все видовые признаки – утолщение верхней губы и «серьга» на шее. Показаны четыре тонкие ноги, раскинутые в широком шаге. С рисунками лосей в некоторых случаях связаны изображения солярных знаков. Довольно широкое распространение этого стиля свидетельствует о наличии связей у древнего населения, жившего по берегам Ангары, Енисея и Томи. Скорее всего, мигрирующие по какой-то причине охотники – носители этой изобразительной традиции, проделав водный путь по Ангаре, а затем по Енисею, распространили ее на другие территории.

В Минусинской котловине выделен еще один пласт архаичных изображений животных, сильно отличающихся от рисунков ангарского стиля. Подобные изображения не встречаются ни на Ангаре, ни в западных районах. Их древнее происхождение подтверждается крупными размерами, реалистичной трактовкой, техникой (каменный инструмент). Эти изобра-

жения (рис. 1.128) характеризуются подчеркнуто грузными очертаниями туловища, маленькой головой и другими особенностями, сближающими их с палеолитическими рисунками.

К самым ранним изображениям относятся также «рогатые» антропоморфные фигуры, которые встречаются среди ангарских (рис. 1.129), томских (рис. 1.130) и минусинских петроглифов. Особенность «рогатых» человечков состоит в том, что они расположены на тех же плоскостях, что и животные, отнесенные к эпохе каменного века. Они всегда расположены на плоскостях, не занятых более ранними рисунками, а значит, выбиты первыми. Кроме того, там, где хорошо определяется техника, видно, что выбивались они каменными инструментами.

Алтай. Алтай – высокогорная область Центральной Азии. По современному административному делению эта область расположена в четырех странах – России, Монголии, Китае и Казахстане. Территория Алтая в древности служила своеобразным «перекрестком» кочевых путей с востока на запад и с запада на восток. Здесь расположено немало свидетельств этих миграций, среди которых значительную часть составляют наскальные изобразительные памятники. На территории Монгольского Алтая, по мнению В. Д. Кубарева, к неолитическому времени, возможно, относится небольшая группа изображений комплекса Цагаан-Сагаа и Байга-Ойгура. Некоторые рисунки выделяются стилистическими признаками, отличающими их от остальных петроглифов Алтая, и техникой выбивки. Эта техника отличается от широко распространенной в разных регионах точечной выбивки. Рисунки выбивались под углом в 30–40°, возможно, каменным орудием, оставляющим неглубокий след в виде крупных чешуек. Серия очень архаичных по своему облику изображений – одиночные фигуры оленей, лошадей быков хищников и коз из урочища Калгуты и прилежащих территорий изучена и введена в научный оборот акад. В. И. Молодиным и Д. В. Черемисиным. Предположение об отнесении их к каменному веку вполне оправданно, но пока не доказано (рис. 1.131).

Вообще, Горный Алтай, разделенный между Россией, Монголией и Казахстаном, представляет собой один из самых насыщенных петроглифами регионов. Многие изображения скопированы и опубликованы А. П. Окладниковым и Е. А. Окладниковой с сотрудниками. Однако, как выяснилось позднее, не все копии достаточно точны и нуждаются в обновлении. Наиболее достоверные данные публикуются в последние годы в результате реализации российско-монгольско-американской программы исследования петроглифов Алтая (В. Д. Кубарев, Д. Цэвендорж, Э. Якобсон). К сожалению, их публикации доступны только узким специалистам (Kubarev, Jakobson, 1996; Jakobson, Kubarev, Tseevendorj, 2001).

1.5. Выводы

Открытие и исследование изобразительных памятников каменного века стало одним из самых фундаментальных достижений археологии конца XIX – начала XX вв. За сто лет, прошедшие с той поры, когда был признан палеолитический возраст живописи Альтамиры, наука шагнула далеко вперед. Наряду с большим количеством новых европейских находок, обнаружены памятники палеолитического искусства в Австралии, в Африке, в юго-восточной Азии. Таким образом, предположение Брейля о палеолитическом искусстве, как чисто европейском явлении, не подтвердилось. Разработаны и внедрены в практику новые методы копирования и документирования изображений (муляжи Ляско и Альтамиры, фотограмметрия, видеокомпьютерная запись). Появилась возможность достаточно точного датирования живописи по технологии AMS и многое другое. Но, как это всегда бывает в науке, вместе с новыми достижениями приходят и новые вопросы. Датировки по AMS пошатнули стилистическую периодизацию Леруа-Гурана, замены которой пока нет. Открытие древнейшей живописи в пещере Шове поколебало теорию медленной эволюции первобытного искусства от натурального макета к живописи, и теперь возникает сомнение в том, была ли вообще такая эволюция. Может быть, это была скрытая от взгляда эволюция психофизиологических функций сознания, которая, достигнув у отдельных, особенно талантливых, людей определенного предела, «выплеснулась» наружу в виде живописи, графики и пластики эпохи верхнего палеолита.

Более 30 лет назад ситуацию в области изучения искусства каменного века очень четко и образно охарактеризовала З. А. Абрамова, одна из ведущих в мире специалистов в этой сфере. «Палеолитическое искусство возникает как яркая вспышка пламени в глубине веков. Необычайно быстро развившись от первых робких шагов к полихромным фрескам, искусство это так же резко исчезло. Оно не находит себе непосредственного продолжения в последующие эпохи... Остается загадкой, как палеолитические мастера достигли столь высокого совершенства и какими были те пути, по которым в гениальное творчество Пикассо проникли отголоски искусства ледникового периода» (Абрамова, 1972, 28). Очень интересный вопрос о соотношении творчества современных художников с первобытным искусством был не так давно рассмотрен в работе: Бродская, 1998, 230–35.

Вопросы для самоконтроля

Вход в какую пещеру оказался сейчас глубоко под водой?

1. Руффиньяк
2. Шове
3. Коске
4. Ляско
5. Комбарелль

В какой из франко-кантабрийских пещер представлена только графика?

1. Гаргас
2. Альтамира
3. Пеш-Мерль
4. Комбарелль
5. Ляско

Назовите пещеру, в которой обнаружена древнейшая на сегодняшний день живопись.

1. Коске
2. Ляско
3. Виллар
4. Шове
5. Альтамира

Каков примерный абсолютный возраст древнейшей живописи?

1. 57 тыс. лет
2. 29 тыс. лет
3. 32 тыс. лет
4. 17 тыс. лет
5. 24 тыс. лет

Где в большинстве случаев располагается живопись в пещерах?

1. Непосредственно у входа
2. В нескольких десятках метров от входа
3. В сотнях метров от входа
4. В самых отдаленных от входа местах

Какие персонажи преобладают в палеолитической пещерной живописи?

1. Изображения мужчин

2. Изображения женщин
3. Абстрактные фигуры
4. Животные
5. Неодушевленные предметы

Из какого материала сделано большинство статуэток, найденных в Костенках?

1. Известняк
2. Мергель
3. Бивень мамонта
4. Обожженная глина
5. Дерево

Из какого материала сделана статуэтка, найденная на стоянке Майна?

1. Известняк
2. Мергель
3. Бивень мамонта
4. Обожженная глина
5. Дерево

Какие пещеры с палеолитической живописью в настоящее время «клонированы» (т. е. представлены копиями, неотличимыми от оригинала)?

1. Руффиньяк
2. Пеш-Мерль
3. Ляско
4. Гаргас
5. Альтамира.

Глава 2. Бронзовый век

В специальной литературе нередко можно встретить подразделение бронзового века на два периода: энеолит и собственно эпоха бронзы. Энеолит – промежуточный этап между неолитом и бронзовым веком, приблизительно от V тыс. до н. э. до III тыс. до н. э. с учетом отклонений примерно в одну тысячу лет в ту или иную сторону, в зависимости от региона. Не все признают его самостоятельным периодом. Какой-то четкой границы перехода от энеолита к бронзовому веку нет и вряд ли ее вообще возможно установить. Об эпохе энеолита и бронзы вполне уместно сказать, что это время крупных перемен. Появилась технология плавки и обработки меди. Был сделан первый шаг к эре металлургии. Все шире и динамичнее развивалась производящая экономика. Отчетливее заметны различия между двумя основными типами хозяйства: оседло-земледельческим и пастушеско-скотоводческим. Тот переход, который мы улавливаем по разным признакам, представляется медленным и эволюционным. Условно его хронологические рамки ограничиваются IV–III тыс. до н. э. (то же с региональными отклонениями). Изменения, характерные для неолита и бронзового века, относятся к сфере производственной жизни. Их проследить легче, поскольку от них остались материальные остатки и следы деятельности. Что происходило в то время в области духовной жизни проследить сложнее. Более явные и более многочисленные, чем в неолите, следы сакрализации загробного мира обнаруживаются при раскопках древних захоронений. Но основным свидетельством того, что происходило в духовном мире людей этой эпохи, являются изобразительные памятники.

Наряду с переменами, энеолит и бронзовый век – время сохранения традиций эпохи неолита. В области материальной культуры появление меди и бронзы еще не устранило широкого употребления каменных орудий. Окончательно их вытесняет только железо. Те же явления можно наблюдать и в духовной сфере. Освоив изготовление глиняной посуды, люди стали ее украшать замысловатыми узорами, сначала резными и процарапанными, а затем – красочными. Как только началось строительство жилищ из сырцовых блоков и кирпичей, стены жилых и особенно культовых помещений стали покрываться росписями. Но при изменениях в материале (обожженная или сырая глина) традиции мелкой пластики каменного века еще долго, как мы увидим, сохраняются в искусстве племен энеолита и раннего бронзового века, как и традиции росписи. Характерная для эпохи неолита тенденция к *схематизации образов и усилению символизма*, продолжается и в бронзовом веке без особых изменений, как у оседлых земледельцев, так и у охотников и рыболовов. В то же время усиленно развивается орнаментика и становятся более заметными локальные особенности изобразительных традиций.

2.1. Краткая история изучения

К открытию и изучению изобразительных памятников бронзового века причастны многие ведущие археологи. Однако большинство из них еще не видели в древних изображениях какого-то особого, специального предмета исследования. Занимаясь раскопками древних поселений и курганов или изучением музейных коллекций, они обращали внимание на предметы с изображениями в общем контексте своих работ. Вопрос о формировании некоего особого направления по анализу древних изображений еще не назрел. Датчанин Кристиан Юргенсен Томсен (1778–1865, рис. 2.1) обосновал и ввел в науку понятия «каменный», «бронзовый» и «железный» век, которые используются до сих пор как основа первобытной хронологии. Швед Оскар Монтелиус (1841–1921, рис. 2.2), хотя и не занимался специально памятниками искусства, но разработанный им типологический метод, как мы увидим ниже, применяется и при анализе древних изображений. Жозеф Дешелет (1862–1914) в своем четырехтомном труде о первобытных древностях пытался систематизировать материалы эпохи бронзы, в том числе и изобразительные памятники. Статуэтки и другие изображения первобытности (неолит и бронза) постоянно находились в поле зрения В. Гордона Чайлда (рис. 2.3), Марии Гимбутас (1923–1994), Владимира Милойчича (1918–1978). В настоящее время в Европе и США изобразительными памятниками бронзового века Евразии активно занимаются Анри-Поль Франкфор, Жан-Поль Демуть (Франция), Герман Парцингер (Германия), Эстер Якобсон (США) и многие другие исследователи.

В конце XIX – начале XX в. основной вклад в периодизацию памятников эпохи бронзы европейской России внес В. А. Городцов (рис. 2.4). Эпохой бронзы юга европейской России и Кавказа занимались Т. С. Пассек (рис. 2.5), Б. А. Куфтин (рис. 2.6), Б. Б. Пиотровский (рис. 2.7). Одним из учителей Пиотровского был А. А. Миллер (рис. 2.8). Он написал учебник «Археологические разведки», который не потерял своей ценности до сих пор. Сам незаурядный художник, Миллер был автором первого на русском языке обобщающего очерка «Первобытное искусство» (1929), в котором впервые ввел в научный оборот понятие «изобразительная деятельность».

В конце XIX в. археология полностью еще не сложилась как наука, и древние изобразительные материалы не рассматривались как особенная предметная область. Это было уделом отдельных, достаточно дальновидных исследователей, из которых в азиатской России первое место по праву принадлежит И. Т. Савенкову и особенно – А. В. Адрианову (рис. 2.9).

В советское время первобытными изобразительными памятниками Сибири много занимался А. П. Окладников (1908–1981). Он издал серию книг о петроглифах Восточной Сибири и Монголии. Самые северные

петроглифы на Чукотке открыл и исследовал Н. Н. Диков (1925–1996). Каменные изваяния и петроглифы Тувы изучал А. Д. Грач (1928–1981), оленные камни Монголии – В. В. Волков (1933–2000), петроглифы Енисея – Б. Н. Пяткин (1939–1994). Петроглифам Монголии посвящено много публикаций Э. А. Новгородовой (1933–1996). В последние десятилетия изобразительными памятниками Сибири успешно занимаются М. А. Дэвлет, М. А. Килуновская, Н. Н. Кочмар, В. Д. Кубарев, Н. В. Леонтьев, А. И. Мартынов, В. И. Молодин, Д. Г. Савинов, Вл. А. Семенов, Д. В. Черемисин, Н. Л. Членова и другие исследователи. Сейчас изучение древних изобразительных памятников, особенно петроглифов, практически стало самостоятельным направлением археологии.

На территории бывших советских республик Средней Азии изобразительные памятники эпох энеолита и бронзы изучались в контексте интенсивных раскопок, проводившихся московскими, петербургскими и местными археологами. Особенно следует отметить работы А. Н. Бернштама (1910–1957), М. К. Кадырбаева (1932–1982), А. Н. Марьяшева, В. М. Массона, З. Самашева, А. Е. Рогожинского, В. И. Сариниди, И. Н. Хлопина (1930–1994), М. Худжоназарова.

2.2. Историко-культурный фон и ареалы

Если относительно эпохи палеолита еще можно спорить о причинах редкого и очень неравномерного распространения изобразительных памятников в пространстве древних культур, то, начиная с неолита, положение резко меняется. В это время, так или иначе, в более или менее ярких формах, но предметы изобразительной деятельности встречаются практически везде. А в эпоху энеолита и ранней бронзы их количество и разнообразие возрастают еще больше. Разумеется, ни в одной книге, ограниченной разумным объемом текста и иллюстраций, невозможно отразить искусство всех древних племен, заселивших к этому времени все континенты. Поэтому, вполне естественно, для учебного пособия, ориентированного на российских студентов, ограничиться территорией Евразии с явным предпочтением к ее степной части, в которой представлено наибольшее разнообразие и изобилие изобразительных материалов.

«Великий пояс степей» – понятие, которое широко используется в профессиональном языке археологии и древней истории, когда хотят кратко назвать огромную полосу на Евразийском континенте, протянувшуюся более, чем на шесть тысяч километров с запада на восток и местами достигающую полутора-двух тысяч километров с юга на север (рис. 2.10). Четкие границы степного «коридора» указать трудно, особенно – северный край. Судя по палеогеографическим данным, в древности переход от лесостепной зоны к лесной проходил южнее, чем сейчас. Поэтому северную границу степного пояса можно указать только приблизительно, около 55-й

параллели. Более точно эту границу археология прослеживает по распространению культур так называемой степной бронзы, которые на севере соприкасаются с культурами обитателей лесов и лесостепи и обнаруживают в сравнении с ними заметные различия. Западный край Великого пояса степей, вероятно, можно ограничить долиной Дуная, восточный – Хинганом. Южная его граница проходит через Малую Азию, Иранское Плато и Афганистан.

Уже в самом названии «Великий пояс степей» подчеркнута главная особенность этой труднообозримой территории: степной (рис. 2.11), предгорный (рис. 2.12) и горный (рис. 2.13) ландшафт. На протяжении тысячелетий орудия земледельца не прикасались к покрытым степными травами, в основном лесовидным почвам. Только относительно небольшие зоны в долинах малых рек на предгорных террасах использовались древними землепашцами для возделывания культурных растений.

Природа предоставляла здесь ничем не ограниченные возможности для всех видов скотоводства. В эпоху ранней бронзы в степи развивалось пастушеское скотоводство с освоением пастбищ, непосредственно прилегавших к территории поселка. В последующие эпохи на смену пастушескому скотоводству пришло кочевое скотоводство с «горизонтальными» перекочевками по степи и с «вертикальными» – в предгорьях и горных долинах. В последнем случае летом скот содержался на альпийских лугах высокогорья, а на зиму перегонялся вниз, на открытые места, где дующий из ущелий ветер сносит снег, и животные могут добывать себе подножный корм всю зиму. Такой вид скотоводства получил название отгонного или яйлажного (от тюркского слова «яйла» – летнее пастбище).

Другой особенностью евразийских степей – не природной, а исторической – было то, что на протяжении тысячелетий они играли роль своеобразного широкого коридора, по которому древние племена и народы под влиянием экологических и социальных условий передвигались в самых различных направлениях. Трудно сказать, какие из этих направлений доминировали в разные эпохи. Создается впечатление, что сначала, в эпоху неолита и бронзы, преобладало направление с северо-запада на юго-восток, которое затем, в железном веке и средневековье, уступило первенство противоположному. Во всяком случае, независимо от приоритета того или иного направления миграций, степной коридор всегда был мостом, связывающим культуры Запада и Востока и способствовавшим их взаимному обогащению.

Начиная примерно с VI тыс. до н. э. и на протяжении всей своей последующей истории Великий пояс степей знал два культурно-исторических типа населения: земледельческое с оседлым образом жизни и пастушеско-скотоводческое, переходившее по мере роста стад к кочевому образу жизни. В разных местах этот переход мог происходить в разное

время. Наиболее ранние свидетельства перехода к кочеванию по степи на значительном удалении от больших рек относятся к III тыс. до н. э.

Подразделение древних культур степей Евразии на земледельцев и скотоводов, конечно, достаточно условно. Точнее было бы сказать: племена с преобладанием земледелия или скотоводства. Археологические наблюдения свидетельствуют о более сложной, мозаичной и изменчивой картине, в формировании которой большую роль играли природные условия, особенно вековые колебания климата и демографические процессы. Повсеместно результатом крупного общественного разделения труда было не только преобладание того или иного культурно-хозяйственного типа, но и активное взаимодействие между ними на основе экономических и культурных связей и контактов.

Время сложения специфических культурно-хозяйственных типов частично совпадает со временем начала крупных перемещений древних племен и народов на пространстве от Балкан и Причерноморья с запада до Центральной Азии и южных границ тайги в бассейне Енисея на востоке. Широко известное понятие «Великое переселение народов» обычно применяется к сравнительно более позднему времени – к IV–VII вв., – когда происходили засвидетельствованные историческими источниками массовые походы сармато-аланских, гуннских, аварских, славянских, германских и иных племен, способствовавших крушению Западной Римской империи. Однако не менее, если не более, великие переселения народов происходили намного раньше, задолго до появления письменности и письменных исторических хроник. Поэтому исторические сведения о них не так ясны, мы не знаем названий и самоназваний переселявшихся племен, но некоторые археологические свидетельства таких передвижений можно считать бесспорными.

Всякая попытка установления границ древних культурно-исторических ареалов должна заранее примириться с их условностью, при которой более или менее четко определяется центр, ядро ареала, а его границы с другими ареалами оказываются размытыми, нечеткими. Там, где границы культурно-исторических ареалов совпадают с границами природно-климатических зон (например между степью и тайгой), они выявляются четче, чем в пределах одной естественной исторической зоны, каковой является пояс евразийских степей.

Пространственное разграничение древних историко-культурных областей, приводимое ниже, при определенных «допусках» все же в целом, по-видимому, достаточно объективно отражает не только современное состояние наших знаний по этой проблеме, но и реальную географию древних культур. Таких регионов немного. На их территории известно большое количество разных (правда, не всегда очень разных) археологических культур. По составу изобразительных и других памятников эти культуры иногда имеют заметное сходство между собой. Поэтому, а

также для того, чтобы избежать необходимости учитывать мало-перспективную полемику, порожденную разногласиями между авторами по поводу названий и характеристик тех или иных более чем многочисленных культур и культурно-исторических общностей, целесообразно рассматривать здесь не отдельные культуры, а крупные историко-культурные регионы. Разумеется, географическое членение, представленное ниже, тоже достаточно условно и прежде всего связано с удобством изложения материала и его восприятия. Вся территория делится на две части – европейскую и азиатскую, а внутри этих частей рассматриваются более дробные регионы.

2.3. Европа

2.3.1. Юго-восточная Европа

Триполье-Кукутени. На обширной территории от Балкано-Дунайской области на западе до Приднепровья на востоке в энеолитическую эпоху сложился ряд культур с преобладающим оседло-земледельческим хозяйством, обобщенно называемых культурами типа Триполье-Кукутени (рис. 2.14). Название происходит от с. Триполье Киевской обл., где в конце XIX в. В. В. Хвойко провел первые раскопки земледельческого поселения эпохи ранней бронзы и от аналогичного поселения у местечка Кукутени в Румынии в долине Прута. Исследование трипольской культуры связано с именами Т. С. Пассек, С. Н. Бибикова, А. П. Погожевой и других археологов.

Носители трипольско-кукутенских культур жили в климатических условиях, несколько отличных от нынешних для данного региона. Растительность и фауна были в то время существенно богаче современных. Зона широколиственных лесов и лесостепи проходила несколько южнее, чем сейчас. Природные условия были весьма благоприятными как для активного земледелия, так и для пастушеского скотоводства. Образ жизни этих людей породил и соответствующие представления о мире, частично воплотившиеся в памятниках искусства.

Расписная керамика и мелкая пластика. Одним из главных материалов, освоенных земледельцами с давних времен, была глина. Резные и расписные узоры на глиняной посуде, а также многочисленные глиняные статуэтки, фигурки, «модели» жилищ и других объектов, составляют богатый корпус изобразительных материалов трипольско-кукутенских культур, сохранившихся до нашего времени. Иными словами, это те вещи, которые мы сейчас называем предметами прикладного искусства. Декорировка керамики менялась во времени.

На ранней ступени трипольско-кукутенских культур – V–III тыс. до н. э. – сосуды украшались резным узором в виде сложных переплетений прямых линий (рис. 2.15), спиралей (рис. 2.16), различных кривых, концентрических

кругов геометрических и так называемых ковровых мотивов (рис. 2.17). Иногда на стенках и венчиках сосудов среди абстрактных узоров распознаются вполне реалистические изображения: кисть руки, зооморфные и антропоморфные существа (рис. 2.18), рельефные налепы в виде рогов копытных животных, в виде женской груди и т. п. В III тыс. до н. э. резная орнаментация глиняных сосудов и других предметов постепенно начинает вытесняться двух- и трехцветной росписью красной, черной и белой красками (рис. 2.19). На поздних этапах трипольско-кукутенских культур становятся хорошо заметными местные, локальные особенности росписи на керамике. Считается, что роспись на глиняной посуде появилась здесь под влиянием нижнедунайской культуры Болград – Алдени.

Произведениями искусства можно считать не только росписи, но и сами сосуды в целом. Здесь нашло свое предельно яркое выражение единство технологии, дизайна и художественной росписи (рис. 2.20). Расписная керамика отличается высококачественным, тонко отмученным тестом, равномерным высокотемпературным обжигом. Поверхность стенок сосудов нередко ложила до блеска и затем окрашивалась белой или черной краской (рис. 2.21). Позднее, в дополнение к белой и черной краскам, появляется роспись красной краской. Узоры, нанесенные по сплошному светлomu или красному фону черной краской или по белому фону красной краской с подчеркиванием черной окантовкой, создают впечатление буйной игры цветов. В узорах преобладают все те же орнаментальные элементы и мотивы: круги, спирали, ромбы, меандры, «лесенки» и т. д. Чаще, чем раньше в плоскостях между абстрактными узорами вписывались фигуры животных (рис. 2.22) людей, птиц, растительные мотивы. Сами формы сосудов тоже создают эстетически отмеченные художественные образы. Они строго пропорциональны, лаконичны и выразительны своей предельной целесообразностью. Иногда они несут на себе явно антропо- и зооморфные черты, что, вообще говоря, свойственно многим древним земледельческим культурам.

Богатая орнаментация трипольской керамики стала для некоторых исследователей материалом к рассмотрению вопроса об ее знаково-символической функции: не была ли трипольская орнаментика некоей информационной системой, предшествовавшей, как в Шумере и Эламе, письменности? Отмечалось, что трипольские племена вышли в это время на близкие Переднему Востоку рубежи в развитии культуры, но так и не создали собственной письменности, хотя имели ряд предпосылок к этому. Действительно, в египетских иероглифах есть изображения, стилистически совпадающие с таковыми на рельефах и росписях стен храмов и гробниц. Есть такое сходство и в знаках письменности майя, но все же и шумерская клинопись, и критское, эламское, китайское и другие древние письмена с орнаментикой сосудов практически ничего общего не имеют.

Мелкая пластика. Трипольско-кукутенская глиняная пластика представляет собой целый мир образов, о котором уже много сказано в литературе, хотя, по-видимому, еще далеко не все. Трипольско-кукутенские культуры существовали тысячу лет и, конечно, представления, культы, ритуалы менялись и соответственно менялись атрибуты ритуально-мифологической системы, в том числе и пластика. В существующих классификациях трипольских антропоморфных статуэток учитывается весьма разнообразный спектр признаков: сидящие и стоящие (рис. 2.25), женские (рис. 2.24) и мужские (рис. 2.23), расписные (рис. 2.26) и нерасписные (рис. 2.27) и т. п. Некоторые сидящие статуэтки найдены вместе с «сидениями» (рис. 2.28), подобранными так, чтобы положение статуэтки, поставленной на какую-то плоскость, было достаточно устойчивым. Кроме таких дихотомических подразделений, среди глиняных статуэток выделяются более дробные разновидности, типы и подтипы. При их выделении учитывается способ нанесения орнамента (резной или расписной), заполнена ли узором вся фигурка или только какие-то определенные ее места (Погожева, 1983).

Узоры, которыми украшены статуэтки, варьируют не только по способу нанесения (резьба, роспись), но и по составу декоративных элементов. Наряду с круговыми, спиральными и изогнутыми линиями встречаются мотивы крестов, ромбов, треугольников. Учитываются также и такие особенности как массивность или, наоборот, утонченность пропорций. Отдельные фигурки имеют внутренние полости, или выемки. Наряду с намеренно гипертрофированными женскими формами, встречаются статуэтки почти классических античных пропорций (рис. 2.29).

В изобразительных решениях трипольской пластики намечается определенная изменчивость во времени. Статуэтки, относящиеся к ранним периодам трипольско-кукутенских культур, как правило, либо не имеют головы (не считая случаев, когда она обломана), либо имеют очень схематичную голову в виде выступа или уплощенного круга с защипами по сырой глине, обозначающими нос, и с ямками или отверстиями на месте глаз. В конце среднего и в начале позднего этапов головы статуэток становятся объемными. Вероятно, в тех случаях, когда на месте головы находится глиняный выступ, он служил для насаживания головы идола, сделанной из других, скорее всего, из мягких материалов. Позднее, по каким-то причинам, головы статуэток стали моделироваться из целого куска глины.

Сопоставление трипольских статуэток с подобными предметами, происходящими с других территорий и из культур предшествующих эпох (начиная с верхнего палеолита) показывает, что в этом направлении изобразительного искусства можно наблюдать две тесно взаимодействующих линии: стадиальную и регионально-хронологическую. Первая соответствует общему для всех доисторических культур явлению – мифологизации образа женщины-матери, со временем преобразованному в женское божество типа

Кибелы – Афродиты – Анахиты – Умай и т. д. Вторая связана с конкретно-историческими условиями жизни ранних земледельцев и отображает их собственную мифологию (рис. 2.30).

Первая из этих линий изучена несравненно лучше второй и создает, как считают исследователи трипольской пластики, устойчивое впечатление о едином ближневосточном очаге, где зарождалась мифология земледельцев и сложились основные образы.

Крагуевац Винча. Культура Винча – одна из самых ранних в Европе земледельческих культур, истоки которой теряются в неолитическом времени. Некоторые исследователи считают, что из этого древнейшего очага вместе с земледелием идеи распространялись на северо-запад, в Европу и на восток – в Среднюю Азию, о чем свидетельствует стадиальное сходство расписной керамики и глиняных статуэток (рис. 2.31). Впрочем, такое сходство могло появиться и независимо, а земледелие – распространяться в разных направлениях из очагов своего первоначального зарождения на Переднем Востоке.

2.3.2. Южнорусские степи, Поволжье и Приуралье

Средний Стог и ямная культура. В середине IV тысячелетия до н. э. на восточной границе расселения племен трипольской культуры обитали племена со смешанным характером хозяйства, называемые культурой Средний Стог. Они знали земледелие, о чем говорят находки вкладышевых серпов, роговых мотыг и зернотерок. Но эти находки редки, скорее, единичны на фоне многочисленных свидетельств разведения животных. По-видимому, оба вида хозяйства развивались у среднестоговских племен одинаково, но условия обитания – лесостепная зона – делали более эффективным скотоводство, которое постепенно стало приобретать ведущую роль. Особенно следует отметить возрастающее значение в этих культурах лошади, которая на много веков вперед стала едва ли не главным домашним и одновременно культовым животным у большого количества степных племен, начиная с III тысячелетия до н. э. и вплоть до современности.

В эпоху энеолита в памятниках культуры Средний Стог широко распространен такой элемент погребального обряда, как посыпание покойника охрой. В эпоху бронзы этот ритуал распространился на весь пояс степей. Не вполне ясно, возник ли он у разных племен независимо друг от друга или распространялся из единого центра. Древнейшие из известных археологии могил, дно которых было посыпано охрой, это – захоронение мальчика на Городцовой стоянке (верхний палеолит, близ Воронежа) и могила в Сунгире. Самый ранний достоверный случай засыпки охрой самого покойника – могила на территории неолитического «протогорода» Чатал-Хююка в Анатолии – относится к VII тыс. до н. э. Эти, казалось бы, незначительные факты, на самом деле знаменуют собой какие-то важные

перемены в мировоззрении древнейших обитателей степной Евразии, связанные, в свою очередь, с изменениями в общественных отношениях.

Другая, общая для многих степных культур особенность, – сооружение курганов, тоже впервые появляется в среднестоговской культуре, на самом восточном краю ее ареала – в степях между Доном, Волгой и Уралом (рис. 2.32). Здесь проходила зона территориального и хронологического контакта с древнеямной культурой, или, как ее иногда называют, древнеямной культурно-исторической областью. Под этим названием объединяется несколько древних племенных групп, происхождение которых связывают и с трипольской культурой, и с местными поволжскими и приуральскими энеолитическими культурами. Элементы, создающие впечатление общности этой гигантской по территории культуры, относятся не столько к сфере материального производства, сколько к области духовной: погребальный обряд и орнаментация керамики. В основном по этим данным мы судим об общих и локальных чертах древнеямной культуры.

Узоры на древнеямной керамике и формы сосудов при всем их разнообразии производят впечатление невысокого художественного и технологического уровня. Вероятно, это связано с тем, что основная посуда скотоводов изготавливалась из кожи и дерева, материалов, до нас не дошедших. Среди глиняных сосудов преобладают остродонные и круглодонные, иногда довольно больших объемов. Внешний вид и техника лепки очень сходны с керамикой афанасьевской культуры Южной Сибири (рис. 2.33). Преобладала ленточная технология лепки сосудов, на поверхность которых, наносился орнамент, имитирующий плетенку или состоящий из «елочного», гребенчатого или еще каких-либо близких по виду узоров.

Древнеямники имели весьма развитую мифологию, которую многие авторы вслед за американской исследовательницей М. Гимбутас считают протоиндоевропейской. Среди персонажей их мифологии прослеживается верховное женское божество, своего рода мать-прародительница. Каким-то не совсем ясным образом она связана или ассоциирована с образом быка. Важное место в жизни племен древнеямной культуры занимал колесный транспорт – повозки с четырьмя колесами, в которые запрягали быков (парами или четверками). Поскольку остатки колесных повозок находят под насыпями курганов, нетрудно понять и их особую роль в мифологии древнеямников. Ниже (см. гл. 6) будут подробнее рассмотрены некоторые древнейшие мифологемы, отразившиеся в первобытном искусстве.

Широко известны антропоморфные стелы ямной культуры (рис. 2.34). Некоторые из них были найдены либо на курганах, либо при раскопках, в основном в качестве перекрытий могил, т. е., скорее всего, это – результат вторичного использования стел (рис. 2.35).

Известный филолог-классик А. И. Зайцев высказал интересную гипотезу о соответствии древнеямных изваяний эпической формуле протоиндо-

европейцев «неувядаемая слава» (рис. 2.36). Ямные стелы и, возможно, более поздние изваяния эпохи бронзы южнорусских степей сопоставимы с синхронными им, подобными же каменными «идолами» из Западной Европы (Франция, Испания, Италия, Германия, рис. 2.37). Отразились ли в них какие-то взаимные влияния или это – результат общечеловеческих представлений о символах увековечения, пока остается только догадываться.

Люди древнеямной культуры были рослыми, широколицыми, с теми особенностями антропологического типа, которые считаются типично европеоидными (рис. 2.38). Сама жизнь ямников, обусловленная разведением и содержанием больших табунов лошадей и стад крупного и мелкого скота, требовала высокого уровня мобильности и активного поиска угодий, способных этот скот прокормить. Они постоянно вступали во взаимодействие с соседями, что, несомненно, способствовало обмену не только хозяйственными навыками и материальными средствами, но и элементами духовного и культурного потенциала. Наиболее ранние контакты с трипольцами заметны на юго-западе и с культурами Северного Кавказа на юге. Похоже, что и курганный обряд погребения умерших, и связанный с ним ритуал появился на Северном Кавказе под влиянием древнеямной культуры. Об этом говорят, например, древнейшие майкопские сосуды и ряд элементов ритуала, выдержанных при сооружении известного Майкопского кургана.

Волосовская культура. Лесостепное и лесное пространство от Верхнего Поволжья до Прикамья в III–II тыс. до н. э. занимали племена волосовской культуры, открытой и описанной В. А. Городцовым на основе раскопанных им Волосовской и Панфиловской стоянок. Волосовскую культуру изучали А. Я. Брюсов, В. М. Раушенбах, О. Н. Бадер, А. Х. Халиков, Д. А. Крайнов и другие исследователи. Это была типичная лесная, охотничье-рыболовческая культура. От нее осталось много поселений с большим количеством жилищ и с бытовым инвентарем, т. е. с керамикой, каменными и костяными орудиями. Среди находок были и многочисленные фигурки, сделанные из камня, как, например, кремневая статуэтка человека с поселения Сахтыш (рис. 2.39), кремневая статуэтка собаки с поселения Юртик (рис. 2.40) или фигурка гуся (или лебедя) из кости с поселения Ивановское VII (рис. 2.41). Изобразительная традиция волосовской культуры своеобразна и явно местного происхождения. Для того, чтобы изготовить маленькую (3–5 см) фигурку из кремня, да еще так, чтобы легко распознавалась собака, птица или рыба, требовалось очень высокое мастерство.

2.3.3. Кавказ

Если пояс степей Евразии был связующим звеном между культурами Востока и Запада, то близкую функцию своеобразного проводника культурных достижений мировых цивилизаций и их продвижения в степь выполнял Кавказ. При этом на его пространстве складывались и самобытные культуры, успешно развивавшие свою материальную и духовную культуру. Здесь был один из очагов зарождения и развития земледелия и пастушеского скотоводства.

Выше (гл. 1) мы рассмотрели петроглифы Гобустана, среди которых, разумеется, есть не только мезолитические, но и относящиеся к разным этапам эпохи бронзы. Кроме этого, очень интересные изобразительные материалы найдены при раскопках памятников майкопской и триалетской культур.

Майкопская культура. Название культуры происходит от того, что огромный (высота около 11 м) курган Ошад, раскопанный Н. И. Веселовским (рис. 2.42, по: Тихонов, 2003) в 1897 г., находился в г. Майкопе. Здесь было найдено много изобразительных материалов: гравировки на серебряных сосудах, золотые бляшки в виде львов (рис. 2.43), массивные бронзовые и золотые фигурки быков со сквозным отверстием в спине (рис. 2.44). Быки, «нанизанные» на шести, на которых держался балдахин над могилой (рис. 2.43а), по-видимому, имитировали настоящих быков, принесенных в жертву в ходе погребальной церемонии (рис. 2.45). Очень интересны серебряные сосуды из большого кургана с чеканными и гравированными изображениями животных и птиц (рис. 2.46). На венчике одного из них (рис. 2.47) изображены ломаные линии, которые некоторыми исследователями трактуются как горный пейзаж (рис. 2.48). На втором сосуде изображена вереница животных, в которой чередуются хищники и копытные (рис. 2.49).

Майкопская культура Северного Кавказа насчитывает сотни курганов и десятки поселений, но нигде не было таких высокохудожественных изделий. Они позволяют соотнести Майкопский курган с памятниками ранней бронзы Переднего Востока, в частности, с «царскими» гробницами Аладжа-Хююка.

Кобанская культура. В горной и предгорной полосах центральной части Северного Кавказа был исследован ряд поселений и могильников эпохи поздней бронзы, т. е. рубежа II и I тыс. до н. э. Поскольку первые находки были сделаны у аула Кобан в Северной Осетии, эти памятники были названы кобанской культурой. В 1869 г. паводок на р. Гизельдон разрушил берег около аула, и в обнажениях местные жители находили торчащие человеческие кости и бронзовые предметы. Некоторые из них попали в Кавказский музей в Тифлисе. В 1876 г. сотрудник одного из московских музеев Г. Д. Филимонов, будучи в Тифлисе, обратил внимание на эти предметы. Через год, проведя небольшие раскопки, он убедился в наличии

здесь обширного могильника. После него здесь работали француз Э. Шантр и немец Р. Вирхов. В 1881 г. граф А. С. Уваров (рис. 2.50), выступая с докладом на V Археологическом съезде в Тифлисе, высказал предположение о том, что эти предметы относятся к I тыс. до н. э., что в дальнейшем и подтвердилось. Кобанскую культуру изучали Е. И. Крупнов (рис. 2.51) и Е. Н. Черных, который установил местное происхождение кобанской бронзы. В результате самовольных раскопок в конце XIX в. много кобанских вещей было продано в музеи Европы.

Для кобанской бронзовой пластики характерны фигурки скачущих лошадей (рис. 2.52), бронзовые топоры (рис. 2.53) вычурных форм (рис. 2.54) с гравировками на лезвиях (рис. 2.55) и другие предметы с изображениями (рис. 2.56).

2.3.4. Закавказье

Триалетская культура. В 1936–1940 и в 1947 гг. Б. А. Куфтин раскопал группу больших курганов на Цалкинском плато, к югу от Триалетского хребта (Южная Грузия). Позднее к ним добавились другие памятники Южной и Восточной Грузии, а также прилегающих районов Армении и Азербайджана (раскопки О. М. Джапаридзе, Б. Б. Пиотровского, А. А. Мартиросяна и др.). В «царских» курганах триалетской культуры было найдено много художественных изделий. Среди них выделяется золотой кубок (рис. 2.57) и два серебряных кубка из Триалети (рис. 2.58) и Карашамбского кургана (рис. 2.59, рис. 2.60). Специалисты рассматривают эти предметы торевтики как изделия местного (в широком смысле) малоазийско-закавказского культурного ареала с признаками месопотамского влияния. Основным ареалом триалетской культуры в целом считается Закавказье, откуда она в XVII–XV вв. до н. э. проникала в долину Аракса и дальше на север к Большому Кавказу.

Петроглифы Гегамы. Наскальные изображения Гегамских гор изучал А. А. Мартиросян. Они отличаются разнообразием техник, стилей и сюжетов, отражая длительный (не менее четырех тысяч лет) период их накопления. Как и в других местах, здесь не всегда удается уверенно отделить изображения одних эпох от других. Предположительно, к эпохе бронзы можно отнести геометризованные изображения благородных оленей с разветвленными рогами (рис. 2.61), а также представленную здесь многофигурную композицию (рис. 2.62) Помимо часто встречающихся рисунков козлов и хищников, особый интерес вызывает редкое изображение птицы с длинным клювом и на длинных ногах, как у журавля или цапли.

2.4. Азия

Перемещения древних скотоводов Восточной Европы в густонаселенные районы северо-западного Причерноморья, в Подунавье, на Балканы и в далекие области азиатских степей, разумеется, не были связаны с заранее спланированным направлением движения. Они не знали географии, вернее, познавали ее чисто эмпирически. Там, где территория была занята более высокоразвитой и мощной культурой (юго-запад, юг), пришельцы либо ассимилировались местным населением, либо откатывались назад и выбирали иное, более свободное направление. Одним из таких направлений стало движение на восток по бескрайним заволжским и зауральским степям. Степи были заселены очень редко. Местные племена в основном занимали поймы рек в лесостепи и в лесных массивах с их обильной дичью и рыбой. А степнякам-скотоводам нужны были просторы степи и поэтому не возникало оснований для конфронтации. В то же время создавались все условия для взаимовыгодного обмена. И не только продуктами своего труда, но и людьми, и духовными ценностями.

2.4.1. Урал и Западная Сибирь²

В эпоху бронзы на Урале и в Западной Сибири традиционно были распространены четыре категории изобразительных памятников: художественная бронза, пластика, петроглифы (писаницы) и орнаменты на разных предметах, прежде всего на глиняной посуде.

Писаницы и петроглифы Урала пока плохо поддаются более или менее точным хронологическим привязкам. Они были рассмотрены в предыдущей главе. Орнаменты мы вообще не будем рассматривать в данной книге. Не потому, что этот вид первобытного искусства не заслуживает специального внимания. Наоборот, для ранних эпох орнамент на глиняной посуде является иногда едва ли не единственным средством этнокультурной идентификации. Но это особая тема, требующая не меньше объема, чем вся эта книга, и поэтому в данном издании не предусмотренная.

Сейминско-Турбинская культура. «Едва ли в истории народов бронзового века северной половины Евразии удастся отыскать культурный феномен, способный сравниться по яркости, самобытности и характеру своего проявления с сейминско-турбинским» (Черных, Кузьминых, 1987, 84). Первые находки были сделаны в 1891 г. у с. Турбино под Пермью и в 1894 г. на Алтае (В. В. Радлов) задолго до осмысления места этой культуры в

² Географически Западной Сибирью считается территория к востоку от Урала и до Енисея. Но по составу и характеру археологических памятников верхняя часть бассейна Енисея традиционно относится к Южной Сибири и рассматривается вместе с Саяно-Алтайским нагорьем (Киселев, 1951 и др.).

древней истории Евразии. Сейминско-турбинский феномен можно считать принадлежащим как Европе, так и Азии. После открытия Сейминского могильника неподалеку от Нижнего Новгорода и Бородинского клада в Молдавии, В. А. Городцовым и А. М. Тальгреном был намечен масштаб проблемы генезиса и распространения сейминско-турбинской культуры. Находки В. И. Матющенко близ Омска (Ростовка) и Ю. Ф. Кирюшина на Алтае оживили дискуссию, которая длится уже почти сто лет.

Среди сейминско-турбинских бронзовых и каменных изделий встречаются высокохудожественные изобразительные материалы. Отметим бронзовые ножи с фигурными навершиями из Сеймы (рис. 2.63) и Ростовки (рис. 2.64). Фигурка человека на навершии ножа из Ростовки обычно объясняется как лыжник, влекомый лошадей. Этому объяснению противоречит статичное положение лошади. Она либо неподвижна, либо упирается передними ногами. Возможно, здесь запечатлен эпизод из обряда жертвоприношения коня, первой по значимости (не считая человека) жертвы в иерархии жертвенных животных древних индоевропейцев (рис. 2.65). Не исключено, что и сами ножи были предназначены для заклания.

В музее Томского университета хранится еще одна находка из круга сейминско-турбинских памятников – каменный жезл, увенчанный головой коня (рис. 2.66, 2.67). Более короткий жезл с очень похожей головой коня и верблюда, возможно, отломанная от такого же жезла, хранится в Омском областном историко-краеведческом музее. Оба предмета – случайные находки у поселка Волчий Омской области (рис. 2.68).

Есть в Прииртышье и другие изображения, сделанные из камня. Антропоморфная статуэтка из темно-коричневого песчаника была случайно найдена на берегу р. Нуры (рис. 2.69). Близкие по облику изображения находил В. И. Матющенко при раскопках поселения Самусь IV близ Омска. Два из них были сделаны точечной техникой из галек (рис. 2.70), третье – вырезано на плоской плитке глинистого сланца (рис. 2.71). Оригинальное небольшое (высота 20 см, вес 4 кг) изваяние сидящего обнаженного мужчины, названное в шутку «звездочетом», было найдено у г. Кустаная, на правом берегу р. Тобол (рис. 2.72). Материал – коричневый гранит, техника точечная с подшлифовкой. Манера очень стилизованная, пропорции нарочито нарушены (рис. 2.73). В то же время очень точно переданы анатомические детали, особенно на спине (рис. 2.74). Близкое по характеру и манере исполнения изваяние из кварцевого песчаника хранится с 1906 г. в Эрмитаже. Оно было найдено на р. Атбасарке в Казахстане. Практически та же, чуть гротескная стилизация, очень близкая поза. В отличие от тобольского изваяния, оно представляет женщину (рис. 2.75). Это заметно по пропорциям фигуры и, главное, – по двум полусферическим выступам, обозначающие женскую грудь. На голове головной убор в форме конической спирали. Смысл и назначение этих изваяний пока остаются загадочными. По

мнению всех специалистов, они датируются эпохой бронзы и входят в круг сейминско-турбинских памятников.

Еще одна случайная находка была сделана близ Новоорска: уникальный каменный молот-навершие в виде головы лошади с круглым отверстием для рукояти (рис. 2.76). Навершие выточено из серо-коричневого камня змеевика, разновидности серпентинитов. При всей своей уникальности, этот предмет в целом вписывается в круг памятников сейминско-турбинского типа.

Сейминский могильник находится в Европе, Ростовка – в Азии, а самые восточные находки вещей сейминско-турбинского облика сделаны на Алтае. В последние годы, в результате работ Ю. Ф. Кирюшина с сотрудниками, количество подобных изобразительных материалов на Алтае постоянно прирастает. Каменный жезл с поврежденным нижним краем, увенчанный головой мужчины, найденный в окрестностях с. Савушки, очень близок нуринской находке (рис. 2.77). Отметим также каменные жезлы с навершиями в виде стилизованных в сейминско-турбинской манере голов лошади и барана, найденные при раскопках могильников эпохи бронзы, соответственно Шипуново V и Шипуново I (рис. 2.78, 2.79). Прекрасные образцы сейминско-турбинской художественной бронзы обнаружены при раскопках Елунинского могильника и в Усть-Муте (рис. 2.80). Ножи из Прикамья и найденные на Алтае на памятниках, отстоящих друг от друга почти на три тысячи км по прямой, не просто подобны, а совпадают по целому ряду деталей, не связанных с технической конструкцией ножей. Большинство алтайских находок происходят из раскопок, и, таким образом, их хронологическая привязка становится более обоснованной.

2.4.2. Южная Сибирь и Средняя Азия

Южная Сибирь

Особый интерес представляет восточное направление миграции древнейших степных скотоводов, которое привело их в Южную Сибирь. С точки зрения археолога, синхронная и синстадиальная древнеямной афанасьевская культура Южной Сибири и Алтая (вероятно, сюда же следует включить территорию нынешней Тувы и северо-западной Монголии) – это особая, самостоятельная культура, отличная от древнеямной. Однако уже сорок лет тому назад С. В. Киселев (рис. 2.81) поставил вопрос о причинах сходства между памятниками древнеямной и афанасьевской культур. Сходство проявляется в формах и орнаментации керамики, в особенностях погребального обряда и, что особенно важно, – в антропологическом типе, который изучали Г. Ф. Дебец (рис. 2.82) и В. П. Алексеев (рис. 2.83).

Существенно отличаясь от местных и обитавших восточнее прибайкальских таежных охотников эпохи энеолита, для которых была характерна заметная примесь монголоидности, афанасьевцы представляли

собой, как считал М. П. Грязнов (рис. 2.84), крайнюю восточную ветвь европеоидных племен Евразии.

Сопоставимые изображения встречаются в Южной Сибири в памятниках окуневской культуры, известных достаточно давно по работам М. Н. Комаровой и А. Н. Липского. Несмотря на свою давнюю известность, материалы окуневской культуры заняли свое нынешнее место в археологической периодизации Южной Сибири только после очень результативных раскопок Г. А. Максименкова, особенно в долине речки Черновой в Хакасии. Весьма яркая для своей эпохи, окуневская культура, как это нередко случается, была с самого начала раскопок воспринята как некий этноисторический монолит и считается таковой в основном и сейчас. В научный оборот вошел определенный стереотип: окуневцы – загадочные таежные охотники Минусинской котловины, культура которых сложилась на местной сибирской основе.

Глубокое впечатление оставляют многочисленные каменные стелы (рис. 2.85) со сложным набором изображений (рис. 2.86). На прорисовке Н. В. Леонтьева и В. Ф. Капелько лучше видны все детали изображений на этой стеле (рис. 2.87). Есть среди стел и невысокие (1–1,5 м). На одной из них, найденной около деревни Ербинское, если смотреть сбоку, в верхней части легко распознается голова лося (рис. 2.88). На стелах доминируют плоские или рельефные изображения антропоморфных существ с бычьими рогами и тремя глазами (рис. 2.89). Встречаются также и небольшие костяные пластинки с гравированными на их поверхности изображениями людей, чаще всего – женщин (рис. 2.90) с подчеркнута европеоидным удлинённым лицом и ниспадающими на плечи длинными волосами (рис. 2.91).

В могилах окуневских курганов найдено много каменных плит девонского песчаника, служивших стенками могил. На них часто обнаруживаются выбитые или гравированные изображения личин (рис. 2.92), животных (рис. 2.93), птиц (рис. 2.94), колесниц (рис. 2.95, 2.96). Устойчиво повторяется образ фантастического хищника с грозно оскаленной зубастой пастью, из которой выступает длинный раздвоенный язык (рис. 2.97, 2.97а).

В расположении изображений по вертикальной оси у многих стел наблюдается некая зональность, трехчастная структура, при которой главная «быкорогая» личина находится в средней части стелы, а оскаленная пасть хищника – внизу (рис. 2.87). В верхней части стелы, как правило, находится изображение головы копытного животного или человека.

Датировка и этнокультурная принадлежность окуневских каменных стел пересматривалась трижды: сначала они были отнесены к карасукскому времени, затем к андроновскому и уже потом к окуневскому, т. е. доандроновскому. Неоднократно высказывались сомнения в монолитности окуневской культуры и, особенно, – в принадлежности всех минусинских каменных стел с изображениями личин, быкоголовых божеств к единой культуре. Эти сомнения основаны на фактах, вступивших в противоречие с

утверждением о местном, сибирском и к тому же таежном субстрате, на котором якобы сложилась окуневская культура.

Стилистическая и иконографическая неоднородность окуневских стел, случаи позднейшего перекрытия одних изображений другими и несомненные факты вторичного использования стел и их обломков в качестве строительного материала для сооружения каменных ящиков-могил в окуневских курганах, свидетельствует, скорее, о более сложном составе окуневской культуры и о необходимости пересмотра ее соотношения с афанасьевской культурой. В частности, достаточно очевидно, что большая часть окуневских изваяний не могла принадлежать таежным охотникам, поскольку несет на себе изображения, более характерные для ритуально-мифологической системы иной, не охотничьей, а скотоводческой культуры.

На некоторых стелах встречаются изображения колесных повозок (рис. 2.98, прорисовка Е. А. Миклашевич), запряженных парами быков. Тот же сюжет можно наблюдать и среди стилистически близких им петроглифов. Если считать окуневскую культуру местной сибирской, таежной, не имевшей западных и южных культурных связей, эти изображения необъяснимы, поскольку нет никаких оснований видеть в приенисейской тайге место независимого изобретения колеса и повозки. Датировка изображений колесных повозок в настоящее время разработана достаточно хорошо, и, по общепринятым критериям, минусинские изображения повозок с быками можно датировать III – началом II тысячелетия до н. э.

Единственной близкой по времени культурой, к которой изображения повозок на стелах и скалах могут быть отнесены вполне логично, является афанасьевская культура. Она не имеет местных корней и, как отмечалось выше, обнаруживает много сходств с древнеямной культурой, для которой и изображения колесных повозок, и весь комплекс скотоводческих персонажей в изобразительной мифологии вполне естественны.

Традиционное представление о соотношении между окуневской и афанасьевской культурами сложилось на основе общей схемы периодизации археологических культур Южной Сибири, в которой они рассматривались как последовательно сменяющие друг друга этапы. Если же исходить не из такой схемы, а допустить возможность синхронного сосуществования отдельных этапов между собой, то все становится на свои места.

Пойма Енисея во все исторические времена была очень удобным местом для охотничье-рыболовческого образа жизни. Здесь и жили в эпоху энеолита охотники и рыболовы с монголоидной примесью в антропологическом типе. Их хоронили на прибрежных террасах. У них в могилах (типа Черемушного Лога, Черновой и др.) мы находим амулеты из костей диких животных и птиц, им принадлежат некоторые петроглифы и рисунки на плитах, свидетельствующие не о скотоводческой мифологии, а о мировоззрении охотников на диких зверей и рыболовов. Это изображения ревущего марала (рис. 2.99), осетровых рыб (рис. 2.100), медведя (рис. 2.101), т. е. тот круг

образов, который был жизненно близким и «своим» для аборигенов – таежных охотников и рыболовов.

В это же время степная часть долины среднего Енисея, богатая пастбищными и пахотными (особенно левобережье) угодьями, заселялась приходящими с запада скотоводами, передвигавшимися на повозках, запряженных быками. Их изображения сохранились на стеле из Знаменки (см. выше) и Красного Камня (рис. 2.102, см. также увеличенный фрагмент рис. 2.103). Свидетельством того, что они жили не только в прибрежной части Енисея, как одно время считалось, могут служить афанасьевские курганы, в значительном количестве обнаруженные в глубинных районах степи.

Большой вклад в изучение афанасьевских курганов и связанного с ними погребального обряда внес М. П. Грязнов (рис. 2.104). У афанасьевцев был свой пантеон божеств и свой репертуар мифологических сюжетов. Во всяком случае, образ «поджарого» быка с петлей на морде (или в ноздрях) с тамгообразными знаками на крупе и с «бубенцами» под шеей (рис. 2.105), длинноголовые мужские и женские лица с массивными подбородками в профиль и анфас, трехчастная изобразительная структура каменных стел, изображения повозок или колесниц – все это значительно логичнее вписывается в мифологию степных скотоводов (вероятно, индоевропейцев), чем в искусство таежных охотников. В этой связи представляется не случайным тот факт, что подавляющее большинство стел-менгиров находилось именно на левом берегу с его типично степным ландшафтом, в отличие от правого – значительно более пересеченного и заросшего перелесками и борами, а в древности почти примыкавшего к тайге.

К переходному времени от энеолита к ранней бронзе, или к самому началу бронзового века Сибири, относится другой комплекс изображений, тоже в определенном смысле уникальный. Впервые подобные рисунки были обнаружены А. В. Адриановым в Туве близ с. Кызыл-Мажалык на скале у подножья горы Бижикиг-Хая. Здесь их было немного. Спустя много лет, целая галерея подобных «масок» была найдена на левом берегу Енисея в урочище Мугур-Саргол (А. Д. Грач, М. А. Дэвлет). Еще спустя несколько лет Б. Н. Пяткин нашел такую же «маску» на большой толстой песчаниковой плите, лежащей на северном склоне горы Оглахты (Хакасия). Хотя твердых оснований к датировке «масок» нет, почти все специалисты, кто ими занимался, пришли к общему мнению о том, что «маски» датируются эпохой бронзы и сопоставимы с окуневскими личинами. Вместе с тем изображения «масок» неоднородны. Среди них выделяется не менее шести групп по иконографическим признакам (Дэвлет) и похоже, что этими группами дальнейшие возможности классификации «масок» не исчерпываются.

Выводы о сходстве мугур-саргольских «масок» с минусинскими личинами были навеяны общим впечатлением, при котором, конечно же, в

глаза сразу бросаются не локальные частности, а общие черты сходства. Дэвлет привела очень удачный пример сходства «маски» из Мугур-Саргола с ритуальным наголовником одного из африканских племен. Иными словами, по общему впечатлению любые стилизованные изображения человеческих лиц, к какому бы периоду или региону они не относились, всегда будут в чем-то сходными. Например, легко увидеть сходство с окуневскими личинами изображений на скалах из Гваделупы (рис. 2.107). Этноисторическое и стилистическое сходство следует искать не по общим чертам, а особенностям, присущим именно этой культуре, периоду, стилю и т. д. Важно еще, чтобы эти особенности были не единичными, а многократно повторялись, т. е. чтобы они были устойчивыми.

Если же обратиться к техническим и стилистическим деталям, и не одиночным, а повторяющимся, становится ясно, что «маски» из Мугур-Саргола и им подобные – это особый пласт изобразительного фольклора, ни с окуневской, ни с афанасьевской культурами не связанный. В самом деле, многие «маски» сделаны в особой, редко встречающейся в петроглифах технике контррельефа, при которой основные черты изображения создаются не выбивкой поверхности камня, а, наоборот, удалением поверхности фона вокруг глаз, носа, рта и т. д. «Маска», найденная под горой Оглахты, тоже выполнена контррельефом, в то время как ни одна окуневская личина не сделана в такой технике.

Очень устойчивой особенностью личин на минусинских изваяниях являются выбитые полосы, имитирующие ритуальную раскраску лиц поперечными линиями с развилками на концах. Такие же линии с развилками повторяются и на личинах, нарисованных охрой на скалах, и на мордах и корпусах животных (рис. 2.95). Последнее указывает на большую ритуальную значимость именно такой раскраски. Но ни на одной из «масок» нет изображений раскраски поперечными полосами. Ни разу не встречается на тувинских «масках» и столь устойчивый для минусинских изваяний признак как трехглазость. Есть единичные совпадения тувинских и минусинских личин, но это, скорее, говорит об афанасьевском проникновении в Туву, подтвержденном археологическими раскопками (Вл. А. Семенов, 1992).

Важным открытием последних лет в этой области были находки росписей на каменных плитах – стенках могил на Алтае (рис. 108). Они обнаруживают много общих черт с подобными росписями бассейна верхнего и среднего Енисея, где росписи и стелы относятся к художественному наследию окуневской культуры. На Алтае есть росписи (рис. 109), но нет стел с изображениями, сопоставимыми с теми, которыми покрыты енисейские стелы. Однако есть другие стелы – оленные камни – с изображением человеческой головы в верхней части (рис. 110). Следует ли из этого факта то, что стелы и росписи – явления разных (во времени или пространстве) художественных традиций или нет, – пока неясно.

Довольно много очень ярких памятников первобытного искусства, несомненно, относящихся ко времени не позднее энеолита (хотя вполне возможно, что и к более раннему), находятся на границе степи и леса и могут быть в равной мере отнесены к «степной» или к «лесной» Евразии. Они расположены в полосе, длиной примерно 1000 км, между Байкалом и Томью. Можно думать, что в них нашли свое отражение не только территориальная близость, но и некоторые общие исторические судьбы их создателей. В самом деле, если посмотреть на изображения лосей с Ангары и Енисея, то без обращения к подрисовочным подписям вряд ли было бы возможно уверенно отличить одни от других (рис. 2.111). Это поразительное стилистическое сходство не исчерпывается приведенными изображениями. Их намного больше, а сходство настолько велико, что некоторые рисунки с Енисея и Ангары кажутся сделанными одной рукой (рис. 2.112).

Если бы речь шла о сравнении небольших, легко транспортабельных вещей, такое совпадение можно было бы легко объяснить попаданием этих предметов с Ангары на Енисей или в бассейн Томи, например в результате обмена. Но относительно петроглифов такая интерпретация исключается, так сказать, «по определению»: неподвижные скалы не могли перемещаться в пространстве. Следовательно, перемещались люди, носители данного художественного стиля. Этот, как будто вполне достоверный вывод, не снимает, однако, некоторых важных вопросов, связанных с датировкой и этнокультурной принадлежностью этих петроглифов. Первый из них – в каком направлении распространялся этот стиль (восток – запад или наоборот). С первым вопросом тесно связан и второй: что раньше (петроглифы Ангары, Томи или Енисея) и какова абсолютная датировка данных изображений?

Однозначного ответа на первый вопрос пока нет. Трудно также сказать, какой из этих пунктов был исходным. Сходство между петроглифами Ангары и Енисея ближе, чем у каждого из этих регионов с петроглифами Томи. Изображения лосей по всем трем рекам устойчиво сочетаются с изображениями больших лодок, в которых сидит по несколько человек. Эти и другие наблюдения позволили предположить, что движение шло с востока на запад, но не прямо, а по течению рек: сначала вниз по Ангаре, а затем вверх по Енисею. Что же касается датировок, то, предположительно, можно говорить о III–II тыс. до н. э.

Если следовать терминологии тотемизма (так Анри Лот называл разные стили первобытной живописи севера Сахары), можно сказать, что на Енисее произошла встреча «детей Лося» с «детьми Быка». Под влиянием не вполне ясных причин, скорее всего в поисках новых угодий для растущих родов и племен, отдельные группы энеолитических охотников двигались на лодках и плотах вниз по Ангаре и вышли в долину Енисея. Далее они могли, конечно, двигаться вниз и вверх, но более благоприятным для выживания оказался

путь вверх, прослеживаемый по изображениям лосей в «ангарском стиле» на прибрежных скалах.

Пойма Енисея, как это уже отмечалось выше, была занята местными охотниками и рыбаками, а степную часть в это время начали осваивать приходящие с запада скотоводы-афанасьевцы. Две последние группы племен, как уже говорилось, вполне могли жить в мире и взаимодействии между собой. Относительно пришельцев с Ангары пока трудно сказать, каков был характер их взаимодействия с аборигенами и пришельцами с запада (афанасьевцами), но и здесь изобразительные памятники дают пищу для размышлений.

Самым южным для долины Енисея памятником, в котором заметны следы ангарского стиля, является роспись у Сосновки Джойской, в Саянском Каньоне Енисея (рис. 2.113). Для петроглифов Ангары образ быка не только не характерен, его просто нет. Во всяком случае, в материалах, опубликованных Окладниковым. В репертуаре петроглифов Енисея бык занимает едва ли не центральное место. При этом среди изображений быков можно выделить разные стилистические группы, но одна из них сочетается с образом лося в ангарском стиле (рис. 2.114). При этом такое сочетание повторяется многократно (рис. 2.115), т. е., следовательно, не случайно). Не отразилась ли здесь какая-то диффузия в мифологии местных и пришлых племен, как отражение более широкого взаимодействия?

Не исключено также и то, что подобные изображения – это следы явлений, связанных с оседанием полубродячих охотников, с освоением ими первых навыков производящего, скотоводческого хозяйства. На эту же мысль наталкивает, например, изображение животного, найденное на скале правого берега р. Тубы. Его видовая принадлежность определяется далеко не сразу: то ли лось с длинным, бычьим хвостом, то ли бык с лосиными ногами и головой (рис. 2.116).

В свете такой интерпретации Томская писаница представляется памятником, оставленным потомками (через несколько поколений) тех ангарских «переселенцев», которые миновали по каким-то причинам Енисей, т. е. пересекли его, но не пошли ни вверх, ни вниз, а двинулись дальше на запад и вышли в долину Томи. На Томской писанице ангарский стиль как бы завершает свое существование в «чистом», не тронутым ничьим влиянием, виде (рис. 2.117).

Разумеется, в такой интерпретации отражено далеко не все, и она не исключает иных, альтернативных объяснений, тем более, что ряд деталей здесь был опущен. Например, среди изображений Томской писаницы четко прослеживается не менее двух «слоев». Можно, например, предположить, что исходным местом формирования «ангарского» стиля на самом деле была Минусинская котловина, и его последующее распространение шло по двум направлениям: на Томь и на Ангару.

Средняя Азия

Географические условия Средней Азии способствовали тому, чтобы здесь с глубокой древности сложились два типа культур: оседло-земледельческие в оазисах и достаточно влажных предгорьях и скотоводческие – в засушливых степных и в контрастных по климату горных районах. Жили они в тесном взаимодействии. Например, контакты древнеямных племен с оседлыми земледельцами юга Средней Азии зафиксированы в ряде памятников пограничного характера, т. е. содержащих в себе черты и земледельческих, и степных культур (например Заманбаба в низовьях Зеравшана).

Хотя искусство напрямую не зависит от экономики и хозяйства, но образ жизни и сложившееся на его основе мировоззрение, разумеется, накладывают свой отпечаток на изобразительную деятельность. Между всеми оседло-земледельческими культурами эпохи энеолита и бронзы, включая те, которые никогда не могли контактировать между собой, наблюдается более или менее отчетливое типологическое сходство. Южная Европа, Причерноморье, Закавказье, Средняя Азия, Египет, Месопотамия, Иран, Афганистан, Индия, Китай и далее, через Тихий Океан, Мезоамерика, – все это регионы культур расписной керамики и глиняной пластики. При всех местных особенностях в них много общего.

Расписная керамика. Наиболее интересный и богатый материал по древней изобразительной деятельности дали раскопки в Южной Туркмении (В. М. Массон, В. И. Сарияниди, И. Н. Хлопин и др.). В общей массе глиняной посуды раскрашенная занимает далеко не главное место (около 20 %), но именно она создает особый облик земледельческих культур. В орнаментации керамики юга Средней Азии четко прослеживается два типа узоров: абстрактный геометрический и фигуративный с использованием схематизированных изображений людей, животных и растений. Керамика первого типа украшена ритмично повторяющимися мотивами креста, ромба, треугольника и других геометрических фигур (рис. 2.118–2.119). Этими мотивами украшается не только керамика, но и другие предметы (рис. 2.120). Сосуды второго типа расписаны стилизованными фигурами животных и схематическими изображениями растений (рис. 2.121). Нетрудно убедиться, что и в трипольской керамике (см. выше) было похожее соотношение сюжетов. Примерно то же можно видеть и в керамике других раннеземледельческих культур (рис. 2.122). Этот феномен пока не нашел достаточно полного объяснения. Вероятно, здесь действовали какие-то глобальные особенности: земледельцы раньше и лучше, чем скотоводы, освоили навыки обращения с глиной, минеральными и органическими красителями и т. п.

Мелкая пластика

Большинство предметов среднеазиатской мелкой пластики – это терракота, т. е. изделия из глины, далеко не всегда обожженной. Встречаются также фигурки из металла, мягкого камня и мраморовидного известняка. Специалисты считают, что среди статуэток прослеживается два основных типа: наспех вылепленные фигурки (рис. 2.123) и сделанные тщательно, обожженные и расписанные различными знаками и узорами (рис. 2.124). Терракотовые фигурки украшались не только росписью, но и различными наклепками, имитирующими прически и украшения (рис. 2.125–2.126). Общая характеристика эволюции статуэток представлена на схеме В. М. Массона и В. И. Сарияниди (рис. 2.127).

К предметам мелкой пластики относится уникальный каменный амулет, найденный В. И. Сарияниди при раскопках поселения эпохи поздней бронзы Тоголок-21 в древней дельте Мургаба (юго-восточные Каракумы, рис. 2.128). На одной стороне амулета тонкой резьбой в рельефе изображен верблюд с повернутой назад головой, на другой – скачущий разъяренный бык. Сзади быка край обломан, но видны ноги падающего человека (еще одна «коррида»?).

Петроглифы. Количество комплексов петроглифов на территории Средней Азии, особенно в ее предгорных и горных районах, пока не поддается даже приблизительному учету. Во всяком случае, их сотни. По предварительной оценке – около 300. Степень их изученности очень неравномерна. Судя по тому, что в каждый новый полевой сезон обнаруживаются новые памятники, надо полагать, что их количество будет возрастать. Некоторые из них уже были рассмотрены в главе 1 (Шахты, Зараут-Камар), к другим мы вернемся в главе 3. Здесь же речь пойдет об изображениях более или менее надежно датированных эпохой бронзы.

На юге Казахстана, к северо-западу от г. Джамбула, протянулся хребет *Каратау*. Петроглифы здесь известны давно (Кастанье, 1910; Агеева, 1950). Подробное исследование и публикация принадлежит М. К. Кадырбаеву и А. Н. Марьяшеву (1977). Ими было учтено более 1200 плоскостей с более чем 3000 изображений. Особый интерес представляют собой рисунки повозок и колесниц, запряженных лошадьми, верблюдами и другими животными (рис. 2.129). Датируются они эпохой бронзы.

В юго-западной части Чу-Илийских гор, в 160 км на северо-запад от Алматы, находится ущелье *Тамгалы* (рис. 2.129а). Исследования здесь вели А. Г. Максимова (1957), А. Н. Марьяшев, А. С. Ермолаева (1981), Ю. Н. Голендухин, Я. А. Шер (1978) и другие авторы. Наибольший вклад в изучение этого памятника и превращение его в музей-заповедник внес А. Е. Рогожинский. Среди большого количества разновременных петроглифов к эпохе бронзы относятся такие сюжеты, как столкновение с быком («коррида», рис. 2.130) и изображения колесниц. Тамгалы – первый на постсоветском

пространстве петроглифический памятник, включенный в список культурного наследия (подробнее см. гл. 4).

В Ферганском хребте на высоте более 3 тыс. м над уровнем моря есть перевал Кугарт, по которому проходит караванная тропа, соединяющий Фергану с долиной Нарына. Перевал свободен от снега и открыт 1,5–2 месяца в году. На нарынском склоне близ перевала вокруг небольшого ледникового озера на скалах и крупных камнях сосредоточено около 9000 изображений на сравнительно небольшом пространстве. Это урочище и сейчас у местных жителей считается священным и называется *Саймалы-Таш* (узорчатый камень). Памятник открыт в 1902 г. топографом Н. Г. Хлудовым. Первая публикация принадлежит И. Т. Пославскому. Памятник изучался А. Н. Бернштамом, Я. А. Шером, Ю. Н. Голендухиным, А. Н. Марьяшевым, А. И. Мартыновым, К. И. Ташбаевой, А.-П. Франкфором и другими исследователями. Первая схема классификации петроглифов Саймалы-Таша была создана А. Н. Бернштамом (1952) и с тех пор практически не изменялась. Среди примерно 9 тысяч изображений особый интерес вызывают те, которые имеют явно сюжетный и мифологический характер.

Здесь зафиксировано более 60 изображений упряжек (рис. 2.131) животных с повозками и колесницами (рис. 2.132). Особенно интересны упряжки непарных животных (рис. 2.133, подробнее о смысле этих изображений см. гл.4). Встречаются здесь и изображения «солнцеголовых» персонажей (рис. 2.134), сцены эротического содержания, «шаманские пляски» (рис. 2.135) и др. Основная масса изображений относится к бронзовому веку и датируется в пределах III–II тыс. до н. э.

Близкий по характеру памятник находится в горах Таласского Алатау, тоже недалеко от перевала на высоте более 2000 м над уровнем моря в верховье ущелья Каман-Су. Однако здесь намного меньше изображений, чем на Саймалы-Таше. Тропа ведет из долины Таласа к Чаткалу и далее в Фергану. Вытянутый скальный известняковый массив настолько заполирован ветрами и осадками, что его поверхность ослепительно сверкает под солнечными лучами (рис. 2.136). Отсюда – местное название *Жалтырак-Таш* (блестящий камень). Вся поверхность массива покрыта петроглифами, по крайней мере, трех разных эпох: эпохи бронзы, скифского времени и раннего средневековья. К эпохе бронзы относятся изображения колесниц и солярных знаков (рис. 2.137). Местами их перекрывают рисунки скифского времени (рис. 2.138).

На Памире, вдоль северных склонов Аличурского хребта на правом берегу р. Северная Акжилга на высоте 3800 м над уровнем моря, В. А. Ранов исследовал около сотни наскальных рисунков и часть из них опубликовал. Этот комплекс получил название *Акджилга*. Здесь особенно интересны 4 расположенных в ряд изображения колесниц (рис. 2.139). Три из них с возничими, идущими сзади, одна без возничего и еще одна без возничего –

отдельно от этих четырех (рис. 2.140). Судя по размерам колес со спицами, эти изображения относятся ко II тыс. до н. э.

В северо-западных отрогах Зеравшанского хребта, близ г. Навои, в ущелье *Сармыш-сай*, на протяжении ряда лет изучается большой комплекс петроглифов сначала Д. Кабириным, затем М. Хужоназаровым совместно с А. Розвадовским. Среди постоянно встречающихся в Средней Азии образов людей, лошадей, быков, горных козлов и др. здесь встречаются рисунки с не совсем обычными стилистическими особенностями. Так, например, своеобразны манеры изображения быков: от экспрессивных и динамичных (рис. 2.141) – до статичных и грузных (рис. 2.142). Встречаются также и изображения колесниц (рис. 2.143).

В данном разделе приведена очень незначительная часть изобразительных памятников Средней Азии эпохи бронзы. Их несоизмеримо больше. В представленных здесь материалах отражены основные их разновидности.

2.4.3. Восточная Сибирь

Под Восточной Сибирью здесь имеется в виду территория на восток от Енисея до берегов Северного Ледовитого и Тихого океанов, т. е. включая Дальний Восток. Большую часть Восточной Сибири занимает тайга. По этой и по ряду других причин, археологические памятники Восточной Сибири изучались менее интенсивно, чем в степных, лесостепных и предгорных ландшафтах. Однако и здесь найдено достаточно много изобразительных материалов, относящихся к разным этапам бронзового века. Как об этом уже шла речь выше, границы между различными этапами эпохи бронзы, а также между бронзовым веком и ранним железным – размыты. Поэтому, например оленные камни, которые датируются временем между окончанием бронзового и началом раннего железного века, будут рассмотрены в гл. 3.

Как и в других местах, изобразительные памятники Восточной Сибири можно подразделить на три группы: монументальное наскальное искусство (петроглифы и живопись), мелкая пластика, а также орнаменты и узоры на керамике и других предметах. Последняя группа по отмеченным выше причинам не рассматривается.

Отдельные изобразительные памятники Восточной Сибири известны давно, начиная с сибирских путешествий Г.-Ф. Миллера, но основной вклад в их изучение внес А. П. Окладников и его ученики и сподвижники: Д. Л. Бродянский, А. П. Деревянко, В. Д. Запорожская, Н. Н. Кочмар, А. И. Мазин, П. П. Хороших, а также Л. В. Мельникова, В. С. Николаев и другие авторы.

Живопись и петроглифы

Среди наскальных изображений Восточной Сибири наибольшую известность получили *Шишкинские* писаницы на Лене близ Верхоленска

(рис. 2.144). Некоторые изображения, сделанные охрой, Окладников относил к эпохе верхнего палеолита. Особенно два больших рисунка: бык (рис. 2.145) и лошадь. Сейчас на Шишкинской писанице заново скопировано 1762 изображения на 298 плоскостях. По наблюдениям Мельниковой и Николаева, древнейшие рисунки, которые Окладников считал палеолитическими, относятся к позднему неолиту (IV–III тыс. до н. э.). Это крупные (1 м и более) изображения, сделанные охрой. Основная масса изображений относится к эпохе бронзы, т. е. к III – началу I тыс. до н. э. (рис. 2.146). Некоторые рисунки ассоциируются с нашими представлениями о стиле железного века (V в. до н. э. – III–IV вв. н. э.). Наконец, большая группа изображений датируется ранним и поздним средневековьем, вплоть до XVI–XIX вв.

Помимо Шишкинских скал (рис. 2.147), Окладников обследовал и некоторые притоки Лены. Наиболее интересными, особенно с точки зрения датировок, были писаницы на береговых скалах правого притока Лены р. Тальмы (рис. 2.148).

Большие скопления петроглифов по берегам правых притоков Лены Алдану и Олекме исследовал и копировал Мазин (рис. 2.149–2.150). Репертуар этих петроглифов в основном повторяет состав петроглифов Лены: лоси, олени, антропоморфные существа. Датировка, по мнению исследователя, разная: от эпохи бронзы – до раннего средневековья.

В связи со строительством плотины для Братской ГЭС очень много петроглифов на прибрежных скалах Ангары оказались под угрозой затопления (рис. 2.151). Пока строилась плотина, Окладников с сотрудниками несколько сезонов занимались копированием, фотографированием и документированием ангарских писаниц. Как и в других местах, здесь была и живопись (рис. 2.152), и скальная графика (рис. 2.153). Среди живописных изображений были не только традиционные для этих мест образы лосей и оленей, но и образы людей или антропоморфных мифологических персонажей (рис. 2.154). В графике встречаются изображения рыб или нерпы (рис. 2.155).

Много изобразительных памятников было изучено в бассейне Амура (рис. 2.156). На широко известном местонахождении *Сакачи-Алян* есть петроглифы в виде овальных масок (рис. 2.157). По мнению Окладникова, они датируются IV–III тыс. до н. э. В долине притока Амура Уссури, наряду с такими масками, как в Сакачи-Аляне, встречаются необычные маски, похожие на человеческие черепа (рис. 2.158). На прибрежной базальтовой скале есть большое (высота 48 см) изображение лебедя, которое, по мнению Окладникова, датируется IV–III тыс. до н. э. (рис. 2.159).

Самые северные в Сибири и на Дальнем Востоке петроглифы были обнаружены Н. Н. Диковым на Чукотке, на прибрежных скалах р. *Пег-тымель*, которая впадает в Восточно-Сибирское море. Здесь найдено много интересных изображений и сюжетных композиций. Среди них особый интерес представляет многократно повторяющийся персонаж (женщина?,

рис. 2.160) в причудливом головном уборе в виде шляпки гриба (рис. 2.161). Здесь также встречаются многочисленные изображения северного оленя и охоты на него (рис. 2.162). В частности, любопытна сцена, в которой охотник на лодке-каяке вонзил копье в плывущего оленя или набросил на него аркан (рис. 2.163). По наблюдениям Дикова, петроглифы Пегтымеля датируются II–I тыс. до н. э.³

Оленные камни. На огромной территории от Прибайкалья до Дуная, в степях и предгорьях, встречаются каменные стелы (рис. 2.164), на гранях которых выбиты стилизованные изображения оленей, других животных, а также изображения некоторых знаков и предметов. По высоте они различны: от приземистых (до 1 м) до высоких (2 и даже 3–4 м). Их распределение в пространстве неравномерно. Из примерно 700–720 описанных изваяний более 500 находится на территории Монголии, точнее, – на Монгольском Алтае. Еще около сотни – в Прибайкалье и на Саянах (современная Тува), и приблизительно столько же – на пространстве от Российского Алтая до Дуная. При этом по мере продвижения на запад они встречаются все реже. В Восточной Европе подобных памятников единицы. По времени оленные камни занимают промежуточное положение между эпохами поздней бронзы и ранних кочевников. За последние 10 лет опубликованы две солидных монографии, посвященные оленным камням (Савинов, 1994; Волков, 2002).

Оленными камнями занимались многие исследователи. Это одни из самых интересных и во многом еще загадочных изобразительных памятников. Начиная с Г. Н. Потанина, который в 1889 г. впервые представил доклад об оленных камнях Монголии в Императорском географическом обществе, изучением оленных камней занимались В. В. Радлов, Г. Гранэ, Б. Э. Петри, Г. П. Сосновский, А. П. Окладников, Н. Н. Диков, Н. Л. Членова, Р. Б. Исмагилов, Л. Р. Кызласов и другие исследователи. Наибольший по нынешним меркам вклад в дело введения оленных камней в научный оборот, а также в их исследование, был внесен В. В. Волковым, В. Д. Кубаревым, Э. А. Новгородовой, Д. Г. Савиновым.

Сейчас общепринята классификация, предложенная когда-то Волковым. Всего три типа: монголо-забайкальский, саяно-алтайский и евразийский. Савинов, принимая в целом эту классификацию, детализировал ее введением более дробных подтипов. Общим для всех трех типов оленных камней является их антропоморфность, в целом «завуалированная», но в отдельных случаях явная. Явно антропоморфные стелы имеют сверху хорошо смоделированную человеческую голову (рис. 2.165). «Завуалированная» антропоморфность состоит в том, что практически на всех стелах прослеживается три почти стандартных набора изображений. Вверху один или два кружка, под ними «ожерелье» – линия выбитых круглых или овальных ямок или круговой желобок, опоясывающие верхнюю часть камня.

³ Когда данная книга уже готовилась к печати, состоялась экспедиция на Пегтымель под руководством Е. Г. Дэвлет. Получены новые результаты, которые уже было невозможно включить в эту книгу.

В нижней части изображен пояс с подвешенными на нем предметами вооружения и снаряжения. Над поясом иногда выбит знак в виде «домика» – пятиугольник, заштрихованный «елочкой» (рис. 2.166). Вся поверхность камней первого типа всегда покрыта стилизованными изображениями оленей с мордами, вытянутыми в виде птичьего клюва. Это – доминирующий мотив (рис. 2.167). Особенность стилизации состоит в том, что туловища животных тоже вытянуты, ноги укорочены и, как правило, подогнуты. Животные расположены очень плотно одно к другому, при этом морды сзади стоящих оленей лежат на холках и загривках передних (рис. 2.168). Такую манеру изображения нельзя считать уникальной. Она встречается в петроглифах Верхнего Енисея (рис. 2.169), а также на Западном Алтае (Восточный Казахстан), в Тарбагатае и в горах Каратау. Особенно много таких петроглифов в Монгольском Алтае.

На камнях второго типа изображения животных сделаны в другой, более реалистической манере (рис. 2.170). Все остальные изобразительные элементы, свойственные первому типу, сохраняются: кружок сверху, «ожерелье», пояс с подвешенным на нем оружием и снаряжением, на лицевой грани – две или три параллельные линии под углом около 45°. У камней первого типа такие косые линии встречаются крайне редко, а у второго типа – почти как обязательный атрибут. Изображения животных на этом типе оленных камней легко вписываются в раннескифский звериный стиль, представленный на обломке оленного камня из Аржана-1 (рис. 2.171).

Третий тип оленных камней представляет собой некую редукцию по отношению к предыдущим: большинство изображений животных утрачено. Однако полностью сохранилась трехчастная структура обелиска и ее обязательные элементы: косые линии, «ожерелье», пояс и прикрепленные к нему предметы (рис. 2.172).

Рассмотренная типология оленных камней, как, впрочем, и всякая классификация, конечно, не лишена условности. Можно назвать отдельные стелы, которые представляют собой как бы промежуточные типы. Так, стела из сооружения у села Баян Зурх несет на одной плоскости изображения стилизованных оленей с клювовидными мордами, а на другой – изображения кабанов и лошади в раннескифском зверином стиле (рис. 2.173). Это вполне естественно. В археологии не бывает таких взаимоисключающих таксонов, как в живой природе.

Намечаются некоторые закономерности в пространственном распространении разных типов оленных камней и характерных для них изображений. Первый тип тяготеет к восточной части ареала, и наибольшее количество таких стел сосредоточено в Монголии и Прибайкалье. Второй тип в восточной части ареала встречается значительно реже первого, а на Саяно-Алтае он преобладает. Здесь же распространен и третий тип, который в восточной части ареала встречается еще реже, чем первый и второй. Все редкие находки оленных камней далее на западе относятся к третьему типу.

Однако не все они гомогенны. Северокавказские и европейские оленные камни могут быть выделены в особые подтипы.

Мелкая пластика

Мелкая пластика в восточносибирском регионе представлена в основном изделиями из кости и рога. В меньшем количестве сохранились изображения из камня и глины. Разумеется, в древности использовались и другие материалы, не сохранившиеся до настоящего времени: дерево, береста, кожа, мех.

Изделия из кости иногда обладают исключительно высокой выразительностью. Примером может служить костяная головка лося из Фофанова (Забайкалье, рис. 2.174).

На берегу Ангары примерно в 300 км ниже Иркутска, у нижнего конца деревни *Усть-Уда*, в 1956 г. экспедицией Окладникова велись раскопки могильника. В могиле 6 были найдены костяные человеческие фигурки с отверстиями для прикрепления к одежде (рис. 2.175). При раскопках они были обнаружены на груди погребенного. Предположительная датировка – серовское время. Здесь же на Ангаре, на террасе правого берега напротив Братска у стоянки *Монастырский Камень*, с неолитическим слоем в осыпи был найден продолговатый каменный предмет (рыба?), на котором с двух сторон гравированы изображения рыбы и животного (выдры?). Окладников относит его к эпохе бронзы (рис. 2.176).

Ряд интересных находок происходит из бассейна Амура. Широко известна много раз опубликованная «амурская Нефертити» (рис. 2.177). Так Окладников назвал глиняную статуэтку, по-видимому, женщины, найденную на поселении Кондон. Он датирует ее IV–III тыс. до н. э. В силу размытости границ между эпохами, не вполне ясно, то ли это конец неолита, то ли эпоха ранней бронзы.

2.5. Выводы

Заключительные периоды каменного века (верхний палеолит, неолит) ознаменовались двумя революционными сдвигами в истории материальной культуры: кардинально новой технологией обработки камня и переходом от присваивающего к производящему хозяйству. Первый из них сопровождался и не менее революционным достижением в области духовной культуры – появлением феномена изобразительной деятельности. Второй сдвиг – неолитическая революция – был мощным импульсом для развития производства (особенно скотоводства и земледелия). Однако ему не сопутствовали какие-либо кардинальные перемены в развитии искусства. Скорее, наоборот: небывало высокий уровень верхнепалеолитической пещерной живописи довольно быстро был утерян на многие века и возродился в новом качестве,

но не в полной мере, только в постсредневековой Европе. Конечно, в эпоху неолита появилось много нового: новые материалы, новые красители, усложнялся и распространялся расписной и штрихованный орнамент. Но новое качество, превосходящее качество палеолитической живописи, не наступило.

Примерно то же можно сказать и об эпохе бронзы. Правда, с освоением металлургии меди и бронзы, золота и серебра, появился новый вид искусства – художественный металл, торевтика: литье,ковка и чеканка. Появились изысканные образцы парадной посуды, парадного оружия, воинского и конского снаряжения. Продолжалось создание наскальных росписей и петроглифов, стены жилищ и храмов покрывались фресками. Совершенствовалась каменная скульптура, достигая огромных размеров и высокого художественного уровня. Однако ничего кардинально нового не появилось и не появится вплоть до второй половины XIX в., когда наметилась тенденция к «механическим» искусствам – фото и кино.

Из этого вовсе не следует, что искусство первобытных и древних народов перестало развиваться. В отличие от каменного века, бронзовый век стал временем, если можно так выразиться, повсеместного и массового распространения искусства во всех его видах, на всех, занятых человеком территориях. В неолите и бронзовом веке наметились тенденции к двум видам стилизации, которые условно можно назвать стадийными и локальными. К первым следует отнести уже упоминавшееся выше, не совсем понятное по своим истокам, разделение в украшении керамики расписными у земледельцев и штриховыми у скотоводов орнаментами. Это явление глобальное, распространенное у всех мировых цивилизаций от Переднего Востока до Мезоамерики. Локальные стилизации – это повторяющиеся изобразительные приемы, присущие одной археологической культуре или ее близким соседям. Как станет ясно из последующих глав, они образуют очень устойчивые изобразительные «языки», которые со временем, когда некоторые массы людей начинают по тем или иным причинам передвигаться в пространстве, передвигаются вместе с ними, не теряя своего своеобразия.

Вопросы для самоконтроля

Что общего и каковы различия в расписной керамике и глиняной пластике трипольской культуры и земледельческих культур Южной Туркмении?

На каком скоплении петроглифов найдено наибольшее количество изображений упряжек с повозками и колесницами?

1. Каратау

2. Жалтырак-Таш
3. Саймалы-Таш
4. Тамгалы

Какой тип оленных камней самый немногочисленный?

1. Саяно-Алтайский
2. Монголо-Забайкальский
3. Восточноевропейский

На каком алтайском могильнике эпохи бронзы при раскопках найдены расписные каменные стенки могил?

1. Юстыд
2. Каракол
3. Коксу
4. Шипуново

К какой из культур эпохи бронзы Сибири относятся костяные пластинки с гравированными изображениями женских лиц подчеркнуто европеоидного облика?

1. Карасукская
2. Афанасьевская
3. Андроновская
4. Окуневская

К какой культуре эпохи бронзы Северного Кавказа относится серебряный кубок с изображением «горного пейзажа»?

1. Майкопская
2. Триалетская
3. Кобанская
4. Северокавказская

Какой из нижеперечисленных комплексов петроглифов самый высокогорный?

1. Каратау
2. Жалтырак-Таш
3. Саймалы-Таш
4. Акджилга

Назовите самый северо-восточный в Азии памятник наскального искусства.

1. Шишкино
2. Сакачи-Алян
3. Пегтымель
4. Кондон

Глава 3. Искусство железного века

3.1. Историко-культурный фон и ареалы

Рассмотреть изобразительные памятники всех культур железного века в данной книге невозможно даже в самой краткой форме. Поэтому, как и в главе 2, речь пойдет о наиболее ярких изобразительных традициях, сложившихся в Северной Евразии между IX в. до н. э. и III–IV вв. Обычно этот период называется скифо-сарматским и сакским. Чтобы вписаться в разумный объем, из рассмотрения пришлось исключить материалы ананьинской, кулайской, саргатской и других культур Западной Сибири, а также памятники Дальнего Востока, хотя и они богаты изображениями.

«Железный век», так же, как и другие подразделения системы трех веков, – понятие, более, чем условное (строго говоря, мы и сейчас живем в железном веке). Связь этой эпохи с железом тоже не очень явная. По традиции, сложившейся в мировой археологии, к железному веку относят культуры, которые существовали в течение двух тысячелетий (I тыс. до н. э. – I тыс. н. э.). Однако самые ранние железные предметы относятся еще к IV тыс. до н. э. (Египет). Железные детали браслета, найденного в одной из могил афанасьевской культуры (Южная Сибирь), датируются III тыс. до н. э. Во всех таких случаях использовалось довольно мягкое природное метеоритное железо. Из такого же железа были выкованы два кинжала, найденные в «царских» гробницах Аладжа-Хююка (Малая Азия, XIII в. до н. э.). По имеющимся сейчас данным, самые ранние следы сыродутной технологии изготовления железа были найдены на территории современной Грузии, которая в то время принадлежала хеттскому царству (середина II тыс. до н. э.).

По мере интенсификации культурного и экономического обмена стал складываться и заработал «механизм» взаимодействия между мировыми цивилизациями и варварской периферией. Мировоззрение нового социального слоя – степного всадничества переосмысливает старые и порождает новые мифологемы и сюжеты. Складываются эпические сказания, превозносящие храбрых, сильных воинов: гомеровский эпос, «Махабхарата», «Нарты», древнейшие пласты эпосов скандинавских и тюрко-монгольских народов.

Героический эпос – вербальная часть информационного поля культуры. Но есть у этого поля и невербальная сфера, к которой относятся другие, не словесные искусства и, в частности, изображения на разного рода носителях. К ним относятся многочисленные предметы с изображениями, найденные как при раскопках памятников скифского времени, так и при случайных обстоятельствах. Наиболее яркое впечатление производят предметы торевтики, т. е. рельефного тиснения по деревянному шаблону и чеканки по

металлу, как правило, по золоту, а также – художественное литье (золото, серебро, бронза) и резьба по дереву, рогу и кости.

Древние художественные предметы скифов и родственных им племен степной Евразии хранятся во многих музеях России и зарубежных стран. Самое большое по количеству и самое яркое по составу собрание «скифского золота» принадлежит Государственному Эрмитажу. Многие уникальные вещи хранятся также в музеях Украины, Казахстана, Кыргызстана, в музеях Турции, Ирана, Афганистана, Китая, Монголии, в США (Метрополитен), во Франции (Гимэ, Сен-Жермен ан Ле), в Англии (Британский Музей) и в ряде частных коллекций (например, собрание А.Саклера в Нью-Йорке).

3.1.1. Скифы и их соседи

Впервые о скифах цивилизованный мир узнал более 2,5 тыс. лет тому назад от греков, которые тогда начали осваивать Северное Причерноморье и столкнулись здесь с воинственными полукочевыми племенами искусных всадников (рис. 3.1). Целую книгу посвятил скифам в своей «Истории» Геродот, который, как считается, сам посетил Причерноморье и проехал по этим местам. Савроматы и сарматы, как и скифы, ираноязычные степняки-кочевники, обитали в Поволжье и Южном Приуралье и, по свидетельству греческих и римских историков, около III в. до н. э. вытеснили из Северного Причерноморья скифов. На западных границах скифо-сарматского и сакского мира, на территории современной Болгарии и Румынии жили родственные скифам фракийцы (рис. 3.2) и даки, а также кельты, которые тоже обладали своей развитой художественной традицией, многими чертами сопоставимой со скифо-сарматской.

На севере и на востоке лесостепь и тайга были местом обитания охотников и рыболовов, владевших резьбой по кости и рогу, украшавших свою глиняную посуду незамысловатыми ямочно-гребенчатыми, «елочными» и другими орнаментами. От них остались многочисленные петроглифы на скалах, в основном по берегам рек. С юга скифо-сарматские культуры граничили с очагами мировых цивилизаций Древнего Востока и античности, где высокоразвитые и разнообразные изобразительные традиции существуют с древнейших времен. Не случайно некоторые исследователи считают, что скифский звериный стиль сложился под влиянием манеры изображения животных, характерной для передневносточного искусства.

Вообще, все первое тысячелетие до н. э. – время дальнейших больших перемен в жизни племен, населявших Евразию. Пастушеско-земледельческие племена стали переходить к кочевому образу жизни. Это была не только перестройка экономики на новой основе, но и сложение новых социальных отношений и новой мифологии. При кочевом образе жизни неизбежно возникает необходимость охраны стад от хищников, защиты тех же стад, женщин и детей от набегов иноплеменников. Складывается племенное конное

войско, которое сразу же становится не только инструментом охраны своих людей и своего добра, но и средством нападения и захвата чужого. Угон чужого скота, захват в рабство пленных, грабеж – все это по морально-этическим нормам культуры ранних кочевников считалось не преступлениями, а проявлением удали и доблести. Со временем эти всадники превратились в профессиональных воинов, и некоторым владыкам стран Древнего Востока стало выгодно содержать при своих дворах личную «гвардию» из саков, что нашло отражение в письменных источниках. В античном мире скифы иногда тоже добивались доминирующего положения и осуществляли протекторат над греческими полисами, особенно в Северном Причерноморье, например над Ольвией.

Более или менее условно пространство искусства культур скифского времени можно разделить на два больших ареала: восточноевропейский и азиатский. Термин «скифы» употребляется в литературе в основном в двух значениях. В одном из них имеются в виду собственно скифы, те, о которых писал Геродот. Это были скотоводы, обитавшие в Причерноморских степях и на Северном Кавказе (скифы-кочевники и царские скифы), и земледельцы (пахари), населявшие бассейн Буга и соседние территории, а также города (эллино-скифы). Известно несколько названий племен причерноморских скифов: алазоны, меоты, гелоны, каллипиды и др. Для краткости мы их будем называть «европейскими скифами», не забывая об определенной упрощенности такого названия.

Во втором значении термина «скифы» имеется в виду значительно более широкий круг степных савроматских и сакских племен, близких скифам по языку и культуре. Саками греческие и древневосточные авторы называли родственные скифам племена, обитавшие в восточной части степной Евразии (рис. 3.3). Этноним «саки», так же как и этноним «скифы», – собирательный. За этим названием стояли многие племена, близкородственные и не очень. Их названия упоминаются в греческих, древневосточных и китайских текстах: савроматы, сарматы, массагеты, саки, исседоны, сэ, юечжи и т. д. В специальной литературе нередко термин «саки» приобретает для азиатской части мира ранних кочевников такой же обобщающий характер, как и «скифы» для Восточной Европы. Мы тоже будем называть их саками или азиатскими скифами.

Они занимали намного более пространную территорию – весь пояс степей от междуречья Дона и Волги до Прибайкалья, включая предгорья и горные долины Тянь-Шаня, Памира, Гиндукуша, Алтая и Саян. По всей азиатской части Великого Пояса Степей при раскопках курганов и в виде случайных находок постоянно обнаруживаются типично скифские вещи. Причем не только по окраинам степи, но и в глубинных районах: в прибайкальской тайге, в Китае, в Иране и Анатолии.

3.2. Из истории изучения скифского искусства

Изучение искусства европейских и азиатских скифов – скифо-сибирского звериного стиля, имеет свою немалую историю и обширную историографию. Даже для краткого ее изложения понадобилось бы значительно больше места, чем для всей данной главы. Из сравнительно недавних историографических обзоров по проблемам скифо-сибирского искусства см.: Археология СССР..., 1989; Археология СССР..., 1992.

3.2.1. Изучение искусства европейских скифов

Изучение скифского искусства практически невозможно отделить от остальных исследований скифских памятников, поскольку так или иначе вопросы, связанные с изобразительными материалами, в большей или меньшей степени рассматривались всеми, кто вел раскопки или изучал музейные коллекции. Начало скифской археологии принято отсчитывать от 1763 г., когда генерал А. П. Мельгунов раскопал Литой курган (см. ниже). Весь последующий почти 250-летний период можно разделить на две неравные части: примерно 150 лет донаучных раскопок и немного более 100 лет раскопок с некоторым соблюдением методических правил.

В первом периоде был раскопан каменный склеп в кургане Куль-Оба (раскопки П. Дюбрюкса, 1830 г.) близ Керчи. Большинство раскопок было кладоискательскими. Правда, в первом периоде есть одно важное исключение: раскопки кургана Чертомлык Иваном Егоровичем Забелиным (рис. 3.4) в 1862–1863 гг. сопровождалась подробной и вполне научной документацией. После Забелина раскопками скифских курганов занимались граф А. А. Бобринской, Д. Я. Самоквасов, Н. Е. Бранденбург.

Второй период исследования скифских памятников связан с именами Н. И. Веселовского, А. А. Спицына, В. А. Городцова. Позднее, к середине XX в., к изучению, обобщению и публикации скифских памятников пришли новые поколения археологов. Одни из них продолжали раскопки скифских памятников (Б. Н. Граков (рис. 3.5), А. И. Тереножкин, В. А. Ильинская, А. И. Мелюкова, А. И. Шкурко, П. Д. Либеров и др.). Другие, непосредственно не занимавшиеся раскопками, внесли большой вклад в изучение скифских коллекций и прежде всего изобразительных памятников. Особенно следует отметить М. И. Максимову (рис. 3.6). А. П. Манцевич (1899–1992) исследовала и полностью опубликовала коллекцию из кургана Солоха, М. И. Артамонов (рис. 3.7) в двух книгах издал значительную часть скифской коллекции Эрмитажа, сделав ее доступной специалистам и широкому читателю. Достаточно сказать, что первая из них – «Сокровища скифских курганов» – была переиздана на семи иностранных языках. Скифами, их искусством и историей интересовались и занимались не только археологи, но и историки античности, искусствоведы, этнографы и лингвисты. Со скифской

проблематикой связаны имена М. И. Ростовцева (рис. 3.8), Э. Миннза, Г. И. Боровки, Н. П. Кондакова. Ростовцев одним из первых выдвинул гипотезу об азиатском происхождении скифов. Большой вклад в изучение скифской мифологии внесли Э. Бенвенист, Ж. Дюмезиль, И. Хармагга, Д. С. Раевский и другие.

В 60–80-е гг. XX в. развернулись еще более широкие работы по изучению скифских памятников в южнорусских степях, в Крыму и на Северном Кавказе, которые дали новые находки изобразительных материалов. Исследования проводили А. Ю. Алексеев, Н. В. Анфимов, В. И. Бидзиля, Л. К. Галанина, И. С. Каменецкий, А. М. Лесков, Б. М. Мозолевский, В. Г. Петренко, Д. Б. Шелов, Э. В. Яковенко и другие археологи.

3.2.2. Изучение искусства азиатских племен скифского времени

О находках золотых и бронзовых художественных предметов в Сибири стало известно уже в конце XVII в., когда началось постепенное заселение Сибири русскими. Крестьяне при полевых и строительных работах находили старинные бронзовые и золотые вещи. Для многих (их стали называть бугровщиками) это занятие стало постоянным, доходным промыслом.

Масштабы этих «раскопок» были столь велики, что молва докатилась до Москвы. Сначала царь Алексей Михайлович, а затем его сын Петр повелели выкупать у крестьян найденные ими вещи и препровождать ко двору в казну. Именно выкупать, а не отбирать, чтобы сберечь их от переплавки в слитки золота. При нахождении «куриозных» древних вещей Петр I требовал «делать чертежи, как что найдут». Это можно считать первым шагом к научной документации древностей. Понимая необходимость запрещения грабительских раскопок, Петр I потребовал от губернатора князя М. П. Гагарина «гробокопателей, что сыскивают золотые стремяна и чашки, смертью казнить, ежели пойманы будут». Следуя строгим предписаниям царя, губернатор Гагарин за два года (1716–1718) отправил ко двору более 200 предметов, в большинстве золотых. Это была основная часть Сибирской коллекции Петра I (см. ниже). Никакому учету не подлежат утаенные, украденные и переплавленные вещи.

В 1664 г. с голландским посольством в Москву прибыл молодой человек Николас-Корнелий Витзен. Он выучил русский язык, его целью было описание Московии и ее окраин. После обстоятельного изучения собранных материалов, в 1692 г. он выпустил первое издание своего труда «Северная и Восточная Тартария...». До этого Витзен переписывался с Петром I. Когда Петр в составе Великого Посольства инкогнито приехал в 1697 г. в Голландию, Витзен, уже будучи бургомистром Амстердама, познакомился с ним лично и содействовал его обучению на верфи Ост-Индской компании. Некоторое время Петр жил в доме Витзена. Одним из руководителей Великого посольства был Федор Алексеевич Головин, который подарил

Витзену несколько сибирских древних золотых и бронзовых вещей, а Витзен опубликовал их на 5 таблицах во 2-м издании своей книги (Witsen, 1705).

Первые более или менее научные раскопки памятников скифского времени азиатского ареала тоже относятся к XVIII в. В 1722 г. Д.-Г. Мессершмидт, врач и естествоиспытатель, возглавлявший экспедицию, направленную Петром I для изучения природы и населения Сибири, раскопал курган близ Абаканского острога. В 1734–1735 гг. Г.-Ф. Миллер покупал в Красноярске бронзовые навершия (рис. 3.9) скифского облика из разграбленных саянских и абаканских курганов. К концу XVIII в. общественный интерес к археологическим памятникам Сибири уменьшается, но уже к середине XIX в. возникает снова и уже на основе, более близкой к современным требованиям науки.

Большое значение для дальнейшего развития сибирской археологии имело создание и открытие двух старейших в Сибири музеев: Иркутского (1782 г.) и Минусинского (1877). Н. М. Мартьянову, основателю Минусинского музея, мы обязаны богатейшим собранием тагарской художественной бронзы (рис. 3.10). Во второй половине XIX века В. В. Радлов вел раскопки курганов скифского времени на Алтае. В начале XX века И. Т. Савенков, и особенно А. В. Адрианов (см. гл. 2), изучали и копировали петроглифы Енисея, среди которых много изображений скифского времени. С. И. Руденко и М. П. Грязнов открыли миру яркую пазырыкскую культуру, памятники которой были затем приумножены блестящими находками В. Д. Кубарева, Н. В. Полосьмак и В. И. Молодина. В целом большой вклад в изучение художественного наследия ранних кочевников Азии также внесли К. А. Акишев, Э. Б. Вадецкая, В. В. Волков, А. Д. Грач (рис. 3.11), М. А. Дэвлет, В. Ю. Зуев, Р. Исмагил, М. Е. Килуновская, А. А. Ковалев, Л. Р. Кызласов, Н. В. Леонтьев, Б. А. Литвинский, М. Г. Мошкова, В. С. Ольховский, А. Х. Пшеничнюк, Д. Г. Савинов, З. Самашев, В. А. Семенов, К. Ф. Смирнов (рис. 3.12), К. В. Чугунов и другие исследователи. Из зарубежных авторов, работавших в этой области, следует назвать Карла Йеттмара (рис. 3.13), а также Э. Банкер, К. Дэбен-Франкфор, А.-П. Франкфора, А. Фаркаш, Э. Якобсон и др. Важным вкладом в популяризацию искусства ранних кочевников евразийских степей были каталоги многих эрмитажных выставок скифского золота в разных странах мира, особенно книга В. Шильц (Schiltz, 1994) с фотографиями В. С. Терехина, выпущенная парижским издательством «Галлимар» в престижной серии «L'Univers des formes».

3.3. Искусство скифов Восточной Европы

Собственно скифы жили в Северном Причерноморье, между Дунаем и Доном. Поначалу были разные предположения о том, на каком языке говорили скифы. В XIX в. высказывалось мнение, что они были тюрко- или монголоязычными. Но уже в конце XIX в. стало ясно, что скифский язык

относился к индоевропейской языковой семье, точнее, – к ее индоиранской ветви. В древних греческих и латинских текстах сохранилось некоторое количество скифских имен и топонимов. В результате специального лингвистического анализа этих слов, проведенного российскими и зарубежными языковедами (В. Ф. Миллер, В. В. Латышев, В. И. Абаев (рис. 3.14), М. Фасмер, Я. Харматта), стало ясно, что язык скифов и сарматов, а также родственных им саков, относился к индоиранской группе индоевропейской языковой семьи. Из современных языков ближе всего к скифскому осетинский язык. Например, в хорошо известных названиях рек Днепр, Днестр, Дон до сих пор сохранились скифские основы («дану», «дан»). В авестийском и современном осетинском языках «дон» – река, вода.

Серийные определения черепов из раскопанных захоронений показали, что по своему внешнему облику скифы, несомненно, были европеоидами. Независимым подтверждением этому служат многочисленные изображения скифов на предметах скифо-греческой торевтики: пектораль из кургана Толстая Могила (рис. 3.15), сосуды из курганов Куль-Оба (рис. 3.16), Частые Курганы (рис. 3.17), Гайманова Могила (рис. 3.17а) и многие другие. Поэтому блоковские «раскосые и жадные глаза» – не более чем поэтическая фантазия.

Скифы вели кочевой или полукочевой образ жизни. Известны некоторые скифские поселения: Каменское городище на Днепре около Никополя, Керменчик около Симферополя (Неаполь Скифский) и др. Однако основные знания об искусстве скифов сложились по результатам раскопок курганов, особенно тех, которые условно называют «царскими», поскольку именно в них находили наиболее роскошные, драгоценные художественные изделия.

Обряд похорон знатного скифа подробно описан Геродотом (Hdt, IV, 71–72). По этому описанию и по наблюдениям, сделанным при раскопках многочисленных царских курганов, можно почти доподлинно восстановить всю церемонию похорон и последующего через год обряда жертвоприношения. После жертвоприношения курган представлял собой весьма жуткое зрелище: по его периметру на специально сооруженных подставках из жердей помещались убитые кони, на которых были посажены убитые всадники – слуги царя. Тучи воронья, клюющего трупы, дополняли эту мрачную картину. Во время выставки скифского золота в Мюнхене в 1984 г. музейные дизайнеры попытались воспроизвести общий вид такого кургана (рис. 3.18).

3.4. Сокровища царских курганов¹

Наиболее яркие и богатые изобразительные материалы найдены при раскопках так называемых «царских» курганов. Ниже приводится их краткая

¹ Все фото скифских вещей, за исключением особо оговоренных, В. С. Тербенина.

характеристика в той хронологической последовательности, которая представлена в современной литературе по скифской археологии. Некоторые датировки вызывают споры, но это естественно для любой науки.

Келермес – группа курганов, раскопанных в начале 1900-х гг. горным техником Д. Г. Шульцем и затем, с 1904 г., доисследованных известным востоковедом и археологом Н. И. Веселовским на невысоком плато близ станции Келермесской, в 25 км к северу от Майкопа (Адыгея, Гиагинский р-н). «Основная масса находок, поступивших в Петербург от первооткрывателя Келермесского могильника Д. Г. Шульца, оказалась депаспортизированной, т. е. не привязанной к комплексам. Этот пробел отчасти удалось восполнить, благодаря работе с обширным и сознательно запутанным «эпистолярным наследием» этого «археолога-любителя» (короткие отчеты, множество рапортов, донесений, жалоб, написанных в период с 1903 по 1913 гг.), который многие вещи оставил на месте раскопок, а часть золотых предметов переплавил в слитки и продал» (Галанина, 1997, 14). Н. И. Веселовскому уже не удалось восстановить наблюдения, не зафиксированные Шульцем. С 1980 г. продолжалось доисследование памятника экспедицией Эрмитажа под руководством Л. К. Галаниной. Могильник оказался разновременным: от эпохи бронзы до скифского времени.

В большом келермесском кургане скифского времени были найдены роскошные высокохудожественные изделия из золота и серебра, украшенные изображениями, выполненными в ассиро-вавилонской, урартской и скифской художественных традициях: зеркало (рис. 3.19), чаши с художественной чеканкой (рис. 3.20, 3.20а), меч в ножнах с золотой обкладкой (рис. 3.21), секира (рис. 3.22), украшенная золотой чеканкой (рис. 3.23), диадема (рис. 3.24), застежки колчана (рис. 3.25), золотая бляха (умбон?) в виде кошачьего хищника (пантера?, рис. 3.26), бронзовые навершия (рис. 3.27), детали парадной мебели и многие другие предметы. Наиболее популярна версия, объясняющая эти материалы как следы походов скифов в Переднюю Азию и обратно (Е. Миннз, М. И. Ростовцев, А. А. Иессен, Н. И. Веселовский, К. Ф. Смирнов, Е. И. Крупнов, В. Ю. Мурзин и др.). Наряду с этим высказывались предположения о принадлежности этих памятников меотам (Б. Н. Граков, В. П. Шилов), киммерийцам (М. И. Артамонов), а также об их смешанном характере (Л. К. Галанина). Точных датировок самих курганов и происходящих из них вещей пока нет. Предполагаемые датировки в основном связаны с переднеазиатскими походами скифов, о которых писал Геродот, и поэтому лежат в пределах конца VII – начала VI в. до н. э. Некоторые предметы датированы точнее (например зеркало – 650–620 гг. до н. э.). До раскопок курганов Аржан I и II в Туве, находки из Келермеса (наряду с вещами из Зивие и Литого кургана) считались древнейшими предметами скифского художественного металла.

Литой (Мельгуновский) курган находился близ с. Кучеровка (Украина, Кировоградская обл.). Раскопки генерала А. П. Мельгунова 1763 г. Дополни-

тельные исследования В. М. Ястребова в 1892 г. и Н. М. Бокий 1990 г. Наиболее полная публикация Е. Придика 1911 г. Один из самых богатых и самых ранних скифских курганов. Раскопки А. П. Мельгунова 1763 г. были непрофессиональны и документации нет, но именно тогда были найдены наиболее интересные предметы. В насыпи кургана или на его вершине (мнения разных авторов расходятся) было каменное изваяние. Остатки деревянной сожженной «гробницы» были на уровне древней поверхности. В западной части насыпи на глубине 2 м был ящик, сложенный из каменных плит. В нем находились железный меч-акинак в золотых ножнах, золотая диадема (рис. 3.28), 17 золотых бляшек в виде орла (рис. 3.29), бронзовые наконечники стрел, пластинка с изображениями антропоморфного существа, журавлей и гуся (рис. 3.30), а также другие предметы. Мечи-акинаки из Литого кургана (рис. 3.31) и из Келермеса (рис. 3.32) и особенно чеканные изображения на золотых обкладках ножен (рис. 3.33) настолько близки между собой, что предполагается их изготовление одним мастером или в одной мастерской. Они различаются только по длине и по украшению на перекрестиях рукоятей (рис. 3.34). По аналогии с Келермесом Литой курган датируется VII – началом VI в. до н. э.

Ульский аул (ныне Уляп, Адыгея). Группа в 10 курганов, 9 из которых были раскопаны в 1898, 1908–1910 гг. Веселовским. Среди прочих находок большой интерес представляет ритуальное бронзовое навершие с изображениями в скифо-сибирском зверином стиле (рис. 3.35). Как обычно, большинство меото-скифских курганов были ограблены в древности. Наиболее крупный из раскопанных Веселовским курганов имел высоту около 15 м. Первоначально надгробное сооружение имело вид шатра, по двум сторонам которого у деревянных коновязей было принесено в жертву 360 лошадей. В другом кургане было погребено 18 лошадей с богато украшенными уздечками.

С 1981 г. здесь, а также на р. Фарс близ станицы Новосвободной, под руководством А. М. Лескова и В. Л. Лапушняна были продолжены исследования широкого круга памятников доскифского, меото-скифского и более поздних периодов. При этих раскопках удалось обнаружить целый ряд высокохудожественных предметов греческой и скифской работы: амфоры, украшения, предметы конского убора и т. п. Одна из таких находок – серебряный сосуд в форме рога, нижняя часть которого представляла собой крылатого коня, возможно, Пегаса (рис. 3.36). Интересна чеканка на ободке со сценами борьбы богов с титанами. Наряду с привычными поединками людей, вооруженных короткими мечами, здесь можно увидеть борьбу, на первый взгляд странную. В руке персонажа, которого считают Зевсом, не широко известный перун или другое «убойное» оружие, а... пучок каких-то растительных стеблей (рис. 3.37). По мнению специалистов, это мандрагора, растение, которое фигурирует в греческой мифологии как целебное, так и как

смертоносное (Балонов, 1988). Среди других персонажей распознается Гефест с кузнечными щипцами и какая-то богиня. Датировка – VI–V в. до н. э.

Жаботин – курган № 2, раскопки В. В. Хвойко 1899 г. Документация раскопок утеряна. По косвенным данным предполагается, что это был курган более 5 м высотой и около 60 м в диаметре. В нем находились остатки обгоревшей деревянной конструкции. Среди предметов конской узды были роговые пластины с гравировками и пряжки с резными изображениями животных и птиц (рис. 3.38). Некоторые из этих предметов сохранились в обломках. Датировка – VII–VI в. до н. э.

Зивие. Холм близ одноименной деревни в Иранском Курдистане, неподалеку от границы с СССР. В 1947 г. местные пастухи нашли здесь клад вещей из золота, бронзы и слоновой кости. Более 100 вещей хранятся в Тегеранском музее. Остальные – в разных музеях Европы и США и в частных коллекциях. Среди них были предметы, сделанные в скифском зверином стиле. Бутероль – золотое навершие от ножен акинака в форме свернувшегося в кольцо хищника (рис. 3.39). Золотая пластина с узором и изображениями животных в стиле келермесских ножен и секиры (рис. 3.40) и другие золотые вещи. Здесь также было найдено большое количество обломков пластин из слоновой кости с гравировками в типично ассирийской и урартской манере (рис. 3.41). Многие авторы восприняли эти находки, во-первых, как единый комплекс из разрушенного скифского кургана и, во-вторых, как неопровержимое свидетельство передневозосточного происхождения скифского звериного стиля. В 1960–1970-х гг. были опубликованы результаты обследования места находок клада Р. Дайсоном, и исследования О. Мускареллы состава некоторых бронзовых вещей из клада. Из этих работ стало ясно, что никакого кургана не было. Среди вещей, включенных в «комплекс Зивие» и скупленных на антикварных рынках, были обнаружены явные подделки. Подлинные вещи датируются VII в. до н. э.

Мелитопольский курган. Раскопки А. И. Тереножкина 1954 г. в городе Мелитополе (Украина). Диаметр около 40 м, высота – 6 м. Намогильное сооружение было сложено из дерна с прослойками морской травы – камки – и окружено рвом. Под курганом было две могилы, ограбленные в древности. В одной из них с катакомбой и дромосом была похоронена женщина, в другой – ребенок и взрослый (слуга?). В первой могиле, особенно в боковой нише, от грабителей осталось много мелких золотых бляшек и обкладок с изображениями. Во второй могиле, в «тайнике», среди других золотых предметов находился горит с золотой обкладкой (рис. 3.42), на которой изображена мифологическая сцена (Троянская война с участием Ахилла, рис. 3.43). По результатам исследований А. И. Тереножкина курган датируется IV в. до н. э., А. Ю. Алексеев уточняет эту дату – 340–320 гг. до н. э. (Алексеев, 2003).

Темир-Гора. Раскопки П. И. Хицунова (1869) и А. Е. Люценко (1870–1871). Фиксация и документация были неудовлетворительными. В результате позднейших архивных разысканий, Э. В. Яковенко попыталась восстановить облик этого памятника. К северо-востоку от Керчи находится скальный массив Темир-Гора. На одной из его вершин был курган высотой около 8 м и диаметром более 80 м. Под курганом было обнаружено 8 захоронений, разных по времени и принадлежности. Самое раннее захоронение было в округлом углублении, вырубленном в скале (4×3×1,4 м). Датировка устанавливается по родосско-милетскому расписному сосуду VII в. до н. э. Из изобразительных материалов особый интерес представляют собой костяная бляха в виде свернувшегося в кольцо хищника (рис. 3.44) и костяная резная головка «грифо-барана» с резными изображениями животных.

Куль-Оба – большой «царский» курган на окраине Керчи. Его остатки можно видеть и сейчас (рис. 3.45). Один из самых богатых скифских курганов Европейского Боспора. Первоначальная высота до 10 м, диаметр более 40 м. Раскопки начальника соляных озер П. Дюбрюкса 1830 г., вызванные тем, что находившийся под насыпью склеп из больших тесаных блоков известняка разбирался местными жителями на строительный материал. Гробница представляла собой сводчатый склеп, похожий на Царский курган в Керчи (рис. 3.46). Высота склепа со сводом – 5 м, ширина – 4,3 м. В гробнице были скелеты «царя», «царицы» или наложницы и слуги. В могилах было большое количество золотых украшений: бляшки, которыми расшивалась одежда и головные уборы; серебряные с позолотой кубки (рис. 3.47) с изображениями по окружности (рис. 3.48); золотая гривна (рис. 3.49) с объемными фигурами всадников на концах (рис. 3.50); изысканные серьги греческой работы (рис. 3.51); большая золотая фиала (чаша с низкими стенками, рис. 3.52), крупная золотая пластина-бляха в виде оленя (рис. 3.53), а также многочисленные бляшки (рис. 3.54) разной формы (рис. 3.55), которые нашивали на одежду, остатки предметов вооружения, амфоры, бронзовые котлы и т. п. Широкую известность получил электровый кубок, изображение которого приводится в большинстве школьных учебников древней истории с подписью «сцены из жизни скифов» (рис. 3.56). В нижней части кубок украшен типично греческим узором, а в верхней половине покрыт расположенными по кругу сценами, представляющими некий последовательный рассказ. Интерпретация этих сцен будет рассмотрена в гл. 6. Датировка по греческому импорту – IV в. до н. э.

Солоха – «царский» курган в 6 км на север от с. Большая Знаменка (Украина, Запорожская обл.). Раскопки Веселовского 1912–1917 гг. Полная публикация (Манцевич, 1987). Первоначальная высота около 15–18 м, насыпь овальной формы около 60 × 70 м в поперечном и продольном диаметрах. Отчеты о раскопках хранятся в архиве ИИМК РАН. Оригинальная документация раскопок и ряд находок частично утрачены.

Предварительные отчеты о раскопках опубликованы в ОАК за 1912 г. (Пг., 1916) и за 1913–1915 гг. (Пг., 1918). В 1912 г. была исследована основная могила. Она состояла из двух подбоев: северного, где находились разрозненные кости погребенного, и южного, своего рода кладовой. Могила была ограблена в древности. В 1913 г. было обнаружено еще одно захоронение в катакомбе с длинным (более 10 м) подземным дромосом. Наиболее ценные и многочисленные находки были в катакомбе. Всемирно известные изделия из золота: гребень (рис. 3.57), фиала с греческой надписью (рис. 3.58), серебряный с позолотой горит, ножны меча-акинака (рис. 3.59) в золотой обкладке с рельефным тиснением, серебряные сосуды с позолоченной чеканкой (рис. 3.60), а также множество других крупных и мелких предметов с изображениями и орнаментами. Датировка кургана по результатам исследований Манцевич и Алексеева V – первая четверть IV вв. до н. э.

Чертомлык. Почти полтора века тому назад (1862–1863 гг.) Забелин (см. рис. 3.4) провел раскопки скифского кургана, который находился на территории поместья генерала Зейфарта, на правом берегу Днепра, в 30–35 км к северо-западу от г. Никополя. Сначала курган назывался Толстая Чертомлыкская Могила, позднее в науку вошло сокращенное название Чертомлык, а название Толстая Могила закрепилось за другим курганом, раскопанным намного позднее. В 1983–1986 гг. проводилось доисследование Чертомлыка силами совместной советско-германской экспедиции (Мозолевский, Мурзин, Алексеев и Р. Ролле). В Чертомлыке, как и во многих других скифских курганах Причерноморья, было найдено много изделий художественного металла, в том числе из золота и серебра. Часть находок, отошедшая по договору к наследнице генерала, пропала, а предметы, переданные Забелиным в Императорский эрмитаж, сейчас входят в знаменитую скифскую коллекцию.

Первоначально курган был гигантским: диаметр – 115–120 м, высота – 21–22 м (рис. 3.61). На вершине кургана стояла половецкая «каменная баба». В насыпи было найдено много предметов конского снаряжения. Могильная яма имела четыре угловых камеры. В одной из них находился скелет женщины («царица») и юноши («слуга»). Под этой камерой была частично ограбленная могила мужчины («царя»). В ее стенах были ниши-тайники, содержавшие меч в ножнах с золотой обкладкой с изображениями сцен из греческой мифологии (рис. 3.62), остатки расшитой золотом одежды и др. предметы. Здесь были найдены серебряная амфора с рельефными изображениями (рис. 3.63), серебряный таз с черпаком, глиняные амфоры и другие предметы. Считается, что эта серебряная амфора вместе с черпаком и серебряным тазом составляла культовый набор посуды, предназначенной для обряда жертвоприношения. Амфора, несомненно, греческой работы и датируется серединой IV в. до н. э. По плечикам амфоры по кругу идут изображения, выполненные в высоком рельефе. Их последовательность наиболее убедительно объясняется как сцена жертвоприношения коня

скифами, описанная Геродотом. На первом фрагменте фриза показана ловля коня, предназначенного в жертву (рис. 3.64). На втором и третьем – коня поймали, взнуздали, затем оседлали и стреноживают перед тем, как его убить (рис. 3.65). Вспомним жуткую картину убитых всадников, охраняющих своего погребенного господина (рис. 3.18). Таким образом, можно думать, что, если это работа греческая, то по скифскому «заказу».

За пределами центрального захоронения в трех ямах находились скелеты 11 лошадей. Во второй угловой камере были похоронены двое мужчин с оружием («воины»). У входа в третью камеру был найден скелет мужчины («сторожа»). В третьей и четвертой камерах были остатки расшитой золотыми бляшками одежды, бронзовый котел, наконечники стрел, амфоры и др. предметы. Курган датируется IV в до н. э., в основном по импортным вещам (меч с рукоятью ахеменидско-мидийского облика (рис. 3.66), золотая обкладка ножен меча, горит, тиара царицы, амфорные клейма и т. п.).

Журовка – группа курганов на окраине одноименного села (Украина, Черкасская обл.). Раскопки Бобринского 1903–1904 гг. Наиболее известные богатые находки были в курганах № 400 и 401. Датировка – V в до н. э. Представленные здесь предметы художественной бронзы (рис. 3.67) несут на себе явные черты раннего центральноазиатского звериного стиля (рис. 3.68). В частности, ухо и рог лося (рис. 3.69) сочленяются с глазом, глаза на обеих бляхах стилизованы в виде двух concentрических кругов (рис. 3.70). Эти предметы либо долго хранились, либо датировка ошибочна.

Толстая Могила – один из самых богатых «царских» курганов. Был расположен у г. Орджоникидзе (Украина). Исследован Мозолевским в 1971 г. Под насыпью высотой более 8 м в катакомбе был похоронен мужчина 40–50 лет, который, судя по количеству сопровождавших его людей и богатству вещей, обладал высоким социальным статусом. В примыкавших к центральной катакомбе могилах была похоронена женщина 20–30 лет в расшитых золотыми бляшками одеждах. Рядом с ней было детское захоронение. В двух могилах были скелеты 6 лошадей, трех «конюхов» и еще четырех слуг. Среди многочисленных предметов торевтики из золота, серебра, бронзы следует особо отметить уникальную пектораль, по-видимому, греческой работы, но отражающую какой-то не очень ясный сюжет из скифской мифологии (рис. 3.71).

Пектораль – ажурное золотое нагрудное украшение – состоит из трех округлых рядов-регистров с изображениями. Внутренний ряд занимает примерно 2/3 круга, средний – 4/5 и наружный – 5/6 круга. Ряды изображений скреплены между собой четырьмя витыми золотыми жгутами (два между рядами и два по внешней кромке), которые придают прочность и жесткость всей конструкции. Центральное место во внутреннем (верхнем) ряду занимают два обнаженных по пояс скифа – левый (рис. 3.72) и правый (рис. 3.73), шьющие что-то из овечьей шкуры («золотое руно»?). С обеих

сторон расположены удивительно точные и живые изображения двух лошадей (рис. 3.73а). Правая – явно кобыла с сосущим вымя жеребенком. Пол левой лошади не вполне ясен, но и здесь лежит жеребенок. По обе стороны от лошадей стоят две коровы, левую из которых сосет теленок (рис. 3.74), а правая – оглянулась на лежащего теленка. Далее за коровами – женщины, левая из которых держит амфору, а правая – доит овцу (рис. 3.75). Затем симметрия в расположении фигур нарушается: слева – баран и козел, собака и водоплавающая птица. Справа – козел, неясное копытное и тоже птица, но иного вида (хищная?). Средний ряд заполнен узором из свернутых в спирали побегов, листьев и цветов вьющегося растения (аканфа?). На фоне этого узора расположены пять фигурок птиц, похожих на правую в верхнем ряду: одна в центре и по две справа и слева. В нижнем ряду, в середине, три пары грифонов терзают трех лошадей. Справа лев и львица терзают кабана, а слева два льва напали на оленя. По краям нижнего фриза симметрично изображены собаки, преследующие зайца и по два кузнечика, сидящие головами друг к другу.

Пектораль представляет собой выдающийся памятник скифо-греческой торевтики. Ей уже посвящены десятки специальных статей, а упоминания о ней можно найти в сотнях других публикаций, в том числе в ряде книг (Раевский, 1985 и др.). В кургане было найдено еще несколько высокохудожественных вещей, среди которых можно назвать золотую обкладку ножен (рис. 3.76) меча-акинака с изображениями дерущихся петухов (рис. 3.77), крылатых грифонов (рис. 3.78) и хищников, терзающих оленя и других копытных. По форме ножны очень близки таковым из Солохи и Чертомлыка. Датировка – вторая половина IV в. до н. э.

3.5. Искусство Фракии

Фракийцы, как уже упоминалось выше, были западными соседями причерноморских скифов. Они обитали в северо-восточной части Балканского полуострова и были северными соседями Древней Греции. Их образ жизни был очень похож на скифский. В. Томашек насчитал по упоминаниям в письменных источниках 86 фракийских племен, занимавших большое пространство от нынешней Моравии на западе до Западного Причерноморья на востоке и от Карпат на севере до Малой Азии на юге. Большой вклад в изучение Фракии и фракийского искусства внесли болгарские археологи и искусствоведы И. Маразов, А. Фол, И. Венедиков и другие.

Искусство Фракии испытало, с одной стороны, влияние античной художественной традиции (рис. 3.79), а с другой – традиции скифского звериного стиля (рис. 3.80) и популярных в скифском искусстве сюжетов (рис. 3.81). Однако это не было механическим смешением традиций, а создало свой, вполне узнаваемый набор образов (рис. 3.82) и стилистических особенностей (рис. 3.83). Много высокохудожественных золотых, серебря-

ных и бронзовых изделий было обнаружено в нескольких богатых кладах (рис. 3.84), таких, как Рогозенский, Панагюриштский и др., а также при раскопках курганов, во многом похожих на скифские.

3.6. Искусство саков (азиатских скифов)

Геродот писал: «Скифы пришли из Азии». Одни исследователи воспринимают это как некую метафору, поскольку во времена Геродота Азия была уже за Доном. Другие – принимают за истинное высказывание, свидетельствующее о центральноазиатском происхождении скифов. Как это уже отмечалось выше, издавна на огромной территории азиатской части степной Евразии (от Урала до Ордоса) находят очень много художественных изделий скифского облика. Вместе со своими покойными владельцами они погребены в неисчислимом множестве курганов в степи и предгорьях (рис. 3.85). Это сходство с европейскими скифскими вещами обычно объясняли широким влиянием скифской культуры, центр которой был в Причерноморье, на окружающую периферию. Подобные вещи, найденные к востоку от Волги, считались (и сейчас еще иногда считаются) либо импортом, либо варварским подражанием оригиналам из Причерноморья. Тысячи предметов скифского художественного металла, сделанные из золота, серебра и бронзы, найденные в разное время, начиная с XVII в. и до сегодняшнего дня в азиатской части степной Евразии, хранятся в центральных и сибирских музеях (рис. 3.86). Кроме столичных музеев, их можно видеть на витринах и в запасниках музеев Самары, Оренбурга, Омска, Красноярска, Новосибирска, Барнаула, Кемерово, Абакана, Минусинска, Кызыла, Алма-Аты, Бишкека, Парижа, Нью-Йорка, Гамбурга, Стокгольма, Хельсинки и других городов. Помимо художественного металла, известно достаточно много изделий из кости, рога, дерева. Еще одну массовую разновидность изображений в типичной манере скифского звериного стиля образуют петроглифы. Их уже никоим образом невозможно причислить к предметам импорта. Они не оставляют никаких сомнений в том, что эти изображения создавались здесь, в предгорьях Тянь-Шаня, на Алтае, в Саянах, в долине Енисея и т. д. людьми, для которых звериный стиль был не подражанием оригиналам из Причерноморья или с Переднего Востока, а своим исконным способом образного мышления и выражения своей ритуально-мифологической картины мира.

Подобно своим западным соседям, азиатские скифы-саки не были единым этнически однородным массивом. Многочисленные попытки связать известные по фрагментарным письменным источникам этнонимы с определенными группами памятников в Приуралье, в Средней Азии, на Алтае, в Саянах и т. д. не более, чем гипотетичны. Этногеография азиатских кочевников, пожалуй, еще более спорна, чем попытки этнических идентификаций скифов Восточной Европы.

В отличие от юга Восточной Европы, в азиатском ареале изучено меньше так называемых «царских» курганов, а территория несравнимо больше,

чем Причерноморье. Поэтому в дальнейшем изложении целесообразно говорить не об отдельных памятниках, содержащих изобразительные материалы, а об основных историко-географических регионах и о находках в ярких, тоже «царских» курганах. Не поддается никакому учету масштаб грабежа древних «бугров» в XVII–XVIII вв. в поисках золота, поэтому сопоставлять количество «царских» курганов на западе и востоке не вполне корректно.

3.6.1. Поволжье, Приуралье и Западный Казахстан

Летом 1915 года в Оренбурге побывал М. И. Ростовцев. Познакомившись в местном музее с находками из разграбленных курганов у с. Прохоровка и с вещами, найденными И. А. Кастанье в одном из курганов близ с. Покровка, он отметил их чрезвычайную важность для новых выводов о культуре скифо-сарматских племен. По просьбе М. И. Ростовцева доисследованием прохоровских курганов занимался С. И. Руденко.

По геродотовской этногеографии Скифии ближайшими восточными соседями скифов были савроматы, по легенде – потомки браков амазонок со скифами. С савроматами, а также с сарматами, которые, по версии Геродота, двигаясь с востока, вытеснили или ассимилировали савроматов, отождествляется целый ряд раскопанных в Поволжье и Приуралье курганных могильников. Они подразделяются на два этапа: савроматская и раннесарматская культуры (VII–IV вв. до н. э.) и прохоровская культура (IV–II вв. до н. э.), названная по месту, откуда происходили вещи. По поводу отнесения отдельных памятников к разным культурам и по обоснованности хронологических этапов у специалистов нет единого мнения. Поэтому, не вдаваясь в длительную и малоперспективную полемику, обратимся к рассмотрению самых заметных памятников и находок.

Гумарово. Наиболее архаичными в этом регионе представляются массивные золотые бляшки в виде оленей с подогнутыми ногами, найденные в кургане у дер. Гумарово в Южном Приуралье (раскопки Р. Исмагила, рис. 3.87). Гумаровский курган замечателен еще и тем, что при нем был обнаружен олений камень архаичного типа, сломанный в древности на две части (рис. 3.88). Верхняя его часть была найдена при разборке насыпи (рис. 3.89), а нижняя – в заполнении могилы. Моделировка фигурок оленей и особенности стелы позволяют отнести этот курган к скифской архаике (не позднее VII в. до н. э.).

В этом же регионе был найден замечательный костяной гребень с резной фигуркой кошачьего хищника тоже с очень архаичными чертами (рис. 3.90). Вообще, резьба по кости представлена в савромато-сарматских курганах прекрасными образцами, такими, как ложка с резным и гравированным изображением хищника (рис. 3.91), резной клык кабана (рис. 3.92) и резное изображение медведицы с медвежонком из Блюменфельда (рис. 3.93), подвеска из медвежьего клыка в золотой оправе с зернью (рис. 3.94) и др.

Целая серия ранних (VII–V вв. до н. э.) изображений в скифо-сибирском зверином стиле найдена и в других курганах, раскопанных в разное время. Несколько почти идентичных бронзовых литых блях с изображениями дерущихся верблюдов найдены в одном из курганов могильника *Пятимары I* (рис. 3.95). Недавно очень близкая по стилю бляха была найдена в одном из курганов *Филипповки* (рис. 3.96). Бронзовые фигурки верблюдов близкой стилизации известны и в Западном Казахстане, и далее на восток до Минусинской котловины (рис. 3.97). В то же время изображения верблюдов неизвестны в европейской Скифии и вообще к западу от Урала и Илека. К VI в. до н. э. относится несколько каменных жертвенных столиков (рис. 3.98) с зооморфными ножками. Один из них из кургана у пос. Черниговский (рис. 3.99), отличается особой манерой изображения ушей с треугольными вырезами у основания, как у свернутого в кольцо хищника на золотой бутероли из Зивие (рис. 3.39).

Филипповка. В 1986–1990 гг. близ слияния рек Урала и Илека А. К. Пшеничнюк вел раскопки могильника, расположенного около 5 км севернее дер. Филипповка. Один из 17 раскопанных курганов (№ 1) оказался наиболее насыщенным находками художественных изделий из золота (рис. 3.100), бронзы (рис. 3.101) и дерева (рис. 3.102), обтянутого листовым золотом. Находки датируются IV в. до н. э. На этих вещах хорошо заметны особенности сарматско-савроматского стиля, которые почти не встречаются в Причерноморье и очень редко – на Северном Кавказе. Например, непропорционально удлиненные морды у всех животных: не только у хищников, где они стилистически оправданы, но и у оленей (рис. 3.103). Некоторые золотые вещи поражают мастерством их изготовителей. Например, ручки (рис. 3.104) и оковки деревянных ковшей (рис. 3.105).

Находки в филипповских курганах говорят об интенсивных культурных связях не только с близкими, но и с далекими соседями. Здесь найдено несколько предметов иранско-парфянского облика. Особенно интересны золотая амфора с двумя вертикальными ручками в виде муфлонов (рис. 3.106), серебряный ритон с протомой тельца (рис. 3.107) и некоторые другие предметы.

3.6.2. Приаралье

Савроматские и сарматские племена Поволжья и Приуралья находились в постоянных контактах с родственными им саками Приаралья и Восточного Прикаспия. Это были, скорее, даже не контакты, а взаимодействие, своего рода мост между степью и цивилизациями Средней и Передней Азии. Внешне приаральские саки были такими же европеоидами, как и их северные и западные соседи, но в отличие от последних в них была определенная примесь монголоидных черт.

Южный Тагискен и Уйгарак. Еще в 60-х гг. XX в. М. А. Итина и О. А. Вишневская в составе Хорезмской экспедиции под руководством

С. П. Толстова исследовали раскопками два раннесакских могильника: Южный Тагискен и Уйгарак, которые в общем датируются VII–VI вв. до н. э. Здесь были найдены предметы с изображениями, выполненными в традиционном скифо-сибирском зверином стиле без каких-либо элементов греческого или передневозосточного влияния. Здесь и золотая обкладка ножен железного меча с изображениями лежащих хищников (рис. 3.108) из кургана 53, и обкладка перекрестия меча (рис. 3.109), и другие золотые и бронзовые фигурки в зверином стиле (рис. 3.110). Некоторые из них практически идентичны предметам южносибирской тагарской бронзы (рис. 3.111). Особенно характерна бронзовая фигурка оленя-марала из кургана № 41 (рис. 3.112).

3.6.3. Центральный Казахстан

В 1959 г. М. К. Кадырбаев (рис. 3.113) исследовал могильник Тас-Мола I, затем – Тас-Мола II, V, VI, Нурманбет и др. Обнаруженные здесь материалы позволили ему выделить особую тасмолинскую культуру раннего и среднего железного века, синхронную самым ранним скифским памятникам Северного Кавказа и Причерноморья, а также южносибирским материалам (тагарская культура, см. ниже). При раскопках тасмолинских курганов были найдены уникальные художественные изделия: бронзовые псалии с фигурками горных козлов (рис. 3.114); бронзовая накладка из могильника Нурманбет I, курган 2 (рис. 3.115); роговая застежка из кургана 3, Тасмола V, на которой вырезана фигура кабана в окружении головок различных животных (рис. 3.116), уникальная роговая пронизь в форме головы кабана (рис. 3.117) и многие другие. Для полноты картины раннескифского звериного стиля в Центральном Казахстане и для сравнения с подобными вещами из Центральной Азии можно добавить случайную находку из Борового – бронзовый чекан с фигурным обушком в виде горного барана (рис. 3.118).

3.6.4. Семиречье, Тянь-Шань, Памиро-Алай

В этом регионе сочетаются степные ладшафты (от Балхаша до склонов Тянь-Шаня), предгорья и горы. Здесь было изучено очень много сакских и усуньских курганов, большинство из которых были разграблены в древности. Но, судя по редким уцелевшим от грабежа курганам, они содержали немало драгоценных художественных изделий. Большой вклад в изучение археологии этого региона внесли А. Н. Бернштам (рис. 3.119), К. А. Акишев (рис. 119а), М. К. Кадырбаев (1932–1982), И. К. Кожомбердиев (1928–1989), З. С. Самашев и ряд других исследователей.

На Памире, высоко в горах (около 4000 м над уровнем моря), А. Н. Бернштам исследовал сакские курганы в урочищах *Тамды и Памирская*. Среди других находок здесь были фигурные бронзовые бляшки в виде горного козла архара (рис. 3.120), медведя (рис. 3.121) и протомы медведя (рис. 3.122). Бернштам 20 лет вел раскопки по всему Тянь-Шаню и Памиро-

Алаю, не отдавая предпочтение каким-либо видам памятников. Его интересовало все – от первобытности до средневековья. Изобразительным материалам сакского времени он посвятил несколько специальных публикаций.

Клад золотых украшений, размытый ручьем, был обнаружен случайно близ села *Жалаулы* (Семиречье). Среди них мастерски сделанные бляшки (рис. 3.123) в виде одиночных оленей с поджатыми ногами и парных – в геральдических композициях (рис. 3.124).

Вообще, в *Семиречье* найдено достаточно много предметов художественного металла, особенно бронзы. Хотя это в большинстве случайные находки, они вполне уверенно датируются раннесакским временем (VI–V вв. до н. э.). Среди них особенно интересны бронзовые жертвенники (рис. 3.125) или курильницы (рис. 3.126) – своеобразные «столики» (рис. 3.127), а также котлы (рис. 3.128) на ажурных или сплошных конических подставках или на фигурных ножках (рис. 3.129).

Первое место по богатству и разнообразию находок занимает в этом регионе курган *Иссык*. Он находится в 50 км на восток от Алма-Аты на террасе левого берега горной реки Иссык. Во время мелиоративных работ он был частично поврежден бульдозером, но вызванные вовремя археологи смогли исследовать уникальное «царское» захоронение. Курган уцелел от грабежа и содержал захоронение молодого человека в парадной одежде. Короткий кафтан был расшит многочисленными золотыми фигурными бляшками (рис. 3.130). Некоторые золотые украшения содержали изображения животных в зверином стиле (рис. 3.131). Сложный остроконечный головной убор тоже был украшен золотыми бляшками (рис. 3.132). По расположению остатков набора золотых украшений удалось воссоздать внешний облик молодого царя или вождя, который экспонировался на многих выставках в разных странах мира (рис. 3.133, по: Акишев, 1983).

3.6.5. Саяно-Алтай

Данный ареал включает в себя современный Восточный Казахстан, т. е. Западный Алтай, Горный Алтай, современные Туву, Хакасию и юг Красноярского края, где Д.-Г. Мессершмидт в 1722 г. провел первые научные раскопки и положил начало российской археологии.

Аржан – один из больших курганов на левом берегу р. Уюк на окраине поселка Аржан (Республика Тыва). Раскопки Грязнова 1971–1974 гг. (рис. 3.134). Намогильное сооружение, сложенное из камня, много лет разбиралось местными жителями на строительный материал. К 1971 г. диаметр кургана составлял около 120 м, высота до разборки по подсчетам Грязнова – 3–4 м. Каменная кладка перекрывала центральный сруб – могилу «царя» и сопровождавших его людей. Здесь же вдоль одной из стен было похоронено 6 лошадей царя. Вокруг центрального сруба были сооружены более 70 радиально расположенных срубов-клетей (рис. 3.135), которые образовывали вместе с центральным срубом округлое единое сооружение из

лиственничных бревен, перекрытое сплошным потолком в виде одинарного или двойного наката из таких же бревен. Общий диаметр бревенчатой конструкции – 80 м. Могилы были ограблены в древности. Всего в могилах за пределами центрального сруба обнаружены кости и другие следы захоронений еще не менее 10 человек и более 160 лошадей.

При раскопках найдено несколько художественных предметов: обломок оленного камня с изображениями оленей и кабанов (рис. 3.136), бронзовый фалар в виде свернутого в кольцо хищника (рис. 3.137), головка лошади, вырезанная из рога, бронзовый кинжал с навершием в виде фигурки кабана и пять бронзовых наверший с фигурками горных баранов (рис. 3.138). Датировка – IX–VIII вв. до н. э.

Находки в кургане Аржан художественных изделий в скифском зверином стиле, наряду с другими наблюдениями, изменили наши представления о хронологии евразийских памятников скифского времени. К этому вопросу мы вернемся ниже.

Аржан-2 – один из курганов той же группы, в которую входил предыдущий памятник и с подобным же надмогильным сооружением 80 м в диаметре и 2 м высотой (рис. 3. 139). Раскопки К. В. Чугунова (Гос. Эрмитаж) 1998–2000 г. при участии Г. Парцингера и А. Наглера (Германский археологический институт). Под каменной кладкой, среди других, была обнаружена могила № 5, не тронутая грабителями. Погребальная камера представляла собой двойной сруб, вдоль стен которого сохранились жерди – каркас для драпировки стен сруба изнутри.

Судя по обилию золотых художественных вещей (рис. 3. 140), в ней был похоронен очень знатный человек, которого сопровождала на тот свет жена или наложница. На реставрацию в Эрмитаж было доставлено около 20 килограммов золота (рис. 3.141): инкрустированное золотом оружие, бронзовый сосуд, бронзовые зеркала и т. д. Технология изготовления некоторых украшений (рис. 3.142), в частности массивные золотые гривны (рис. 3.143) и пекторали (рис. 3.144) с рельефными изображениями (рис. 3.145) животных в зверином стиле (рис. 3. 146), уникальна и пока остается не вполне ясной. Скорее всего, это была резьба по такому мягкому металлу, как золото. На одной из бляшек в виде лежащей лошади сохранилась не удаленная стружка. В любом случае очевидно высочайшее мастерство умельцев, создавших такие шедевры ювелирного искусства, сделанные в скифо-сибирском зверином стиле в «чистом» виде, без каких-либо передневозвосточных, греческих или китайских привнесений. Типично центральноазиатскую манеру демонстрируют фигурки жертвенных животных: оленей (рис. 3.147), лошадей (рис. 3.148), кабанов (рис. 3.149), а также хищной птицы (орла), рыб и других.

Датировка – вторая половина VII в. до н. э. На материалах, найденных в этом кургане, художник Д. Гьянкола попытался воссоздать облик погребенных в нем всадника и всадницы (рис. 3.150).

Алды-Бель и Саглы. В 1967–1971 гг. А. Д. Грач раскопал несколько курганов из разных могильников в верхней части Саянского каньона Енисея и

отнес их к неизвестной ранее алды-бельской культуре (по названию одного из могильников – Алды-Бель), которую он считал раннескифской (VIII–VI вв. до н. э.). К этой же культуре им был отнесен курган Аржан, датировка которого тогда еще вызывала бурные споры. Было неясно, относить ли его к VII–VI вв. до н. э. или к более раннему времени. При раскопках курганов алды-бельской культуры было найдено несколько художественных предметов, в частности, костяные гребни (рис. 3.151) с вырезанными на них изображениями животных (рис. 3.152). Эти изображения, несомненно, относятся к скифо-сибирскому звериному стилю, но не к самым ранним его этапам, а к промежуточным: между Аржаном и Пазырыком, т. е. к VII–VI вв. до н.э.

В 1950–1970 гг. на юге Тувы, в высокогорной Саглынской долине А. Д. Грачом, М. Х. Маннай-оолом, И. У. Самбу и другими сотрудниками Саяно-Тувинской экспедиции было раскопано несколько десятков курганов, содержащих довольно глубокие (до 4,5 м) могилы с захоронениями в срубках. По одному из могильников, была названа саглынская культура. Среди других находок здесь были и художественные предметы: бронзовые бляшки для прикрепления к ремням (рис. 3.153) и бляшки, аналогичные некоторым предметам из Сибирской коллекции (рис. 3.154), бронзовые зеркала (рис. 3.155) и резные украшения из кости (рис. 3.156) и рога (рис. 3.157). Датировка саглынской культуры – V–III вв. до н. э.

Чиликты. Чиликтинская долина находится в западных предгорьях Алтая между хребтами Тарбагатай и Монрак. Это район зимних пастбищ и здесь как обычно сосредоточено много курганных могильников. В 1960 г. С. С. Черников исследовал здесь курган № 5, который содержал два захоронения – мужчины и женщины под бревенчатым сооружением (Черников, 1965). Несмотря на частичное ограбление, здесь сохранилось много золотых художественных вещей (рис. 3.158). Особенно хотелось бы отметить золотые бляшки в виде оленей (рис. 3.159), орлов (рис. 3.160) с повернутой назад головой, кабанов и др. Стиль этих изображений указывает на их близкое сходство с целым рядом подобных раннескифских изображений оленя (рис. 3.161). По результатам находок в последующие годы в эту таблицу можно добавить бляшки из Гумарово (рис. 3.87) и некоторые другие. В свете новых данных (Аржан-2) это – не самые ранние оленные бляшки. Они занимают промежуточное положение между аржанскими и пазырыкскими. Чиликтинский курган датируется рубежом VII–VI вв. до н. э.

Пазырыкская культура. Названа по урочищу Пазырык в Горном Алтае, где в 1927 г. М. П. Грязнов раскопал «замерзший» курган в урочище Шибе, а позднее, в 20–40-х гг. XX в., Грязновым и Руденко было раскопано еще 5 курганов с локальной мерзлотой в могильных ямах (V–IV вв. до н. э.). При раскопках было обнаружено много художественных изделий, которые украшают сейчас экспозицию Эрмитажа. Благодаря мерзлоте, в могилах сохранилось много органики: набальзамированные тела погребенных, жертвенные лошади, деревянные предметы, ковры и т. д. Один из ковров (1,83×2 м)

является самым древним в мире шерстяным ворсовым ковром (рис. 3.162). Другой (6,5×4,5 м) – войлочный ковер с аппликациями, изображающими всадника перед сидящей в кресле богиней со священным деревом в руках (рис. 3.163). Правда, самые первые «замерзшие» курганы были раскопаны в других горно-алтайских урочищах – в Берели и Катанде еще в 1865 г. акад. В. В. Радловым. Позднее, в 70–80-е гг. XX в., группа подобных курганов была исследована Н. В. Полосьмак и В. И. Молодиным в другом месте Горного Алтая, на плато Укок. К результатам раскопок широко применялись многоаспектные методы исследования: от палеоклиматических до генетических. Здесь тоже были найдены хорошо сохранившиеся мумии погребенных с татуировкой на теле (рис. 3.164). По стилистике и набору образов татуировка мумий из курганов Укока очень близка к той, что была на мумиях пазырыкских курганов (рис. 3.165).

В 1998–1999 гг. еще один замерзший курган был исследован казахстанско-французской экспедицией под руководством З. С. Самашева и А.-П. Франкфора в урочище Берель. Берельский курган (№ 11) тоже содержал локальную мерзлоту и поэтому в нем хорошо сохранились предметы из органики. По результатам раскопок были сделаны реконструкции первоначального вида самой могилы (рис. 3.166) и содержавшихся в ней захоронений (рис. 3.167). Среди находок было много художественной резьбы по дереву (рис. 3.168). Например, на покрытии сруба был установлен штандарт, увенчанный искусно сделанным навершием в виде крылатого тигро-грифона (рис. 3.169).

Пазырыкские, укокские и берельские находки продемонстрировали миру высокий уровень культуры местных кочевников и их обширные торговые и культурные связи с Китаем, Ираном и Средней Азией. Вообще, резьба по дереву, которая сохранилась в алтайских курганах скифского времени, представляет собой очень изысканное искусство. По понятным причинам, массивные золотые вещи встречаются редко и, как правило, только в «царских» курганах. В остальных случаях золото и бронзу заменяли резными деревянными предметами (рис. 3.170), обернутыми в золотую фольгу, которая воспроизводила весь рельеф резьбы (рис. 3.171).

3.6.6. Хакасско-Минусинская котловина (тагарская бронза)

Как и во многих других случаях, историко-культурные границы этого региона размыты. Формально – это часть долины Енисея от устья р. Абакан на юге до места максимального сближения с долиной Чулыма на севере. Западная граница проходит по отрогам Кузнецкого Алатау. Фактически ареал древних культур, обитавших здесь с эпохи палеолита, значительно шире. На севере он вклинивается в лесостепь, на востоке – переходит на правый берег Енисея до таежных районов. На юге – охватывает предгорья Саян. Однако наибольшая насыщенность археологическими памятниками характерна для Минусинской котловины. Здесь на каждом шагу встречаются

курганы (рис. 3.172), поселения, петроглифы (рис. 3.173) и иные древности. История их изучения, если ее отсчитывать от Д.-Г. Мессершмидта, уже приближается к трехсотлетию. Большое значение имело создание в 1877 г. Н. М. Мартьяновым музея в Минусинске, где хранится много изобразительных материалов разных эпох. Некоторые из них (стелы и фигурки эпохи энеолита) мы уже рассматривали. Здесь мы остановимся на одном из очень ярких явлений в истории первобытного искусства – тагарской художественной бронзе (рис. 3.10). Богатейшее собрание художественных бронзовых изделий Минусинского музея в значительной степени состоит из предметов, найденных местными крестьянами при полевых и хозяйственных работах. Второй по числу предметов является коллекция минусинской бронзы Государственного Эрмитажа. Наиболее интересные художественные предметы из этой коллекции (рис. 3.174) были опубликованы (Завитухина, 1983). Названия «тагарская бронза» и «тагарская культура» прочно вошли в научный оборот с легкой руки С. В. Киселева, который копал курганы на Тагарском острове, расположенном между Абаканом и Минусинском. Но еще в 20-х гг. XX в. подобные курганы копал и систематизировал С. А. Теплоухов и назвал их минусинской курганной культурой (рис. 3.175). О художественной и исторической ценности предметов тагарской бронзы свидетельствует интерес к ним со стороны крупнейших музеев мира. Разные по количеству и составу коллекции тагарской бронзы хранятся в музеях Парижа, Нью-Йорка, Гамбурга, Хельсинки, Стокгольма и в некоторых частных собраниях.

Среди изделий минусинской бронзы много выдающихся произведений прикладного искусства. Это ножи (рис. 3.176) с гравировками на рукояти (фото из Музея Сен-Жермен ан Ле, Париж, см. также прорисовку (рис. 3.177), кинжалы (рис. 3.178), различные бляхи, пряжки и предметы конской узда (рис. 3.179) и многое другое.

3.6.7. Междуречье Оби и Иртыша

Отсюда происходит Сибирская коллекция Петра I – одно из самых замечательных собраний Эрмитажа. Место обнаружения вещей, составляющих Сибирскую коллекцию, известно только в общих чертах. Подчеркнем, что речь идет не о месте изготовления, а о месте находки. Иранские, китайские, бактрийские вещи попадали в Сибирь разными путями (трофеи, импорт, плененные мастера и т. п.). В тех районах Западной Сибири, которые сейчас входят в состав Тюменской, Омской и Новосибирской областей, на протяжении многих десятилетий русские крестьяне, осваивавшие в XVI–XVIII вв. новые земли за Уралом, каждую осень после уборки урожая сколачивали артели «бугровщиков» и уходили в степь копать «бугры», т. е. древние курганы в поисках драгоценных изделий из золота и серебра. Считалось, что в древних могилах, принадлежавших якобы прежним обитателям края – «татарам чингизханова царства», хранятся несметные

богатства. Первые сведения о раскопках курганов в Сибири относятся к 1669–1670 гг.: «Около Исети... русские люди в татарских могилах выкапывают золотые и серебряные всякие вещи и посуду». Сначала находки были случайны, а затем крестьяне стали умышленно раскапывать древние могилы «много народу ходит каждое лето из Томска и других мест раскапывать, и находит много золота».

Разумеется, раскопки были грабительскими. Все, что не представляло рыночной ценности, выбрасывалось. А предметы из драгоценных металлов попадали на рынки в Тобольск, Тюмень и Красноярск. Первый историк Сибири Г. Ф. Миллер в 1735 году писал: «В здешних курганах найдено столько золота и серебра, что, по словам красноярского воеводы, лет 12 или 15 тому назад, когда он впервые прибыл в Сибирь, золотник чистого золота в Красноярске и Енисейске продавали по 90 копеек». Сибирский воевода боярин Ф. А. Головин подарил найденный в Сибири серебряный сосуд Николасу Витзену, другу Петра I. Им было приобретено около 40 золотых вещей этого круга (гривны, поясные бляхи и другие украшения с изображением зверей).

История формирования Сибирской коллекции сложна и запутанна. Широко распространена версия о подарке Екатерине I, преподнесенном ей уральским промышленником Демидовым в связи с рождением царевича Петра Петровича. Однако документального подтверждения эта версия не имеет. Даже неясно, о каком Демидове идет речь – о Никите или Акинфии. Самый большой вклад в изучение истории формирования Сибирской коллекции внесла ее многолетний хранитель М. П. Завитухина. В результате ее длительных, терпеливых и тщательных архивных изысканий были обнаружены новые подлинные документы, связанные с формированием коллекции и исправлены некоторые ошибки, допущенные в публикациях других авторов. М. П. Завитухиной удалось частично восстановить первые шаги по ее формированию. Первые десять древних золотых предметов сибирский губернатор князь Гагарин передал царю в январе 1716 г. По-видимому, после этого Петр повелел ему и впредь приобретать для казны подобные вещи. В том же 1716 г., 12 декабря Гагарин посылает царю из Тобольска посылку из 54 золотых предметов общим весом около «полутора пудов». Петр I по достоинству оценил сибирские сокровища и издал два указа. Один из них предписывал собирать все, «что зело старо и необыкновенно», второй касался размера вознаграждения. Так стала формироваться Сибирская коллекция Петра I.

М. П. Завитухина нашла в Тобольском архиве приказ Гагарина тюменскому коменданту Воронецкому от 5 июля 1717 г. Из этого приказа явствовало, что Петр специальным указом, «который писан рукою его царского величества, древние золотые и серебряные вещи, которые находят в земле древних поклаж, всяких чинов людям велено объявлять в Тобольску и велено брать те вещи в казну великого государя и отдавать им за те взятые вещи из казны деньги». Из этого приказа также следует, что первый законодательный

акт царя Петра о собирании древностей был издан годом раньше широко известных указов 1718 г. Гагарин ответил царю специальным письмом, оригинал которого сохранился в Тобольском архиве (рис. 3.180). Гагарин пишет царю: «Всемилолюбивейший государь. Повеление мне Вашего величества, дабы приискать старых вещей, которые сыскивают в земле древних поклаж. И по тому величества Вашего повелению колико мог оных сыскать золотых вещей послал ныне до величества Вашего при сем письме...».

За прошедшие почти 300 лет коллекция меняла место своего хранения. В 1727 г. все вещи были переданы от царя в Кунсткамеру. Описание вещей Кунсткамеры, в том числе Сибирской коллекции, было впервые опубликовано Академией наук в труде «*Musei Imperialis Petropolitani*» (vol. II, ch. 1, 1741). В 1859 г. Сибирская коллекция Кунсткамеры поступила в Государственный эрмитаж, где и хранится в настоящее время. Обстоятельства сложились так, что коллекция оказалась разделенной между двумя отделами Эрмитажа. Явно сибирские, или – шире – степные, вещи хранятся в отделе археологии Восточной Европы и Сибири, а предметы восточного происхождения (ахеменидские, бактрийские и др.) – в отделе Востока.

Отдельные вещи из Сибирской коллекции публиковались и продолжают публиковаться в неисчислимом количестве каталогов музейных выставок, в статьях и книгах, посвященных культуре и искусству степняков рубежа и первых веков н. э. Наиболее полные публикации принадлежат С. И. Руденко и В. Г. Луконину. Больше сотни избранных вещей было опубликовано М. И. Артамоновым. Публикация Руденко в «Своде археологических источников» была практически полной, но полиграфический уровень наших изданий того времени был невысоким, и фотографии вещей в «Своде» (особенно те, что считаются цветными), мягко говоря, не смотрятся (Руденко, 1962). Луконин опубликовал только те вещи, которые хранятся в отделе Востока (Иванов и др., 1984). По качеству воспроизведения эта публикация несравнимо выше, чем у Руденко, однако и она уже не соответствует нынешним издательским стандартам. К тому же, ее описательная часть слишком краткая. Артамонов не ставил перед собой цель каталожной публикации коллекции. Фото вещей из Сибирской коллекции, наряду с другими, иллюстрируют его книгу «Сокровища саков» (Артамонов, 1973).

Разумеется, здесь невозможно рассмотреть не только все предметы Сибирской коллекции, но и их небольшую часть. Поэтому остановимся на наиболее ярких вещах. Очень условно их можно разделить на две части: степные, с одной стороны, и восточные (иранские и бактрийские) – с другой. Относительно некоторых вещей пока вообще трудно сказать, к какой части их отнести. Несколько вещей содержат явные стилистические элементы «скифо-сибирских» культур (рис. 3.181). Причем, не самых ранних. Это уже не Аржан, но еще не Пазырык. Более точно сказать пока трудно. Основная часть коллекции принадлежит к кругу так называемых «гунно-сарматских» древностей (рис. 3.182).

Таких парных пластин-пряжек несколько. Большинство из них представляют собой литые изображения сцен терзания реальными или чаще фантастическими хищниками травоядных животных, либо борьбу двух чудовищ между собой (рис. 3.183). Все подобные поясные пластины-пряжки очень массивны, до 400–600 г. золота (рис. 3.184). Это уже не обложенные листовым золотом резные деревянные изделия, а полноценное фигурное литье, украшенное вставками из бирюзы или цветного стекла (рис. 3.185). Создание таких вещей требовало не только художественного таланта, но и высокого уровня технологического мастерства. Широко известна пара застежек с условным названием «отдых в пути» (рис. 3.186). На ней с другими персонажами изображена женщина в головном уборе почти идентичном тому, что был найден в кургане Пазырык-5.

Другую, меньшую по количеству часть коллекции составляют предметы среднеазиатско-иранского происхождения, в основном ахеменидского времени (рис. 3.187). Очень интересны гривны с изображениями кошачьих хищников с грифонами на кончиках хвостов (рис. 3.188) и фантастических крылатых, рогатых львов (рис. 3.189) на концах (рис. 3.190). Атрибуция некоторых из предметов Сибирской коллекции остается спорной. Например, статуэтка конного всадника была опубликована как вещь из Восточного Ирана (рис. 3.191). Однако некоторые детали фигуры лошади и, особенно, антропологический тип всадника, позволяют думать, что это вещь не иранского, а центральноазиатского происхождения (подробнее см. гл. 5).

3.6.8. Бактрия

Самые ранние упоминания о загадочной стране Бактриане мы находим в двух древних текстах: в Авесте и в Бехистунской надписи. Скудость известий письменных источников и фрагментарность археологического материала до середины XX в. не позволяли выйти за рамки самых общих представлений об этой стране. Было известно, что это был один из древнейших центров земледельческой культуры. У некоторых историков даже сложилось скептическое полушутливое, полусерьезное понятие «бактрийский туман». Ситуация стала меняться в связи с масштабными археологическими исследованиями Французской археологической миссии в Афганистане, которой последовательно руководили Д. Шлюмберже, П. Бернар и Ж.-К. Гарден. Значительный вклад в изучение древней истории и культуры Бактрии внесла созданная в 1969 г. советско-афганская экспедиция. К сожалению, год апрельской революции (1978) стал практически последним годом работы обеих экспедиций.

Бактрия располагалась вдоль среднего и верхнего течения Аму-Дарьи, занимая часть южных районов нынешних Узбекистана и Таджикистана и северные провинции современного Афганистана. Уже в III тыс. до н. э. здесь существовали процветающие оседлые укрепленные поселения. В VI–IV вв.

до н. э. Бактрия была частью царства Ахеменидов, а затем входила в состав империи Александра Македонского. В III–II вв. до н. э., после ее распада, сложилось Греко-Бактрийское царство, которое тоже просуществовало недолго, а территория Бактрии оказалась центральной частью Кушанской империи.

Большое количество находок изобразительных материалов относится к эпохе античности и раннего средневековья. Не только формально, но и по существу они уже не вписываются в область первобытного искусства. В них чувствуется явное влияние центров мировых цивилизаций, особенно античной Греции и стран Переднего Востока. Поэтому в данной книге эти материалы не рассматриваются. С ними можно познакомиться по публикациям Г. А. Пугаченковой, И. Т. Кругликовой и других исследователей. Вместе с тем одна из исторических особенностей не только Бактрии, но и всего Среднего Востока состоит в том, что здесь в древности и в средние века постоянно соседствовали и сосуществовали две культуры: оседлая земледельческая и кочевая скотоводческая. Это соседство было сложным. Периоды мирного взаимодействия сменялись набегами, грабежами, угоном людей. На этом фоне происходило взаимное проникновение разных элементов культуры, включая и искусство. Нечто подобное можно было наблюдать, например, в греческих колониях Северного Причерноморья.

Рассмотрим некоторые художественные предметы периода Греко-Бактрийского царства.

Тилля-Тепе (Золотой Холм) – руины древнего поселения эпохи бронзы в Северном Афганистане в 5 км к северу от Шибиргана. Раскопки В. И. Сарияниди в составе советско-афганской экспедиции (1969–1978 гг.). Изучая остатки по-видимому храмового сооружения, археологи неожиданно для себя наткнулись на шесть могил предкушанского времени с огромным количеством золотых украшений (около 20 тысяч). Большая их часть представляла собой различные фигурные бляшки из листового золота, которые нашивались на одежду. Вместе с тем среди находок были многочисленные массивные фигурные бляхи, пряжки, статуэтки (рис. 3.192, по: Sarianidi, 1985; все фото В. Терехина и Л. Богданова), подвески (рис. 3.193) и другие украшения (рис. 3.194), пояса (рис. 3.195), геммы, медальоны, монеты, которые послужили основой для датировки (рис. 3.196).

3.7. Петроглифы скифского времени

Петроглифы скифского времени встречаются на большой территории. В основном это горно-степные районы Центральной Азии. В самом восточном пункте массовых находок предметов скифо-сибирского звериного стиля – в Ордосе – петроглифы пока почти не изучались. Ареал раннескифских наскальных изображений объясняется не только упомянутыми выше причинами ландшафтного характера, но прежде всего историческими путями расселения ранних кочевников Центральной Азии. Рассмотрим некоторые,

известные памятники из двух наиболее насыщенных наскальными рисунками регионов.

3.7.1. Саяно-Алтай

Саянский хребет и его предгорья занимают территорию нынешней Тувы. Здесь берет начало Енисей. Большая часть Алтая принадлежит Монголии, а оставшаяся северо-западная часть делится между Россией и Казахстаном. В Саянах и на Алтае известно труднообозримое количество петроглифов скифского времени. Однако их распространение в пространстве неравномерно. Например, большой комплекс петроглифов Мугур-Саргол насчитывает мало петроглифов скифского времени. В то же время немного ниже по Енисею, вдоль «дороги Чингис-хана», встречаются очень выразительные наскальные рисунки в раннескифском стиле (рис. 3.197). Наиболее ранними из них (X–VIII вв. до н. э.) представляются те, которые по своей стилистике близки изображениям оленей на оленных камнях. Большое количество таких изображений распространено в Монгольском Алтае (рис. 3.198). При их сравнении можно проследить некую типологию развития во времени от орнаментализма, сдавленного рамками узкой грани оленного камня до более реалистического изображения (рис. 3.199). И дальше до еще более реального образа оленя (рис. 3.200). Такая попытка развертывания этих изображений во времени пока чисто интуитивна и ничем не подкреплена. В гл. 5 мы вернемся к этому вопросу. А сейчас было бы интересно, чтобы читатель сам попытался определить относительную дату большого (больше 1 м) изображения оленя на валуне в урочище Хаара Чулуу (рис. 3.201), Алтай, фото В. Д. Кубарева).

Очень много петроглифов в долине Енисея ниже Саянского каньона. В гл. 2 уже шла речь о некоторых из них, относящихся к эпохе бронзы. На прибрежном склоне горы *Оглахты* была очень интересная «многослойная» плоскость с петроглифами (рис. 3.202). Сейчас она, к сожалению, затоплена водохранилищем. Правая часть плоскости заполнена ранними рисунками (энеолит или еще раньше). Слева мы видим трех лошадей одна за другой и четвертая – им противостоит. Четвертая лошадь перекрывает более раннее изображение. Эти четыре изображения лошадей относятся к раннескифскому времени (VIII–VI вв. до н. э.), т. е., по местной хронологии Грязнова, к подгорновскому этапу тагарской культуры. К этому же периоду относится еще целый ряд изображений здесь же на горе Оглахты (рис. 3.203), на горе Тепсей и на скалах устья р. Тубы (рис. 3.204).

В этом же районе представлены и более поздние петроглифы. Выдающимся образцом петроглифического искусства развитого скифо-сибирского стиля (пазырыкское время) можно считать композицию *Усть-Туба 60* (рис. 3.205, см. также прорисовку: рис. 3.206).

3.7.2. Средняя Азия

Выше (см. 3.6) мы рассмотрели изобразительные материалы из сакских курганов Приаралья и других районов Средней Азии. Было бы странно, если бы на скалах горных долин Тянь-Шаня, Памиро-Алая и прилегающих к ним регионов не было бы петроглифов скифского времени. И, конечно, они не только есть, но их достаточно много. Правда, в их распространении есть некоторые не вполне понятные особенности. Например, на перевале Саймалы-Таш в Ферганском хребте (см. гл. 2) очень мало несомненных петроглифов скифского времени. Там представлены в основном изображения эпохи бронзы. А на другом перевале *Жалтырак-Таш* в Таласском хребте (рис. 3.207), наряду с четко распознаваемым пластом эпохи бронзы, представлены очень выразительные и иногда уникальные петроглифы скифского времени. Особого внимания заслуживают изображения кошачьего хищника (пантеры?, рис. 3.208). Очень крупные, в сравнении с другими (до 1,2 м в поперечнике), они многими своими чертами напоминают келермесскую пантеру (рис. 3.209), и вряд ли такое сходство можно считать случайным. Следует обратить внимание на манеру изображения хвостов у трех первых пантер (рис. 3.210) и сравнить их с хвостом пантеры на келермесской бляхе).

На этой же скале есть уникальное огромное изображение верблюда (2,5 м в поперечнике), на котором можно видеть основные элементы скифо-сибирского звериного стиля. Также здесь есть несколько изображений оленя в разных вариантах: в движении (рис. 3.211), в покое (рис. 2.212), то, что в литературе иногда называется «на пуантах» (рис. 3.213). Что за «пуанты» на самом деле, см. ниже. гл. 6, «странный» олень с лировидными рогами и лошадиным хвостом (рис. 3.214) и т. д. На этой же скале расположен еще целый ряд изображений. Своего рода «парад зверей» изображен на одной из центральных плоскостей (рис. 3.215). Некоторые из этих рисунков вызывают вопросы. Например, бык с округлыми рогами (рис. 3.216). Рога у него похожи на бычьи, но хвост короткий и завязан узлом. Бычий хвост так завязать невозможно. Общий экстерьер «быка» больше напоминает лошадь. Это впечатление особенно усиливается, если заслонить рога. Тогда перед нами предстает несомненная лошадь (рис. 3.217). Мы вернемся к этому вопросу в главе об интерпретации семантики.

Одно уникальное изображение заслуживает серьезного внимания и дальнейшего исследования. В неглубокой нише, в очень неудобном месте, как для рисовальщика, так и для зрителя, очень тонкой гравировкой процарапано изображение «кентавра-минотавра», стреляющего из лука (рис. 3.218). Оно пересекается с профильным изображением раннескифского оленя. Точно проследить, что чем перекрыто, не удалось. Первоначальное впечатление – искусная современная подделка. Однако некоторые доводы противоречат этому: царапины покрыты пустынным загаром и микролишайниками с такой же интенсивностью, как и в других гравировках; такую подделку мог сделать

только человек, хорошо знакомый с иконографией классической античности и намеренно нарушивший ее тем, что у кентавра раздвоенные копыта. В той же манере выбито изображение человека с луком в горите (рис. 3.219).

По стилистическим особенностям с раннескифскими изображениями Енисея сопоставимы петроглифы на берегу Иссык-Куля близ г. *Чолпон-Ата* (рис. 3.220). Вдоль северного берега Иссык-Куля есть еще несколько пунктов с петроглифами скифского звериного стиля. В предгорьях Южного Казахстана петроглифы скифского времени известны в ущелье *Тамгалы*, о котором речь шла в гл. 2. Здесь есть очень ранние изображения оленей с явными пережиточными признаками стиля оленных камней (рис. 3.221), а также раннескифские профильные изображения кабанов (рис. 3.222). В отрогах Джунгарского Алатау в ущельях хребта *Ешкиольмес* среди петроглифов звериного стиля встречаются достаточно редкие стилизованные изображения орлов (рис. 3.223, по: Марьяшев, Горячев, 2002) сопоставимые с золотыми фигурками орлов из кургана 5 Чиликты (см. выше). На р. *Терс* и в других местах есть изображения оленей (рис. 3.224), сопоставимые с таковыми на оленном камне из Аржана-1. Большие скопления петроглифов были изучены Кадырбаевым и Марьяшевым на юге Казахстана в горах Каратау близ Джамбула. Среди многих других изображений скифо-сибирского звериного стиля обращают на себя внимание контурные рисунки оленей (рис. 3.225), по стилю очень близкие приведенным выше петроглифам Жалтырак-Таша.

3.8. Выводы. Звериный стиль

Завершая обзор изобразительных памятников скифского времени, следует отметить, что последовательность их рассмотрения была порождена устоявшейся за сто с лишним лет схемой, но совершенно не соответствует хронологии, путям и направлениям распространения скифо-сибирской изобразительной традиции. Начиная с 70-х гг. XX в., а точнее – с результатов исследования кургана Аржан, становилось все яснее, что скифо-сибирский звериный стиль распространялся не с запада на восток, а в противоположном направлении. Но это – особый, непростой вопрос, к которому мы обратимся в гл. 5.

Все более обоснованной представляется наметившаяся недавно тенденция к удревнению памятников скифского времени азиатского региона. Этому способствуют радиоуглеродные даты и их соотношение с дендрохронологическими шкалами. Об этом же говорят и типологические сопоставления с изображениями, характерными для центральноазиатских культур эпохи ранней и поздней бронзы. При этом осталась неизменной датировка памятников пазырыкской культуры (V–IV вв. до н. э.).

Изобразительные памятники культур скифского типа очень ярко и предметно демонстрируют явление, которое в истории мировой художественной культуры называют *звериным стилем*. Это – условное

наименование особого способа изображений, с одной стороны, достаточно реалистичных (узнаваемых), а с другой – близких к орнаментальным. Впечатление орнаментальности создается за счет ритмичности и повторяемости отдельных фигур (см., например, золотую пластину из Зивие (рис. 3.40) или вереницу голов грифов на ульском навершии (рис. 3.35). Конечно, этим не исчерпывается характеристика скифо-сарматского звериного стиля. Наряду с отмеченными свойствами, ему еще присуща особая манерность в изображении животных: неестественные развороты, переплетения и чередования разных, в основном звериных образов. Как еще в 20-х гг. XX в. отмечал Г. И. Боровка, в скифском зверином стиле заключено уникальное противоречие: сочетание строгой стилизации с величайшим правдоподобием (рис. 3.154).

Звериный стиль – это вовсе не исключительно скифо-сибирское явление. Особую манеру изображения животных, частей их тела, а также сложных композиций из нескольких животных можно видеть в изобразительном фольклоре разных древних (рис. 3.226) и современных народов (рис. 3. 227). Звериный стиль складывается у разных народов независимо друг от друга, по-видимому, при переходе от неолита к бронзовому веку, и особое распространение получил в железном веке. Считается, что происхождение звериного стиля связано с почитанием священного зверя (тотемизм), хотя никто этого не доказал. Древнейшие образцы звериного стиля известны в Египте и Месопотамии в III тыс. до н. э., в Передней Азии, Индии и Китае – во II тыс. до н. э. На территории СССР древнейшие образцы звериного стиля известны в Закавказье и на Северном Кавказе и относятся к III тыс. до н. э. Во II тыс. до н. э. он появляется в Поволжье, Приуралье, Средней Азии и Южной Сибири. В наиболее развитом виде звериный стиль выступает в скифо-сарматском искусстве Евразии. В пережиточной форме элементы звериного стиля сохраняются в эпоху Великого переселения народов в первых вв. н. э. В раннем и позднем средневековье звериный стиль постепенно выходит из употребления, особенно в связи с распространением христианства на Западе и ислама на Востоке. Однако изображения животных продолжали фигурировать и в средневековом прикладном искусстве различных народов (в частности, Западной и Восточной Европы). Так, например, известны древнерусские ювелирные изделия, резьба по камню, заставки рукописных книг и т. д. с изображениями различных зверей, птиц и фантастических существ (китоврас, птица-сирин и др.).

Вопросы для самоконтроля

В каких двух курганах найдены мечи-акинаки с почти одинаковыми узорами на ножнах?

1. Куль-Оба и Литой (Мельгуновский)
2. Гайманова Могила и Келермес

3. Литой (Мельгуновский) и Келермес
4. Солоха и Толстая Могила

На каком предмете изображена скифская генеалогическая легенда?

1. На золотой обкладке зеркала из Келермеса
2. На золотой обкладке горита из Мелитопольского кургана
3. На электровом сосуде из кургана Куль-Оба
4. На пекторали из кургана Толстая Могила.

В какой изобразительной традиции сделана пектораль из кургана Толстая Могила?

1. Только в скифской.
2. Только в греческой.
3. Только в ассирийской.
4. В скифо-греческой.

Влияние каких изобразительных традиций испытало на себе фракийское искусство?

1. Кельтской и греческой
2. Только греческой
3. Кельтской и скифской
4. Скифской и греческой.

На сколько сегментов разделена обратная сторона зеркала из Келермеса?

1. 5
2. 6
3. 7
4. 8

Сколько лепестков в розетке на обратной стороне зеркала из Келермеса?

1. 5
2. 11
3. 16
4. 14

На каком предмете скифской торевтики изображены два скифа с овечьей шкурой?

1. На кубке из кургана Гайманова Могила
2. На гребне из кургана Солоха

3. На пекторали из кургана Толстая Могила
4. На амфоре из Чертомлыкского кургана.

Где был найден самый западный (не считая северокавказских) олений камень?

1. В могильнике Тагискен
2. В кургане из Прохоровки
3. В кургане из Гумарово
4. В кургане из Филипповки.

Какие художественные предметы из золота были найдены в кургане № 5 Чиликты?

1. Бляшки в виде оленя
2. Бляшки в виде стилизованного орла
3. Кубок со сценой охоты
4. Ажурная диадема.

На гербе Республики Казахстан использовано изображение из кургана:

1. Тасмола
2. Нурманбет
3. Иссык
4. Жалаулы.

В каких петроглифах есть изображения, аналогичные келермесской «пантере»?

1. Ешкиольмес
2. Саймалы-Таш
3. Жалтырак-Таш
4. Тамгалы.

Влияния каких иноземных изобразительных традиций заметны в изображениях из Аржана-1 и Аржана-2?

1. Сарматских
2. Никаких
3. Китайских
4. Передневозочных.

Кто провел первые раскопки Келермесских курганов?

1. Л. К. Галанина
2. Н. И. Веселовский

3. Д. Г. Шульц

4. И. Е. Забелин.

Попробуйте указать конкретные элементы звериного стиля, которые были позаимствованы скифо-сакскими мастерами у других изобразительных традиций и, наоборот, что инокультурные мастера заимствовали у скифов и саков.

Найдите в литературе три образца звериного стиля у разных древних и современных народов (кроме скифо-сарматского искусства).

Глава 4. Полевые методы исследования, консервация и музеефикация изобразительных памятников

Большинство различных мелких и крупных художественных изделий находят при археологических раскопках. Методы их полевого исследования и консервации практически не отличаются от общеархеологических, представленных в соответствующей литературе (см., например, Кирьянов, 1960; Мартынов, Шер, 2002 и др.). В данной главе речь пойдет в основном об одном из самых массовых видов изобразительных памятников – о петроглифах, для полевого исследования которых требуются некоторые специфические приемы (Шер, 1980; Е. Дэвлет, 2002).

4.1. Поиск

Как правило, петроглифы встречаются в очень разных ландшафтах: в пещерах, по скалистым берегам рек, в предгорьях, в горных ущельях и на высокогорных перевалах, по которым проходили древние караванные тропы. Пока не удалось установить каких-то особых местностей, к которым были бы причастны петроглифы определенных эпох. Например, до недавнего времени считалось, что палеолитические изображения создавались только в пещерах. Но в 80-х гг. XX в. в южной Франции, в Испании и в Португалии были открыты палеолитические петроглифы под открытым небом (см. гл. 1). Пещеры обычно образуются в результате размывания водами массивов осадочных горных пород, чаще известняков, реже – песчаников. Изображения под открытым небом можно обнаружить на скальных массивах разных пород: известняки, песчаники, граниты, базальты, сланцы.

Поиск пещер или петроглифических комплексов – один из самых сложных видов археологической разведки. Для обнаружения других археологических объектов возможно применение аэрофотосъемки и других технических средств, облегчающих работу. Для поиска петроглифов самым надежным является метод личного осмотра местности, двигаясь пешком или верхом на лошади. Некоторые плоскости с рисунками на прибрежных скалах можно заметить только с воды, поэтому разведки вдоль речных и озерных берегов необходимо производить на лодке или катере. При этом нередко приходится наблюдать, что в одних местах ровные и гладкие скальные поверхности не содержат рисунков, в то время как на других – их намного больше, чем позволяют размеры плоскости скалы, и они перекрывают друг друга. Это особый вопрос, которого мы коснемся в гл. 6.

Древняя живопись и петроглифы нередко находятся в очень труднодоступных местах. Чтобы увидеть живопись Черного Салона пещеры Нио, нужно пройти 700 м от входа. В пещере Трех Братьев путь к изображению известного «колдуна» и другой живописи проходит через узкие, извилистые расщелины, где под ногами хлюпает вода, а в одном месте приходится

буквально на четвереньках протискиваться по полужидкой глине через узкий проход, чтобы проникнуть в полость с рисунками. В Каповой пещере к живописи нужно карабкаться на второй этаж пещеры. К петроглифам Саймалы-Таша нужно подниматься пешком или верхом 14 км по довольно крутому склону до высоты более 3 тыс. м (рис. 4.1)¹ с ферганской стороны или, хотя и короче, но круче – со стороны Нарына. К скале Жалтырак-Таш ведет горная тропа (рис. 4.2) длиной в 24 км от места, куда можно подъехать на автомашине. Не говоря уже о памирских петроглифах Ак-Джилга и о гроте Шахты, которые находятся на высоте 3800 и более 4000 м над уровнем моря соответственно. С наименьшими трудностями бывает связан поиск и обследование росписей и петроглифов по берегам рек. К окуневским личинам, которыми расписан свод навеса у Джойского порога на Енисее (рис. 4.3), подходов с суши нет. К ним можно подойти только зимой, по льду. Летом бурное течение у Джойского порога очень затрудняет обследование памятника. Примерно в той же ситуации находится и Турочакская писаница на Алтае.

Поиски петроглифов требуют определенного опыта и навыков. Неискушенному глазу трудно сразу определить среди скальных выходов плоскости, на которых могут быть рисунки и увидеть их. Случается, когда неопытные люди в природных деталях рельефа камня видят причудливые воображаемые рисунки, а тончайшие реальные гравировки распознать не могут. Иногда гравировки и даже выбивки обнаруживаются не сразу и, казалось бы, на хорошо изученном памятнике, при повторных осмотрах обнаруживаются новые рисунки. Нередко на выбивках активно разрастаются мхи и лишайники, это делает рисунки трудноразличимыми даже для опытного исследователя.

Поиск и обследование пещер требует особой подготовки. Первое знакомство с пещерой должно происходить при участии спелеологов. Наряду со специальным оборудованием, необходимы надежные осветительные приборы. Как правило, это – шахтерские лампы, закрепленные на каске. Было много случаев, когда сама пещера известна давно и многократно посещалась разными людьми, но покрытые кальцитовыми натечками изображения обнаруживались только спустя много времени, специалистами, обладающими профессиональными навыками распознавания живописи или гравировок под натечками или копотью, которые образуются в пещерах, часто посещаемых путниками или туристами.

4.2. Научная документация

Любое археологическое исследование, будь то разведки, раскопки или изучение музейных коллекций, начинается с составления научной докумен-

¹ Везде, где это не оговорено, фото Я. А. Шера и Н. С. Бледновой.

тации. Поскольку основные общие требования к археологической документации изложены в специальных инструкциях, в учебных пособиях и в монографиях (Авдусин, 1980; Дэвлет, 2002; Каменецкий и др., 1975; Мартынов, Шер, 2002; Шер, 1980), нет необходимости останавливаться на их подробном изложении. Они одинаковы для всех видов памятников, в том числе и для изобразительных. Документация включает в себя описание местности, на которой был обнаружен памятник, топографию, слой, комплекс и т. д. Если имеется в виду музейный предмет, нужно указать музей, отдел, коллекцию, инвентарный номер и т. д. В качестве образцов документации музейных коллекций можно порекомендовать книги (Завитухина, 1983; Манцевич, 1987). Важнейшей частью документации являются фотографии и рисунки. Но все это – самые общие требования. Вместе с тем очевидно, что документация любого вида памятников за рамками общих требований имеет свои особенности.

4.2.1. Пещерная живопись и графика

Хорошим образцом научной документации является каталог французских пещер с палеолитической живописью и графикой (*L'Art des cavémes...*, 1984). К сожалению, он не доступен не только нашим студентам, но и многим научным работникам. Комплект научной документации состоит из общего геоморфологического описания пещеры, характеристики подъемного материала, культурного слоя (если он есть) и т. д. Обязательной составной частью комплекта документации является план пещеры (инструментальный или хотя бы глазомерный). На плане указываются места расположения изображений. Изображения нумеруются, и каждому из них дается краткое словесное описание. Описание содержит такие данные, как объект (мамонт, лошадь, бизон и т. п.), техника (роспись, гравировка, выбивка и т. д.), состояние сохранности и т. д. В качестве примера можно привести описание Каповой пещеры.

Капова пещера (Шульган-Таш). Южный Урал, Башкирия, Бурзянский район, правый берег р. Белой. Пещера в скальном массиве, сложенном девонскими известняками и доломитами. Коридоры и гроты расположены двумя этажами. Общая протяженность 2 км. Пещера известна давно, но палеолитическая живопись была обнаружена в 1959 г. зоологом А. В. Рюминым. Первые рисунки находятся на 2-м этаже на расстоянии 300 м от входа: мамонты, лошади, носороги от 44 до 112 см в поперечнике. Красно-буря охра, сплошные силуэты. На стенах задних залов есть геометрические и антропоморфные фигуры. Радиоуглеродная датировка культурного слоя – $14\ 680 \pm 150$ л. н. Живопись и культурный слой изучался О. Н. Бадером. Исследование продолжается В. Е. Щелинским и В. Н. Широковым.

Затем нужно дать краткое описание каждого изображения и привести ссылки на публикации.

4.2.2. Петроглифы

При документировании петроглифов под открытым небом нужно тщательно обследовать территорию, на которой они были обнаружены и выявить границы памятника. Для удобства последующей работы необходимо пометить найденные плоскости и лучше всего, по возможности, это сделать без применения материалов, содержащих химические вещества. Например, привязать яркую ленточку к растительности у подножия скального выхода.

Некоторые местонахождения состоят из одной или нескольких плоскостей, располагающихся на небольшом расстоянии, другие простираются на десятки и сотни метров. Плоскость – это поверхность камня, ограниченная естественным образом: краями скалы, скальными разломами, трещинами, образовавшимися до того, как на нее были нанесены изображения. Отдельным местонахождением считается комплекс, также ограниченный естественными пределами (логом, ущельем и т. п.) или расстоянием от другого комплекса не менее 500 м.

Документирование состоит из нескольких процессов, которые могут проводиться как последовательно, так и одновременно: индексирование, копирование и словесное описание.

Индексирование. Индексирование желательно проводить только тогда, когда выявлены все плоскости с изображениями. Наиболее подходящей представляется следующая система индексирования: комплекс-плоскость-изображение. Название памятника обозначается заглавной буквой. Если комплекс состоит из нескольких групп, каждая из них помечается римской цифрой. Внутри групп арабскими цифрами нумеруются плоскости, а в пределах плоскости – изображения. Таким образом, надпись «Т-II.3.5» означает: комплекс Тепсей-II, плоскость 3, рисунок 5. Случается, что при повторном полевом обследовании памятника обнаруживаются новые, незамеченные ранее плоскости или рисунки. Из этого следует, что никогда нельзя объявлять памятник полностью изученным и что система индексов должна предусматривать такую возможность. Например, Тепсей-II, плоскость 3, рисунок 5а, или плоскость 3а и т. д.

Копирование. Методы копирования подразделяются на контактные и бесконтактные. К контактными относятся фиксация рисунков на прозрачные материалы, выполнение эстампажей и слепков. К бесконтактным – фото- и видеофиксация, а также ручное копирование на прозрачную пленку, закрепленную на специальной рамке с резиновыми присосками.

Самый простой способ копирования – перевод изображений на *прозрачную основу*. В разные времена для этого использовали разные материалы – промасленную бумагу, кальку, целлофан, полиэтилен (рис. 4.4). Лист полиэтилена необходимого размера фиксируется на поверхности скалы, затем линии рисунков переносятся на прозрачную основу специальными фломастерами разных цветов. Одним цветом обводят контуры рисунка,

другим фиксируют трещины и изломы, третьим повреждения и т. д. Точность копии зависит от тщательности, аккуратности и навыков копировщика. Очевидные преимущества этого способа состоят в том, что копирование на полиэтилен не требует применения химических веществ и очистки поверхности от лишайников. Этот метод наиболее эффективен при копировании гравировок и неглубокой выбивки.

Изготовление *эстампажей* – один из самых старых способов копирования. Для получения эстампажей уже в конце XIX в. применяли мягкую бумагу, которую накладывали на скальную поверхность, смачивали и «прибивали» жесткой щеткой. Просохшую поверхность покрывали лаком. Такие копии в зеркальном отражении в точности передавали контуры выбитых фигур и были весьма долговечными. До сих пор сохранились копии петроглифов Енисея, сделанные А. В. Адриановым в начале XX в. (рис. 4.5). Копии могут использоваться с разными целями: с научными – для исследования, с экспозиционными – для представления памятника широкому зрителю в музее или на выставке (рис. 4.6), а также в качестве документа на случай угрозы исчезновения или разрушения памятника или отдельной плоскости.

В последнее время многие исследователи при копировании петроглифов применяют микалентную бумагу, которая закрепляется на нужном участке и смачивается водой. Намокая, бумага плотно прилипает к поверхности, повторяя ее форму. После высыхания микалентная копия (рис. 4.7) протирается красящим тампоном с типографской краской или копировальной бумагой. Технология такого копирования достаточно проста. Опыт показал, что осваивается она очень быстро. Однако, как и во всяком «рукоделии», для изготовления копий высокого качества требуется определенное мастерство (рис. 4.8). Достоинства этой техники заключаются в том, что микалентные копии довольно объективно передают реальный вид петроглифов, а наклеенные на твердую основу, широко используются в музейной и выставочной практике (рис. 4.9). В лабораторных условиях копия расправляется, наклеивается на основу, чаще всего на дублированный холст, и ретушируется, доводится до совершенства таким образом, что порой сама становится произведением искусства. Однако такая копия для последующего использования в исследовательской деятельности требует сверки с фотографией или оригиналом (при повторном полевом обследовании), поскольку на ней трудно отличить следы выбивки от дефектов плоскости. Кроме того, при смачивании микалентной бумаги для лучшего прилипания к скале в воду добавляют муку или крахмал – вещества, создающие хорошую питательную среду для микроорганизмов, а при разрывах материала на поверхности скалы образуются пятна (рис. 4.10), которые трудно устранить. С полиэтиленовых и микалентных копий выполняются черно-белые прорисовки, которые в уменьшенном виде используются для публикаций и последующей исследовательской работы (см., например, гл. 3, рис. 3.202 и

др.). В таком виде наскальные рисунки становятся своеобразной «технической документацией», так как прорисовки воспроизводят только сами фигуры, оторванные от их естественного контекста. Несмотря на то, что прорисовки нашли самое широкое применение в научных публикациях, совершенно очевидно, что они дают неполное представление о реальном виде изображений и особенно – скальной поверхности, на которой они находятся.

Слепки. Слепок представляет собой точную, в натуральную величину, копию какой-либо поверхности, сделанную из пластического материала (Смирнов, Шер, 1965). Для изготовления слепка поверхность скалы нужно очистить от лишайников и тщательно промыть. Чистка осуществляется деревянными инструментами и полумягкой щеткой. Высохшая плоскость малярной кистью покрывается специальной смазкой, предохраняющей от слипания пластика со скалой (рис. 4.11). Пластик готовится непосредственно перед употреблением, доводится до консистенции сметаны и наносится на копируемую поверхность флейцевой кистью в 2 слоя (второй слой после загустения первого). Толщина слепка – 15–20 мм. Для прочности слепок армируется полосками марли между первым и вторым слоем. После полного затвердения края слепка аккуратно подрезаются, и он легко отделяется от скалы (рис. 4.12–4.13). Смазка смывается. Затем с полученной матрицы (*негатива*) можно тем же способом сделать неограниченное количество позитивных копий. Слепок становится долговечной и объективной копией. Он может частично заменить в исследовательской работе оригинал, поскольку значительно точнее микалентной копии и прорисовки. Этот метод копирования применялся практически сразу после первых открытий палеолитического искусства. Гипсовые слепки гравировок из пещер Ла Мут и Пэр-нон-Пэр экспонировались на Всемирной выставке 1900 г. в Париже.

Появление новых пластических материалов, в частности силиконового эластомера, открыло новые возможности применения данного метода копирования. В середине 1960-х гг. началось его широкое использование в различных областях археологии: при изучении грунта, стратиграфических профилей, отпечатков следов людей и животных. Силиконовые материалы холодной вулканизации подходят для изготовления слепков любых размеров – от миллиметровых штрихов до отпечатков общей площадью до нескольких десятков квадратных метров.

Снятие слепка с археологического предмета или объекта – довольно рискованная операция. Выполнять ее может только специалист, способный правильно оценить степень риска по отношению к ожидаемым результатам и выбрать верную технологию. Даже силикон, который считается сегодня наиболее безопасным материалом, оказывает некоторое воздействие на поверхность. Например, она может окраситься или покрыться водоталкивающей пленкой, что может негативно сказаться на сохранности поверхности. Поэтому слепок следует снимать только тогда, когда это

оправдано научными интересами или вызвано проблемой сохранности памятника при угрозе его разрушения.

Использование нитро-целлюлозного лака. Слепки из нитро-целлюлозного лака изготавливались при копировании палеолитических гравировок скалы Верхний Форнол (см. гл. 1, 1.2.3) во Франции. Получаются прозрачные копии, которые исследуются при помощи бинокулярной лупы под проходящим светом или на экране при помощи диапроектора. Копия из нитро-целлюлозного лака полностью соответствует оригиналу. Линии гравировок на копии выступают над остальной поверхностью. Поэтому при косом свете они контрастно выделяются на светлом фоне и, сохраняя особенности рельефа, передают рисунок с фотографической точностью. Имея такие копии, можно в лабораторных условиях исследовать тонкие переплетения линий, изучать технику и особенности гравировок.

При контактном копировании исследователю иногда приходится вторгаться в сложившийся микроклимат скальной поверхности. Удаление лишайников и других растений, продуктов выветривания, применение посторонних веществ вызывает микроповреждения, которые могут сказаться на сохранности каменной основы рисунков. Поэтому сегодня уделяется большое внимание бесконтактным методам. Развитие технических средств способствует появлению новых способов копирования, например, цифровой фотографии, и улучшению старых – фотографии в ультрафиолетовой и инфракрасной зонах спектра, стереофотографии, копирование на прозрачную основу из разных материалов.

Ни один контактный метод копирования не может считаться безопасным для древних изображений. Особенно это относится к росписям. Тонкий слой краски порой настолько непрочен, что даже контакт с прозрачной пленкой может его повредить. Поэтому европейские специалисты разрабатывают всевозможные способы копирования на прозрачный материал, не касаясь поверхности. При этом прозрачная основа фиксируется на рамках так, чтобы между натянутым на нее материалом и плоскостью скалы оставалось не менее 1–2 см. Подобные эксперименты проводятся и в США, где масштабные копии-зарисовки выполняются профессиональными художниками.

Фотография. Фотография является наиболее простым, быстрым и объективным способом документирования изображений. Хорошая фотография дает точное изображение оригинала. Качество снимка зависит от класса аппаратуры, навыков исполнителя и хорошего освещения. Наиболее подходящим для съемки является косой, лучше – слегка рассеянный, солнечный свет, падающий на плоскость под углом 45–60° сверху и слева. Часто такое освещение бывает только в определенное время суток, поэтому при первом обследовании памятника следует отметить наиболее благоприятное время съемки для каждой плоскости. Съемка в косом свете фиксирует все особенности рельефа скальной поверхности. Документальная

фотография плоскости с минимальным искажением возможна только при лобовой точке съемки. В тех случаях, когда плоскость с рисунками находится в труднодоступном месте, без специальных мостков сделать такой снимок бывает очень трудно. Сначала снимается общий вид памятника (рис. 4.14), затем – общий вид плоскости (рис. 4.15) и после этого – фотографии отдельных изображений (рис. 4.16). При фотографировании рядом с рисунками необходимо поместить масштаб, который дает представление о реальном размере фигур. Сейчас специалисты используют масштаб с цветовой шкалой (рис. 4.17), распространяемый Международной федерацией организаций по изучению наскального искусства (IFRAO).

Фотоснимки могут исказить ракурс и пропорции изображений, не точно передавать контур фигур. Снятые при неподходящем освещении, выбитые наскальные изображения порой кажутся выпуклыми. Этот и некоторые другие изъяны можно сегодня исправить с помощью цифровых компьютерных технологий. Введенные при помощи сканера в компьютер, фотографии используются затем и для анализа, и для репродуцирования изображений. В практику сегодня все больше входят цифровые фотокамеры, позволяющие получать изображения заданного разрешения, готовые для использования в научных, образовательных, просветительских целях.

Стереофотография при определенных условиях съемки позволяет создать иллюзию объемного восприятия при рассматривании пары плоских снимков. В начале XX в. стереосъемка производилась при изучении палеолитического искусства в пещерах, и с тех пор стереофото используются для изучения естественного рельефа поверхности и особенностей выбивки (рис. 4.17а). Съемка стереопары выполняется специальной двухобъективной камерой. При отсутствии таковой, можно использовать специальную насадку на объектив, либо – обычную камеру, закрепленную на штативе с плашкой, по которой камеру можно передвигать на расстояние, примерно равное расстоянию между глазами. Стереопары позволяют в лабораторных условиях измерять глубину выбивки, степень эрозии, различать следы каменного и металлического инструмента и т. д.

Фотограмметрическая съемка воспроизводит трехмерную модель всей плоскости. Метод очень точный (рис. 4.18). При этом точность задается при съемке (горизонталью через 1, 2, 3 и т. д. мм). Однако метод фотограмметрии очень дорог, что препятствует его внедрению в практику изучения петроглифов. Его высокая себестоимость обусловлена применением дорогостоящей аппаратуры и бригады специалистов. Снимки, сделанные с применением специальных оптических систем, автоматически обрабатываются при помощи программных средств, воспроизводящих вертикальные и горизонтальные координаты – продольный срез, планиметрию, данные о локализации отдельных рисунков. В последнее время, наряду с фотографией, широкое распространение получила *видеосъемка*, которая позволяет наиболее полно отразить памятник

наскального искусства и все его окружение. Фотографирование наскальных рисунков для экспонирования на выставке или для художественных фотоальбомов свободно от строгих ограничений документальной фотографии (рис. 4.19). Художественная фотография должна дополнять документальную съемку. В отличие от документальной, художественная съемка запечатлевает древние рисунки в том окружении, в котором они находятся, и дает наиболее полное представление о них (рис. 4.20). Художественная съемка требует творческого подхода. Выбор ракурса и точки съемки зависит от вкуса и художественной интуиции фотографа. Обычно сначала камерой типа «Полароид» делается несколько пробных снимков с разных точек. По их результатам выбирается оптимальный ракурс. С точки зрения композиции, обычно лучше всего смотрятся крупные планы, даже если фотографируются какие-то незначительные по размерам изображения. Для презентаций, лекций и других подобных мероприятий используются слайды. В настоящее время вместо слайдов все чаще используют оцифрованные изображения, проецируемые на большой экран при помощи мультимедийного проектора.

Описание петроглифов. В принципе неважно, что будет сделано раньше, а что позже – копирование или описание, одним исследователем или разными. Однако опыт показывает, что наиболее точные результаты получаются, если описание происходит сразу вслед за копированием и одним и тем же лицом. Здесь проявляется закономерность, свойственная вообще изучению любых археологических находок: при рисовании вещей или изображений их особенности постигаются намного полнее, чем при простом рассматривании.

Описание петроглифов можно разделить на два вида: общее и специальное. Они не исключают, а дополняют друг друга. Общее описание используется в любом случае, а специальное – дополняет его, когда перед исследователем стоит какая-то конкретная задача: изучение техники, хронология, семантика и т. д. Различия между общим и специальным описанием состоят в том, что при общем описании отмечаются только объективные свойства и наблюдения, а при специальном – допустимы предположительные или интуитивные суждения (разумеется, с определенными оговорками), способствующие формированию тех или иных исследовательских гипотез. В связи с тем, что описания, сделанные разными сотрудниками, могут различаться, желателен взаимный контроль над описательными текстами.

Общее описание должно включать в себя следующие данные:

– краткая характеристика местности, направление и расстояние до ближайшего населенного пункта или иного постоянного ориентира с приложением карты памятника и его окружения, индексированной панорамы расположения плоскостей с рисунками;

– название местонахождения, характеристика горной породы, протяженность, общее количество и расположение плоскостей с рисунками, индекс, номер плоскости, номер рисунка, ориентировка плоскости по странам света, угол наклона к горизонту;

– название образа (мужчина, лось, бык, козел и т. д., при сомнениях в идентификации в скобках ставится вопросительный знак), при неясностях в распознавании, дается более общее название (антропоморфная фигура, зооморфная фигура, удлинённый предмет и т. д.);

– взаимные перекрытия рисунков, так называемые палимпсесты (рис. 4.21);

– подновления и исправления (рис. 4.22);

– особенности техники, например контур или силуэт (рис. 4.23);

– следы инструмента и плотность пустынного загара, а также сохранность (рис. 4.24).

Для специального описания не существует строгих ограничений, кроме одного: структура и последовательность частей специального описания должны быть унифицированы. Специальное описание дополняет общее описание теми данными, которые представляют особый интерес для исследователя и общим описанием не предусмотрены.

4.3. Разрушение петроглифов

Консервация и реставрация художественных изделий малых форм, найденных при раскопках или случайно, производится по общим правилам реставрации специалистами-реставраторами разных профилей: по камню, по кости, по ткани и т. д. В данном разделе речь пойдет в основном о недвижимых памятниках первобытного искусства, т. е. тех, которые остаются в том природном контексте, в котором они были созданы. К ним относятся пещеры с изображениями, петроглифы, каменные сооружения и изваяния.

Такие памятники больше других подвержены разрушению, поскольку они не погребены в культурных слоях, а расположены на открытых и вполне доступных местах. Это касается не только петроглифов, но и каменных изваяний, оленных камней, стел с изображениями. По своей физической природе они неотличимы от петроглифов. Положение под открытым небом влечет за собой, с одной стороны, постоянное воздействию атмосферных явлений, а с другой – доступность для нежелательных посетителей. Сохранение памятников представляет собой комплекс мер, обеспечивающих охрану, консервацию и реставрацию. Рост туристической активности населения делает задачи сохранения памятников древнего изобразительного искусства все более актуальными.

Основа, на которой были созданы практически все недвижимые изобразительные памятники, – это камень, разные виды горных пород, которые, хотя и имеют свои особенности, в целом разрушаются сходным

образом. Поэтому деструктивные факторы во многом одинаковы для всех памятников. Общие принципы реставрации и консервации наскальных изображений, рельефов и объемной скульптуры сходны, но консервационные и реставрационные мероприятия должны разрабатываться индивидуально для каждого объекта. Это обусловлено тем, что каждый памятник находится в конкретных климатических, геохимических, геоморфологических, гидрологических и других условиях, которые могут не повторяться в других случаях. Несмотря на то, что в мировой практике накоплен определенный опыт, нет каких-то готовых рецептов на «все случаи жизни», нет общепризнанного критерия оценки эффективности консервационного вмешательства. Под *консервацией* понимается создание для памятника определенных условий, блокирующих или хотя бы тормозящих процессы их естественного разрушения. *Реставрация* – это восстановление облика памятника путем устранения дефектов, произошедших вследствие естественных изменений или намеренных повреждений.

Для проведения консервации и реставрации в первую очередь необходимо предварительное исследование состояния памятника специалистами разных наук – реставраторами, геологами и гидрогеологами, геохимиками, биологами и микробиологами, физхимиками и др. Только на основании заключения специалистов разрабатывается программа последующего вмешательства, главная этическая норма которого – не навредить. Неудачные или неподходящие методы реставрации могут привести к необратимым последствиям. В каждом отдельном случае необходим свой подход, проведение проб на небольших участках и регулярные долговременные наблюдения (мониторинг) за предпринимаемыми консервационными мероприятиями и их последствиями.

При разработке реставрационных мероприятий необходимо указывать цели реставрации, виды операций и их последовательность, конкретные методы, реставрационные материалы, инструменты и оборудование. На каждый объект составляется реставрационный паспорт, в котором описывается состояние сохранности памятника до реставрации, рекомендации по реставрации, содержание и последовательность работ, а также результаты реставрации. Весь процесс консервации и реставрации документируется и фиксируется с помощью фотографий (слайдов), видеосъемки, описания процедур, рецептов и другой необходимой документации.

Во многих странах и в России работы по консервации и реставрации памятников наскального искусства ведутся разрозненно, без единой стратегической программы. Энтузиазм малоквалифицированных ревнителей иногда приводит к обратным результатам. На Енисее под горой Оглахты с целью спасения от затопления сотрудником Абаканского музея был взорван большой скальный блок с ценнейшими петроглифами. Расчет на то, что он отвалится целиком, был абсолютно безнадёжным в силу характера породы (слоистый девонский песчаник), и блок рассыпался на мелкие кусочки. К

счастью сохранилась фотография (рис. 4.25, фото 1963 г.), сделанная на всякий случай, поскольку работы по его полномасштабному копированию планировались на следующий год.

Наиболее квалифицированно реставрационные работы по петроглифам ведутся у нас сотрудниками отдела реставрации камня Гос.НИИ реставрации (Москва). В 1987 г. ими были проведены реставрационные работы на местонахождениях Верхней Лены (Шишкино, Тальма, Воробьево), а в 1992–1999 гг. – на побережье озера Байкал (Саган-Заба, Орсо, Ая, Елгазур, Сахюртэ, Сарма). В 2002 г. обследованы енисейские памятники, в 2003 г. – проведены начальные реставрационные работы в музее-заповеднике «Томская писаница».

Все разрушения памятников древнего искусства делятся на два вида: одни носят природный характер, а другие – антропогенный, т. е. вызваны деятельностью человека.

4.3.1. Повреждения природного характера

Находясь в основном на открытом воздухе, петроглифы подвержены воздействию солнечной радиации, атмосферных осадков, ветра и т. п. Самые сильные повреждающие факторы – выветривание и биологическая деструкция камня.

Выветривание. Климат большей части России характеризуется большими сезонными и суточными перепадами температур. Это способствует усиленному выветриванию поверхности камня. Некоторые породы имеют неоднородную структуру, разную твердость и, следовательно, – разную скорость разрушения. В трещины и поры камня попадает влага от осадков, талый снег, речная или озерная вода, а иногда и инфильтрат из внутренних частей горного массива. При понижении температуры ниже 0 °С, вода замерзает и расширяется в объеме. Поочередное замерзание и оттаивание воды в трещинах и порах за многие столетия и тысячелетия приводят к интенсивному разрыхлению породы (рис. 4.26), расслаиванию внешней поверхности камня (шелушению), увеличению старых и образованию новых трещин (рис. 4.27) и сколов.

Внутри скального массива параллельно поверхности образуются микротрещины. Наружная часть скалы нагревается сильнее внутренней, это нарушает связь между отдельными слоями породы и ведет к растрескиванию и отслаиванию мелких чешуек, или даже всего поверхностного слоя. Отслоение патинизированного слоя (рис. 4.28) наносит самый большой вред памятникам, поскольку приводит к частичной или полной утрате рисунков. Для ликвидации или замедления деструктивных природных процессов применяется метод «отбортовки» и закрепления шелушащихся поверхностей (рис. 4.29). Закрепление корки проводится по верхнему краю отслоения без заполнения образовавшегося под ним пустого пространства реставрацион-

ным материалом. «Отбортовка» позволяет предотвратить проникновение наружных вод под корку и практически не влияет на влаго- и парообмен между атмосферой и внутренними слоями породы, нарушение которых, как показывает практика, приводит к серьезным повреждениям камня.

Для каждой породы материалы должны подбираться индивидуально. Чаще всего используются составы на полимерных или кремнийорганических связующих. Реставрационные составы должны плотно скрепляться с камнем (адгезия) и отталкивать влагу (гидрофобность). В качестве пигмента в доделочную массу добавляется измельченная порода. Так, отбортовки приобретают цвет скальной поверхности, выглядят естественно и не выделяются на общем фоне. Эту доделочную массу можно применять для заделки трещин и выбоин, глубоких резных линий, выбитых посетительских надписей и других дефектов.

Укрепление шелушащихся поверхностей камня может производиться обработкой специальными кремнийсодержащими составами, вязкими и жидкими, в зависимости от состояния поверхности. Верхний слой камня пропитывается вязкими гидрофобными составами, поверхность приобретает вид натурального «здорового» камня, цвет становится более насыщенным, а мелкие, тонко процарапанные надписи – малозаметными. Этот метод должен применяться очень осторожно и только там, где нет инфильтрации влаги из глубины массива, поскольку гидрофобная поверхность препятствует влагообмену и может провоцировать отслоение корки. Практика показала, что такую обработку необходимо проводить через каждые пять лет. Применение более летучих веществ в качестве дополнения к кремнийсодержащей органике уменьшает вязкость состава для обработки поверхности. Это позволяет ему легко проникать в поры скалы, где он способствует более прочному соединению частиц камня, но не забивает поры.

Перенос горных пород и выпадение отдельных камней. Нарушение естественных условий местонахождений петроглифов бывает связано с природными процессами разрушения и переноса крупных скальных блоков (водой, ветром, льдом), приводящих к сглаживанию рельефа. Плоскости с петроглифами разрушаются стекающими со склонов водными потоками, которые увлекают за собой обломочный материал и размывают скальную поверхность. Скальные массивы, сложенные осадочными породами (песчаник, известняк, сланец и т. п.), имеют тенденцию к выравниванию. Это приводит к выпадению отдельных блоков на нижележащие ярусы. Такие разрушения могут приводить к утратам плоскостей с изображениями.

Отложения, перекрывающие рисунки. Образование патины, созданной микроорганизмами, распространено во всех горных массивах. Под влиянием атмосферных явлений активизируются физико-химические и биологические процессы, изменяющие микроклимат скальной поверхности. Отложения кальцита на известняках приводит к разрушению поверхности. Присутствие

солей провоцирует процесс испарения. Появление кальцитовой корочки больше всего характерно для пещерных памятников (рис. 4.30). Она образуется в результате растворения карбоната кальция в воде, которая циркулирует в пещере и осаждается на стенах. Между карбонатом кальция, углекислым газом и водой устанавливается тонкое равновесие. Кальцитовая корочка имеет двойственное влияние. С одной стороны, покрывая тонким прозрачным слоем рисунки, она способствует их предохранению от атмосферных влияний. С другой стороны, кальцит – это форма кристаллизованного карбоната кальция. Образование и разрушение кальцита в пещере происходит под воздействием воды, колебаний температуры, количества углекислого газа, циркуляции воды, т. е. от многих факторов окружающей среды. Когда кальцитовая корочка становится очень толстой, или когда происходит изменение привычной окружающей среды, что влечет за собой кристаллизацию кальцита, эта корочка либо полностью скрывает рисунки, либо портит их, разрушая также и поверхность, на которой они находятся. То же явление наблюдается и на скальных плоскостях под открытым небом (рис. 4.31).

Биодеструкция – разрушение породы вследствие метаболической деятельности одной или нескольких популяций живых организмов: бактерий, грибов, водорослей, лишайников, мхов, высших растений, а также насекомых, птиц и млекопитающих. Многие скальные поверхности, испещренные трещинами, более или менее увлажнены, что создает прекрасные условия для роста и развития растительности всех видов. Одни растут в трещинах, где для них имеется благоприятная минерализованная среда, другие, например мхи, закрепляются преимущественно на отдельных плоскостях, корни кустарников, растущих над плоскостями, также разрушают камень. Лучшим способом борьбы с этими растениями является их удаление (рис. 4.31а).

Мхи, и особенно лишайники, – причина интенсивной биохимической эрозии. Они есть везде, и они наносят непоправимый вред, разрушая поверхностный слой, который иногда бывает толщиной всего несколько миллиметров. Подобная растительность часто покрывает выбитые и гравированные рисунки в виде неправильных по форме пятен разного цвета и неизбежно разрушает изображения.

Развитие лишайников на отвесных скальных плоскостях зависит от степени увлажненности и характера микрорельефа поверхности. Замечено, что плоскости, подвергающиеся меньшему воздействию влаги, свободны от лишайников. Как правило, это либо плоскости, имеющие отрицательный угол наклона, либо вертикальные, с которых вода стекает довольно быстро, либо плоскости, имеющие естественную защиту в виде нависающих над ними карнизов и выступов. Наиболее благоприятны для заселения лишайниками естественные складки микрорельефа с шероховатой

поверхностью камня. Иногда лишайники развиваются только по контуру выбитого рисунка (рис. 4.32).

Лишайники влияют на разрушение поверхности своими биофизическими и биохимическими свойствами. Более того, они создают условия для развития более организованных растений, которые, в свою очередь, вызывают дальнейшую интенсификацию процесса выветривания. Если лишайники покрывают всю площадь рисунка, они практически уничтожают его, поскольку он совсем не читается (рис. 4.33).

Сейчас нет однозначного ответа на вопрос, удалять лишайники со скальной поверхности или нет. Все опыты по механической чистке поверхностей (многие лишайники легко удаляются щеткой и водой) привели к их новому, порой более интенсивному разрастанию. С одной стороны, лишайники разрушают поверхность, а следовательно и рисунки, а с другой – их удаление приводит к более быстрому разрушению поверхности. К тому же, некоторые, медленно растущие виды лишайников, сохраняют петроглифы. Пока наиболее эффективно уничтожать лишайники и водоросли с помощью биоцидов. Такие вещества, как катамин АБ, перекись водорода (пергидроль) и др., используются для уничтожения микроорганизмов, как в чистом виде, так и различных комбинациях друг с другом. Для удаления лишайников используется смесь перекиси водорода и аммиака (10:1) – веществ, которые не загрязняют породу из-за быстрого их разложения и испарения. После обработки этим раствором, лишайники механически удаляются с поверхности камня с помощью щетинной щетки и воды. Одним из методов борьбы с лишайниками может быть ограничение потоков талой и дождевой воды с помощью водоотводов и козырьков, поскольку недостаток влаги замедляет рост лишайника.

На открытых памятниках, в отличие от лишайников, которые поражают все виды скальных пород, эндолитные микроводоросли (сине-зеленые – цианобактерии – и одноклеточные зеленые водоросли *Protococcales*) были обнаружены в России пока только на байкальских скалах с петроглифами, сложенных мраморами. Колонии микроводорослей не образуют поверхностных пятен. Водоросли заселяются в приповерхностном слое породы в трещинах и порах, где создаются более благоприятные условия по сравнению с поверхностью – отсутствие прямого света и большая увлажненность. Они прикрепляются к кристаллам мрамора и меняют цвет породы. Таким образом, белый мрамор приобретает серовато-черный оттенок.

Биодеструкция – один из самых сильных разрушающих факторов для пещерной живописи. Большая часть пещер с палеолитическими росписями и гравировками находится на территории Франции и Испании. В середине XX в. многие пещеры были музеефицированы и открыты для посетителей (см. раздел «Музеефикация»). Первой из них была знаменитая на весь мир Ляско. Через несколько лет на стенах этой пещеры появились пятна

микроскопических водорослей, которые разрослись на плоскостях, покрытых кальцитовый коркой, в микропорах скальной поверхности и между кристаллами кальцита. Кроме водорослей, было зафиксировано интенсивное биологическое загрязнение стен. Оказалось, что воздух подземелья загрязнен бактериями и спорами грибов. Открытие пещеры для посетителей сделало ее доступной для большого количества водорослей и бактерий, проникающих извне. Это разрушило сложившийся в течение длительного времени характерный только для нее биогеоценоз. Углекислый газ и влага, выдыхаемые людьми, а также тепло от осветительных приборов создали благоприятные условия для размножения микроорганизмов. Искусственная вентиляционная система способствовала распространению микробов в воздухе и на стенах пещеры.

Для борьбы с бактериологическим загрязнением в пещерах используется распыленная в виде аэрозоля на стенах смесь антибиотиков – стрептомицина, пенициллина и канамицина. Для предотвращения разрастания колоний водорослей используется раствор формалина (рис. 4.34). Такие процедуры необходимо проводить регулярно. Однако часто после того, как реставраторы одержат победу над одними микроорганизмами, поселившимися в подземном пространстве, появляются другие, например плесень, которая содержит бактерии, ранее здесь неизвестные. Там, где поверхности более твердые и прочные, грибки можно удалять механическим способом. А там, где был риск обрушения поверхности и в непосредственной близости к рисункам, накладываются компрессы из смеси фунгицида и полимексина, а на полу пещер разбрасывают негашеную известь. Однако следует помнить, что в каждом конкретном случае для борьбы с микроорганизмами подбираются наиболее эффективные и щадящие для рисунков методы.

Действия животных. Случается, что биологическому разрушению скальной поверхности способствуют животные, в частности своими экскрементами. Содержащиеся в них фосфорные и азотные кислоты взаимодействуют с породой и меняют ее химический состав. Органический или неорганический азот, фосфат, натрий, калий и другие элементы, присутствующие в помете птиц, могут служить питательным материалом для некоторых видов лишайников. Кроме того, накапливающиеся годами выделения животных образуют натеки, скрывающие изображения и портящие общий вид памятника.

Располагаясь на отдых у подножия скальных массивов, ориентированных на юг, различные млекопитающие (рис. 4.35) трутся о поверхность скал, сглаживая, а значит, повреждая рисунки. Животные вытаптывают растительность у подножия плоскостей, обнажая почву, частицы которой попадают на рисунки. Копытные животные могут топтать разрозненные каменные блоки, на которых есть рисунки, находящиеся у

подножья склонов. Защитить плоскости от животных можно при помощи специальных заградительных барьеров.

4.3.2. Повреждения антропогенного характера

Техногенные факторы. Кроме обычных для всего мира причин разрушения петроглифов (время, изменения климата, наступление цивилизации, последствия неконтролируемого посещения памятников и т. д.), в России, особенно в Сибири, добавляется еще одна причина. Как правило, самые значительные и интересные местонахождения наскальных рисунков расположены по берегам крупнейших сибирских рек, на которых в советское время были построены гидроэлектростанции. В результате заполнения водохранилищ в 60–70-е гг. ушли под воду тысячи шедевров древнего искусства на Верхнем и Среднем Енисее, на Ангаре и на других реках.

Создание искусственных водохранилищ изменило гидрологию и микроклимат местонахождений петроглифов, попавших в зону их влияния, и ускорило процессы природного выветривания скальных обнажений (рис. 4.39). Рисунки на береговых скалах этих местонахождений разрушаются буквально на глазах. Там, где не сооружались водохранилища, действуют другие вредные факторы. Крупнотоннажные грузовики, проезжающие по дорогам недалеко от некоторых памятников (Шишкинские писаницы), передают скальным массивам вибрацию, пагубно воздействуя на их устойчивость, провоцируя процессы деструкции массива. Кроме этого, они загрязняют воздух выхлопными газами. Этот вид разрушений растет по мере промышленного освоения территории, увеличения карьеров по добыче различных видов горных пород. Кислотные дожди также являются последствиями индустриального развития, негативно влияя на биохимическое состояние скальных поверхностей.

Единственным способом сохранения информации о разрушающихся памятниках под открытым небом является их тщательное документирование на современном уровне и введение этой документации в научный и историко-культурный оборот. Параллельно там, где это еще возможно, необходимы действия по их охране, консервации и реставрации.

Действия посетителей. В некоторых случаях даже простое посещение памятника с благими намерениями может вызвать нежелательные последствия для его сохранности. Особенно во время массовых визитов в туристский сезон. Большое количество посетителей влечет за собой вытаптывание травы, покрывающей естественные площадки для осмотра. Это вызывает оседание пыли на плоскостях с рисунками и загрязняет их, нарушая сложившийся биохимический баланс. На некоторых петроглифических комплексах Австралии в разгар посетительского сезона на смотровые площадки укладывают резиновые коврики, предотвращающие вытаптывание травы.

Иногда посетители используют некоторые плоскости как лестницу к верхнему ряду наскальных изображений, это вызывает дополнительные сколы и утраты камня и ведет к общему разрушению памятника. Имеется опыт ограждений хрупких плоскостей с рисунками крупноячеистой металлической сеткой (рис. 4.40), но, по-видимому, это не лучшее решение проблемы, поскольку сетка значительно затрудняет осмотр рисунков и искажает впечатление о наскальном искусстве. Классический пример пагубного воздействия посетителей представляет собой уже упомянутая выше пещера Ляско, на опыте использования которой были выработаны правила организации осмотра памятников туристами (см. гл. «Музеефикация»).

Современные выбивки гравировки. К этим повреждениям относятся прорезанные и выбитые надписи, выполненные с целью увековечения себя на плоскости с древними изображениями. Особенно от этого страдают памятники, расположенные близ какого-либо населенного пункта и хорошо известные и доступные (рис. 4.41). Нормальному человеку трудно понять, что двигает рукой современного вандала, выбивающего огромными уродливыми буквами свое имя поверх изящных тонких древних рисунков. Такие плоскости испорчены уже навсегда. Иногда на древних писаницах создают собственные «шедевры» режущими орудиями (рис. 4.42). От них на плоскости остаются сколы и царапины. Если такие выбивки встречаются на свободных от древних рисунков плоскостях, они могут быть удалены механически, например электронаждаком, и зашлифованы. Однако в таком случае удаляется не только «варварская» выбивка, но и патина – загар. Получается светлое пятно, отнюдь не украшающее памятник. Необходима последующая искусственная патинизация, которая далеко не всегда бывает удачной (рис. 4.43), или заделка составом для консервации трещин. Однако довольно часто эти глубокие выбивки покрывают рисунки. В таком случае эти повреждения непоправимы, поскольку заделка надписей уничтожит и древние изображения. Существует мнение, что глубоко выбитые посетительские надписи не стоит трогать. Они сами уже являются своеобразными памятниками бескультурья.

Надписи краской. На памятниках часто встречаются такие же «автографы», только сделанные масляной краской. Эти надписи огромного размера, частично или полностью перекрывают древние изображения, делая их практически неразличимыми (рис. 4.44). Помимо того, что не читаются закрашенные изображения, масляная краска содержит химические компоненты, которые отрицательно сказываются на сохранности скальной поверхности.

В отличие от выбивок, красочные надписи можно удалить. Однако для этого не годятся обычные промышленные смывки и пасты на основе щелочей, широко применяющиеся для удаления застарелых масляных красок. С этой целью в Гос.НИИ реставрации (Москва) разработаны или

подобраны специальные очищающие составы (рис. 4.45). Вместе с тем важно понимать, что удаление старых надписей повлечет за собой новые изменения химического состава уже измененной поверхности и проводить его надо только в случае хорошо налаженной охраны памятника или его музеефикации и подготовки для показа туристам. В противном случае бесконтрольное состояние памятника повлечет за собой возникновение новых надписей на месте удаленных.

Подновление рисунков и последствия неквалифицированного копирования

Встречаются петроглифы с подновлениями линий или их исправлениями. Исправления и подновления могут быть древними. Иногда, но очень редко, даже удастся определить, насколько древними (например в пещерах Ляско и Альтамира). Специалист по опыту отличает древнее подновление от современного. Если подновление поверхностное (мел, краска), его можно удалить, но если это выбивка или гравировка, изменения рисунка необратимы. К сожалению, к нежелательным последствиям приводят не только действия неграмотных посетителей. Порой памятники страдают от неотработанных методик копирования и даже реставрации, а также непрофессионализма некоторых исследователей.

При выполнении копий, эстампажей и муляжей (см. раздел «Копирование») для очистки поверхности и особенно для удаления лишайников используется довольно жесткая щетка, которая повреждает поверхности с изображениями. И кроме того, после удаления лишайников нарушается «микроклимат» скальной поверхности, который складывался в течение длительного времени, о чем было сказано выше. Это ведет к неизбежному разрушению этой поверхности и рисунков, находящихся на ней.

Копии на микалентной бумаге выполняются путем протирки тампоном с масляной или типографской краской. При неаккуратной подготовке основы для эстампажа эта тонкая бумага рвется в отдельных местах, в которых на скале остаются трудноустраняемые следы типографской краски (рис. 4.10) и белесые следы лейкопластыря, которым крепились бумага к скале.

Неквалифицированная реставрация. Реставрация наскальных изображений развивалась методом проб и ошибок. Иногда за реставрационные работы берутся не вполне квалифицированные специалисты, но даже опытный реставратор не всегда уверен в том, как поведет себя та или иная смесь в конкретных природно-климатических условиях. Поэтому до проведения масштабных реставрационных работ требуется предварительное испытание материалов на какой-либо пробной плоскости со специально для этой цели выбитыми или гравированными петроглифами. Некоторые реставрационные составы и мастики, не прошедшие предварительную апробацию, со временем дали негативные результаты – растрескивание, отслоение вместе с породой, выцветание и оплывание, образование пятен и

т. п. (рис. 4.46). На рис. 4.47 видны результаты использования материала, не прошедшего предварительной проверки. Этот состав нужно было тонировать под цвет поверхности. Тогда бы он не выделялся на общем фоне скалы и не портил бы вид памятника.

4.4. Консервация и реставрация

Основной задачей консервации является замедление деструктивных природных процессов, влияющих на состояние скальных плоскостей. Сначала необходимо определить наиболее благоприятные условия для сохранения памятника – условия, в которых он сохранялся в течение сотен или даже тысяч лет. Конечно, восстановить природное окружение эпохи энеолита или даже начала железного века уже невозможно. Значит нужно по возможности создавать некую локальную микросреду. Чаще всего, самой насущной задачей консервации становится ограничение влаги, попадающей на плоскости с рисунками. В полной мере решить эту проблему для многих памятников, например оказавшихся в зоне действия гигантских ГЭС, тоже невозможно, вследствие необратимых изменений гидрологических условий. Но стабилизация и замедление процессов разрушения памятников методами консервации возможны. Эти мероприятия должны предваряться проведением инженерно-геологических изысканий и строительно-конструкторских разработок для каждого местонахождения. В ряде случаев этих консервационных мероприятий будет достаточно для обеспечения сохранности петроглифов на многие годы.

Лучше всего росписи и петроглифы сохраняются там, где они защищены от попадания поверхностных вод скальными навесами, выступами, другими элементами рельефа, где нет трещин, по которым просачиваются талодождевые потоки, а также на вертикальных или расположенных под небольшим отрицательным углом плоскостях.

Рассмотрим некоторые самые простые и популярные меры консервации и реставрации скальных поверхностей, направленные на приостановление или смягчение влияния природных деструктивных воздействий.

1. Заделка образовавшихся расщелин и трещин смесью мелкого щебня или крошки с известково-цементным раствором. Перед этим трещины должны быть механически очищены от растительности, мхов и лишайников. Заделки тонируются под общий цвет скалы и обрабатываются кремнийорганическим водоотталкивающим веществом (рис. 4.36).

2. Сооружение конструкций в виде «козырьков» (рис. 4.37), навесов, водоотводов (рис. 4.38) и других приспособлений, обеспечивающих защиту наскальных изображений от прямого попадания дождя и стекающих сверху водных потоков. Для обустройства таких сооружений желательно использовать тот же природный материал – куски отколовшейся породы, из которой состоит памятник. Таким образом, они не будут бросаться в глаза, а

их установка не повлияет на стабильность горного массива. Механическое крепление «kozyрька» и водоотвода усиливается приклейкой их с помощью доделочной массы на кремнийорганическом связующем.

3. Устройство на горных склонах конструкций в виде оградительных валов и стенок с целью изменения направления стекающих водных потоков, несущих с собой каменно-глыбовый материал, а в местах, где вода подходит близко к памятникам – устройство волнорезов для смягчения воздействия штормовых волн на скальные плоскости с петроглифами. Для предотвращения размывания петроглифов водой, стекающей через верхний край отвесной плоскости, вдоль края в местах ее проникновения наращиваются искусственные бортики, для чего используется обломочный материал и искусственная доделочная масса.

Следует отметить, что косвенным мерам защиты в настоящее время отдается предпочтение потому, что они обратимы и могут быть легко изменены в случае неэффективности или неудачного воплощения. Они не затрагивают собственно изображений, не привносят дополнительных не свойственных камню соединений, т. е. не влияют на потенциальную возможность дальнейшего изучения памятника.

4.5. Охрана и использование

Открытия местонахождений петроглифов, научные публикации и распространение знаний о них в научно-популярной литературе и средствах массовой информации вызывают возрастающий интерес к этим памятникам со стороны широких слоев населения. Они равным образом интересны для науки и образования, для культурной и национальной политики, а также для сферы туризма. С точки зрения просветительской и воспитательной это отрандно. Однако без организации охраны неконтролируемый поток часто неподготовленных посетителей может создать реальную угрозу для древних изобразительных памятников, и все усилия по их консервации и реставрации окажутся напрасными. Интересы к памятникам первобытного искусства со стороны разных групп (исследователи, туристы, местные жители) разные и даже могут противоречить друг другу. Исследователям прежде всего важно сохранение памятника в первоизданном виде, а, например, туристские фирмы заинтересованы в наиболее эффективном его использовании для получения прибыли. В этой ситуации необходимо добиться баланса интересов, и решающая роль в соблюдении такого баланса принадлежит государству в лице местных властей и их служб охраны памятников истории и культуры.

4.5.1. Роль государства

Мировой опыт показывает, что государству принадлежит ведущая роль в законодательном регулировании и организации деятельности по исполь-

зованию археологических памятников. В большинстве стран существуют специальные государственные органы, ведающие национальным историческим и культурным наследием. Эти органы координируют деятельность различных ведомств по изучению и пропаганде исторического наследия в сфере образования и туризма, по их охране, музеефикации и т. п. Во многих странах археологические памятники находятся в частной собственности, и объявление их национальным достоянием не обязательно связано с их национализацией, но обязательно требует учета и контроля за сохранностью и определяется нормами законодательства, соблюдение которых обязательно для владельца.

Роль государства состоит не только в законодательном оформлении деятельности по сохранению и использованию памятников древней культуры. Государство должно также обеспечить организационную поддержку этой деятельности. Это может быть выражено не только в создании специальных уполномоченных государственных органов охраны памятников, но и в создании и поддержке специальных местных учреждений, способных на постоянной основе осуществлять мероприятия по исследованию, сохранению и использованию археологических памятников. Это может быть музей-заповедник, ландшафтный парк, исследовательский центр (например при высшем учебном заведении) и т. д. В большинстве стран памятники древней культуры, независимо от формы собственности, являются национальным достоянием и находятся под защитой государства. Законы, регулирующие вопросы охраны и использования памятников, предотвращают их разрушение или уничтожение во время хозяйственных работ, например строительства дорог, зданий, прокладки коммуникаций и т. д.

4.5.2. Список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО

По статусу охраны памятники истории и культуры могут иметь местное, общенациональное и мировое значение. Памятники, признанные общечеловеческим достоянием, включены в так называемый список ЮНЕСКО, который формируется с 1979 г. В список мирового культурного наследия ЮНЕСКО входят следующие местонахождения, с которыми связано первобытное искусство:

Пещеры с палеолитическими росписями в долине р. Везер, провинция Дордонь, Франция (1979).

Наскальное искусство в долине Камоники, Италия (1979).

Археологический парк Квиригуа, Гватемала (1981).

Национальный парк Какаду, Австралия (1981–1987–1992).

Росписи и петроглифы в Тассилин-Аджер, Алжир (1982).

Археологический памятник Шавин, Перу (1985).

Наскальные памятники Тадрар Акакю, Ливия (1985).

Наскальные рисунки Альта, Норвегия (1985).

Пещера Альтамира, Испания (1985).
Национальный парк Улури-Ката Тьюта, Австралия (1987–1994).
Национальный парк Сьерра-де-Капивара, Бразилия (1991).
Наскальные росписи Сьерра-де-Сан-Франсиско, Мексика (1993).
Росписи и петроглифы Танум, Швеция (1994).
Национальный парк Папа Нуи с огромными каменными изваяниями, Чили (1995).
Археологический парк Сан Августин, Колумбия (1995).
Наскальное искусство Леванта, Испания (1998).
Наскальные изображения Фош-Коа, Португалия (1998).
Пещера с росписями Лас Манос, Ро Пинтурас, Аргентина (1999).
Парк у Хахламба / Дракенсберг (наскальные росписи), Южная Африка (2000).
Наскальное искусство Тродильо, Ботсвана (2001).
Наскальные изображения грота Бхимпетка, Индия (2003).
Матобо Хиллз (наскальные росписи), Зимбабве (2003).
Тамгалы (петроглифы, курганы и поселение), Казахстан (2004).

К сожалению, пока в этом списке нет ни одного памятника первобытного искусства, расположенного на территории России. Включение во Всемирный список происходит после прохождения довольно сложной процедуры. Одним из определяющих факторов включения объекта в этот список является его уникальность и общечеловеческая культурная значимость, которую нужно доказать. Успех прохождения этой процедуры зависит от отношения органов власти и местного сообщества, от признания ими общекультурной ценности памятника и понимания ответственности за его сохранение для нынешних и будущих поколений. К этому следует добавить такие факторы, как финансовые возможности территории, способность организовать управление памятником, и, наконец, волю конкретных личностей, которые берут на себя труд провести процедуру включения памятника в этот список. Как правило, включение в список ЮНЕСКО происходит при поддержке национальных правительств, имеющих большую заинтересованность в этом. Присвоение статуса всемирного наследия дает реальный шанс для включения объекта наследия в социально-экономическую жизнь и превращения его в своеобразный культурный «бренд» территории. Кроме того, этот статус повышает возможности привлечения дополнительных средств для сохранения памятника.

В нашей стране в советское время при относительно стабильном бюджетном финансировании за редким исключением сохранение археологических памятников, а значит и памятников первобытного искусства, сводилось в лучшем случае к постановке на учет в органах по охране памятников. Но это было и, к сожалению, до сих пор остается чисто формальной процедурой, никого ни к чему не обязывающей. Вопросы широкого использования памятников в туристских и образовательных целях,

и тем более – их включения в процессы социально-экономического развития территорий стали подниматься только в последнее время. Согласно Федеральному закону Российской Федерации «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов российской федерации»², эти памятники представляют собой уникальную ценность для всего многонационального народа России и являются неотъемлемой частью всемирного культурного наследия. Закон гарантирует «сохранность объектов культурного наследия народов Российской Федерации в интересах настоящего и будущего поколений многонационального народа Российской Федерации».

В соответствии с этим законом, под государственной охраной объектов культурного наследия понимается «система правовых, организационных, финансовых, материально-технических, информационных и иных мер, направленных на выявление, учет, изучение памятников истории и культуры, предотвращение их разрушения или причинения им вреда, а также контроль за сохранением и использованием объектов культурного наследия». Эти меры должны осуществлять органы исполнительной власти и специально уполномоченные государственные органы охраны памятников. Закон предусматривает также ответственность собственника, на землях которого находится памятник истории и культуры, за его сохранность и регулирует создание охранных и заповедных зон.

Объекты культурного наследия подразделяются на категории местного, регионального и федерального значения. Федеральное значение имеют объекты, особо важные для истории и культуры России. В Министерстве культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации ведется единый государственный реестр объектов культурного наследия народов России, в котором содержатся все сведения о каждом памятнике. Реестр представляет собой государственную информационную систему, включающую банк данных, единство и сопоставимость которых обеспечиваются за счет общих принципов формирования, методов и формы ведения реестра. На объект культурного наследия, включенный в реестр, собственнику данного объекта соответствующим органом охраны выдается паспорт, в который вносятся сведения, составляющие предмет охраны данного памятника. Правительство России может принять решение о признании памятника, включенного в реестр, особо ценным объектом культурного наследия народов России.

За уничтожение или повреждение памятников истории и культуры предусмотрена уголовная или административная ответственность в виде штрафа или лишения свободы. Несмотря на то, что во многих регионах нашей страны существуют соответствующие службы – отделы, департаменты по охране памятников и т. д., только небольшая часть археоло-

² Принят Государственной думой Российской Федерации 24 мая 2002 г., одобрен Советом Федерации 14 июня 2002 г., подписан Президентом Российской Федерации 25 июня 2002 г. под № 73-ФЗ.

гических памятников, в том числе и комплексов наскального искусства, поставлены на учет и реально охраняется государством на местном или федеральном уровне. К сожалению, хорошие законодательные акты не соблюдаются самим государством. В последние годы все более широкий размах приобретает «черная археология» – самовольные, несанкционированные раскопки или, проще говоря, грабеж археологических памятников. Однако ни одного уголовного дела по этим фактам возбуждено не было.

4.5.3. Роль общественного мнения

В мире насчитывается огромное количество памятников первобытного искусства на открытом воздухе. Эта, самая незащищенная часть нашего культурного наследия, накапливалась тысячи лет, а исчезает за десятилетия. Невозможно обеспечить его охрану без воспитания уважительного отношения к нему. Практика показывает, что запретительные меры, как правило, не дают нужного эффекта. Выше уже шла речь о том, что древние памятники гибнут и от деятельности самого государства по строительству дорог, гидростанций и других сооружений. Тысячи петроглифов были затоплены в результате строительства сибирских ГЭС, десятки каменных изваяний Алтая, Хакасии, Тувы погибли под гусеницами тракторов. Это свидетельствует о том, что общество в целом относится равнодушно к невосполнимым ценностям истории и культуры. Для преодоления этой бездуховности необходимо целенаправленно вести пропаганду сохранения памятников древней культуры. Такую работу можно осуществить только совместными усилиями исследовательских и учебных учреждений, общественных организаций, органов охраны памятников и средств массовой информации. Наиболее действенной мерой видится проведение широкой просветительской и воспитательной работы среди подрастающего поколения – школьников и студентов. Сведения о памятниках первобытного искусства и их значении должны быть включены в школьные курсы по истории и краеведению. Таким образом, с раннего возраста у человека должно формироваться уважительное и бережное отношение к памятникам истории и культуры. Вместе с тем внимание населения к этим памятникам растет с каждым годом, что отражает общий интерес людей к своей истории, который необходимо поддерживать, удовлетворять и направлять.

4.6. Музеефикация памятников

Музеефикация памятников – направление музейной работы, сущность которого заключается в преобразовании недвижимых памятников истории и культуры или природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения, выявления их историко-культурной, научной и другой ценности и активного включения в современное информационное

поле культуры. Музеефикация предполагает исследование памятника, его консервацию и реставрацию, сохранение или воссоздание природной и культурно-исторической среды, интерпретацию памятника через постоянные или временные выставки, пояснительные тексты, мемориальные доски, а также организацию условий для его обозрения (смотровые площадки, разработка маршрутов, видовых точек, установка указателей).

Варианты музеефикации могут быть различными – от создания охранной зоны до строительства музея-заповедника. Музеефицировать сразу все памятники невозможно и не нужно. Специалисты до сих пор спорят, является ли использование памятника в широких туристических и просветительских целях благом или губительно для него. Эта дискуссия нашла свое отражение и в повседневной практике музеефикации изобразительных памятников. Одни из них становятся музейно-туристскими центрами (Вэл Камоника, Альтамира, Ляско и др.), другие сохраняются в первоначальном виде при очень ограниченном доступе посетителей-специалистов. Например, на юге Франции есть знаменитая палеолитическая пещера Трех Братьев. Ее владелец Р. Бегуэн (внук одного из трех братьев, открывших пещеру с живописью) категорический противник «облагораживания» внутреннего пространства пещеры. Она сохраняется такой же, какой была десятки тысяч лет тому назад, если не считать стальной решетки на входе. Редкие специалисты, которым разрешен доступ в пещеру, надевают комбинезоны, резиновые сапоги и каски с шахтерскими лампами на них. В некоторых местах им приходится проползать узкие проходы на четвереньках через лужи. Единственный современный предмет во всей пещере – это венский стул с продавленным сидением в зале «колдуна», на котором сидел аббат Брейль, копируя изображения.

4.6.1. Способы музеефикации и использования памятников

Наиболее эффективный, но и самый дорогостоящий путь – создание музеев под открытым небом и заповедных зон, обеспечивающих археологическим памятникам, в том числе и изобразительным, их естественное состояние – органическую взаимосвязь с природной средой. Памятники древней культуры должны сохраняться в общем историко-культурном и природном контексте, т. е. в том ландшафте, в котором они были созданы. Только при этом условии возможно максимальное раскрытие их нравственного, исторического и культурного потенциала. К сожалению, примеры реализованного использования памятников первобытного искусства в нашей стране очень малочисленны по сравнению с их общим количеством. Поэтому говорить о распространении национального положительного опыта пока рано. Но можно обратиться к опыту других стран – Англии, Швеции,

Австралии, Франции, Италии, США и др. В этих странах уже выработаны некие общие правила управления историко-культурным наследием.

Для успешного использования памятников наскального искусства необходимы следующие условия:

1) определение статуса памятника, постановка на учет в органах охраны памятников;

2) наличие организационных структур или лиц, заинтересованных в превращении памятника в ресурс социально-экономического и культурного развития;

3) наличие организаций, способных обеспечить сохранность и управление памятником (культурный центр, туристические фирмы, рекламные компании и т. д.);

4) возможность развития туристической инфраструктуры (дороги, гостиницы, связь и т. п.);

5) возможность обеспечить финансирование такого проекта со стороны федеральных и местных властей, бизнес-структур, благотворительных фондов, грантов и т.п.

Основных причин, по которым подобные проекты финансируются, две – признание социокультурной значимости памятника и выгодное вложение средств с целью получения прибыли в дальнейшем от его использования. Туристское использование памятника должно быть организовано только таким образом, чтобы часть прибыли направлялась на обеспечение сохранности памятника, мониторинга его состояния, консервации и реставрации в случае необходимости. Сегодня большое распространение получила грантовая система поддержки проектов по реализации сохранения и использования культурного наследия, проведения спасательных раскопок археологических объектов, находящихся под угрозой разрушения, консервационных и реставрационных мероприятий. Гранты выделяются различными государственными, частными и общественными фондами.

Использование памятника в качестве объекта туризма должно быть организовано после оценки его возможностей для приема посетителей. Например, во Франции для каждой пещеры с палеолитическим искусством, открытой для посещения, разработаны нормы единовременного количества посетителей, количества посетителей за день и за год, а также определено время года, в которое может быть организовано посещение без нанесения вреда микроклимату подземного пространства.

И здесь важную роль играет общественное мнение. Местное сообщество должно понимать, что включение памятника культуры в социально-экономическую жизнь региона может быть выгодно для населения. Создание охранной зоны или музея-заповедника и развитие туристической инфраструктуры влечет за собой создание новых рабочих мест, как непосредственно на памятнике – охранников, смотрителей, проводников,

экскурсоводов, и т. д., так и в сфере обслуживания. Кроме того, приток туристов стимулирует развитие мелкого и среднего предпринимательства.

Еще несколько лет назад в странах с развитым туризмом информацию о точном расположении петроглифов включали в путеводители для того, чтобы желающие могли самостоятельно посетить интересующие их объекты. Сегодня эта практика ушла в прошлое. В целях сохранности древних рисунков в настоящее время считается, что посещение памятников, территория которых не находится под непосредственной охраной, может быть только организованным, с участием гида-проводника. Многие местонахождения наскального искусства находятся в труднодоступных районах, удаленных от населенных пунктов. В таких случаях организуются специальные туры, иногда исключительно для специалистов. На территории памятников устанавливаются указатели, стенды с текстами, в которых не только дается информация об историко-культурной значимости объекта, но и содержатся рекомендации по бережному к нему отношению. К сожалению, такая информация далеко не всегда спасает памятник от вандализма.

В некоторых странах созданы национальные парки (рис. 4.48), на территории которых находятся памятники наскального искусства. При организации осмотров этих памятников туристами используется принцип выборочности: для осмотра предлагаются только те объекты, которые специально оборудованы для посетителей. Строительство специальных сооружений – дорожек, ступеней, заграждений, лестниц – преследует две цели: с одной стороны, они организуют направленное движение туристов, не создающее угрозу для изображений, с другой – создают условия для безопасности посетителей.

Вариант использования памятника зависит от ряда факторов: его расположения, сохранности, культового значения для местного населения, перспективности для туризма, развития инфраструктуры и т. д. Создание музея-заповедника – одна из самых сложных форм музеефикации, в первую очередь, это нужно делать там, где памятники находятся вблизи населенных пунктов, дорог, мест отдыха, которые часто посещаются и местными жителями, и приезжими. Выше уже отмечалось, что бесконтрольные визиты, как правило, ведут к необратимым последствиям для сохранности древних изображений. Поэтому, помимо постановки на учет в органах охраны памятников и создания охранной зоны, нужна организация реальной охраны со специальным персоналом.

Создание музея предваряется проведением оценки состояния сохранности и, если необходимо, выработки мер по консервации и реставрации. Далее следует разработка общей концепции музея и планов его деятельности по основным направлениям: научная, просветительская и хранительская работа. Затем разрабатываются конкретные мероприятия по каждому направлению, и составляется главный документ – технико-

экономическое обоснование (ТЭО), в котором детально расписана вся управленческая, штатная и финансовая деятельность музея.

Благодаря развитию всемирной сети Интернет, музеи получили дополнительные возможности для предоставления своей информации, как для реальных, так и для виртуальных посетителей. Сайты музеев содержат информацию о деятельности музея, об экспозициях и услугах, здесь размещаются фотографии с видами древних рисунков, карты, схемы, сведения о том, как добраться до музея и даже предоставляется возможность забронировать билеты и заказать экскурсии. В систему сервисного обслуживания музея-заповедника входят магазины, рестораны и кафе.

К сожалению, в России примеры музеефикации памятников наскального искусства пока единичны. В 1960 г. впервые в нашей стране были предприняты попытки музеефикации онежских и беломорских петроглифов Карелии, комплексы которых протянулись на несколько километров. Им был придан статус федеральных памятников истории и культуры, но это было сделано формально и не оказало влияния на состояние охраны и организацию использования петроглифов. В 1964 г. над скоплением Бесовы Следки был возведен защитный павильон и создан филиал Карельского государственного краеведческого музея. Кроме проведения экскурсий в павильоне, другой деятельностью филиал не занимался.

В течение 1970–1990-гг. на территории Карелии предпринималось несколько попыток разработать проектные предложения по сохранению и использованию онежских и беломорских петроглифов в культурно-просветительских и туристских целях, но все они не увенчались успехом. Не удалось обеспечить должного контроля за использованием этих памятников и организовать их охрану в условиях возрастающего потока бесконтрольного туризма. Однако есть надежда, что при поддержке специалистов скандинавских стран и Эстонии проблемы сохранения и использования наскальных памятников Карелии будут решены. Население республики и представители администрации понимают, что петроглифы являются важной частью культурного достояния Карелии и могут стать одним из ресурсов развития территории.

Одним из удачных примеров музеефикации является музей-заповедник «Томская писаница» основанный в 1989 г. и расположенный в 50 км от г. Кемерово (рис. 4.49). Центральным экспонатом музея является скала с древними петроглифами – памятник федерального значения. Здесь около 300 рисунков, датированных III–I тыс. до н. э. На территории заповедника создан «Музей наскального искусства Азии» (рис. 4.50), где экспонируются копии не только сибирских петроглифов, но и изображения из Средней Азии, Монголии, Китая и др. На территории заповедника также созданы археологические, этнографические и естественнонаучные экспозиционные зоны, в основном новоделы, не имеющие никакого отношения к первобытному искусству, но привлекающие внимание посетителей и

способствующие росту популярности музея и его доходности. В каждой экспозиционной зоне расположены информационные стенды (рис. 4.51). Музей-заповедник обладает необходимой сервисной инфраструктурой: автобус, автостоянка, кафе, сувенирный киоск (рис. 4.52), туалеты. Наряду с каждодневными обзорными или тематическими экскурсиями, сотрудники музея проводят фольклорно-этнографические праздники (рис. 4.53), приуроченные к Рождеству, Масленице, Пасхе и т. п. Эти праздники собирают большое количество гостей, из Кемерово и других близлежащих городов и населенных пунктов. Посещение музея-заповедника – неременный пункт любой культурной программы для всех официальных гостей областного центра Кузбасса.

На берегу р. Томи имеется еще пять местонахождений наскальных рисунков. Они не менее интересны и тоже нуждаются в заботе и внимании, однако даже не состоят на учете в органах охраны памятников. В перспективе планируется использовать некоторые из этих комплексов для организованных посещений.

В странах бывшего СССР наиболее интересный опыт музеефикации петроглифов накоплен в Азербайджане (см. 1.3.3), Киргизии и Казахстане (см. 3.7.2). Чолпон-Атинский музей-заповедник (рис. 4.54) под открытым небом в Киргизии представляет посетителям одно из местонахождений петроглифов, протянувшихся по северному берегу Иссык-Куля. Среди них встречаются подлинны шедевры скифо-сакского звериного стиля (рис. 4.55, фото А. Жентикеева). Здесь петроглифы рассматриваются в широком археологическом и историческом контексте. На территории заповедника находятся исторические памятники разных эпох – древние святилища, руины древних каменных стен, курганы, древнетюркские каменные изваяния. Памятники объявлены достоянием республики Кыргызстан и охраняются законом. Развитие музея поддерживается проектами ЮНЕСКО.

Казахстан очень богат памятниками наскального искусства. Особое место среди них занимают петроглифы урочища Тамгалы, которое находится в 170 км от Алматы в горах Анархай (рис. 4.56). С момента открытия этого памятника в 1957 г. (А. Г. Максимова) на нем ведутся интенсивные исследовательские и охранные работы. В 2004 г. эти усилия увенчались большим успехом – впервые на постсоветском пространстве петроглифический памятник был включен в список мирового культурного наследия. За два года до этого, в 2002 г., правительство Казахстана приняло решение о создании на территории комплекса Тамгалы государственного историко-культурного музея-заповедника и, что особенно важно, – о его финансировании из республиканского бюджета. Получение такого статуса позволило осуществить неотложные охранные мероприятия: был закрыт проезд автотранспорта через ущелье Тамгалы вблизи местонахождений петроглифов, улучшены объездные дороги.

Основная часть петроглифов Тамгалы уже открыта для организованных посещений. В задачи музея входит осуществление ряда мер по обеспечению физической и юридической охраны памятника при постепенном расширении его туристического использования. Памятник находится под постоянным наблюдением конной охраны, здесь проводится мониторинг и регулирование потоков посетителей. Экскурсионные маршруты организованы по специально устроенным дорожкам, которые «ведут» посетителей, обеспечивая, с одной стороны, наилучший осмотр петроглифов, а с другой – предотвращая действия туристов, которые могут нанести вред рисункам. В рамках сохранения памятника проводятся исследования повреждений наскальных рисунков и экспериментальное апробирование консервационных материалов.

За рубежом довольно много петроглифических музеев-заповедников под открытым небом, особенно в Австралии, в странах Африки и в США. Из европейских стран большое внимание к этому виду историко-культурного наследия проявляется в скандинавских государствах. Далеко за пределами своей страны известны петроглифы Танума (рис. 4.57). Петроглифы Богуслена (южная Швеция) были включены в список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО как историко-культурный ландшафт в 1994 г. Заповедная зона охватывает около 45 кв. км и включает примерно 450 местонахождений наскальных изображений. Музей петроглифов, который называется Витлике, является своеобразным центром по изучению, сохранению и популяризации наскального искусства, здесь ведутся исследовательские работы, организуются выставки, публикуются научные труды и популярная литература, проводится изучение состояния сохранности изображений. В музее есть оборудованные помещения для проведения конференций и семинаров.

Около музея создана реконструкция поселения бронзового века, на территории которого размещены жилые и действующие хозяйственные постройки, загоны для скота, заграждения, рабочие зоны, создающие впечатление эпохи, а ресторан музея Витлике предлагает блюда, приготовленные по оригинальным рецептам из продуктов, полученных на ферме бронзового века. В музее созданы все условия для наиболее удобного осмотра наскальных рисунков. Между плоскостями проложены деревянные мостки, оборудованы подходы, лестницы и заграждения. Сами петроглифы подкрашиваются для того, чтобы посетители смогли легко их увидеть. Научная правомерность такого подкрашивания более чем спорна. На стендах, расположенных на некотором расстоянии от плоскости, размещена прорисовка и информация о памятнике – название, объяснение сюжетов, датировка.

К услугам посетителей проведение семейных дней и двухдневного молодежного лагеря на базе реконструированной фермы бронзового века, во время которых можно изучить древние технологии. Здесь проводится летняя детская археологическая школа, вечерние и ночные экскурсии (осмотр

петроглифов при использовании электрических фонарей), экскурсии с профессиональными археологами, посещение близлежащих археологических памятников. На памятниках нет охраны, но посетители относятся к наскальным рисункам бережно и уважительно. Это – результат просветительской работы, которую шведы проводят не одну сотню лет. Музей Витлике является некоммерческой организацией, управляемой Скандинавским обществом изучения наскального искусства. В финансировании музея велика доля спонсоров, а в его деятельности большую роль играют волонтеры.

Музей Альта (Финнмарк, Северная Норвегия) открыт на одном из наиболее крупных скоплений наскальных изображений Северной Европы. Сейчас известно свыше 3000 изображений в пяти основных местах, включающих 49 плоскостей. Музей является национальным центром исследования наскального искусства. Петроглифы Альта были открыты в 1973 г. на территории будущей промышленной зоны. Усилиями специалистов удалось отменить строительство, наскальные изображения были сохранены и получили статус национального достояния. С 1985 г. петроглифы Альта включены в список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

К музею были проведены дороги, места осмотра оборудованы специальными мостками, сооруженными таким образом, чтобы и улучшать обзор, и препятствовать разрушению рисунков. В 1991 г. было построено специальное музейное здание, через которое нужно непременно пройти, чтобы попасть к петроглифам. Маршруты снабжены пояснительными табличками, аннотациями. Посетителям предлагается путеводитель, в котором описываются все рисунки. Музей Альты является культурным центром местного сообщества. Музей сотрудничает с университетом г. Тромсе, местными школами. При музее работают музыкальное, художественное, историческое общества, общество ручных ремесел, проводятся образовательные программы для детей. В настоящий момент финансирование музея более чем наполовину осуществляется Министерством по делам культуры Норвегии, а также муниципалитетами Финнмарк и Альта.

4.6.2. Музеефикация пещер

На сегодняшний день известно более 300 пещер с наскальной живописью, графикой и пластикой. Две из них находятся на Урале, а остальные, за небольшим исключением, на территории Франции, Испании и Италии. Специалисты этих стран, археологи, историки и музейные работники обладают богатым опытом по созданию в подземных «галереях» своеобразных музеев *in situ*.

Планируя работы по музеефикации недвижимых памятников, приходится соблюдать ряд обязательных, иногда плохо совместимых условий: приспособлять подземное пространство для удобного и безопасного осмотра посетителями, реставрировать изображения и, главное, – обеспечивать сохранность памятника. От нежелательных «любителей» древности памятник приходится ограждать дверьми, решетками, охранной сигнализацией и специальным персоналом.

Консервация любого археологического памятника, а тем более древних изображений в пещере, – дело очень сложное. Необходимо учитывать, что пещера является частью горной системы, очень важно понять природу ее образования, детально изучить географическое, геологическое и гидрографическое положение – климат региона и микроклимат пещеры, направления циркуляции воздуха, колебания температуры и влажности.

Важную роль для сохранения рисунков играет окружающая среда. Растительность над пещерой регулирует процессы испарения и проникновения влаги внутрь, что в большой степени определяет подземный микроклимат. К тому же, на него влияют и любые изменения геоморфологии поверхности. Для выявления этих изменений регулярно проводится аэрофотосъемка, а любые вторжения в растительный покров или грунт запрещены.

В течение тысячелетий микроклимат в подземном пространстве оставался неизменным, отчасти благодаря этому мы можем видеть полихромные росписи, контурные изображения, гравировки и барельефы такими, какими их создала рука первобытного человека. Год от года растет число желающих увидеть своими глазами эти древние шедевры, а между тем даже самое осторожное присутствие человека оказывает нежелательное влияние на сохранность изображений (тепло, углекислый газ, микроорганизмы, принесенные извне). Кроме того, осмотр требует освещения, а свет – это одно из главных условий для развития микроорганизмов. Учитывая это, для каждой пещеры специалисты определяют наиболее благоприятный режим работы с туристами (количество посетителей в день и за сеанс) и ищут способы нейтрализации того вредного воздействия на памятник, которое неизбежно при посещении. Для этого в каждой пещере ведется постоянное наблюдение за всеми изменениями микроклимата: электронные приборы постоянно регистрируют колебания температуры, влажности, содержания углекислого газа. Эти данные, взятые в относительно стабильный период, показывают отклонения от нормы и позволяют быстро принять меры для стабилизации.

Если в пещере высокая влажность воздуха, для предотвращения прямого попадания воды на изображения устанавливают различные дренажные желобки и канавки, а также специальные валики из синтетических материалов. Различными путями ведется борьба с микроорганизмами (водорослями и бактериями) и повышенным содержанием углекислого газа.

Строго соблюдается световой режим. Если пещера электрифицирована, лампочки располагаются двумя линиями: одна цепь над самой землей, чтобы облегчить продвижение экскурсантов, другая – для освещения рисунков. Такие линии, как правило, снабжены специальными переключателями и по мере продвижения людей по пещере свет автоматически зажигается и гаснет. В некоторых пещерах экскурсантам выдаются индивидуальные портативные лампы.

Несмотря на все усилия, которые предпринимаются для сохранения палеолитических росписей, не всегда удается предотвратить деструктивные процессы. Порой они становятся настолько угрожающими, что пещеру приходится закрыть для посещений. Первый печальный опыт случился во Франции с пещерой Ляско. Ее обнаружили в 1940 г. (см. 1.2.3) на участке земли, принадлежавшем частному лицу. В 1948 г. владелец открыл ее для посетителей. В отдельные летние дни пещеру посещало до тысячи туристов. В 1955 г. было впервые замечено, что в дни наибольшего наплыва туристов со стен и потолка пещеры стекают капли влаги, окрашенной пигментами древней краски. Причиной оказался углекислый газ, выдыхаемый посетителями. В пещере установили систему кондиционирования воздуха, но она не спасла положения. В 1960 г. заметили на потолке маленькое зеленое пятно, которое начало быстро разрастаться и уничтожать живопись. В 1963 г. государство выкупило пещеру у владельца и закрыло ее для посетителей. Была организована специальная группа исследователей из археологов, спелеологов, биологов, геологов, химиков, инженеров, которая на ходу создавала и испытывала методы борьбы с самым зловещим врагом древней живописи – сине-зелеными водорослями – и параллельно разрабатывала проект ее стабильной консервации. Эта работа длилась 18 лет и не просто увенчалась успехом, а дала миру бесценный опыт спасения древней пещерной живописи. Стало ясно, что теперь доступ в пещеру должен быть ограничен. Тогда появилась идея сделать точную копию пещеры, в которую можно было бы ходить без ограничений. Было решено сделать копию самого насыщенного живописью «Зала быков» или «Ротонды».

Создание основы для копии в виде каркаса из клееной фанеры было поручено одной фирме по изготовлению театральных декораций. Каркас заполнялся секциями из пенополистирола. Каждый блок затем формировался так, чтобы в точности воспроизвести рельеф каменных стен пещеры. Вся внутренняя поверхность копии была покрыта слоем латекса, поверх которого напылением нанесли тонкий слой полиэфирной смолы, смешанной со стекловолокном. На поверхность полиэфирной смолы нанесли слой желто-красной краски, смешанной с песком и камедью. В результате получилась поверхность, имитирующая известняковые стены пещеры. Завершающая процедура – нанесение изображений – была сделана фирмой «Кодак-Пате» по специально для этого случая разработанной технологии. Фотографии росписей в натуральную величину (изображение одного из быков более 4 м в

поперечнике) проявлялись так, что слой с фотоэмульсией мог быть без дефектов отделен от бумажной подложки и наклеен на внутреннюю поверхность «пещеры». Остальное – точная подгонка фотографий и заделка стыков – было уже делом техники.

В 1980 г. копия Зала быков была выставлена в Париже в Большом Дворце (Гран-Пале). Для эффекта максимальной реальности в «пещере» поддерживалась пониженная температура, а из скрытых динамиков раздавались звуки капающей воды. Выставка имела колоссальный успех. После ее завершения копию перевезли в Национальный музей древностей в Сен-Жермен-ан-Ле под Парижем, где она и поныне является частью экспозиции.

В 1972 г. по инициативе бывшего владельца Ляско в заброшенном карьере поблизости от закрытой на реставрацию пещеры началось строительство новой копии. На этот раз не только Ротонды, но и отходящего от нее «дивертикула», стены которого тоже были расписаны. Вся технология в основном повторяется, за исключением двух особенностей: сооружение построено из бетона на стальном каркасе, копии изображений сделаны профессиональными художниками с использованием красок, по составу идентичных древним. Пещера «Ляско-2» (рис. 4.58) была открыта для свободного посещения в 1983 г. За год через нее прошло около 300.000 человек.

Некоторые специалисты требуют закрыть для публики все подобные памятники, включенные в сферу туризма. В этом есть определенный резон, поскольку последствия неограниченного доступа в оригинальные пещеры трудно предсказуемы и могут потребовать огромных усилий и средств на реставрацию. Между тем создание факсимильных копий пещерных святынь успешно проверено временем и приближается к самоокупаемости. В настоящее время существует несколько копий палеолитических пещер с живописью: Ляско (частичная и полная), Нио (частичная) и Альтамира (частичная и две полных). Одна из них была создана для испанской экспозиции в японском национальном парке Исе-Шима в 1993 г. Несмотря на сложность и дороговизну таких проектов, «клонирование пещер» (рис. 4.59) оказалось единственным способом сохранить ценнейшие и уникальные памятники древней культуры и одновременно не лишать широкую публику возможности видеть их. В оригинальные пещеры Ляско и Альтамиру теперь допускаются только специалисты, записанные заранее по строгому графику и исключительно с научными целями.

В нашей стране известна только одна пещера с палеолитической живописью – Капова пещера на Урале (см. 1.2.3). Казалось бы, несомненная уникальность такого памятника должна была послужить созданию самых благоприятных условий для его музеефикации. Однако даже организация здесь в 1971 г. государственного заповедника Шульган-Таш не сделала этот памятник для россиян тем, чем является Ляско или Альтамира не только для

французов и испанцев, но и для иностранных посетителей. Сначала здесь были установлены заграждения, в 1990-х гг. к пещере подведено электричество, частично сделаны деревянные настилы и лестницы с перилами, необходимые для осмотра, были организованы экскурсии, предпринимались попытки предотвратить излишнее переувлажнение, но все эти меры нельзя назвать успешными. Только сейчас, спустя более чем тридцать лет, здесь начались полномасштабные работы по включению уникального памятника в сферу познавательного туризма.

4.6.3. Экспозиции в музеях

В число древних изобразительных памятников входят предметы искусства малых форм, обнаруженные в ходе археологических раскопок стоянок, поселений, захоронений. К этим предметам относятся орнаментированные орудия и оружие, посуда, ткани, ювелирные изделия, а также произведения мелкой пластики – фигурки человека и животных. Эти предметы составляют часть археологических коллекций и экспонируются во многих музеях мира (рис. 4.60). Для оформления археологических экспозиций широко используют микалентные копии петроглифов, о которых уже рассказывалось выше, и копии изваяний, выполненные из папье-маше (рис. 4.61).

К наиболее удачным примерам музейного показа каменных изваяний и плит с изображениями относится экспозиция в Минусинском историко-краеведческом музее им. Н. М. Мартыанова. Здесь построена специальная галерея, где расположены каменные изваяния разных эпох, собранные в результате полевых археологических исследований (рис. 4.62). Конечно, вырванные из природного и археологического контекста, эти памятники древней культуры уже не могут передать того духа времени, который их окружал сотни и тысячи лет. Но, по крайней мере, находясь в защищенном от атмосферных явлений помещении, особенно при соблюдении условий хранения (температуры и влажности), эти изваяния сохраняются и служат для научных и просветительских целей.

К сожалению, в экспозицию под крышей не могут быть помещены все каменные изваяния, собранные в музеях. Они хранятся во дворах и на прилегающей территории и разрушаются точно так же, как и те, которые остались в обширных степях Тувы, Алтая и Хакасии. Более привлекательным вариантом музейного представления каменных изваяний на сегодняшний день считается изготовление копий – из папье-маше, если копия является частью музейной экспозиции, или из бетона, если она выставляется под открытым небом (рис. 4.63). В Хакасии, в регионе исключительно богатым археологическими памятниками, предпринимались попытки музеефикации различных объектов. В 1970-х гг. в улусе Полтаков сотрудниками Ленинградского отделения института археологии РАН был устроен

самодеятельный музей под открытым небом. К дому культуры были свезены каменные плиты с выбитыми на них изображениями (рис. 4.64). Камни установлены вокруг насыпи, имитирующей древний курган, на которой расположена смотровая площадка (рис. 4.65).

4.7. Выводы

В настоящей главе основное внимание было уделено полевым исследованиям, охране и музеефикации изобразительных памятников, находящихся на открытом воздухе, – петроглифов и каменных изваяний. Задача эта относительно новая, особенно в условиях нашей страны, когда далеко не все слои населения прониклись сознанием того, что памятники древнего изобразительного искусства представляют собой общественное достояние, часть духовного богатства и историко-культурного наследия всего человечества, имеющего огромную ценность, не измеряемую никакими деньгами. В большинстве случаев это единственные свидетельства духовной жизни наших предков в отдаленные по времени эпохи. Создание необходимого общественного мнения – дело медленное и нелегкое. В этой связи на первый план выступают задачи просветительные и прежде всего среди детей, школьников и студентов. Великовозрастный турист, выбивший зубилом по древним рисункам надпись «здесь был Вася», в значительной мере потерял для такого воспитания. Если с детства он не был воспитан в духе бережного отношения к древнему художественному наследию, то по мере взросления восполнить эти пробелы в воспитании будет все труднее. И совершенно другое дело – дети. Достаточно присмотреться к их одухотворенным лицам на выставке древних петроглифов (рис. 4.66, 4.67, 4.9 и др.), чтобы понять, что это впечатление и понимание необходимости бережного отношения к древнему искусству войдет в их сознание на всю жизнь и не в результате назидательных сентенций, а через собственный внутренний духовный мир.

Сегодня памятники первобытного и древнего искусства становятся объектом внимания со стороны различных слоев общества – ученых и реставраторов, преподавателей и учащихся, предпринимателей, органов управления, туристов и т. д. Иногда их интересы не совпадают и даже противоречат друг другу. Задача сбалансирования этих интересов – одна из главных задач специалистов и органов охраны памятников истории и культуры при соответствующих консультациях с археологами.

Вопросы для самоконтроля

1. Перечислите основные виды научной документации, составляемой при полевом исследовании недвижимых изобразительных памятников.

2. Сопоставьте разные методы копирования наскальных изображений, их достоинства и недостатки.

3. Как образуется патина («пустынный загар») на плоскостях с древними изображениями?

4. Назовите основные природные и антропогенные факторы, разрушительные для петроглифов и каменных изваяний.

5. Что Вам известно о роли ЮНЕСКО в сохранении памятников истории и культуры?

6. Назовите 3–4 памятника, включенные в список всемирного наследия ЮНЕСКО.

7. Назовите наиболее значимые с Вашей точки зрения примеры сохранения и музеефикации недвижимых памятников первобытного искусства (в России, в мире).

8. Как бороться с вольным или невольным вандализмом по отношению к памятникам первобытного искусства?

Глава 5. Проблемы и методы датирования и синхронизации

Для датирования древних изобразительных памятников обычно используются общие археологические методы. Если изображение найдено при раскопках и весь памятник датируется достаточно надежно (абсолютные даты, надписи, амфорные клейма, монеты и т. п.), то его время определяется датировкой памятника. Однако это только верхняя дата («не позднее...»), говорящая о времени попадания изображения в слой или в закрытый комплекс. Но она ничего не говорит о времени создания самого изображения. Например, для сооружения стенок могилы, были использованы обломки каменных плит с изображениями (см. гл. 2.4.2). Скорее всего, что эти плиты были использованы как строительный материал, а изображения создавались намного раньше. Или другой пример: курганы скифского типа. Очень вероятно, что найденные в них вещи были изготовлены специально для данного захоронения (колесница в кургане Пазырык-5, некоторые золотые предметы из Аржана-2 и т. п.). Следовательно, их датировка точно соответствует дате кургана. Но это не значит, что и все остальные найденные здесь вещи были изготовлены в то же время. Вообще, абсолютно точная дата в археологии – явление редчайшее. Даже даты по ^{14}C или другим физико-химическим методам – это не даты-точки, а даты-интервалы.

Найдено ли изображение при раскопках или это случайная находка, методы его датировки имеют определенную специфику. Именно на ней имеет смысл остановиться, не рассматривая общих, уже известных читателю, археологических методов (Каменецкий, 1999; Мартынов, Шер, 1989; 2002), разумеется, не потому, что они здесь не нужны, а потому, что им посвящена своя литература.

5.1. Датировка изобразительных памятников каменного века

За последние 100 лет в этой области произошли определенные изменения. Для их оценки необходимо оглянуться назад, к началу XX в., к временам молодости А. Брейля, П. Тейяра де Шардена, Г. Обермайера, П. П. Ефименко и др. Тогда «привязка» каких-то находок и наблюдений к определенному геологическому пласту уже считалась большим успехом. До 60-х гг. ситуация менялась очень медленно. Разные исследователи (А. Брейль, А. Леруа-Гуран, А. Д. Столяр и др.), пытавшиеся разработать хронологию первобытного искусства, рано или поздно сталкивались с фактами, которые либо противоречили предлагаемым хронологическим схемам, либо не вписывались в них. Думается, что это происходило прежде всего потому, что не учитывалась специфика искусства как социально-психологического феномена, не раскрывались его внутренние механизмы развития. А. Брейль «привязывал» стадии эволюции искусства европейского палеолита к этапам

археологической периодизации (ориньяк – граветт – солютре – мадлен), которая отражала совсем другое явление – технологию изготовления каменных орудий.

В хронологической схеме Брейля изобразительные памятники верхнего палеолита были «разнесены» по периодам в соответствии с имевшимися в его распоряжении датирующими данными. В условиях, когда не было никаких хронологических реперов, кроме макрогеологических наблюдений, Брейль использовал малейшую возможность опереться на стратиграфию. В редких случаях, когда в культурном слое обнаруживались предметы с плоскостными или объемными изображениями, их сравнивали с настенной живописью и графикой, и по особенностям стиля получали, хотя и косвенное, но свидетельство принадлежности настенных изображений определенным периодам. Брейль изучал *in situ* практически все известные при его жизни произведения палеолитического искусства в разных местах мира. Как уже отмечалось выше (гл. 1.2.1), его ученики и сотрудники подсчитали, что, исследуя древнейшие фрески и графику, аббат Брейль провел в подземельях в общей сложности более 700 дней.

Брейлю удалось наметить общую схему периодизации искусства палеолита, значение которой в основных чертах сохранилось и сейчас (Брейль, 1971, с. 40–52; Breuil, 1905, 1952). Однако какой-либо внутренней типологии изображений он не предлагал. В основе хронологических построений Брейля в неявном виде лежал один из постулатов эволюционной теории Ч. Дарвина: идея развития от простого к сложному. Этот постулат был присущ всей науке конца XIX – начала XX в. В то время интуиция исследователя еще не подвергалась таким жестким проверкам, какие вошли в моду в конце 60-х и особенно в 70-х гг. XX в. Авторитет Брейля был столь велик, что его мнения было достаточно для коллег.

При всей своей приверженности эволюционизму Брейль видел и отмечал в своих хронологических построениях не только последовательные, но и параллельные линии. Хронологическая схема Брейля долго была общепринятой и почти без изменений просуществовала до второй половины 60-х гг. XX в., т. е. до публикации фундаментального труда А. Леруа-Гурана «Доистория западного искусства» (Leroi-Gourhan, 1995, 1-е изд. 1965).

После М. Рафаэля и А. Ламен-Эмперер, А. Леруа-Гуран провозгласил отказ от этнографического компаративизма и стал искать внутренние закономерности изменчивости в искусстве верхнего палеолита. Не отвергая хронологию Брейля, он писал: «Возможно, наступит день, когда к этому методу обратятся, чтобы более точно установить хронологические рамки. На данном этапе я решил отказаться от него.., но не для того, чтобы разрушить эту теорию, а чтобы развивать ее дальше» (там же, р. 146, 249). Свою хронологическую систему, основанную на анализе стилей, Леруа-Гуран изложил в публикациях 1960-х гг. (Leroi-Gourhan, 1965 (1995) и затем

следовал ей во всех своих последующих работах. В чем основные различия между схемами периодизации Брейля и Леруа-Гурана?

Леруа-Гуран работал над своей концепцией стилей более двадцати лет и практически был первым, кто попытался положить в основу периодизации искусства верхнего палеолита какую-то внутреннюю меру изменчивости изобразительных приемов. Это было его главным достижением, но здесь же кроется и главное противоречие в схеме Леруа-Гурана, на которое пока никто не обращал внимания. Его суть состоит в следующем. С одной стороны, Леруа-Гуран попытался выявить внутренние закономерности изменчивости выразительных средств в искусстве палеолита и представил их в виде последовательности четырех стилей, с другой – каждый из них оказался «привязанным» все к той же технологической периодизации верхнего палеолита (ориньяк – граветт – солютре – мадлен). Если стилистические особенности действительно связаны с реально существовавшими этапами в истории древнейшего искусства, то нужно было либо показать причины их совпадения с этапами развития каменной индустрии, либо предложить иную периодизацию. Но ни того, ни другого Леруа-Гуран не сделал.

Позднее, в ответ на критические замечания в свой адрес, он признавал необходимость «коррекции» хронологических рамок своей схемы, однако считал, что общее развитие палеолитического искусства от стиля I к стилю IV отвечает реальности, поскольку эта схема построена на датировках предметов мелкой пластики (Leroi-Gourhan, 1992, p. 189), т. е. фактически на тех же основаниях, что и у Брейля. Другим слабым местом периодизации Леруа-Гурана было то, что, пользуясь понятием «стиль», он так и не раскрыл его точного смысла, и с точки зрения обоснованности его схема была уязвима. Еще одной особенностью периодизации Леруа-Гурана была ее линейность.

Как отметил М. Лорбланше, стили А. Леруа-Гурана «гармонически следуют один за другим, хотя могли быть и некоторые незначительные наложения в пространстве и времени» (Lorblanchet, 1995, p. 87). Этот вопрос представляется очень важным. Каким бы эволюционистом ни казался Брейль, блестящее знание материала постоянно приводило его к необходимости отмечать в одних и тех же пещерах разновременные изображения. Поэтому в его схеме названия одних и тех же пещер постоянно повторяются в разных хронологических подразделениях. Это вполне естественно.

Несколько иначе у Леруа-Гурана. В его хронологических этапах-стилях повторения очень редки. Это тоже понятно, если вспомнить, что Леруа-Гуран видел в последовательности фигур зверей, нарисованных на стенах пещер, не нагромождение разновременных изображений, а определенные «семантические структуры». Однако пока не вполне ясно, где эти «структуры» реальны и выведены из дистрибутивной статистики расположения самих

фигур, а где они отражают точку зрения автора. Но так или иначе, хронологическая схема стилей-периодов Леруа-Гурана выглядит более последовательной (в буквальном смысле) и линейной, чем периодизация Брейля. На протяжении почти 30 лет, вплоть до появления серийных абсолютных датировок, стилистическая периодизация Леруа-Гурана была практически общепринятой.

5.1.1. Абсолютные даты

В 80-х гг. XX в. в лаборатории археологии и истории искусства Оксфордского университета был разработан метод прямого подсчета количества атомов ^{14}C в образце с использованием ускорителя и масспектрометра (AMS – accelerator mass spectrometry). Новая технология позволила определять возраст образца массой от 0,5 до 5 мг, и таким образом появилась возможность напрямую датировать пещерную живопись. Когда количество датированных образцов пещерной живописи стало исчисляться десятками, оказалось, что многие изображения не вписываются в стилистическую хронологию Леруа-Гурана. Так, по его схеме, «черные рисунки» в пещере Шове (около 32 тыс. л. н.) должны были бы относиться к дофигуративной стадии. На самом же деле они не просто фигуративны, а демонстрируют такой высокий уровень художественности, который, по Леруа-Гурану, характерен для мадлена, т. е. на 14–15 тыс. лет позднее. Примерно такое же расхождение обнаружилось и в основной массе датированных изображений в пещерах Коске, Куньяк и Пеш-Мерль. Живопись в пещере Гаргас, помещенная в схеме Леруа-Гурана между стилями II и III, оказалась на самом деле древнее примерно на 8 тыс. лет – для нее получена дата $26\ 820 \pm 420$ тыс. л. н. В то же время необходимо отметить, что многие другие абсолютные даты изображений, особенно в кантабрийских пещерах, вполне согласуются с хронологией Леруа-Гурана.

Под впечатлением новых датировок, как будто бы разрушающих стройную и последовательную схему Леруа-Гурана, М. Лорбланше и П. Бан поставили вопрос о «несостоятельности стилистических хронологий». В 1992 г. на II Конгрессе AURA (Австралийская ассоциация исследователей наскального искусства) был организован специальный симпозиум, доклады которого представлены в книге с многозначительным названием: «Исследования наскального искусства: постстилистическая эра или куда мы от нее пойдём?» (Rock Art Studies..., 1993). После открытия живописи в пещере Шове критика хронологических схем, построенных на анализе стиля, усилилась. Думается, что в пылу полемики коллеги несколько увлеклись. Сам факт наличия стилистических особенностей искусства эпохи верхнего палеолита (как, впрочем, и других эпох) давно никто не отрицает. У Леруа-Гурана не было необходимости в формализованном подходе к их описанию и

определению. А формализовать особенности стиля не так уж сложно (Lumley, 1968; Smits, 1993; Шер, 1977 и др.).

К расхождениям между радиоуглеродными и стилистическими датировками, скорее всего, привело уже упомянутое выше противоречие в схеме Леруа-Гурана: изменения в стиле соотносились с периодизацией технологии каменных индустрий. Если отказаться от такой привязки, то накопление абсолютных дат в сочетании с уточненными описаниями стиля позволит построить намного более точную стилистическую классификацию, связанную с абсолютными датами. И даже если она не совпадет со схемой Леруа-Гурана, его приоритет в самом подходе к анализу стиля, как к совокупности выразительных средств, отражающих изменения во времени, останется незыблемым.

Более благоприятно обстоит дело с датированием предметов мелкой пластики. Поскольку большинство из них найдено при раскопках, наличие органики в слоях позволяет получить абсолютные даты по обычной технологии ^{14}C . Сейчас имеется довольно много таких датированных предметов: статуэтки и другие художественные изделия, найденные при раскопках стоянок Костенки, Гагарино, Авдеево, Мальта, Буреть, Майна и др. Итак, при датировании плоскостных и объемных изобразительных материалов эпохи палеолита на первое место постепенно выходят результаты определения абсолютного возраста по ^{14}C (технология AMS), но остаются необходимыми стратиграфические наблюдения и стилистический анализ. Достоверно сюжетные сцены, на которые можно было бы опереться для датировки, встречаются крайне редко.

Выше (см. 1.3 и 1.4) уже шла речь о некоторых новых явлениях в искусстве эпох мезолита и неолита: об общем уменьшении размеров наскальных изображений, о появлении в них тенденции к схематизации и к повествовательному характеру. Схематизация и обобщение наблюдаются и в мелкой пластике. В эпоху мезолита и неолита появляются некоторые новые элементы семантики, способные помочь хотя бы при относительных датировках. Например, изображение человека с луком и стрелами вряд ли может быть древнее мезолита. Материал и техника тоже могут служить основой для рассуждений о времени, к которому относится изображение. Шлифованная или полированная каменная фигурка, скорее всего, не могла быть сделана раньше эпохи неолита. Все эти новые особенности иногда могут служить косвенными датировочными признаками, но нуждаются в дополнительной проверке другими данными. Только «перекрестное» использование всех методов может дать наиболее надежные результаты.

В области хронологии изобразительных памятников каменного века остается еще достаточно спорных вопросов, требующих специального исследования. Например, следует ли считать правомерным принцип периодизации искусства эпохи верхнего палеолита по этапам изменения человеческой деятельности в других сферах – технологической,

экономической, социальной и т. п., или необходимы поиски особых оснований для периодизации, непосредственно связанных с духовной культурой? Нужна ли для хронологических построений типологическая классификация изобразительных памятников, и если «да», то на чем, кроме стилистики и семантики, она может быть основана?

5.2. Датировка изображений эпохи бронзы

Для датировки живописи, графики и пластики каменного века основное значение (если не считать методов абсолютного датирования) имеют стилистические особенности изображений. В изобразительных материалах эпохи бронзы появляются некоторые новые детали, не только стилистические, но и технологические, и семантические.

На ранней трипольской керамике V–III тыс. до н. э. почти нет росписи, она украшалась резными узорами в виде сложных переплетений прямых и кривых линий, спиралей, концентрических кругов и т. п. (см. гл. 2). Трипольская пластика тоже меняется во времени. Ее происхождение связывается с культурами типа Прекукутени, Боян, Винча, Гумельница и др. Стратиграфия многослойных поселений типа Флорешты позволила проследить изменчивость трипольской пластики. Позднее статуэтки становятся более удлиненными, исчезает стеатопигия, формируется дисковидная плоская голова с носом, сделанным защипом по сырой глине (рис. 5.1). Еще позднее намечается тенденция к реалистичности, статуэтки покрываются росписью типа Кринички (рис. 5.2). Попытка построить формализованную модель хронологии трипольской пластики дала последовательность, в начале которой стоят статуэтки типа Флорешты, затем – Сабатиновка II и параллельно – Александровка, позднее – Ленковцы и параллельно Берново Лука и Новые Русешты нижние, еще позднее – Лука Врублевецкая и Новые Русешты верхние (Каменецкий и др., 1975, 77). Подробнее о хронологии трипольской антропоморфной пластики см. (Погожева, 1983). Заметны изменения во времени и по расписной керамике. На ранних этапах в росписи преобладает белая и черная краски, позднее добавляется роспись красной краской. В узорах преобладают все те же орнаментальные элементы и мотивы: круги, спирали, ромбы, меандры, «лесенки» и т. д.

Датировка изобразительных материалов, находимых при раскопках поселений, неразрывно связана со стратиграфическими наблюдениями, а при обнаружении в слоях органики, – с абсолютными датами по ^{14}C . Так, например, расписная керамика древних земледельческих культур (Триполье, Анау, Намазга и т. п.) происходит, как правило, из многослойных поселений. Некоторые их слои датированы по ^{14}C , что позволяет датировать и соответствующие изобразительные материалы.

Один из самых распространенных в нашей науке методов – датирование по аналогии – применяется и к памятникам каменного века (вспомним сравнения палеолитической живописи с образами мелкой пластики), но там его возможности все же ограничены. К изобразительным памятникам энеолита и бронзового века он применяется чаще, шире и успешнее. Например, по стилистическим аналогиям синхронизируются ранние изображения лосей с Ангары и Енисея (рис. 5.3)¹. Конечно, это не абсолютная датировка, но тем не менее она позволяет определить временной интервал, в котором существовали эти петроглифы: поздний неолит и ранний бронзовый век.

Наряду со всеми теми методами датирования, которые используются для изобразительных материалов каменного века, к датированию изображений эпохи бронзы добавляются еще новые возможности. Если отвлечься от абсолютных датировок, то основой сравнительно-хронологических рассуждений об изображениях каменного века являются особенности стиля, т. е. выразительных элементов изображения. Опираясь на содержательные (семантические) элементы почти не приходится в силу чрезвычайной редкости семантических связей между разными персонажами (кроме упоминавшейся выше «корриды»). В изображениях эпохи бронзы семантическая составляющая усиливается и становится одной из опор для хронологических привязок. Последнее замечание прежде всего касается петроглифов, поскольку они, в отличие от изобразительных материалов, найденных при раскопках, лишены каких-либо датирующих признаков.

5.2.1. Изображения повозок и колесниц

Изображения повозок и колесниц широко распространены по всей Евразии не только на скалах, но и на других плоскостях (стенки керамических сосудов, каменные плиты из могил и др.). По существу, это – первые изображения, которые можно датировать не по косвенным признакам, а непосредственно по содержанию. Сейчас науке известно порядка двух-трех сотен таких изображений.

В довольно большой специальной археологической и историко-лингвистической литературе вопрос о происхождении и распространении в древности колесного транспорта почти автоматически связывается с проблемой расселения древних индоевропейцев. Это объясняется общеиндоевропейским характером терминов, относящихся к колесному транспорту, упряжи, к тренингу лошадей к некоторым явлениям природы, мифологически связанным с колесом и колесницей (подробнее см. Гамкрелидзе, Иванов, 1984, II, 717–738 и др.). До недавнего времени считалось вполне доказанным, что колесо было изобретено в одном месте – в

¹ Везде, где это не оговорено, иллюстрации и фото Я. А. Шера.

Шумере урукского времени (IV–III тыс. до н. э.) и оттуда распространилось по всему миру. Правда, если следовать В. Гордону Чайлду, колесо изобрели в среде не индоевропейской, но это – вопрос специальный, не имеющий прямого отношения к нашим задачам. Также не вполне ясно, не была ли параллельным центром происхождения колеса и повозки древняя Индия, где обнаружены изображения и глиняные модели повозок несколько иной конструкции, чем в Месопотамии.

В технологии изготовления колеса прослеживается определенная эволюция. Самыми ранними средствами преодоления трения были бревна-катки. Затем, по аналогии с гончарным кругом, отпиленные от бревна два диска стали насаживать на ось. Получились дисковые, сплошные колеса. Они оказались очень недолговечными. Тогда кому-то пришло в голову сделать сборное дисковое колесо, состоящее из трех частей, скрепленных массивными деревянными шпонками (рис. 5.4, 5.5) или поперечными планками, а затем – и со спицами (рис. 5.6). Остатки колес, повозок и колесниц, обнаружены во многих случаях и не только на Древнем Востоке, но и в памятниках степных культур эпохи бронзы. Все перечисленные виды колес отражены и на древних изображениях. Мы видим сплошные колеса малого диаметра и упряжки (рис. 5.7) быков, составные трехчастные колеса (рис. 5.8) и, наконец, колеса большого диаметра со спицами (рис. 5.9). В качестве дополнительных оснований для датировок служат изображения повозок и колесниц на разных предметах, найденных при раскопках или на скалах (рис. 5.10).

Наиболее распространенным способом изображения повозок и колесниц на разных плоскостях был вид сбоку, в профиль, без каких-либо существенных нарушений геометрии воспринимаемого пространства. Контуры животных, расположенных на заднем плане, слегка выступают из-за передних (рис. 5.11). Несколько иначе повозки и колесницы изображаются в наскальных рисунках. В большинстве случаев они показаны как бы при виде сверху. При этом колеса будто бы сняты с осей и положены плашмя (рис. 5.12). Упряжные животные изображаются в петроглифах двумя способами. Первый способ – в профиль (рис. 5.13). При этом, однако, структура изображаемого пространства нарушена: животное, находящееся на заднем плане, смещено выше переднего и не заслоняется им. Иногда такой способ изображения встречается и не только в петроглифах, но и на других предметах (рис. 5.14).

Второй способ: упряжные животные показаны тоже в профиль (рис. 5.15), но так, будто бы они положены на плоскость спинами или ногами друг к другу и смотрятся как бы в плане при виде сверху. Для краткости будем называть изображения, сделанные первым способом «профильными», а вторым – «плановыми».

На первый взгляд в этих особенностях нет никаких данных для датировки. Прямое сопоставление евразийских петроглифов с передне-

восточными изображениями мало продуктивно, поскольку сходство не в деталях, а в общем виде, и не поддаются учету промежуточные звенья в связях между Передним Востоком и, например, Скандинавией или долиной Енисея. Однако, если поставить перед собой более сложную задачу, можно найти некоторые основания для относительной хронологии.

Заметно, что на тех изображениях, где показаны профильные упряжки быков, колесницы и повозки имеют, как правило, сплошные колеса малого диаметра. Причем повозки чаще четырехколесные. В тех же случаях, когда запряжены лошади, преобладают двуколки и колеса большого диаметра со спицами, а животные – в «плановой» проекции.

Допустим, что изображения типа «профиль» в целом более древние, чем изображения типа «план». Тогда первые должны обнаружить неслучайную положительную корреляцию со сплошными колесами малого диаметра и с четырехколесными повозками, а вторые – с двуколками и с большими колесами со спицами. Проверку этой гипотезы можно осуществить несложными статистическими методами (подробнее см. Шер, 1980, 203–204). В качестве «усилителя» можно добавить еще один факт: когда плоскости с петроглифами обращены к солнцу примерно одинаково, плотность «пустынного загара» у изображений повозок на сплошных колесах малого диаметра сильнее, чем у рисунков колесниц на колесах со спицами. Так появляется дополнительная возможность для относительных датировок.

Еще одна возможность датировать группу изображений колесниц типа Сыын-Чурек и Ак-Джилга связана с раскопками курганов эпохи бронзы в центральном Китае. Положение погребенных лошадей с колесницей точно соответствует тому, как они изображались на петроглифах (рис. 5.16).

5.2.2. Изображения, найденные при раскопках

Выше (гл. 2) шла речь, например, об изображениях сейминско-турбинского типа. Большинство из них были случайными находками, но некоторые найдены в слое или в могилах эпохи бронзы. По аналогиям с вещами, найденными в слое или в могиле, их тоже отнесли к сейминско-турбинскому времени. Но это – достаточно простой случай. К более сложным можно отнести, например, датировки и передатировки так называемых окуневских стел и изображений на них, а также на каменных плитах, найденных при раскопках. Напомним, что при первых научных публикациях эти памятники были отнесены М. П. Грязновым, Е. Р. Шнейдером и С. В. Киселевым к концу эпохи бронзы – к карасукской культуре. Спустя 20 лет Грязнов отодвинул датировку изваяний в древность, ко времени андроновской культуры. А спустя еще 15 лет Максименков и Вадецкая высказались за еще более раннюю датировку – окуневским временем. В чем же дело? Какими соображениями руководствовались исследователи?

Вспомним, что лежит в основе периодизации археологических памятников эпохи верхнего палеолита. Изменения в технологии обработки камня и каменных орудий (см. гл. 1). В основе разработки хронологических шкал памятников бронзового века тоже лежит изменчивость определенных элементов культуры. Когда есть возможность опереться на стратиграфию, появляется довольно надежная основа – последовательность смены культурных напластований. Но стратиграфия бывает в основном на памятниках длительного обитания, таких, как, например, оседло-земледельческие поселения трипольской культуры или культуры Анау – Намазга. В Минусинской котловине, о которой пойдет речь ниже, такой основы не было. Когда С. А. Теплоухов разрабатывал свою схему хронологии древних культур долины Енисея, он положил в ее основу изменчивость внешних особенностей погребальных сооружений – курганов, которыми насыщена вся Хакасско-Минусинская степь. Его периодизация в целом сохранилась до сих пор. Соответственно к этой периодизации привязывались и изобразительные памятники, хотя никто не доказал, что изменения в погребальном обряде могут быть связаны с изменениями в изобразительной деятельности.

Случаи вторичного использования. В 1929 г., публикуя группу каменных изваяний, Грязнов и Шнейдер не имели никаких объективных данных для их датировки. Рассуждение шло методом исключения. Изваяния, безусловно, были старше древнетюркского времени, но младше андроновского. Одно из них (Знаменка) было связано с могилой, которую отнесли к началу минусинской курганной (тагарской) культуры, а само изваяние – к концу эпохи бронзы, к карасукской культуре. Позднее, когда стали известны документы об этой могиле, найденные когда-то Адриановым, стало ясно, что могила относится к карасукскому времени, а изваяние, использованное для сооружения могилы, соответственно, к более раннему – андроновскому.

Еще позднее, в 60-х гг. XX в., при раскопках окуневских курганов (см. 2.4.2), было найдено несколько каменных плит с изображениями того же типа, что и на стеле из Знаменки. Казалось бы, раз плиты с рисунками найдены в окуневских могилах, то и датируются они тем же временем. Но не все так просто. Все плиты с рисунками, найденные в окуневских могилах, использовались не в связи с тем, что на них имелись изображения, а как строительный материал для сооружения стенок, перекрытий и настилов у ящичков-могил, а также внешних оград курганов. Некоторые плиты были разбиты до их использования, другие – намеренно, чтобы подогнать по размерам могил (рис. 5.17). Отдельные плиты имеют рисунки на обеих плоскостях. Во многих случаях они устанавливались так, что плоскости с рисунками были обращены не внутрь могилы, а к земляным стенкам. В целом все наблюдения об установке обломков плит в могилах свидетельствуют о невнимательном или даже пренебрежительном отношении к

ним со стороны устроителей похорон. С почитаемыми изображениями так не обращаются.

Вообще, в археологии подобные факты наблюдаются довольно часто. Каменные изваяния используются как фундаменты при постройке более поздних сооружений. Обтесанные камни с рельефами и надписями обнаруживаются в кладках стен более позднего времени. На городищах с архитектурой из сырцового кирпича более ранняя глиняная скульптура используется позднейшими завоевателями для забутовки проемов при перестройках зданий. Так было, например, со вторым буддийским храмом Ак-Бешима (Киргизстан). Во всех подобных случаях, если нет каких-либо дополнительных данных, археолог обычно исходит из принципа, который можно условно назвать «презумпцией вторичного использования». Иными словами, чтобы избежать ошибок в датировках, случаи вторичного использования вещей не по их прямому назначению, рассматриваются как относительно более поздние, если нет прямых свидетельств их использования в ту же самую эпоху. Этот принцип должен особенно соблюдаться при работе с вещами культового характера, которые, будучи почитаемы их создателями, становились объектами надругательства или пренебрежения со стороны завоевателей или людей более поздних времен.

Другие изображения, найденные в окуневских могилах, не вызывают сомнений в их синхронности с могилами. Это – небольшие костяные пластинки на поверхности которых выгравированы лица женщин с подчеркнуто европеоидным удлинённым лицом и ниспадающими на плечи длинными волосами (рис. 5.18). Но их подчеркнутая европеоидность противоречит общепринятому мнению о монголоидности окуневцев. И тогда опять же возникает вопрос: а не принадлежат ли эти находки более ранним по времени афанасьевцам? Но однозначного ответа на этот вопрос пока нет.

Схематизация как датирующий признак. Изображения эпохи поздней бронзы, в том числе и петроглифы, труднее датировать в силу того, что в это время везде наблюдается тенденция к упрощению, схематизации и геометризации фигур. В результате получается масса маловыразительных изображений, похожих между собой. Тем не менее все же удается привязать не только отдельные находки, но и аналогичные им по стилю. Например, сюжет «кони у мирового древа» был отнесен к карасукскому времени без твердых доказательств (рис. 5.19). Позднее подобные рисунки были найдены в карасукских могильниках Варча (рис. 5.20) и Есино, а также в слое карасукского поселения Торгажак. (рис. 5.21). Последнее особенно важно, поскольку не оставляет сомнений в датировке эпохой поздней бронзы. Радиоуглеродные даты – X–VIII вв. до н. э.

Разумеется, здесь были представлены только отдельные типовые примеры из большого разнообразия индивидуальных ситуаций, в которых оказывается исследователь, стремящийся определить абсолютный или относительный возраст тех или иных изображений эпохи бронзы. В каждом

случае следует, помимо типовых приемов, обращаться к научной интуиции, к экспертным оценкам специалистов и другим возможным способам определения абсолютного или относительного возраста изображений.

5.3. Особенности датирования изображений железного века

По мере удаления от древности, разнообразие возможностей датирования археологических находок, в том числе и изобразительных, возрастает. К началу железного века, т. е. к X в. до н. э., уже больше двух тысяч лет существовала письменность. Письменные тексты либо непосредственно содержат даты, либо по особенностям письма могут быть датированы специалистами-палеографами. Помимо этого, в письменных текстах содержится много косвенных данных, позволяющих определить или оценить возраст неких событий и связанных с ними вещей. В это время в Лидии и Греции появляются первые монеты (VIII–VII вв. до н. э.). Вскоре монеты стали чеканить во всех государствах Древнего мира. Несмотря на то, что для обозначения дат чеканки использовались разные календарные системы, общая хронология монет разработана достаточно хорошо.

Если говорить об изображениях, рассмотренных в гл. 3, то для памятников европейской Скифии и Фракии основной опорой для датировок являются две группы данных: стиль самих изображений и предметы античного импорта. Все это позволяет иногда датировать вещи с точностью до 25–50 лет. На некоторых вещах встречаются надписи, в основном греческие. Палеография греческих надписей разработана тоже очень детально. Недавно вышла в свет фундаментальная работа (Алексеев, 2003), в которой хронология скифских памятников, включая редкие для этой территории даты по ^{14}C , рассмотрена максимально подробно.

Изобразительные памятники скифских племен азиатской части меньше связаны со Средиземноморьем, но здесь тоже есть свой импорт из Ирана и Китая (ткани, лак). Однако хронология этого импорта менее детальна, чем, например, хронология греческих амфор с клеймами, которые часто встречаются в курганах европейской Скифии. Зато некоторые азиатские памятники скифского времени имеют серийные датировки по ^{14}C , соотнесенные с дендрохронологическими наблюдениями. Правда, до сих пор такие датировки вызывают скептическое отношение со стороны отдельных исследователей. Не менее важными, чем греческий импорт, являются детали конской узды (удила, псалии), сопоставимые с изображениями этих предметов на древневосточных рельефах (см., например, Галанина, 1997).

5.3.1. Памятники европейских скифов

Рассмотрим некоторые типовые примеры рассуждений о датировке европейских изобразительных памятников скифского времени (см. 3.4).

Келермес. По существу, грабительские «раскопки» Шульца и отсутствие нормальной документации исключили возможность проследить относительную хронологию келермесских курганов. Даже не всегда ясно, в каких курганах были найдены те или иные вещи. Датировка Келермесских курганов строилась на двух группах данных: 1) стилистические особенности изображений на зеркале, мече и секире; 2) известия Геродота о легендарном походе скифов в Переднюю Азию. Как показала М. И. Максимова (1954), золотая обкладка тыльной стороны зеркала и изображения зверей на зеркале и на ножнах меча и рукояти секиры указывают на то, что мастер был греком-эолийцем, который жил в скифской среде где-то на Тамани или в Закавказье в 80-х гг. VI в. до н. э. Другие авторы, принимая в целом выводы Максимова, основываются на сообщениях Геродота о 28-летнем господстве скифов в Передней Азии (в Мидии). Якобы оттуда были принесены ассиро-урартские мотивы на изображениях упомянутых вещей. При этом их дата удревняется до середины VII в. до н. э. Если удревнение даты можно считать вполне обоснованным (Кисель, 1993), то гипотеза о походах и господстве скифов в Мидии вообще не доказана (Грантовский, 1998).

Литой (Мельгуновский) курган. При датировании этого кургана был использован метод определения возраста по аналогии. Редчайший случай, когда в отстоящих один от другого почти на тысячу км курганах были найдены вещи, сделанные, если не одной рукой, то в одной мастерской. Золотая чеканка на обкладке келермесского меча воспроизведена на мече-акинаке из Литого с очень незначительными индивидуальными расхождениями (чеканка на перекрестиях), но с точным повторением стилистической манеры. Поскольку Келермес датируется серединой VII в. до н. э., были все основания и Литой курган датировать тем же временем.

Ульский аул. Курган № 4. Пример датировки по греческому импорту. Серебряный ритон с протомой крылатого коня (Пегаса?) (рис. 5.22), как установила Е. В. Власова, претерпел две переделки. В конце VI в. до Р.Х. это был рог греческой работы, и в таком виде он использовался примерно 40–50 лет (до 470–460 гг. до н.э.). Затем на него была насажена протома, а место соединения прикрыли позолоченным ободом. Нижняя часть горловины была опоясана еще одним широким ободом с чеканкой, изображающей борьбу титанов. Снизу была припаяна ножка с круглым основанием. Однако, даже при такой, достаточно точной датировке, не следует оставлять без ответа вопрос о том, сколько прошло времени с момента последней переделки рога, до его попадания в могилу. С учетом формы псалиев на Пегасе и других находок, курган № 4 можно датировать концом V – началом IV в. до н. э.

Журовка. Пример сомнительной датировки. Вещи с изображениями из раскопок начала XX в. рассматривались в общескифском контексте без детального стилистического анализа. В то время среди центральноазиатских вещей подобного рода преобладали случайные находки без обоснованных датировок. Сопоставление с датированными вещами из тагарской бронзы и

центральноазиатских курганов позволяет сейчас удревнить дату Журовки, или, по крайней мере, представленных в гл. 3 бронзовых вещей (рис. 3.67, 3.69–3.70), до VII–VI в. до н. э.

5.3.2. Азиатские скифы (саки)

Перейдем к вопросам датировки азиатских изобразительных памятников скифского времени. Вообще, они стали известны науке значительно раньше своих европейских аналогов (см. 3.2.2). Но это были либо случайные находки, либо вещи из разграбленных бугровщиками степных курганов, т. е. не документированные и не имевшие твердых датировок.

Звериный стиль. Если отвлечься от не очень важных подробностей и деталей, то существовавшие к началу 70-х гг. XX в. мнения о генезисе скифо-сибирского искусства можно свести в целом к трем гипотезам, основные различия между которыми сложились в начале XX в. и в некоторых частях мало изменились до сих пор.

Гипотеза 1. Культура скифов сформировалась к VI в. до н. э. в припонтийских степях на основе местных пастушеско-скотоводческих культур эпохи поздней бронзы и прежде всего – срубной. Центр формирования скифской культуры находился здесь, а типологически близкие вещи, найденные в Средней Азии и Южной Сибири были результатом последующего влияния скифов на далекую азиатскую периферию и соответственно относятся к более позднему времени. Почти до 70-х гг. XX в. это мнение преобладало среди специалистов, особенно тех, кто занимался памятниками европейской Скифии. Редкие в ту пору радиоуглеродные датировки алтайских «замерзших» курганов не нарушали традиции, поскольку относились к сравнительно позднему времени (V–IV в. до н. э.). Кроме срубной и катакомбной культур эпохи бронзы, к предшественникам скифов относили киммерийскую культуру, но «в настоящее время в степной зоне Восточной Европы не известно ни одной археологической культуры или группы памятников, которые могли бы однозначно трактоваться как «киммерийские» (Алексеев и др., 1993, с. 75). Нетрадиционную характеристику киммерийцев Геродота высказал И. М. Дьяконов (1981, 1994). Он считал, что это не этноним, а слово, обозначающее передовой конный отряд (критику этого взгляда и обстоятельный анализ киммерийской проблемы см.: Иванчик, 1994; 1995; 2001; 2005). Поскольку время пребывания в южно-русских степях геродотовых киммерийцев по традиции относится к VIII–VII вв. до н. э., то самые древние скифские памятники Причерноморья датировались не ранее VII в. до н. э., а все, сходные со скифскими, азиатские памятники автоматически рассматривались, как еще более поздние. Против такой датировки возражал А. А. Иессен, который почти 50 лет тому назад, располагая весьма немногочисленными материалами, показал, что уже в

VIII в. до н. э. в Припонтиде началось формирование скифской культуры (Иессен, 1953; 1954). Недавно эта идея была обоснована дополнительно (Медведская, 1992).

Гипотеза 2. Культура и искусство скифов принесены на берега Черного моря «могучей волной пришельцев с Востока, носителей иранской культуры» (Ростовцев, 1918, 32). Эта гипотеза хорошо согласуется с рассказом Геродота о том, что скифы пришли в Припонтиду из «глубин Азии». До М. И. Ростовцева эту идею высказал В. Ф. Миллер. Ростовцев же едва ли не первый заметил необъяснимое случайными совпадениями сходство между предметами звериного стиля, происходящими из Сибири и Причерноморья. Сначала и он не мог допустить мысли, что звериный стиль распространялся из Южной Сибири на запад, и объяснял эти совпадения распространением иранского или ионийского влияния через Припонтиду в Сибирь (Ростовцев, 1918, 138), но позднее М. И. Ростовцев уже прямо говорит о центральноазиатских истоках (Rostovtzeff, 1922, 1929). Примерно тогда же на различия между скифским искусством и изобразительной традицией Древнего Востока и Греции указал Г. И. Боровка (Borovka, 1928).

«Азию» Геродота можно было понимать по-разному, поэтому возникло три варианта «азиатской» гипотезы:

1. М. И. Ростовцев, который хорошо знал находки на юге России, но все же весьма обобщенно – южносибирские материалы, рассматривал Азию в широком смысле, включая северный Иран и то, что недавно мы называли «советской Средней Азией».

2. А. М. Тальгрэн считал скифов потомками племен срубной культуры, продвинувшихся из поволжско-приуральских степей (тоже Азия) в Северное Причерноморье несколькими волнами, начиная с середины II тысячелетия до н. э. (Tallgren, 1933; 1933a). Эта гипотеза получила дополнительное развитие (Артамонов, 1950; Граков, 1971; Дебец, 1971; Кондукторова, 1972).

3. А. И. Тереножкин считал, геродотовскими «глубинами Азии» Минусинскую котловину, Алтай и Монголию (Тереножкин, 1976; 1982 и др.).

Гипотеза 3. Культура скифов возникла не из единого центра, а в разных местах Великой Степи и в силу высокой мобильности кочевых племен, в относительно короткий срок распространилась на огромной территории от Монголии до Дуная. Поэтому вопрос о центре происхождения скифских культур вообще не должен возникать (Грязнов, 1979; 1983). Эту идею поддержали сторонники первой гипотезы: если скифские культуры складывались одновременно в разных частях евразийского континента, то и источники у них могли быть разные, в том числе и Передняя Азия (Яценко, Раевский, 1980: 112; Раевский, 1985: 184).

Первая гипотеза долго была самой распространенной, а те ее противоречия, которые теперь оказались на виду, тогда не были заметны, хотя уже Ростовцев отмечал, что «мы не видим рождения этого стиля на

почве древней Скифии, и поэтому скифским этот звериный стиль можно назвать только условно; в Скифию он явился уже готовым» (Ростовцев, 1918, 45). В опубликованной недавно рукописи из книги «Скифия и Боспор» эта идея высказана еще определеннее: «Никакого отношения к скифам и их державе весь материал доскифских погребений не имеет. Не имеет он и никакого отношения к киммерийцам» (Ростовцев, 1989, 196). Спустя много лет, после многочисленных открытий скифских и доскифских памятников, этот вывод был подтвержден и непосредственно в отношении звериного стиля. «В предшествующих культурах юга СССР нет ничего, что можно было бы связать со скифо-сибирским звериным стилем. Изображения животных, существовавшие в эпоху бронзы у таежных племен Приуралья и Западной Сибири, а также у населения северных предгорий Кавказа, стилистически настолько непохожи на те, которые характерны для скифской эпохи, что их невозможно считать основными прототипами скифо-сибирского искусства» (Археология СССР, 1989, с. 100; см. также: Алексеев и др., 1994, 75).

Отсутствие истоков искусства звериного стиля в Причерноморье иногда объяснялось тем, что культуры эпохи бронзы юга России были «аниконичны», т. е. вообще не имели изображений. Поэтому скифы, не имевшие своих изобразительных традиций, познакомились со звериным стилем в искусстве Месопотамии и ахеменидского Ирана во время своих походов на Ближний Восток. Затем они его «творчески переработали» и, возвратясь после переднеазиатских походов (т. е. после 585 г. до н. э.) в Причерноморье, принесли с собой. Дальше он развивался под греческим влиянием, а среднеазиатские и сибирские мотивы звериного стиля – это «варварские» подражания причерноморскому центру. Но как уже отмечалось выше, некоторые специалисты считают, что легендарных походов на Ближний Восток вообще не было (Грантовский, 1998, 147). Да и если даже они были, трудно себе представить, во-первых, культуру, лишенную изобразительной деятельности; во-вторых, то, что, в походах по Ассирии и Месопотамии киммерийцы и скифы изучали искусство местных жителей и затем привили его на «аниконичную» почву скифов Причерноморья.

Вторая гипотеза учитывала довольно много находок изобразительных материалов раннескифского звериного стиля из раскопок в Приаралье, в Центральном Казахстане, на Тянь-Шане, Памире и в Южной Сибири, но в связи с отсутствием надежных абсолютных дат они долго не связывались в единую цепочку. Дополнительным доводом в пользу второй гипотезы стал анализ изобразительных традиций памятников эпохи ранней и поздней бронзы Южной Сибири и Монголии, который позволил наметить истоки некоторых мотивов скифо-сибирского звериного стиля (Шер, 1980; 1998; Пяткин, 1987).

Третью гипотезу о полицентризме происхождения скифских изобра-

зительных традиций Грязнов не успел раскрыть в деталях, и она пока остается непроверяемой.

Аржан-1. Результаты раскопок «царского» кургана Аржан в Туве дали совершенно новые факты, которые не вписывались в общепринятую схему происхождения и распространения скифских культур. В кургане был погребен человек – старик очень высокого социального ранга («царь»). При похоронах и поминальной тризне было убито примерно 300 лошадей. Более 160 из них были захоронены, многие – взнузданными. Типологическое сопоставление найденных здесь удил, псалиев и наконечников стрел указывало на VIII–VII вв. до н. э. как на очень осторожную датировку со всеми возможными допусками в сторону более позднего времени. Затем, когда была сделана серия радиоуглеродных дат, оказалось, что бревна, из которых строились помещения кургана, датируются еще более ранним временем (конец IX – начало VIII в. до н. э.). Параллельно с радиоуглеродными датировками была построена дендрохронологическая шкала, сопоставимая с датами алтайских «замерзших» курганов (Марсадолов, 1988; 1997).

Найденные здесь вещи с изображениями и предметы мелкой пластики очень выразительны и уже многократно публиковались. В них с достаточной очевидностью представлен не формирующийся, а уже вполне сложившийся скифский звериный стиль без какой-либо примеси греческих и ближневосточных влияний (см. 3.6.5).

Аржан-2. В еще большей мере, чем в Аржане-1, факт самобытного характера подтвердился на изобразительном материале кургана Аржан-2, немного более позднем по времени (вторая половина VII в. до н. э.). Близкие аналогии обнаруживаются в ранних скифских памятниках Причерноморья и Предкавказья: Жаботин, Журовка, Ульские курганы и др. (см. 3.4). Отсюда неизбежно следует вывод, что в Центральной Азии скифский звериный стиль сложился еще до того, как он впервые появился в Причерноморье. Считавшиеся до сих пор чуть ли не самыми древними скифскими изображениями находки из Зивие или из Келермеса оказались едва ли не на 300 лет моложе, чем изобразительные материалы из Аржана-1.

Разумеется, нельзя впасть в другую крайность и игнорировать несомненные свидетельства связей и взаимовлияний скифских культур сибирского, среднеазиатского и причерноморского ареалов с культурами Ближнего Востока и античного мира. Эти связи и влияния действительно были, в том числе и в элементах скифо-сибирского звериного стиля (подробнее см.: Канторович, 1997; 1998). Сейчас трудно сказать, когда они появились. Уже в Аржане-1 были найдены фрагменты иранских тканей, но достоверные свидетельства влияния переднеазиатского искусства на искусство скифских племен Центральной Азии появились вряд ли раньше VI века, а скорее всего, в V–IV вв. до н. э. среди находок из пазырыкских, башадарских и туэктинских курганов (Руденко, 1961). Сейчас об этих

влияниях можно говорить не в общем виде, а указывая конкретные элементы звериного стиля, которые были позаимствованы скифо-сакскими мастерами у других изобразительных традиций и, наоборот, что инокультурные мастера заимствовали у скифов и саков (Bernard, 1976).

Даже первое знакомство с результатами раскопок Аржана-1 и Аржана-2 позволяет выстроить упомянутые выше как разрозненные, азиатские раннесакские изобразительные памятники в последовательную цепочку: Аржан-1, Аржан-2, Чиликты, Оглахты, Усть-Туба, Тасмола, Жалаулы, Намирская, Тамды, Чолпон-Ата, Уйгарак, Тагискен, Гумарово и т. д. до савроматских и причерноморских. Они документируют собой волнообразное движение групп ранних кочевников Центральной Азии на Запад. Некоторые из этих волн достигали фракийских земель (Птичата Могила, Болгария).

Таким образом, в целом результаты исследования двух царских курганов (Аржан-1 и Аржан-2) на территории современной Тувы не просто внесли коррективы в хронологию скифских памятников Евразии, а потребовали ее коренного пересмотра. Преобладавшее много лет представление о том, что звериный стиль сложился под влиянием ахеменидского и ассирийского искусства оказалось ошибочным. Геродот был прав в том, что скифы пришли из Азии, и не из той Азии, которая начиналась за Доном, а из Центральной Азии, что, собственно, и подтвердило гипотезу, высказанную за много лет до исследования аржанских курганов (Иессен, 1954, 129).

В этой связи вернемся к последовательности рассмотрения памятников скифского и сакского искусства в гл. 3 с Запада на Восток. Она не более чем дань многодесятилетней традиции рассматривать Причерноморье как центр скифской культуры, а азиатские регионы – как ее варварскую периферию. На самом же деле основы скифского звериного стиля были заложены еще в эпоху ранней и поздней бронзы и затем несколькими волнами распространялись с Востока на Запад, впитывая в себя и переосмысливая традиции древнекитайского и древневосточного искусства. Атрибуцию некоторых вещей, определенных как иранские, по-видимому, придется пересмотреть. Одним из примеров такой переатрибуции является фигурка всадника-лучника из Сибирской коллекции Петра I (рис. 3.191). Выше (гл. 3) отмечалось, что в связи с некоторым подобием ахеменидским вещам, она была опубликована как вещь из Восточного Ирана (Иванов и др., 1984). Однако, если присмотреться к отдельным стилистическим деталям и особенно к антропологическому типу всадника, возникают другие ассоциации. Тип лица всадника сопоставим с изображением на войлочном ковре из Пазырыка-5, а также на пряжках типа 185 из Сибирской коллекции и на Балгазинском рельефе (Грач, 1980). Это позволяет думать, что это вещь не иранского, а центральноазиатского происхождения. Либо, наоборот: все перечисленные аналогии иранские, что мало вероятно. Скорее всего, она относится к пазырыкской культуре (см. также: Трейстер, 1994, рис. 7).

В Причерноморье искусство саков столкнулось со скифо-греческим искусством, более изысканным, особенно в ювелирном ремесле. Каждая из этих традиций не смогла поглотить другую, но взаимные влияния были и прослеживаются по материалам Келермеса, Литого кургана, Костромского кургана, Жаботина, Журовки и др.

5.4. Датировки оленных камней

Несмотря на то, что число известных науке оленных камней перевалило за 700, ни у одного из них нет прямой, абсолютной даты. В большинстве своем они не связаны с погребальными сооружениями. А в тех редких случаях, когда они найдены в разломанном виде в насыпях курганов (Аржан-1, Аржан-2, Кызыл-Тей IV, Гумарово), наиболее вероятно их вторичное использование. Это обстоятельство дает нам очень приблизительную верхнюю дату, т. е. что они были созданы не позже VIII в. до н. э. А насколько раньше – это пока установить невозможно. Конечно, таких данных недостаточно для серьезных хронологических построений.

Можно ли найти какие-то хронологические привязки по стилистическим особенностям и по изображениям реальных предметов? Предложенное В. В. Волковым подразделение на три типа отражает сразу две важные особенности: распределение в пространстве и стилистику изображений. Изображения маралов на оленных камнях можно подразделить на три большие группы. В литературе они получили названия «орнаментально-стилизированные» (рис. 5.23), «реалистические» (рис. 5.24) и «общеевразийские» (рис. 5.25). Выше (2.4.3) уже говорилось, что по местонахождению первые тяготеют к Прибайкалью и Монголии, вторые – к Западной Монголии и Саяно-Алтаю, третьи распространены широко. Получается, что внутри общеевразийского ареала можно выделить еще две области с весьма размытой границей между ними, причем западная часть ареала («реалистические» и «общеевразийские») растягивается почти до Дуная, хотя в целом находки оленных камней на территории к западу от Восточного Казахстана очень редки. Вряд ли это было обусловлено историческими причинами. Скорее, здесь, начиная с походов гуннов, тюрков и монголо-татар, действовал тот же «человеческий фактор», который толкал большевиков на разрушение православных храмов. Кроме того, на протяжении последних двух-трех столетий восточный ареал оленных камней подвергался несоизмеримо меньшему прессу со стороны разрушительных для археологических памятников антропогенных воздействий, чем западный. Вместе с тем нельзя не учитывать количественное соотношение находок (сотни и единицы).

Хотя термины «орнаментально-стилизированный» или «реалистический» более чем условны и далеко не в полной мере отражают фактические различия между двумя типами изображений, все же нет смысла выдумывать новые названия. Разница между стилистическими типами хорошо видна из

приведенных иллюстраций. Большинство исследователей считают, что в стилистике отражены изменения во времени. Не вдаваясь в узко специальные детали, отметим, что более ранними считались «реалистические» оленные камни, а «орнаментальные» относились к последующим периодам. Такое мнение сложилось у специалистов к концу 50-х – началу 60-х гг. Теперь в него можно внести некоторые коррективы.

Изображения оленей «орнаментального» и «реалистического» типов никогда не встречаются на одном оленном камне. Правда, изображения других животных, выполненные в «реалистической» манере, иногда соседствуют на одном и том же камне с «орнаментальными» (рис. 5.26). Такие случаи редки, но они есть и указывают на то, что в какое-то время оленные камни с обоими типами изображений сосуществовали. Обратимся теперь к предметам, во множестве изображенным на оленных камнях. Среди них для нас особенно интересны изображения кинжалов или коротких мечей с зооморфными навершиями (рис. 5.27). Показательно, что и само навершие на изображении кинжала сделано в форме головы оленя с клювовидной мордой (рис. 5.28). Известны реальные бронзовые кинжалы с такими навершиями. Они относятся к концу эпохи бронзы, к карасукской культуре.

Особенно интересно в этой связи каменное сооружение из Ушкийн увэра (Монголия). Здесь был обнаружен комплекс с оленными камнями (предположительно – жертвенник), где на камнях представлен целый набор карасукских вещей, которые доказывают, что древнейшие оленные камни появились в Монголии в эпоху поздней бронзы и что, во всяком случае, часть из них наверняка может быть отнесена к рубежу II–I тысячелетий до Р.Х.

Если олени с клювовидными мордами самые древние из трех типов, то естественно предположить, что подобная же хронологическая последовательность присуща и стилистически аналогичным типам петроглифов. Устойчивость «монголо-забайкальского» стиля прослеживается в петроглифах особенно заметно. Когда изображения нанесены на ограниченное пространство стелы, там их взаимное расположение, очень тесное, с использованием всех изгибов линий, с минимальными интервалами между фигурами животных можно объяснить тем, что эта манера продиктована ограниченным пространством носителя, т. е. самой стелы. Но оказалось, что и на широкой плоскости скальной поверхности, где нет необходимости тесниться, соблюдаются почти те же стилистические приемы. Например, на южной плоскости скалы Бага-Ойгор II в Монголии (рис. 5.29) можно видеть вереницу из шести оленей, выбитых так же, как это делается на оленных камнях монголо-забайкальского типа, когда шея и морда заднего оленя почти едва ли не вплотную примыкает к спине переднего соседа и повторяет все ее изгибы. Довольно большое количество одиночных или парных изображений оленей с клювовидными мордами известно среди петроглифов Монголии и Тувы. Когда на скалу наносится одно или два изображения, то уже нет никакой необходимости располагать их тесно один подле другого. Следова-

тельно, это не функциональные особенности, связанные с недостатком места на стеле, а элементы художественного стиля. Самое западное из известных сейчас подобных изображений находится в Восточном Казахстане (рис. 5.30).

Что же касается саяно-алтайских, «реалистических» изображений оленя, то, в отличие от первых, они имеют массу параллелей не только в камне (рис. 5.31, Южный Казахстан, Терс), но и в золоте (рис. 5.32, Аржан-2), и в бронзе (рис. 5.33, зеркало из коллекции Фролова), и в других материалах. Хронологическими реперами могут служить вещи, найденные в курганах Аржан-1, 2, в Уйгараке и некоторых других датированных памятниках. Эти параллели говорят о несколько более позднем времени (IX–VII вв. до н. э.). Оленные камни второго типа распространены намного шире и в течение длительного времени создавали впечатление об однообразии этих памятников чуть ли не по всему евразийскому поясу степей. Однако при более детальном рассмотрении и при сопоставлении с другими изобразительными материалами звериного стиля, отличия все же становятся заметными.

Саяно-алтайский стиль оленных камней приобрел определенные особенности, отличающие его от монголо-забайкальского: клювовидная морда превратилась в нормальную, хотя и чуть длиннее нормы; вытянутый корпус укоротился до вполне пропорционального, согнутые ноги выпрямились и удлинились до нормальных пропорций; укоротилась и приподнялась шея; появились копыта. В то же время легко увидеть, что все эти признаки уже были «заложены» в монголо-забайкальском типе. Достаточно как на (рис. 5.34) распрямить ноги и олень уже стал очень близок саяно-алтайскому. А такие, например, детали, как глаз в виде кружка, непосредственно примыкающий к линии лба, ухо и рог как бы вырастают из глаза, треугольный выступ на холке, – все это уже было у монголо-забайкальского оленя. Стало очевидно, что саяно-алтайский олень представляет собой дальнейшее развитие своего типологического предка (иную точку зрения по этому вопросу см.: Канторович, 2001).

Третий тип оленных камней демонстрирует дальнейшую редукцию, т. е. постепенное упрощение сложной знаковой системы. Это – всеобщий закон для всех знаковых систем. Первоначальная избыточность информации, призванная обеспечить полноценное понимание, постепенно сокращается.

* *
*

Завершая рассмотрение вопросов хронологии первобытных и древних изобразительных памятников, необходимо отметить, что, по сравнению с началом XX в., произошли существенные сдвиги. Главный из них – создание радиоуглеродного метода и его модификации AMS. Использование абсолютных дат по ^{14}C потребовало от археологов более глубокого

понимания их физической природы и статистического характера. Совершенствование полевых методик повысило уровень надежности стратиграфических привязок изобразительных материалов, найденных при раскопках.

Из наиболее важных достижений в области хронологии первобытного и древнего искусства можно назвать *осознание необходимости разработки собственной периодизации искусства эпохи палеолита, не связанной с этапами развития технологии обработки камня*. По-видимому, она тоже будет базироваться на изменениях в стиле изображений, и это лишний раз подтверждает интуитивную правоту А. Леруа-Гурана. Однако, в отличие от его стилистической периодизации, новая хронология должна будет более конкретно определить, что такое стиль изображений и какие его особенности демонстрируют изменчивость во времени.

Много сделано в области изучения хронологических особенностей изображений эпохи бронзы. При анализе этих материалов используется комплексный подход. Учитывается стратиграфия и абсолютные даты памятников, в которых найдены вещи с изображениями. В ряде случаев появляется возможность относительных датировок по наблюдениям о вторичном использовании предметов с изображениями. Для памятников эпохи бронзы впервые появляется возможность достаточно надежных относительных, а иногда и абсолютных, датировок по сюжету (повозки, колесницы, всадники и т. д.).

Пожалуй, наибольшие успехи достигнуты при изучении изображений железного века. Датировки по античному импорту скифских и фракийских материалов позволили сократить интервал приблизительности до 25–50 лет, а иногда и того меньше. Сочетание серийных радиоуглеродных датировок дерева из саяно-алтайских курганов с дендрохронологическими исследованиями дали возможность не только абсолютного датирования, но и построения последовательности сооружения разных курганов. Эти наблюдения в итоге привели к кардинальному пересмотру хронологии памятников скифского типа и направления их распространения в степях и предгорьях Евразии.

Вопросы для самоконтроля

1. На чем основывались датировки изобразительных памятников каменного века до 80-х гг. XX в.?
2. В чем суть радиоуглеродного метода по технологии AMS?
3. Каков возраст древнейшей в Европе живописи?

4. Какие сюжетные элементы позволяют приблизительно датировать изображения эпохи бронзы?

5. На чем основаны датировки памятников скифского времени в западных и восточных регионах?

6. Какие изменения произошли в 70–80-х гг. XX в. в хронологии скифских культур и на каком основании?

Глава 6. Семантическая интерпретация древних изображений

Нередко одно и то же древнее изображение разные исследователи объясняют по-разному. Как правило, на читателя, менее глубоко знающего материал, подобные объяснения производят одинаково убедительное впечатление, как по своей логике, так и по набору аргументации. Неизбежно возникает вопрос: какое же из них правильно? Это происходит потому, что при исследовании изображений мы сталкиваемся, по крайней мере, с двумя группами объективных трудностей. Первая из них универсальна и относится не только к древним изобразительным памятникам, а ко всем видам изображений, не имеющих пояснительных надписей. Ее суть состоит в следующем. Пытаясь раскрыть смысл изображения, мы его пересказываем, т. е. прибегаем к средствам словесного языка. Таким образом, получается перевод с языка зрительных образов на словесный язык. Но никакой осмысленный перевод, даже с одного словесного языка на другой, даже чисто технического текста, не говоря уже о художественном, не будет адекватным. Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить с оригиналом любой самый точный перевод поэтических текстов. Тем более это невозможно при переводе с языка изображений на словесный язык. Нормальная для всех видов визуальной информации многозначность изобразительного языка становится серьезным препятствием на пути однозначного понимания (точнее, – угадывания) смысла древнего изображения и его объяснения. Еще сложнее объяснить словами архитектурный стиль, музыку или танец. Поэтому с тех пор, как появилась письменность, многие изображения стали сопровождаться поясняющими текстами (египетские росписи, ассирийские рельефы, античная вазапись и т.д.).

Вторая объективная трудность связана с тем, что изображение, которое мы стремимся понять, было сделано за тысячи лет до нас, когда в сознании людей преобладало мифологическое мышление, и логика была несколько иной (подробнее см., например, Леви-Брюль, 1994).

6.1. Дешифровка или догадка?

Прошло примерно полвека с того момента, когда А. Ламинь-Эмперер, изучая расположение изображений в пещере Ляско, обнаружила ритмичные, по ее мнению, чередования разных образов. В них можно было усмотреть некий скрытый смысл. Эта идея получила свое продолжение и дополнительное обоснование в трудах А. Леруа-Гурана, который дополнил ее наблюдениями над расположением рисунков в пещерах не только относительно друг друга, но и в связи с микротопографией пещеры, например, в углублениях рельефа стен или на выступающих плоскостях и т. д. В

большинстве образов и знаков палеолитической живописи А. Леруа-Гуран видел символическое противопоставление мужского и женского начала, т. е. один из первых абстрактных классификаторов, освоенных мышлением человека – логическую оппозицию.

Данные наблюдения и выводы показались авторам достаточным основанием к тому, чтобы воздержаться от поиска аналогий в этнографических наблюдениях над ритуалами недавних «дикарей» Африки, Австралии и Южной Америки и искать методы дешифровки изобразительного текста, исходя из него самого. Леруа-Гуран считал, что наши расхожие представления о человеке первобытной эпохи неверны. Они наделяют его массой магических, мистических, анимистических и иных иррациональных идей в такой мере, что очень трудно себе представить элементарную выживаемость в тех физических условиях при столь неадекватном отражении в его сознании окружающей его жизни. «Если мы хотим, чтобы первобытный человек заговорил, не нужно заставлять его говорить на искусственном жаргоне, составленном из слов австралийских, эскимосских и банту, произносимых на европейский лад. Если дать ему выразиться по-своему, он станет гораздо менее болтливым, но зато более понятным и – не нужно удивляться – более разумным» (Leroi-Gourhan, 1964, 76).

Такой подход подкупал своей научной строгостью. Правда, его нельзя считать совсем уж новаторским. Еще более 120 лет тому назад выдающийся знаток южноафриканских языков В. Блик предложил воспринимать бушменское искусство, исходя только из него самого, изнутри, а не притягивая к нему внешние атрибуты и западное понимание.

Однако, спустя некоторое время, стало ясно, что раскритиковать и отвергнуть этнографический компаративизм намного проще, чем предложить что-либо взамен. Если вообще не привлекать для интерпретации древних памятников искусства этнографические параллели, строгая интерпретация не идет дальше тривиальных суждений номинативного характера («бизон», «носорог», «ряженный человек» и т. д.). Мало того, даже гипотеза Леруа-Гурана об образно-знаковых оппозициях типа «мужское-женское», строго говоря, не выводится непосредственно из дистрибутивного анализа образов пещерной живописи. По отношению к самим изображениям эта гипотеза привнесена извне не в меньшей мере, чем любое сравнительно-этнографическое объяснение. Вообще, такой, сверхпуристский подход вряд ли способен привести к желаемому результату – к пониманию смысла древних изображений. Здесь есть, конечно, не вполне строгая, может быть, метафоричная, но важная параллель с теоремой К. Геделя о неполноте формальных систем. Суть ее состоит в том, что непротиворечивость формальной системы (а любая осмысленная совокупность символов – это формальная система) не может быть выведена из нее самой. Иными словами,

без обращения к внешним по отношению к изучаемым изображениям данным дать полноценное объяснение этих изображений невозможно.

Вместе с тем невозможность семантической интерпретации древних изображений из них самих вовсе не означает, что достоверное «прочтение» их смысла по каким-то определенным правилам вообще невозможно. Во всяком случае, можно сформулировать хотя бы некоторые теоретические основания для построения таких правил.

1. Абсолютно достоверная интерпретация древних изображений практически невозможна, за редкими исключениями, связанными с надписями и иными дополнительными данными. При изучении изображений, относящихся к дописьменным культурам, речь может идти лишь о стремлении к максимально правдоподобному и непротиворечивому объяснению.

2. Необходимыми (хотя и недостаточными) условиями правдоподобного объяснения сюжетов, т. е. композиций, должны быть следующие:

2.1. Доказанность того, что все, составляющие композицию рисунки, были сделаны одновременно. Упомянутые выше случаи (Куньяк, Альтамира, Нио и др.) показывают, что за композицию легко принять разновременные изображения. В последнем варианте нельзя исключить, что художник, добавивший свое изображение рядом с давно существующим, мог вкладывать в новое сочетание и некий новый смысл. Тогда и разновременные изображения могут рассматриваться как композиции. Но доказать это практически невозможно.

2.2. Если объясняется сцена из нескольких изображений, то наиболее непротиворечивой можно считать ту интерпретацию, которая объясняет *все составляющие сцену изображения во взаимосвязи между собой*. Отдельные элементы изобразительного «текста» всегда объяснить легче, но и вариантов объяснения в таком случае будет больше, а их достоверность – меньше.

3. Необходимо четко отделять описание от объяснения. Когда мы говорим: на стене пещеры Руффиньяк один перед другим изображены два мамонта, это – описание. Если о той же композиции сказать: геральдическая композиция из двух противостоящих друг другу мамонтов, – это уже объяснение.

4. Подход к древним изображениям как к тексту на неизвестном языке можно считать вполне плодотворным. Как и во всей остальной археологии, такой подход требует поиска аналогий, как в иных изобразительных памятниках, так и (при определенных условиях) в этнографических материалах, письменных источниках и фольклорных текстах.

Разумеется, перечисленные основания неполны. Известны вообще другие подходы. Например, Д.Льюис-Уильямс и его соавторы показали, что достоверная интерпретация наскального искусства бушменов невозможна без учета данных нейропсихологии, объясняющих зрительные галлюцинации шаманов в состоянии транса. Никто не мог объяснить изображения людей с рыбьими хвостами (типа европейских русалок). Оказалось, что это некоторые

шаманы передают свои впечатления о «путешествии» по подводному царству. Д. Льюис-Уильямс и Ж. Клотт в совместной книге «Доисторические шаманы. Транс и магия в пещерной живописи» (Clottes, Lewis-Williams, 1996), по существу, возродили этнографический компаративизм на новой основе. В одной из гипотез, представленных в этой книге, предпринята попытка объяснить, почему некоторые, как абстрактные, так и фигуративные наскальные изображения, известные на очень удаленных друг от друга территориях (Южная Африка, Евразия, Северная и Южная Америка), обнаруживают удивительное, с точки зрения исторической компаративистики, сходство. Скорее всего, оно объясняется единой природой человеческой психики. Авторы считают, что наскальные изображения наносились шаманами. Шаманы – это люди, способные входить в состояние измененного сознания – транса. Это состояние достигается разными средствами – от внутренней тренировки до приема галлюциногенов (грибов и иных растений). Наступление состояния полного транса, как они пишут, у всех людей проходит одинаково, через три стадии с возможными наложениями одна на другую. Первая из них связана с тем, что перед внутренним взором проплывают различные геометрические фигуры: зигзаги, решетки, извилистые параллельные линии и т. п.

Действительно, среди петроглифов разных континентов таких изображений много. Их обычно объясняют как «планы жилищ», «топографические карты», излуины рек, горные тропы, капканы и т. п. На второй стадии эти геометрические фигуры становятся как бы объемными, а на третьей – галлюцинирующий человек «превращается» в животное и изображает себя с человеческой головой, но с корпусом и конечностями животного (кентавр, минотавр и т. д.). Ж. Клотт и Д. Льюис-Уильямс не сглаживают различий между шаманами эпохи верхнего палеолита и более поздних периодов. Они также согласны с заметными различиями в антураже, атрибутах и особенностях поведения шаманов Сибири, Южной Африки и Южной Америки, но во всех случаях, и в прошлом, и в настоящем, они исходят из фундаментального природного единства законов нейропсихологии, по которым действует механизм перехода в состояние измененного сознания. По-видимому, авторы и правы. Еще в 30-е гг. XX в. близкие идеи высказывал известный нейропсихолог Н. А. Давиденков (1947; 1975). Сейчас о роли нейропсихологических факторов в изобразительном искусстве, в том числе и в первобытном, есть достаточно обширная литература (см., например, Хайкин, 1992; Николаенко, 2001; Wiart, 1967; Lewis-Williams, 2004 и др.). Однако и при таком подходе задачи объяснения смысла наскальных изображений не стали проще.

Известный знаток археологии и этнографии Западной Сибири В. Н. Чернецов писал: «Если трудно бывает расшифровать письменность на неизвестном языке, то еще труднее проникнуть в содержание и смысл наскальных изображений, в которых роль индивидуального творчества и

случайности несоизмеримо выше, чем в самой примитивной письменности» (Чернецов, 1964, 5). Продолжая эту мысль, можно добавить, что проблема смысловой реконструкции в применении к изобразительным памятникам, это еще и проблема «перевода» с языка зрительных образов на естественный язык. Даже когда нам заведомо известно, что хотел сказать художник (например при пересказе смысла современной сюжетной картины), при таком «переводе» происходят невозполнимые потери в силу разной природы образного и словесного языков. Еще более весомыми будут эти потери при попытках раскрыть смысл изображений, сделанных тысячи лет тому назад.

В итоге, отвечая на вопрос, поставленный в подзаголовке, можно сказать, что смысловое прочтение древних изображений представляет собой нечто среднее между строго научной дешифровкой и догадкой. При этом на разных этапах исследования значение того или иного подхода меняется. Логическая схема одного из возможных вариантов смысловой интерпретации древних изображений может выглядеть следующим образом.

Сначала изучается оригинал изображения в контексте окружающих его образов и со всеми деталями. Затем необходимо убедиться, что это: совокупность разрозненных и разновременных изображений, случайно сосредоточенных на одной плоскости, или композиция, связанная единым сюжетом. Если в процессе первичного изучения не возникает никаких объясняющих его догадок, лучше дальнейшую работу по интерпретации отложить и поискать какие-нибудь аналогии. При рассмотрении аналогий должны возникнуть догадки. При этом возникает опасность остановиться на первой же из них и начать ее разработку. Аналогии могут быть случайными или связанными с общечеловеческими универсалиями. Поэтому корректней сформулировать две-три объясняющие гипотезы и, перебирая их последовательно, оставить для дальнейшей разработки наименее противоречивую. Заключительным этапом должен быть перебор ранее известных подобных сюжетов, близких по времени и пространству, но не получивших в свое время объяснения. Если их удастся объединить в серию, это станет лишним подтверждением достоверной интерпретации.

6.2. Древнейший изобразительный фольклор

Понятие «фольклор», введенное в науку в 1846 г. У. Дж. Томсом, первоначально включало в себя все формы художественной народной культуры, и только потом его значение сузилось до устно-поэтического народного творчества. Сведение фольклора лишь к вербальным формам разрывает существующие в народном искусстве органические связи между словом, музыкой, игрой и другими элементами художественного творчества. По одной из классификаций фольклор делится на четыре разновидности: первичная устная культура, никак не связанная ни с каким видом письма; смешанная устная культура, которая так сосуществует с письменной, что

воздействие последней остается частичным, внешним; вторичная устная культура, когда устная традиция воссоздается на основе письменных текстов и под их воздействием; устная культура, опосредованная средствами массовой информации (Zumtor, 1983). Думается, что здесь недостает, по крайней мере, еще одной разновидности, – устно-изобразительной традиции. В этой схеме она должна стоять между первой и второй, поскольку сложилась задолго до первой письменности, возможно, вслед за появлением речи. Сколько времени занимало это «вслед», сейчас вряд ли кто может сказать. Может быть, десятки тысячелетий.

Е. М. Мелетинский считает, что устный фольклор исторически позднее изобразительной деятельности и предлагает следующую схему: членораздельная речь – изображения – орнамент (ритм) – танец – театр – обряд – песня хора – слова и музыка (Мелетинский, 1972, 149–153). Возможно, что так оно и было, особенно, если не задаваться определенными рамками абсолютных дат и не забывать о синкретическом характере всей духовной культуры первобытности. На органическую связь между устной и изобразительной традицией указывает также и Д. С. Раевский (1985; 2001 и др.)

Наиболее массовым материальным выражением древней изобразительной традиции являются пещерные настенные росписи и наскальные изображения – петроглифы. Включение наскальных изображений в общий контекст фольклора оправдано прежде всего потому, что они представляют собой одну из неязыковых моделирующих знаковых систем, которые в комплексе составляли древнейший духовный потенциал культуры. Тесное взаимодействие устной и изобразительной традиций, а также других элементов знакового поведения (танец, музыка, ритмичная речь и др.) в первобытной культуре имеет единые природные, психо-физиологические основы. Прежде всего, это – межполушарная асимметрия и связи тех участков головного мозга, которые ответственны за языковое и образно-художественное мышление. Язык и образ могли занимать ведущее или второстепенное место только в сознании конкретного человека. В целом же это – взаимодополняющие способы познания и отражения внешнего мира. Если возможно существование в гуманитарных науках принципа дополненности, как в физике, то прежде всего он применим к объяснению взаимодействия между логическим и образным мышлением. Единство природной основы всех форм духовной культуры подталкивает к мысли о том, что сходство между устной и изобразительной традициями должно наблюдаться не только в содержании тех или иных вербальных и изобразительных текстов, но и между их выразительными элементами.

Одним из обязательных атрибутов фольклора (древнего и современного) являются формулы – однотипные сочетания слов, «клише», периодически повторяющиеся в устном или письменном тексте. Чаще всего это эпитеты

или метафоры, заклинания, предписания и т. п. Они достаточно жестко привязаны к определенным персонажам или ситуациям.

В рамках одной языковой культуры эти словесные формулы бывают инвариантными относительно разных словесных контекстов и даже в разных, но родственных языках. Например, в гомеровском греческом встречаются формулы «неувядающая слава», «реки, текущие по небу», «колесо солнца», «хозяин двуногих и четвероногих». Практически в неизменном виде эти формулы повторяются в Ведах и в Авесте. Анализ подобных совпадений, исключающий возможность случайных соответствий, показывает, что определенные мотивы-формулы, характерные для древнегреческой и индоиранской эпической поэзии, восходят ко времени праиндоевропейского единства. После разделения в IV тыс. до н. э. на индоариев и индоиранцев, эти формулы более трех тысяч лет сохранялись в устной и письменной традициях народов, живущих очень далеко друг от друга, но связанных общим происхождением.

Если формульность является одной из особенностей фольклора, то древняя изобразительная деятельность тоже должна включать в себя некие близкие по своей природе и функциям формулы, но не словесные, а изобразительные. Двигаясь ретроспективно в древность, можно видеть, что изобразительные формулы существовали и в средневековье, и в ранних цивилизациях. В некоторых случаях заметны прямые свидетельства близкого «родства» словесных и изобразительных мифопоэтических формул. Например, в Ригведе образ Утренней Зари – «ярко пылающая юная женщина в светлых одеждах» (RV, I, 113, 8). У Гомера в «Одиссее»: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос...» и далее: «...Выйти из вод океана велела она златотронной Эос, чтоб светом людей озарить» (II, 1; XXIII, 345–348). А в Новгородской Хлудовской псалтири конца XIII в. изображена Утренняя Заря в виде юной женщины, огненно-красной с Солнцем в руке (Зарубин, 1971).

Сначала считалось, что формульность текста является показателем его принадлежности к устной традиции, но позднее стало ясно, что для письменных традиций тоже характерно использование формул. Аналогичные по своей природе и функции формулы встречаются не только в словесных, но и в изобразительных текстах. Иногда они поразительным образом совпадают с некоторыми словесными формулами: Мать-Сыра Земля, Ветер-конь (в любовных заговорах выступает как оплодотворитель; ср.: священный брак царицы с конем в ритуале *asvamedha*, а в просторечии – «ветром надуло»). Индра с дубиной = Геракл с палицей. Вритра-дракон = Змей Горыныч. Одноглазый Полифем = Лихо одноглазое и т. п. Конечно, совпадения между изображениями и текстами могут быть только ассоциативными. Прямые соответствия принципиально невозможны ввиду того, что это «тексты» не просто на разных, но и на несводимых один к другому языках.

Мифопоэтические формулы очень «живучи» и сопутствуют своей культуре в течение длительного времени. Некоторые из них настолько прочны, что сохраняются в фольклоре даже после потери первоначального смысла в виде современных детских «считалок», или заговоров, причитаний и т. д. (см., например: Топоров, 1975, 3–49). Так же, как и в словесных текстах, утратив первоначальное содержание, изобразительные формулы сохраняются в узорах народной вышивки, в орнаменте резьбы по дереву, узоров на керамике, коврах и других предметах народных промыслов. Словесные и изобразительные мифопоэтические формулы «путешествуют» вместе с носителями данной культуры в пространстве, уходя иногда довольно далеко от места первоначального зарождения.

Обращение к древнейшим изображениям позволяет предположить, что отдельные изобразительные формулы ведут свое начало с эпохи верхнего палеолита. Рассмотрим некоторые примеры интерпретации древних изображений.

6.3. Божественные первопредки

Начиная с эпохи верхнего палеолита, в изобразительных памятниках встречается образ божественной пары, которую можно для начала условно назвать «Мать – Сыра Земля и Отец – Небо». У всех древних народов образ женщины-матери, дарующей жизнь, был осенен ореолом святости, непостижимости и поклонения. Поэтому эротизированный образ женского божества не редкость в изобразительных традициях самых разных культур. В памятниках верхнего палеолита Евразии он представлен многочисленными женскими статуэтками, о которых речь уже шла в гл. 1. В Анатолии и на Балканах этот образ сохраняется в неолитическое время. При этом, в отличие от верхнепалеолитических статуэток, появляются статуэтки и наскальные изображения рожающей женщины. Ареал этого сюжета соизмерим с ойкуменой. Его можно видеть в наскальных росписях и гравировках Северной Африки и Скандинавии, в Австралии и Южной Америке. Это типичная мифологическая универсалия, которая создается каждым народом, независимо от других, на основе единых законов природы.

На первый взгляд, нет ничего удивительного в том, что образ женщины в позе роженицы неоднократно встречается и в петроглифах Южной Сибири (рис. 6.1.). Такие изображения известны практически на всех континентах в очень широком временном диапазоне. Удивительно другое: на представленных рисунках фигура рожающей женщины изображена на фоне быка (рис. 6.2). Следовательно, в данном случае речь идет не об отдельном образе, а о мотиве, состоящем, по крайней мере, из двух независимых персонажей. Поскольку сочетание этих двух образов – женщины и быка – повторяется, и неоднократно, вероятность случайного совпадения с каждым повторением сильно уменьшается.

Правда, принадлежность этих двух изображений к одной культуре и эпохе нельзя считать строго доказанной. Однако косвенные данные все же позволяют их датировать временем между III и II тыс. до н. э. и считать сочетание «женщина – бык» устойчивым семантическим блоком (подробнее см.: Шер, 1980, 270–277). Если, как это уже отмечалось выше, ареал персонажа типа «праматерь всего сущего» сопоставим по своим размерам с самой ойкуменой, то распространение мотива «женщина – бык» имеет вполне ограниченные масштабы, тоже немалые по размерам, но не выходящие за пределы Евразии. Самые ранние из них датируются временем верхнего палеолита (рис. 6.3), см. также Leroi-Gourhan, 1992.

Семантические параллели парному сочетанию «женщина – бык» встречаются в двух группах памятников: в языковых текстах (фольклорных и письменных) и в изобразительных. Из языковых мифологических параллелей близкой по смыслу является пара: «Мать-Сыра Земля» и «Отец-Небо». В праиндоевропейской мифологии – это божественная чета, от которой происходит все во Вселенной, очень древний образ, относящийся к эпохе общеиндоевропейского единства, если не к более ранней. В этом мифе мужским началом выступает Бык-Небо. Падающий с неба дождь – это семя, увлажняющее и оплодотворяющее землю-женщину (потому и «Сыра Земля»), зачинающую и дарующую жизнь всему сущему. Собственно, в этих строках был пересказан «своими словами» один из гимнов Ригведы (RV, VI, 70). В восточнославянском язычестве Род и роженицы едва ли не самые ранние божества, во всяком случае, они – предшественники Перуна. Древнеиранский Гайомарт, родоначальник человечества, связан с быком и наделен функцией оплодотворения Земли. Его образ восходит к эпохе индоиранской общности, его родителями были Небо и Земля.

Бык был одной из инкарнаций Зевса, причем здесь явно не греческие, а скорее, передневозточные корни, поскольку главным греческим воплощением Зевса был орел. Миноийский Зевс – бык, с которым вступает в священный брак жена критского царя-жреца Пасифая. Артемида – дочь Зевса, и она же – покровительница деторождения. В одном из своих прозвищ (Тавропола, таврос - бык) Артемида сохранила остатки своего первоначального образа Великой Матери богов Кибелы.

Целый цикл мифов о быках-предках можно последовательно наблюдать от хуннов и тюрков-огузов (огуз – бык) до уйгуров, якутов и бурят. У последних существуют сказания о небесном, голубом или сивом быке Буханойоне. Этот персонаж оплодотворяет ханскую дочь, и она рождает сына Булагата, родоначальника одного из бурятских племен.

Самой поразительной аналогией рассматриваемым рисункам является рельефное изображение на передней стене «храма богини плодородия» из неолитического «города» Чатал-Хююк (храм 10, слой VI) в Центральной Анатолии (рис. 6.4). В храме 31, слой VI, было еще одно поврежденное такое же рельефное изображение женщины с распущенными волосами, сначала

принятое ошибочно за танцовщицу. В этой связи невольно вспоминаются распущенные волосы и силуэт быка на рисунке из Черновой VIII (рис. 6.2). Аналогичный сюжет, но не в рельефе, а в росписи-фреске (правда, бычьи головы не сохранились) был на стене храма 23, слой VII.

Подобные мотивы повторяются в глиняных рельефах и росписях Чатал-Хююка несколько раз. Если бы эта изобразительная мифологема из храмов Чатал-Хююка была единственной в своем роде, трудно было бы обосновать ее семантическую сопоставимость с более ранними палеолитическими изображениями и более поздними петроглифами Енисея. Но есть и другие изображения, относящиеся к более позднему времени. Однако прежде, чем перейти к ним, отметим, что в Чатал-Хююке наблюдаются и иные элементы культуры, общие с энеолитическими культурами степей Евразии и, в частности, с окуневской (афанасьевской) культурой Енисея. Например, в Чатал-Хююке впервые в Евразии зафиксирован обряд посыпки охрой тел умерших.

В петроглифах Иордании эпохи бронзы (Кильва) есть аналогичный сюжет: на фоне большого быка, перекрытого позднейшими рисунками козлов, расположено схематическое изображение человеческой фигуры с поднятыми руками и широко расставленными ногами (рис. 6.5). На скальных плоскостях Гобустана (Беюкдаш, камни 12, 15, 24, 30, 31, 54) многократно повторяется изображение женщины в той же позе. В ряде случаев женщина изображена рядом с животными, в том числе с быками, а в одном случае, как и на Енисее прямо на корпусе быка (рис. 6.6). К этим аналогиям можно добавить изображение на других материалах. На одной из луристанских бронзовых пластин изображены роды, причем, судя по форме груди, – первые, что позволяет видеть в этой сцене некий акт перворождения. Показательно, что по сторонам женщины-роженицы изображены два быка (рис. 6.7). Близкие мотивы встречаются на трипольской керамике и костяной пластинке в виде бычьей головы.

Особенно интересны изображения на более поздних памятниках, демонстрирующие реликтовую сохранность композиции «женщина – бык» после утраты первоначального смысла (рис. 6.8). Данная изобразительная мифологема оказалась такой же устойчивой, как, например, узоры современной народной вышивки, сохранившие формулу «мировое древо» почти в неизменном виде до наших дней. В изображениях, приведенных на рис. 6.9. и 6.10, можно видеть действие закона типологической редукции: при постепенной утрате первоначального смысла изображения, его основные элементы еще какое-то довольно долгое время сохраняются и только потом либо вообще теряются, либо трансформируются в нечто иное. Так, на блюде из Чертомлыкского кургана голова быка превратилась в растительный узор, а на «кариатидах» из Свештари в странные по форме одежды с закрученными «фалдами». Вероятно, из тех же изобразительных истоков можно выводить происхождение иконографии некоторых скифских женских божеств.

Совпадение подобных изобразительных формул в разных культурах, удаленных друг от друга в пространстве и не синхронных между собой, требует объяснения причин такого совпадения. Здесь возможны следующие логические возможности объяснения: 1) совпадающие изобразительные формулы представляют собой общечеловеческие универсалии и появились независимо одна от других; 2) некий словесный и/или изобразительный сюжет (мотив) заимствован одной культурой у другой (например переднеазиатские элементы в скифо-сибирском зверином стиле); 3) два похожих мотива восходят к общему предку.

Объяснение по первому варианту, казавшееся наиболее правдоподобным, отпало по причинам, рассмотренным выше: речь идет не о персонаже (роженица), который относится к категории мировых универсалий и мог возникнуть независимо ни от каких влияний, а о мотиве: «женщина – бык», ограниченном во времени и пространстве. Второй вариант тоже не находит себе достаточных оснований, прежде всего потому, что для этого необходимо территориальное соседство и активные контакты. Очевидно, что ни соседства, ни контактов между энеолитическими племенами долины Енисея и упоминавшимися выше районами юга Восточной Европы, Передней Азии и Закавказья быть не могло. Остается только третий, поначалу кажущийся невероятным, вариант, который при более внимательном рассмотрении оказывается вполне понятным и естественным.

Общий предок близких мифологических сюжетов это – миф, лежащий в их подоснове, следы которого сохранились в древних языках. Поскольку территория степной Западной Сибири в древности была местом исторического взаимодействия трех или четырех этнических массивов, носителей урало-алтайских, угро-финских, палеоазиатских и индоевропейских языков, теоретически можно допустить, что рассматриваемая сцена может относиться к одной из этих мифологий. Тем более, что в каждой из них есть персонаж типа Мать-Прародительница. Но это только теоретически. На самом же деле все мифы неиндоевропейского происхождения можно сразу исключить по одной причине: верховное мужское небесное начало в них олицетворяют другие существа, ничего общего не имеющие с быком (Ворон, Гусь, Тенгри, Небесный Змей и др.). В мифологии тюрков бык-тотем, как и некоторые другие сюжеты, скорее всего, заимствован из индоевропейской традиции (например у алтайских народов: Гамкрелидзе, Иванов, 1984, 939; о более широких генетических корнях древнетюркской культуры, включающих индо-иранские и общеиндоевропейские влияния, см.: Кляшторный, 1979, 108–111; 1986, 37–38).

Распад индоевропейского праязыка начался на юге Восточной Европы (или в другом из близлежащих регионов) не позднее IV тыс. до н. э. Племена-носители этого языка стали постепенно расходиться в разные стороны. Разумеется, у них не было каких-то четких, заранее спланированных маршрутов. Все зависело от того, насколько новые земли

пригодны для традиционного пастушеского скотоводства. В этих условиях наиболее благоприятным оказалось направление на восток в границах евразийского степного коридора. М. Гимбутас, наоборот, считала главным направлением западное (Gimbutas, 1977; 1982 и др.).

Известно, что самой ранней волной движения на восток, предшествовавшей индо-иранцам, была прототохарская миграция (Гамкрелидзе, Иванов, 1984; 1989; Harmatta, 1981). Из археологических материалов, сопоставимых с движением прототохар, наиболее вероятны памятники ямной и афанасьевской культур (Семенов, 1987; Шер, 1980; Sher et al, 1994). Они демонстрируют наибольшее сходство между собой по антропологическому типу, погребальному ритуалу и другим особенностям.

6.4. «Коррида»

Бык – один из самых ранних и самых популярных персонажей в первобытном искусстве Евразии. Объектом изобразительной деятельности образ быка стал с «самого начала», т. е. с эпохи верхнего палеолита (см. гл. 1). Мастерски выполненные уверенными, лаконичными линиями профильные изображения быков встречаются везде от Франко-Кантабрии и Леванта на западе до Прибайкалья и Монголии на востоке. Ареал этих изображений, хотя и очень велик, но ограничен. Восточнее Прибайкалья и севернее границы между лесостепью и тайгой в древних изобразительных памятниках образ быка почти не встречается. Видимо, столь же широко и непрерывно были распространены и древние культы, почитавшие быка, сначала дикого, а затем – одомашненного. Этот ареал совпадает с зоной распространения архаических представлений о быках, как образах космических божеств в древних индоевропейских устных и изобразительных традициях.

Среди петроглифов Центральной и Средней Азии есть несколько стилистических разновидностей изображений быков, соответствующих разным культурам и историческим периодам. Различна и техника создания изображений. В большинстве случаев это гравировка или выбивка мелкими или крупными выбоинами. Очень редко, но все же встречаются наскальные рисунки, выполненные охристо-бурой или черной краской. В Средней Азии мезолитическая композиция с быками известна в ущелье Зараут-Сай (гл. 1, рис. 6.11). В Саянском каньоне Енисея на берегу небольшой речки Сосновки Джойской было найдено парное изображение быка и лося (гл. 2, рис. 6.12). Датировка этих изображений вызвала дискуссии, но спорными являются лишь нижние даты, верхние же – энеолит или ранняя бронза – сомнений почти не вызывают.

Возможно, к более древним периодам относятся наиболее реалистичные изображения быков, выбитые на прибрежных скалах Среднего Енисея. Иногда заметно, что по контуру выбитой линии эти изображения прокрашивались или, наоборот, выбивка была нанесена по первоначальному

«наброску» охрой. Интуитивные соображения о возможной принадлежности некоторых изображений быков на Енисее эпохе верхнего палеолита ничем не были подкреплены (Шер, 1980, 193) и поэтому вызывали возражения. Главным доводом «против» было то, что палеолитические изображения, скорее всего, должны быть расписными, или гравированными, но не выбитыми. Сейчас этот довод сильно поколеблен обнаруженными в южной Франции (Верхние Пиренеи), в Испании и Португалии (см. гл. 1) палеолитическими петроглифами на открытом воздухе и, в частности, – изображениями быков и лошадей, сделанными в стилистической манере, близкой к ранним петроглифам Енисея (Оглахты I, Тепсей I, Суханиха и др.). На Алтае тоже стали известны петроглифы в подобной манере (рис. 6.13).

Другая группа изображений быков отличается заметной схематизацией. В них больше прямых линий, углы не сглажены. Контуры животных подчеркнута геометричны. Внутренние плоскости контура расчерчены поперечными линиями. Данная группа изображений быков по своим особенностям стиля и техники относится к эпохе бронзы и датируется примерно II тысячелетием до н. э. (рис. 6.14).

Заслуживает внимания группа рисунков «тощих» быков, отличных от обеих предыдущих особой оригинальной стилизацией, очень устойчиво повторяющейся на многочисленных образцах (рис. 6.15). Эта манера изображения (своеобразная поджарость не только быков, но и лошадей) локализуется на сравнительно небольшом пространстве и пока известна только в пределах Минусинской котловины.

Примечательной особенностью изображений быков этого типа является роспись морды поперечными линиями с раздвоенными концами, напоминающая роспись на обмазанных глиной черепаках быков из Чатал-Хююка (рис. 6.16) и почти идентичная раздвоенным поперечным полосам, пересекающим так называемые окуневские личины. Датировка изображений данной группы основывается не только на стилистике и технике, но и на том основании, что много подобных рисунков найдено на каменных плитах, укреплявших стенки могил. Сами же могилы датируются по керамике и иным наблюдениям энеолитом – ранней эпохой бронзы.

На изображения «поджарых» быков очень похожи медные фигурки из Анатолии (Аладжа-Хююк, рис. 6.17). Можно отметить еще один тип изображений быков, интуитивно кажущийся очень ранним. Его особенность состоит в том, что туловища быков расчерчены пересекающимися прямыми или волнистыми линиями, образующими иногда нечто очень похожее на схемы разделки туши, вывешиваемые в мясных магазинах (рис. 6.18). Аналогия со схемой разделки туши не совсем формальная: в «Гатах» Авесты главная тема – беречь скот и обходиться минимальным количеством жертвоприношений. В комментариях сасанидских жрецов приводится замечание Заратуштры по поводу того, как Йима научил людей разделять тушу жертвенного животного: «Даже Йима здесь сделал прегрешение» –

заявил Заратуштра (благодарю за консультацию проф. В. А. Лившица). Следовательно, были какие-то довольно жесткие предписания, как следует разделывать тушу жертвенного быка, а возникнуть они могли задолго до зороастрийских. Важно также и то, что зороастризм возник «около 3500 лет назад в азиатских степях» (Бойс, 1987, 4), там, где проходили пути передвижений ямных и афанасьевских племен, т. е. прототохар и их более поздних «наследников».

Однако самый большой интерес в рамках данной темы представляют собой некоторые сюжеты с участием быка и человека. Одна из таких композиций уже упоминалась – Зараут-Сай (рис. 6.11). Другая была найдена З. С. Самашевым в Восточном Казахстане около дер. Зевакино (рис. 6.19). Эта сцена наиболее выразительна, но не единственная. Близкие по содержанию композиции известны в ущелье Тамгалы (гл. 2, рис. 6.20), в районе Байконура и в некоторых других местах.

Изучение подобных композиций вызывают у любого археолога или историка древности целую цепочку ассоциаций, которые вряд ли объяснимы случайными совпадениями. Столкновение или единоборство человека с быком нашли свое отражение уже в самых ранних памятниках изобразительного творчества, относящихся к эпохе верхнего палеолита. Так, на одной из фресок пещеры Ляско мы видим сюжет, почти «буквально» повторяющий содержание рассмотренных выше сцен. На большой картине (около 1,5 м в поперечнике) изображен разъяренный бизон, который вот-вот растопчет, растерзает субтильную фигурку странного птицеголового человека с подчеркнутым признаком мужского пола (рис. 6.21). Некоторые исследователи считают, что здесь показан раненый бык с впившимися в него дротиками или копьями. Высказывается также мнение, что у него распорот живот, из которого вываливаются внутренности. Словом, сцена более чем драматичная. Стержень с профильным изображением птицы, скорее всего, – это фигурная копьеметалка, выпавшая из правой руки мужчины. Такого рода орудия, мастерски вырезанные из рога или дерева, неоднократно встречались при раскопках палеолитических памятников (рис. 6.22, 6.23).

Сцена из пещеры Ляско не единственная в искусстве верхнего палеолита. Близкая по содержанию роспись известна в пещере Пиндаль (Испания): раненый бизон нацелился своими рогами на две поверженные человеческие фигурки, из которых одна тоже с явно подчеркнутыми признаками мужского пола. Та же тема отражена в росписи из пещеры Виллар и в гравировке на роге северного оленя из пещеры Нижняя Ложери. Можно думать, что художественный образ трагического единоборства человека с быком возник чуть ли не одновременно с самой изобразительной деятельностью.

По наблюдениям Леруа-Гурана в росписях и гравировках верхнего палеолита человека рисовали очень редко. Изображения мужчин (в том числе

в звериных масках) не превышают 4 % от общего количества изображений, а женщин и того меньше – около 1 %. Из этого следует, что сочетание образов быка и человека в рассмотренных композициях было не только не случайным, но и определенным образом осмысленным. М. Лорбланше отмечает, что в палеолитическом искусстве не видно преобладания человека над зверем (бизоном, мамонтом и т. д.). Автор объясняет это синкретизмом первобытного искусства, при котором человек не отделяет еще себя от всего окружающего мира (Lorblanchet, 1989, 138 и сл.). Отсюда и маски, и фигуры «шаманов» и «ряженных» в полужверином облике, и т. п. Но, может быть, здесь скорее отразился не столько синкретизм первобытного искусства, сколько действительное положение, при котором в жесточайшей борьбе со зверем было еще очень далеко до осознания своего превосходства над ним. Об этом же говорят и многочисленные «звериные» культы, известные по этнографическим наблюдениям (см., например: Мириманов, 1996, 149).

Охота на дикого быка всегда была очень опасным делом (не только в эпоху верхнего палеолита), требующим как полной мобилизации физических и моральных сил охотника, его ловкости, молниеносной реакции, так и тщательно отработанной «технологии», которой, по-видимому, обучали мальчиков с детства, доводя необходимые навыки и приемы до автоматизма. Охотник не мог рассчитывать ни на длительное единоборство, ни на спасение бегством в случае неудачи: слишком неравными были физические силы. Поэтому ему было необходимо поразить быка чуть ли не одним-единственным, точным, первым и последним ударом. Если же удар не достигал цели или был недостаточно сильным, разъяренный бык бросался на охотника, и судьба последнего могла зависеть только от быстрых ног или от удачно подвернувшегося дерева, на котором можно было бы отсидеться. На ровном месте гибель охотника становилась почти неизбежной.

Интересные данные о единоборстве человека и быка дают археологические наблюдения. Одним из таких свидетельств четко отработанной технологии охоты на дикого быка является редчайшая находка З. А. Абрамовой при раскопках верхнепалеолитического поселения Кокорево I на левом берегу Енисея (Абрамова, 1964). Здесь, в культурном слое, была найдена левая лопатка крупного зубра, которому было 6–7 лет. В лопатке застрял вонзившийся в нее роговой наконечник дротика или копья. Острие, пробив лопатку, вышло из нее с внутренней стороны почти на 4 см.

После такого удара любое малейшее движение левой передней ноги причиняло зубру нестерпимую боль, поскольку при любом шевелении ногой острие дротика рассекало и рвало мышцы плеча и грудной клетки, расположенные под лопаткой. Одной такой раны было достаточно, чтобы зверь потерял всякую способность к сопротивлению или к бегству. Этот прием охоты, освоенный более 15 тысячелетий тому назад, практиковался на

протяжении всей последующей истории. Например, почти тем же способом охотились на бизонов с копьем или луком американские индейцы в XVIII в.

Реальные или ритуальные (а скорее всего, те и другие) поединки человека с быком были известны не только степным или лесным охотникам. Его знали и древнейшие оседлые земледельцы. Очень выразительные свидетельства развитого и сложного культа быка были найдены при раскопках уже упоминавшегося выше неолитического поселения Чатал-Хююк (Анатолия, Турция). На стене одного из помещений сохранилась фреска, в сюжете которой центральное место занимает огромная фигура быка и мечущиеся вокруг него люди (рис. 6.24). Если на этой фреске фигура быка намного больше по размерам, чем изображения людей, то на другой фреске, наоборот, изображения бегущих людей соизмеримы по масштабу и даже превосходят фигуру убегающего от них быка (один из них даже как бы вскочил на круп быка). О сложном характере культа быка свидетельствуют также упоминавшиеся выше алтари некоторых святилищ-храмов, раскопанных на Чатал-Хююке (см. гл. 1, рис. 108).

И в эпоху палеолита, и позднее победа человека над быком, осознавалась как большой успех не только в смысле самой добычи, но и как олицетворение силы, ловкости, мужества и охотничьего мастерства. Путь к такому успеху проходил через постоянные тренировки и тяжкие испытания, которые должен был пройти каждый юноша прежде, чем он как равный вступал в сообщество взрослых мужчин-охотников. Но мы знаем, что все подобные действия, связанные с инициациями, были ритуальными и, как всякий ритуал, сопровождались различными символическими акциями. Очевидно, что этот ритуал, требуя длительной, тяжелой тренировки юношей, становился своеобразным механизмом естественного отбора: слабые, неподготовленные к такому испытанию молодые люди погибали под копытами или на рогах быка. Выживали только сильные.

В связи с этим интересно обратиться к образам «борцов с быком», зафиксированным как в эпосе, так и в изобразительных памятниках Шумера, древнего Ирана, древней Индии, крито-микенской культуры и последующих периодов древней истории Средиземноморья, Балкан и Причерноморья. Быка (или чудовище в виде человеко-быка) побеждает Гильгамеш. В иранской мифологии первобыка убивает Ахриман. Ритуальное жертвоприношение быка зафиксировано в хеттско-палайской традиции. Почти во всех изданиях учебников и хрестоматий по древней истории приводится рисунок фрески из дворца в Кноссе, с подписью: «акробат на быке» (рис. 6.25). Истолкование этого сюжета как акробатического этюда ошибочно приписывается А. Эвансу и тиражируется в нашей литературе. На самом деле Эванс называл эту сцену «корридой», а нарисованная им схема прыжка человека через голову быка служила дополнительным доводом в пользу достоверности его предположений. Вслед за критской тавромахией, можно напомнить о греческих «буффониях», о борьбе Геракла с критским быком, о

митраистском обряде «тауроктонии», о славянском заклятии «ильинского быка» в Ильин день, древнегерманских жертвоприношениях быка. Восходящая к Малой Азии средиземноморская традиция «сакральной игры с быком» заканчивается его жертвенным заклятием и продолжается в преобразованном виде в современном бое быков – корриде (Гамкрелидзе, Иванов, 1984, II, 576).

Ко всему этому можно сделать одно дополнение: не к Малой Азии и не к крито-микенской культуре восходит ритуальная борьба с быком, а к верхнему палеолиту. И не с одомашненным быком, а с диким. Сцены из пещер Ляско, Виллар, Пиндаль и др. отражают трагический исход неудачной охоты на быка, при которой человек почти неизбежно погибал под копытами или на рогах зверя. Вспомним упомянутую в главе 1 особенность палеолитических изображений быков и особенно бизонов. Они всегда изображены в состоянии предельного напряжения, в динамичных позах, свидетельствующих о готовности к нападению или обороне. В этой связи возникает вопрос о том, что, собственно, было главным содержанием этого древнейшего эпического сюжета – победа над многократно превосходящим по своей мощи разъяренным животным или скорбь по трагической гибели человека в этом неравном бою. Судя не только по палеолитической живописи, но по ряду других изображений III–II тыс. до н. э., в том числе на кубках из Вафио (рис. 6.26) и Агиа Триады, тема гибели человека занимала в этом ритуале немаловажное место. В условиях недостаточно гибкой речи, в те времена еще плохо приспособленной к абстрагированию, такие сюжеты вначале, в верхнем палеолите, могли также служить средством выражения эмоций человека, наблюдавшего печальный исход неудачного единоборства с быком. Впоследствии этот сюжет, как и сама охота или сакральная схватка с быком, стал ритуально-мифологическим и приобрел характер праздничного зрелища.

К эпохе энеолита, когда domestикация животных только начиналась (IV–III тыс. до н. э.), относятся некоторые интересные находки, сделанные на территории Казахстана и прилегающих к нему областей Приуралья. В древних захоронениях того времени встречаются кости быка, т. е. остатки кусков мяса, которое сородичи клали в могилу в качестве заупокойной пищи для умершего. Судя по костям, погребенного снабжали мясом то дикого зубра, то одомашниваемого быка. Следовательно, и после domestикации быка охота на его дикого сородича продолжалась.

Сложившись еще в верхнем палеолите, культ быка постепенно превращался в ритуал жертвоприношения и распространился по всему евразийскому поясу гор и степей. Это хорошо видно по некоторым находкам в курганах катакомбной культуры (II тыс. до н. э.). Наблюдаются следы устойчивого обряда: у входа в катакомбу или в самой насыпи кургана находят аккуратно сложенные череп быка и кости четырех ног (концевые части). Это значит, что при похоронах забивали быка, снимали с него шкуру

с головой и концами четырех ног, отчлененными до плечевых или бедренных частей. Шкура с ногами и головой посвящалась покойному и отдавалась ему, а остальная туша шла на поминальное пиршество (Грязнов, 1977, 82). Аналогичные находки в памятниках эпохи бронзы были сделаны в Западном Казахстане в могильниках Купухта, Жаман-Узен и др. (Кузьмина, 1963; Аванесова, 1973; 1975). Примеров, свидетельствующих о развитии культа быка у древних племен Евразии, можно было бы привести намного больше.

Подводя предварительные итоги изложенному выше, можно сказать, что гипотеза М. П. Грязнова о широком распространении культа быка в древних культурах Евразии (Грязнов, 1977) подтверждается и может быть расширена: культ быка появился в верхнем палеолите и практически непрерывно существует во все последующие эпохи, видоизменяясь в деталях, обрастая новыми мифологическими именами и реалиями, но сохраняя неизменным центральную часть ритуала – поединок человека и быка (см., например: Дэвлет, 1990, 55–60).

Завершая данный раздел, хотелось бы отметить одно наблюдение, общее для верхнего палеолита и последующих эпох первобытности. Даже на самых насыщенных скоплениях древнейших изображений, с учетом протяженности их существования во времени, рисунки, гравировки и росписи наносились очень редко. Когда-то автору этих строк довелось изучать и копировать петроглифы одного из самых больших в Центральной Азии скоплений этих рисунков, расположенного на перевале Саймалы-Таш в Ферганском хребте. Был сделан приблизительный подсчет: всего здесь около 9000 рисунков. Если принять самые узкие хронологические рамки памятника (II тысячелетие до н. э. – первые века н. э.), то получится, что в среднем в год здесь создавалось не более 4–5 изображений (Шер, 1980, 261–262). Учитывая, что между фресками пещеры Шове и самыми поздними изображениями эпохи верхнего палеолита, например типа Эль Кастильо, прошло не менее 20.000 лет, нетрудно подсчитать, какой большой редкостью были живопись и графика в те времена. Конечно, можно возразить, ссылаясь на то, что до наших дней сохранилась лишь малая толика художественного наследия эпохи верхнего палеолита. Это действительно так. Но допустим, что до нашего времени сохранилась лишь сотая часть того, что было нарисовано в те времена. В этом случае окажется, что во всей Франко-Кантабрийской области создавалось не более 5 изображений в год.

Складывается представление о том, что пещеры, особенно их глубинные, удаленные от входа полости, посещались очень редко. На этот факт уже обращалось внимание в литературе (Филиппов, 1997, 11), однако пока он не получил соответствующего объяснения. А объяснение представляется простым. Нам известно уже довольно много памятников первобытного искусства. Хотя количество отдельных изображений в целом никто не подсчитывал, теперь уже можно с уверенностью утверждать, что в те отдаленные времена людей, наделенных таким художественным талантом,

который бы «прорывался» сам, без обучения и каких-либо поощрительных мер, было очень мало. Их и сейчас немного. Но в древности высокая смертность, трудности выживания, неумение распознать способности в себе или в детях, все это только препятствовало развитию искусства. Мало того, есть все основания думать, что в любом традиционном, консервативном обществе художественная деятельность должна была порождать суеверный страх и связанную с ним реакцию отторжения. Может быть, поэтому те редкие таланты, которые не могли сдержать в себе стремление к творчеству, вынуждены были уходить в мрачную глубину пещер, чтобы там, при свете факела или жировой лампы, типа той, что была найдена в пещере Ляско, излить всю неудержимую силу своего таланта на стены пещеры.

6.5. «Господин коней» на берегу Енисея

На прибрежной скале горы Оглахты до 1966 г. сохранялось изображение, выбитое мелкими точечными ударами: человек в островерхом головном уборе держит под уздцы двух симметрично стоящих по бокам лошадей (рис. 6.27). Манера изображения лошадей позволяет отнести его к раннему этапу скифо-сибирского звериного стиля (VIII–VII вв. до н. э.). В 1966 г. плоскость с этим и другими рисунками была разрушена (подробнее см.: Шер, 1980, 155–158). К счастью, фотографии и копии сохранились.

У этой композиции есть целая серия достаточно точных аналогий, находящихся вообще «на другом конце света», в Средиземноморье. Некоторые из них представлены на рис. 27а. Сначала, естественно, возник вопрос: не случайно ли это совпадение? Как уже отмечалось выше, сходные мифологемы и их визуальные воплощения могут складываться конвергентно, в культурах, никогда между собой не соприкасавшихся. Но это характерно для сюжетов, отражающих общечеловеческие универсалии, такие как рождение, смерть, размножение и т. п. Наш сюжет к таковым не относится. Мало того, при внимательном сопоставлении заметно не только сюжетное сходство между оглахтинским и аналогичными изображениями, но и близость стилистических деталей, что при конвергенции практически невозможно. Совпадают островерхий головной убор центрального персонажа, подчеркнутые утолщения икроножных мышц, сходные пропорции фигур, заполнение свободного пространства между человеком и лошадьми знаками, похожими на солярные.

Если это не случайное совпадение, то возможны только два объяснения: либо заимствование, либо общий «предок». Первое из них отпадает сразу: никакого синхронного культурного контакта на таком огромном расстоянии быть не могло. Второе – требует более подробного рассмотрения. Как и в предыдущем сюжете, общим «предком» будем считать миф-субстрат, лежащий в основе данных изобразительных сюжетов. Если он существовал, то его следы должны были сохраниться в древних текстах.

Здесь уместно вспомнить мифопоэтическую формулу власти над лошадьми, от которой образовалось имя *Potnia Ippon*. Оно встречается в микенском и гомеровском греческом («госпожа коней»), в ведийском («владеющий лошадьми», «хозяйка благоденствующих лошадей»), в авестийском («владеющий быстрыми конями»), в кельтском и других древних индоевропейских языках (Казанскене, Казанский, 1986, 140–143; Гамкрелидзе, Иванов, 1984, 545, 550–552). Если попытаться «перевести» данную словесную формулу на изобразительный язык, то вряд ли можно придумать семантически более точную и недвусмысленную визуализацию этой словесной формулы, чем изображения на рис. 27а.

Исторически и генетически образу *Potnia Ippon* предшествует восходящий к общеиндоевропейской эпохе более ранний персонаж, зафиксированный в тех же языках: «хозяйка/хозяин двуногих и четвероногих» (*Potnia/-os Theron*). Близкие по смыслу образы впервые появляются еще в неолите Анатолии (Melaart, 1967; 1975) и затем постоянно фигурируют в эгейском мире эпохи бронзы (Langdon, 1989). Большинство авторов считают этот образ заимствованным эллинами с Переднего Востока. И. Шайблер полагает, что это – не прямая, а опосредованная реминесценция восточного мотива «Господин животных», сопоставимая по смыслу с образом *Poseidon Hippios* (Scheibler, 1960, 20, 27, 33, 90–91). Сходные идеи высказаны и в других исследованиях (Wiesner, 1968; Boardman, 1983), включая возможное отождествление Геракла с обликом *Potnios Theron* (Burkert, 1979, 94). В некоторых регионах Индии сюжет «Господин коней» доживает до современности (рис. 6.28).

В связи с этим сюжетом интересны соображения об этимологии слова *dominus* – господин (хозяин) и его связи с *dominare* – укрощать, а также о сопоставимости с созвучными древнеиндийским *damitar* – укрощать и древнегреческим *damaw* – укрощаю, а древнеиндийское *damanaḥ* означает «укротитель коней, возница» (Откупщиков, 1985, 177–178). Итак, для Средиземноморья, Ближнего и Среднего Востока этот сюжет может считаться «своим», как в словесном, так в визуальном воплощении, чего не скажешь о регионе Южной Сибири. Вообще, совпадение словесных и изобразительных мифологем в рамках родственных культур, связанных местом и временем, – явление тривиальное. Например, большая часть сюжетов древнегреческой вазописи легко распознается и идентифицируется с определенными мифами, даже в тех случаях, когда нет надписей. При определенных методах исследования поддаются достаточно убедительному отождествлению с текстами мифологические сюжеты, запечатленные на предметах скифской торевтики (Раевский, 1985). Все это тоже непросто, особенно сначала (см., например, полемику Д. С. Раевского со своими оппонентами). Но, во всяком случае, там речь шла о сопоставлении словесных и изобразительных текстов, принадлежавших либо единой культуре (эллинской), либо тесно взаимосвязанным и взаимодействующим

культурам (эгейская, эллино-скифская). Здесь же перед нами случай, когда между совпадающими изобразительными сюжетами, хотя и близкими по времени, расстояние почти в 5 тыс. км по прямой, которое кажется исключаящим какие-либо прямые связи. Правда, если вспомнить находки в Пазырыкских курганах и в Аржане-1, столь отдаленные связи не покажутся такими уж невозможными. Однако более правдоподобный ответ на главный вопрос: «Какими судьбами этот сюжет занесло на Енисей?» можно дать, пожалуй, только в рамках гипотезы об общем предке.

Rotnia Theron – очень ранний мифологический персонаж, восходящий к эпохе праиндоевропейского единства, если не к еще более древней – ностратической (анатолийские статуэтки богини с животными по бокам). Не вдаваясь в сложную и дискуссионную проблему «первичной» и «вторичной» индоевропейской прародины, можно сказать, что в общем потоке расселения индоевропейских племен по степной Евразии эта мифологема уносилась все дальше от места своего появления. По мере удаления, вероятно, происходили некоторые трансформации образа главного персонажа, его функций и атрибутов. Например, женский образ мог превратиться в мужской, или в столб-коновязь; стоящие по бокам быки могли со временем заместиться лошадьми и т. д. От пастухов-скотоводов ямно-афанасьевского типа эта мифологема переходила к более поздним (карасук), а затем – к ранне-тагарским племенам, которые были носителями одного из индо-иранских языков. Фигура человека тоже может быть символом Мирового дерева, или, точнее, может относиться к тому же семантическому полю, хотя, конечно, не всякую вертикаль следует считать Мировым деревом (Дьяконов, 1990, 51–59). Антропоморфизация образа Мирового дерева прослеживается по древним текстам и изображениям как в мужских, так и в женских персонажах (Иванов, 1974, 136; Кейпер, 1986, 31; Топоров, 1972, 93). Не исключено, что антропоморфная модель мира в основе более архаична, чем «древовидная». Подробнее о Rotnia Theron см.: Icard-Gianolio, 1997.

Сцена с горы Оглахты, не единственная в Центральной Азии. Идентичная по сюжету композиция была найдена в долине Таласа в Киргизии (рис. 6.29). Таласская и оглахтинская сцены вписываются в целую серию таких же петроглифических сюжетов. Разница лишь в том, что вместо лошадей иногда показаны иные или неопределимые животные, а вместо человека – «рогатый» столб-коновязь – Мировое дерево (рис. 29а). Подобные же изображения известны на правом берегу Енисея, на скале горы Суханиха. Одно из них представляет собой «рогатый» столб-коновязь (рис. 6.30). Второе – необычно: оно получилось в результате вписывания фигуры человека в остроконечном головном уборе в значительно более раннюю композицию с бегущими лосями (рис. 6.31). При этом получилось так, что один из лосей обращен к человеку мордой, а второй – крупом.

Для датировки этих изображений в свое время не было прямых данных. По стилю, технике и загару некоторые из них были предварительно

датированы карасукским временем. Позднее обнаружение при раскопках курганов на р. Варча плиты с изображением лошадей у коновязи эта датировка подтвердилась (Леонтьев, 1980).

У скотоводов Евразии коновязь с глубокой древности, при своей чисто прагматической функции, оставалась сакральным объектом, символом мировой оси, алтаря, у которого происходит жертвоприношение. У бурят и якутов коновязь – сэргэ – эквивалент Мирового дерева, связывающего все три мира. При установке новой коновязи приносится в жертву конь и закапывается под сэргэ (Сорокин, 1981, 30–34; Яковлев, 1988, 161–163). У казахов коновязь – «ось» мира, Полярная звезда, а две соседние звезды – две белые лошади, пасущиеся вокруг «золотого кола» на привязи (Валиханов, 1961, 478; Акишев, 1978, 43). В мифологии индоевропейских народов образ Мирового дерева восходит к эпохе праиндоевропейского единства. В древнейшем памятнике индоевропейской культуры Ригведе этот символ встречается многократно. Некоторые особенности «словесного портрета» Мирового дерева заслуживают специального рассмотрения в связи с представленными на рис. 29а наскальными композициями.

В Ригведе (III, 8, 10) говорится: «Жертвенные столпы с [их] [насаженными] вершинами, [установленные] на земле, похожи на рога рогатых [животных]». Примерно таким же видели Мировое дерево и шумеры в эпосе о Гильгамеше и древние китайцы. Относительно последних известно, что индоевропейские мифологические образы и сюжеты проникали к ним еще в эпоху бронзы. Многочисленные более поздние изображения Мирового дерева на разных предметах, в том числе на шаманских бубнах из Сибири и в недавно «живых» обрядах некоторых народов Индии (Фрэзер, 1988, с. 358), воспроизводят тот же самый «рогатый» образ.

6.6. Изображения повозок и колесниц

Изображения повозок и колесниц – один из немногих сюжетов, который может быть датирован в достаточно узких для первобытной археологии хронологических рамках, а именно: тем временем, которому посвящена настоящая глава, – III–II тысячелетиями до н. э. В соответствии с общепринятыми представлениями об изобретении колеса и распространении в Старом Свете колесных повозок, вряд ли они могли появиться в степной Евразии раньше начала III тыс. до н. э. (литература по этому вопросу трудно обозрима; см., например: Чайлд, 1956; Piggott, 1983; Littauer, Crouwel, 1979; Кузьмина, 1974; 1980 и др.). Однако изображения повозок и колесниц интересны не только в качестве опоры для датировок, но и с точки зрения их семантики. Это очень популярный сюжет, который распространен по всей Евразии от Скандинавии до Индии и северо-западного Китая, а также встречается в Северной Африке. И не только в петроглифах, но и в рисунках на керамике, на печатях и других предметах.

6.6.1. Плуг или повозка?

В некоторых публикациях высказывалось мнение, что рисунки упряжек из Саймалы-Таша изображают «сцены пахоты» или «сцены приручения животных». Поэтому желательно прежде всего выяснить, что же на самом деле изображено в сомнительных случаях – плуг или повозка. Для этого представляется уместным сначала отделить изображения упряжек, которые, бесспорно, связаны с повозками. Например, на рис. 6.32 представлена несомненная колесница, запряженная парой лошадей, на больших колесах со спицами. Подобных изображений достаточно много. Они уже рассматривались в гл. 2 (рис. 6.33), и относительно них не может быть и речи ни о какой пахоте, поскольку хорошо просматриваются большие колеса, как правило, со спицами, которых, как известно, не было у древних пахотных орудий. Почти всегда между колес хорошо видна круглая или прямоугольная платформа, либо, если повозка показана в профиль, виден ее кузов.

Конечно, не все изображения столь очевидны. Относительно других упряжек можно было бы усомниться, что они с колесницами или повозками. Например, на Тянь-Шане и в других регионах есть изображения упряжек с несоразмерными по масштабу колесницами (рис. 6.34). В литературе долго не было ясного мнения о том, что они изображали. Поэтому в некоторых публикациях говорится о пахоте и календарной символике. Действительно, на первый взгляд, такие рисунки, как на рис. 6.34, можно принять за изображение пахоты. Но только на первый взгляд. И не случайно А. Н. Бернштам, имевший возможность только беглого ознакомления с петроглифами Саймалы-Таша, поставил после слова «пахота» вопросительный знак (Бернштам, 1952).

При сравнении упряжек из Саймалы-Таша с многочисленными сценами пахоты, представленными на петроглифах других районов, бросается в глаза подчеркнутая ясность в изображении плуга (рис. 6.35–6.36), которой нет ни на одном изображении из Саймалы-Таша. Вместо него иногда на рисунках саймалы-ташских упряжек просматривается предмет с треугольной рамой. Вершина этого треугольника направлена в сторону упряжных животных, ее продолжением является длинная тонкая линия, обозначающая дышло. Последнее, в свою очередь, соединено с ярмом, пересекающим шею животных. Основание треугольной рамы обращено к человеку, а вернее, к антропоморфному хвостатому существу с особой прической и с подчеркнутым в ряде случаев фаллосом.

По краям основания рамы чаще четко, но иногда и неясно различимы две окружности, выбитые сплошным силуэтом (рис. 6.37). Скорее всего, это колеса, но, в отличие от колес со спицами, которые имеют большой диаметр, иногда соизмеримый с высотой упряжного животного, здесь колеса сплошные, а потому – малого диаметра. Подобные сплошные колеса известны довольно широко (Tarr, 1970; Piggott, 1983). Они, в частности,

обнаружены в пятом пазырыкском кургане и имели диаметр от 30 до 47 см (Руденко, 1953, 230). Если прикинуть пропорциональное соотношение диаметров колес на повозках из Саймалы-Таша с размерами животных и их погонщика, то они примерно соответствуют диаметрам колес пазырыкских повозок. По данным Г. Чайлда, диаметр сплошных колес древних повозок не превышал 0,5–0,8 м (Чайлд, 1956, 203 и др.). Платформа двухколесной повозки в виде треугольной рамы известна очень широко от Европы до Индии. Территориальная отдаленность не может быть препятствием для такой аналогии не только в свете общепринятой моноцентрической теории происхождения колесных повозок, но и в силу чисто конструктивной рациональности такого решения.

Таким образом, можно быть уверенным в том, что рассмотренные рисунки не являются изображениями пахоты. Вопрос о колесных плугах снимается сразу, поскольку твердо известно, что колесные плуги появились в Средней Азии не ранее XVII–XVIII вв., а в других регионах, если и раньше, то не в эпоху бронзы. Самые ранние плуги с колесным передком относятся к римскому времени. Более того, можно усомниться в том, что значительная часть рисунков с упряжками изображают какие-то реальные жизненные картины. Поскольку, во-первых, через этот перевал на колеснице проехать невозможно, – только пешком или верхом; во-вторых, здесь часто в одной упряжке оказываются явно разные животные, которые в реальной ситуации в одной упряжке работать не могут. Рассмотрим их подробнее.

6.6.2. «Чудесные» упряжки

Одним из разных животных во всех случаях является бык. Второе животное, парное быку, оказывается своего рода «переменной». На рис. 6.38 в качестве парного быку животного представлен козел. Об этом говорит форма шеи, форма рогов, загнутый кверху короткий хвост. На рис. 6.39 в качестве второго животного с разной степенью вероятности можно предположить лошадь или осла (а может быть, онагра или мула).

Относительно рисунков с парами как будто бы одинаковых животных в одной упряжке тоже возникает ряд сомнений в том, что здесь представлены реальные существа, а не мифологические персонажи. На рис. 6.34 в средней упряжке в нижнем ряду правое животное совмещает в себе черты быка и козерога. В пользу последнего свидетельствуют длина и форма рогов, тонкая шея, «борода» под нижней челюстью. В то же время у козерога не может быть такого длинного, опущенного вниз хвоста. Примерно такими же чертами обладают «быки» из крайних упряжек в нижнем ряду. Особенно показательна правая упряжка. Здесь у животных, несомненно, спирале-видные бараньи рога и столь же несомненно не бараньи хвосты. В связи с этим изображением уместно напомнить, что главный герой индо-европейского мифа о боге грозы (Перкунас в литовской традиции или бог

грома Тор в «Эдде») иногда ездит в повозке, запряженной козлами (Иванов, Топоров, 1974, 84; о козлах, везущих колесницу, см. также: Boardman, 1970, 102, табл. 110).

Перечисленные «необычные» детали дают дополнительные основания к тому, чтобы с большой степенью уверенности исключить образ реального или маскированного пахаря из числа возможных объяснений практически всех рассмотренных рисунков. Речь должна идти о колеснице или повозке, но тоже, скорее, не реальной, а «чудесной», т. е. сакральной.

В большинстве случаев все эти изображения скопированы с разных камней, и их принадлежность к единому хронологическому пласту может вызвать обоснованные сомнения. Прежде чем перейти к поискам объясняющих версий, уместно поставить вопрос, насколько обоснованно совместное рассмотрение этой группы рисунков. Полевое обследование показало, что во всех представленных случаях плотность пустынного загара очень высокая, а это исключает возможность попадания в данную группу относительно «свежих» рисунков. Кроме того, их объединяет много других общих признаков. Например, почти все антропоморфные существа – погонщики упряжек – имеют длинные «хвосты» с утолщением на кончике. На многих рисунках у погонщиков видны их прически (или головные уборы) как бы развевающиеся от встречного ветра, почти у всех погонщиков в руке стрекало.

Выше уже отмечалось два устойчивых способа изображения упряжных животных: вид сбоку и вид сверху, причем последний способ имеет два варианта (животные расположены спинами или ногами друг к другу). На всех рассмотренных рисунках животные переданы по одной только первой схеме (вид сбоку), что тоже нельзя не принимать во внимание при перечислении общих для этой группы изображений признаков. Причем данный признак, кроме того, что он служит объединяющим, может также указывать и на более ранний возраст этой группы (подробное обоснование см.: Шер, 1980, 281–282). Следующим, общим для всех этих рисунков признаком, является то, что человек (или зооантропоморфное существо), погоняющий упряжку, всегда находится сзади, но не на повозке.

Еще один, малозаметный, но значимый для семантической интерпретации признак, – орудие, при помощи которого погоняются животные. По крайней мере, в пяти случаях в руке у погонщика не кнут и не бич, а стрекало, и упирается оно именно в то место на животном, которое считается у скотоводов самым подходящим для использования стрекала.

Чтобы в последующих рассуждениях не придти к ложному результату, в основу интерпретации следует положить некоторый бесспорный факт, относящийся не к какому-либо одному рисунку, а ко всей группе или, по крайней мере, к большинству изображений этой группы. Этому требованию удовлетворяет один факт: разные животные в одной упряжке. В качестве дополнения к нему можно использовать случаи, когда в упряжках

представлены пары одинаковых, но несущих отпечаток ирреальности животных.

6.6.3. Непарные упряжки в текстах

В некоторых древних эпических, фольклорных и ритуальных текстах встречаются упоминания об упряжках из разных животных. Описание не очень понятного ритуала, скорее всего, погребального, зафиксировано в одном из хеттских текстов. Ритуал связан с царем и царицей. Здесь упоминается упряжка, по-видимому, колесничная, в которой справа запряжена лошадь, а слева – мул (Оттен, 1958, 61, 138–139). По этому поводу Вяч. Вс. Иванов замечает: «Очевидно, что противопоставление правый – левый, соотнесенное с противопоставлением конь – мул, заставляет интерпретировать это последнее как иерархическое, как в других... рядах зооморфных символов «правый» в хеттских текстах, начиная с надписи Аниттаса, соответствует почетной стороне, «левый» связан с неудачей» (Иванов, 1974, 107).

Другое упоминание непарных упряжек встречается в отдельных гимнах Ригvedы и связано с Ашвинами, – братьями-близнецами, миф о которых является в данном случае вариантом более широко распространенного близнечного мифа, отразившего дуальную организацию почти всех древних обществ (Золотарев, 1964; Иванов, 1968 и др.). Их ближайшие «родственники» – Диоскуры у древних греков, Ромул и Рем древних римлян, Ахсар и Ахсартаг в «Нартах», Сет и Гор в мифах древнего Египта и др. Слово «ашвин» буквально переводится с санскрита как «обладающий конями» (Елизаренкова, 1972, 327). Одним из обязательных атрибутов Ашвинов является колесница, которая упоминается в гимнах Ригvedы многие десятки раз (Geldner, 1957, 39–40). Хотя, так сказать, «по определению» Ашвины связаны с лошадью, их колесницу везут не только кони, которые, правда, упоминаются чаще других упряжных животных. В числе животных, везущих колесницу воинов, фигурируют орлы, горбатые животные, быки, ослы, соколы, лебеди (см., кстати, изображения лебедей на колеснице из пятого пазырыкского кургана). Упоминания непарных животных, а именно: вола и крокодила (Geldner, 1957; РВ, I, 116, 18) или быка и дельфина (Миллер, 1876, 113, 163), а также осла (РВ I, 34, 9; I, 116; 2, VIII, 85, 7), хотя и редки, но все же встречаются. Возникает вопрос: не является ли редкость этого сюжетного мотива показателем его большой древности, свидетельством его принадлежности к древнейшим пластам праиндоевропейской мифологии?

Нельзя также пройти мимо того факта, что «из других персонажей ведийского пантеона Ашвины ближе всего связаны с солярными божествами: с их сестрой или матерью Ушас, с Сурьей – дочерью Бога Солнца (Ашвины одновременно ее мужа и сваты для Сомы – см. свадебный гимн РВ, X, 85; для них вообще характерно участие в свадебных церемониях), с Пушаном (он

их сын)» (Елизаренкова, 1972, 328). В свете сказанного в несколько ином качестве предстают солярные знаки, иногда сопровождающие изображения упряжек и колесниц.

Сома – лунное божество. Не оно ли представлено рядом с запряженной быками повозкой на рис. 6.40. При рассмотрении выбитых на одной плоскости рисунков из Саймалы-Таша (рис. 6.37) под влиянием ведических сюжетов возникает ассоциация с преданием о браке солнечного и лунного божеств – Сурьи и Сомы. Во время свадебной церемонии устраивались бега-соревнования на колесницах. «Агни ехал в колеснице, запряженной мулами, заря (Ушас) ехала на багряных (рыжих) быках, Индра на конях, Ашвины – в колеснице, запряженной ослами» (Миллер, 1876, 124). Письменная традиция Ригведы, безусловно, позже по времени, чем рассматриваемые петроглифы. Но столь же безусловно, что древнейшие пласты устной традиции мифов и ритуалов, отраженные ведами, старше самых ранних из приведенных здесь рисунков.

Мотив «чудесной» упряжки, в которой оказываются в одной паре разные животные, сохранился и в греческой мифологии. К нему в свое время обратилась М. И. Максимова, рассматривая семантические параллели к сюжетам изображений на ритоне из Келермеса, где среди других сцен было изображение пары козлов в упряжке. По поводу этого изображения Максимова пишет: «Итак, изучение рисунка приводит нас к следующим результатам. С одной стороны, мы видим пару идущих в упряжке горных козлов, с другой – поза следующего за ними человека заставляет предполагать, что козлы везли повозку или колесницу¹. Ситуация получается явно невыносимая в реальной жизни. Но в области мифа аналогии к ней имеются и даже довольно близкие.

В греческой мифологии существовали сказания о чудесных упряжках, о колесницах, везомых дикими зверями или фантастическими существами. Так, в мифе о сватовстве Адмета к Алкесте, Пелей, отец Алкесты, соглашался отдать свою дочь только тому, кто сумеет запрячь в одну колесницу льва и кабана, что и было выполнено Аполлоном, находившимся в то время в услужении у Адмета. Согласно свидетельству Павсания, на Амиклейском троне представлен был Адмет, впрягающий диких зверей в колесницу Пелея.

К каким-то неизвестным нам, но сходным мифам восходят изображения на трех золотых перстнях, принадлежащих к североионийской группе и датированных примерно 600 г. до н. э. На одном из них, может быть, изображен тот же миф об Адмете и Алкесте, так как в Колесницу, на которой стоит герой, впряжены лев и кабан. На остальных двух перстнях фигурируют другие звери и фантастические существа: в одном случае конь и сфинкс, в другом – олень и сфинкс (рис. 6.41). На знаменитой халкидской черно-

¹ Заметим, что и здесь колесничий не восседает на колеснице или на повозке, а идет пешком вслед за ней, как и на рисунках из Саймалы-Таша.

фигурной чаше с изображением мифа о Финее находится еще одна чудесная упряжка. На этот раз колесница принадлежит Дионису, который везет с собой Ариадну, а в колесницу впряжены лев, пантера и два оленя» (Максимова, 1956, 233–234).

История сватовства Адмета к Алкесте выступает здесь уже, скорее, как сказочное, чем мифологическое повествование, а задание Пелея представляет собой хорошо известный для сказочных сюжетов элемент – заведомо невыполнимая или трудная задача, испытание силы, ловкости и мужества героя (Пропп, 1969, 57). Прекрасной иллюстрацией к этому сюжету является изображение на чернофигурном лекифе из собрания Йелского университета (Vuitron, 1972, 52–53).

6.6.4. Стрекало – атрибут божества

Выше уже отмечалось, одним из общих иконографических признаков изображений непарных упряжек является стрекало в руке у погонщика. Обращение к текстам показывает, что у древних индоиранцев стрекало было наделено определенными сакральными функциями. В Авесте, во втором фрагменте Видевдата, излагается один из древнейших арийских мифов – легенда о том, как мифический царь Йима расширял землю для блага людей, после того как она трижды становилась тесной и «не находилось места для мелкого и крупного скота и людей». Для того чтобы раздвинуть землю, Йима рыл ее и стегал. В переводе А. А. Фреймана Йима рыл землю золотой стрелой, а стегал ее золотом украшенной плетью (Оранский, 1960, 78–79; Брагинский, 1972, 50). Однако Г. Бейли и В. А. Лившиц те слова, которые Фрейман перевел как «стрела» и «плеть», переводят иначе: «кнут» и «стрекало» (Bailey, 1943, с. 221; устное сообщение проф. Лившица). Стрекало также упоминается в одном из магических заговоров Атхарваведы (АВ, III, 25, 5; Топоров, 1969, 41).

Конечно, это совпадение – стрекало в руках погонщиков на петроглифах и стрекало как сакральный, магический атрибут в древнейших пластах индоарийской мифологии – может оказаться случайным, и потому не следует торопиться с выводами. Если бы не было других совпадений, на него, может быть, и не стоило обращать внимания. Более веское суждение по этому вопросу за специалистами по древней индоевропейской мифологии.

6.6.5. Земные и небесные колесницы

Вопрос о путях проникновения первых колесных повозок в евразийские степи остается пока неясным. Если принять за доказанное, что центром изобретения колеса и повозки был Шумер, то намечается три (в разной степени документированных) направления, по которым это величайшее достижение первобытной техники могло распространиться в степи: Балка-

ны, Кавказ и Средняя Азия. По каждому из этих направлений есть большее или меньшее количество документальных свидетельств в виде реальных остатков повозок, найденных при раскопках, изображений на керамических сосудах, глиняных моделей и изображений на петроглифах. Наибольшее количество таких свидетельств относится к Кавказу, который представляется кратчайшим путем. В этой связи заслуживает особого внимания вопрос о майкопской культуре и самом майкопском кургане. Ведь балдахин с фигурками быков в виде наверший на вертикальных стойках, по-видимому, был балдахином погребальной колесницы?

В Среднюю Азию колесная повозка могла попасть через степь Северного Прикаспия, и с таким же успехом – через Иранское плато. Одновременно нельзя полностью исключить высказанные в литературе предположения о ее независимом, местном происхождении. Между Южным Приуральем и Аньяном пока не найдено остатков повозок или колесниц при раскопках. Есть отдельные глиняные модели в Южной Туркмении, но есть и большое количество изображений практически по всем основным горным массивам Тянь-Шаня и Памира.

О культурнохозяйственном значении повозки, колесницы и вообще транспорта для евразийских племен эпохи бронзы можно узнать из многочисленной специальной литературы. Здесь же речь идет о колеснице как символе, как метафоре или мифологеме. В древнеиндоевропейской традиции колесо было символом солнца, которому люди поклонялись. Главные мифологические персонажи, верховные божества ездят на колесницах. Повозки играли важную роль в погребальном обряде многих племен Евразии, в чем мы убеждаемся на материалах, обнаруживаемых при раскопках. В этой связи очень вероятно, что далеко не все, известные нам по изображениям на скалах и керамических сосудах, колесницы являются свидетельствами каких-то исторических переселений или военных походов. Среди изображений колесниц в горах Тянь-Шаня, Памира, Алтая и в Саянах нередко встречаются колесницы без упряжных животных. Уж не походный ли бивак изображается таким образом? Еще нельзя не отметить упряжки из разных животных, которые не могут вместе работать как тяговая сила. Станным, с точки зрения передачи в петроглифах реальных изображений повозок и колесниц, еще является и то, что многие наиболее многочисленные скопления таких изображений сделаны высоко в горах на труднопроходимых горных перевалах, где ни на какой колеснице проехать невозможно.

В свете этих соображений представляется более правдоподобной интерпретация этих изображений как знаков каких-то ритуальных церемоний, выполненных в связи с определенным событием. Например, успешный переход через труднодоступный перевал отмечался предписанным в таком случае ритуальным жертвоприношением Богу Солнца, способствовавшему людям, и его изображение (на колеснице) выбивалось на

скале. При этом становится яснее упомянутая в гл. 4 ситуация, когда на одних, удобных и чистых плоскостях рисунков нет, а на других – они переполняют плоскость. По-видимому, было важно выбить или процарапать изображение именно на этой плоскости.

6.7. Скифская генеалогическая легенда

Существует довольно много попыток «прочтения» смысла изображений на предметах скифо-греческой торевтики. Распознаются отдельные персонажи греческой мифологии и связанные с ними события. Греческие мифологические сюжеты, дошедшие до нас в древней и обширной литературной традиции, легче поддаются семантической интерпретации, чем скифские (скифо-греческие). Например, сцены на горите из Мелитопольского кургана трактуются как эпизоды, связанные с участием Ахилла в Троянской войне (гл. 3, рис. 3.42, 3.43). Вопросам семантики подобных изображений посвящена весьма многочисленная литература, рассмотрение которой выходит за рамки данной книги. Что же касается объяснения смысла изображений, в составе которых участвуют скифы, намного труднее. Прежде всего потому, что литературная традиция о скифах отрывочна и фрагментарна. Тем не менее иногда это удается.

Рассмотрим одну из наиболее удачных попыток объяснения повествовательного изобразительного «текста», запечатленного на упоминавшемся в главе 3 кубке из кургана Куль-Оба (рис. 3.56). Округлый электровый кубок, украшенный в нижней части типично греческим узором, в верхней половине покрыт расположенными по кругу изображениями, представляющими некое последовательное визуальное повествование. На кубке семь фигур мужчинок-скифов, шесть из них расположены тремя парами, а один скиф, натягивающий лук, показан отдельно (рис. 6.42). Известно бесчисленное количество публикаций изображения этого кубка в самой разнообразной литературе: научной, учебной и популярной, включая школьные учебники. Опоясывающие кубок сцены обычно трактуются как картинки бытового жанра. Наиболее распространенная подпись под такими иллюстрациями – «сцены из жизни скифов» (рис. 3.57). О содержании этих сцен речь, как правило, не шла. Некоторое время в литературе существовала весьма экзотическая трактовка одной из «сцен», на которой запечатлено обследование одним скифом полости рта другого (рис. 6.43). В кургане был похоронен мужчина 35–40 лет. Сохранилась его нижняя челюсть. На ней отчетливо видны следы воспаления, связанного с повреждением двух зубов и с не до конца прорезавшимся малым коренным зубом. По заключению известного рентгенолога и палеопатолога проф. Д. Г. Рохлина, эти зубы должны были сильно болеть. Правда, Рохлин (1965) отметил, что болела правая сторона, а на рисунке «лечат» левую. Но это уже списывалось за счет фантазии

художника, и среди историков Скифии данная история рассматривалась как вероятная, а во всей сцене пытались усмотреть некие биографические эпизоды из жизни погребенного. Однако три остальные сцены оставались без объяснения. Тем самым был нарушен один из главных принципов семантической дешифровки древних изображений (см. п. 6.1).

По-видимому, первым, кто показал, что так называемые «сцены из жизни скифов» на самом деле являются иллюстрациями к скифским мифам и эпическим сказаниям, был Б. Н. Граков (1950). Его ученик, известный московский скифолог Д. С. Раевский, автор ряда книг по скифской мифологии, предложил совершенно новое прочтение сюжета на сосуде из Куль-Обы. Он внимательно исследовал разные варианты скифской генеалогической легенды фрагментами сохранившейся в греческих и латинских текстах. Из этих вариантов сложился следующий стержневой сюжет легенды о происхождении скифов. В мифологии каждого народа есть свой первопредок, как правило, царь. У скифов таким первопредком был царь Таргитай (скифский Геракл), рожденный от брака Неба и Земли (обычная для всех индоевропейских народов мифологема). У него было три сына (тоже весьма популярная ситуация, перешедшая затем в волшебные сказки): Колаксай, Липоксай и Арпоксай. Опуская многие детали и варианты, о которых можно прочесть в книгах и статьях Раевского, обратимся к главному. Почувствовав приближение старости и задумавшись о наследнике, Таргитай поставил перед сыновьями условие: на царство взойдет тот, кто сможет натянуть его лук и подпоясаться царским панцирным поясом. Старший сын стал натягивать лук, но лук вырвался из рук и ударил его по челюсти; среднему сыну непокорный лук повредил голень, и только младший сын справился с задачей и стал царем. В основу его рассуждений была положена одиночная фигура скифа, натягивающего тетиву на лук и то, что на поясе у него висит еще один лук. Поскольку в обычный набор вооружения скифа входил только один лук, сразу возникает вопрос, в чем же состоит функция второго? Тогда появилась догадка о скифской генеалогической легенде. Если двигаться от левой пары, то три оборота вокруг сосуда воспроизводят всю легенду (см. подписи под фотографиями рис. 6.44–6.47). Затем, сделав два оборота, мы возвращаемся к начальной сцене, которая теперь прочитывается как благословление Арпоксая на царство (6.49).

Прежде чем опубликовать результаты своего исследования, Д. С. Раевский изготовил лук, подобный скифскому, и провел несколько экспериментов по его натяжению, которые подтвердили его версию. Способ натягивания тетивы на лук, зажатый под коленом, широко практиковался в эллино-скифском мире (рис. 6.48). После того, как данная интерпретация была выстроена в соответствии с содержанием изображений на кубке, стало ясно, что еще, по крайней мере, два предмета из скифских курганов могут быть соотнесены с генеалогической легендой: чаша из Гаймановой могилы

(рис. 6.50) и кубок из Частых курганов (рис. 6.51). Относительно интерпретации сюжета на чаше из Гаймановой могилы есть другое мнение, а также ряд уточняющих деталей к изобразительному «тексту» генеалогической легенды на кубках из Куль-Обы и из воронежских Частых курганов (Иванчик, 2001).

6.8. «Пуанты», «цыпочки», маски и хвосты

В научной археологической литературе нередко встречаются такие характеристики, как «олень (козел или другое копытное), стоящий на кончиках копыт», «олень и др., стоящий на пуантах», «олень и др., стоящий на цыпочках». Это выражение прочно вошло в профессиональный язык (вернее, – в жаргон), хотя без особого умственного напряжения легко понять его абсурдность. Даже цирковую лошадь невозможно себе представить стоящей на «цыпочках». Тем не менее в скифо-сибирском зверином стиле довольно много изображений животных, как будто бы стоящих на кончиках копыт, особенно оленя-марала.

На самом же деле эта «ненормальная» поза находит себе очень простое объяснение. Жертвоприношение копытных животных происходило так, что с убитого коня (оленя, козла и т. д.) снимали шкуру с головой и нижними частями ног. Затем эту шкуру превращали в примитивное чучело и устанавливали на козлах, сколоченных или связанных из жердей, наподобие того, как это делалось при возведении кургана (см. рис. 3.18). Мясо варилось и съедалось после похорон, если это был погребальный обряд, или при каком-либо ином обряде. Естественно, что в таком случае ноги убитых животных, утяжеленные копытами, безжизненно свисали вниз. Однако при этом и голова должна свисать вниз, а не как, например, у многих изображений оленей она, наоборот, вытянута вперед и вверх. Но и эта поза имеет вполне разумное объяснение, если вспомнить самый распространенный во всем мире способ переноски убитых животных. Мертвому животному попарно связывали ноги, затем между ними просовывали жердь, и двое людей поднимали жердь к себе на плечи и несли трофей вниз головой. Животное заковывалось и, после его снятия с жерди, оставалось в том же положении. Если его перевернуть, «то оно будет полностью соответствовать канону раннескифского времени: изображениям оленей, стоящих на кончиках копыт» (Савинов, 1987, 114). Изображения животных со свисающей головой тоже встречаются в искусстве раннескифского времени Южной Сибири (рис. 6.52).

Выше, в главах 2 и 3, приводились примеры изображений людей и животных с признаками, не соответствующими их виду: люди с птичьими головами (рис. 1.37), лоси с длинными хвостами (рис. 2.116), олени и быки с лошадиным экстерьером (рис. 3.214, 3.216, 3.217) и др. Однако в этом нет ничего необъяснимого. Изображения людей в птичьих и звериных масках

встречаются еще в искусстве верхнего палеолита, а в реальной жизни звериные и птичьи маски используются и сейчас у многих народов, в том числе и у весьма цивилизованных (карнавалы). В замерзших курганах Пазырыка, Берели и Ак-Алаха на принесенных в жертву и похороненных лошадях были маски оленей и козлов (рис. 3.167). Другое дело – если желательно дать более подробную семантическую интерпретацию, необходимо в полной мере проанализировать то, что иногда называют археологическим контекстом. Но здесь уже методы исследования не отличаются от общеархеологических.

6.9. Выводы

Завершая данный раздел, хотелось бы отметить одно общее для верхнего палеолита и последующих эпох первобытности наблюдение. Даже на самых насыщенных скоплениях древнейших изображений, с учетом протяженности их существования во времени, рисунки, гравировки и росписи наносились очень редко. Когда-то автору этих строк довелось изучать и копировать петроглифы одного из самых больших в Центральной Азии скоплений петроглифов, расположенного на перевале Саймалы-Таш в Ферганском хребте. Был сделан приблизительный подсчет: всего здесь около 9000 рисунков. Если принять самые узкие хронологические рамки памятника (II тысячелетие до н. э. – первые века н. э.), то получится, что в среднем в год здесь создавалось не более, чем 4–5 изображений (Шер, 1980, 261–262). Учитывая, что между фресками пещеры Шове и самыми поздними изображениями эпохи верхнего палеолита, например типа Эль Кастильо, прошло не менее 20.000 лет, нетрудно подсчитать, какой большой редкостью были живопись и графика в те времена. Конечно, можно возразить, ссылаясь на то, что до наших дней сохранилась лишь малая толика художественного наследия эпохи верхнего палеолита. Это действительно так. Но допустим, что до нашего времени сохранилась лишь сотая часть того, что было нарисовано в те времена. В этом случае окажется, что во всей Франко-Кантабрийской области создавалось не более 5 изображений в год.

Складывается представление о том, что пещеры, особенно их глубинные, удаленные от входа полости, посещались очень редко. На этот факт уже обращалось внимание в литературе (Филиппов, 1997, 11), однако пока он не получил соответствующего объяснения. Одно из возможных объяснений состоит в том, что в те отдаленные времена людей, наделенных таким художественным талантом, который бы «прорывался» сам, без обучения и каких-либо поощрительных мер, было очень мало. Их и сейчас немного. Но в древности, высокая смертность, трудности выживания, неумение распознать способности в себе или в детях, все это только препятствовало развитию искусства. Мало того, есть все основания думать, что в любом традиционном, консервативном обществе художественная

деятельность должна была порождать суеверный страх и связанную с ним реакцию отторжения. Может быть, поэтому те редкие таланты, которые не могли сдержать в себе стремление к творчеству, вынуждены были уходить в мрачную глубину пещер, чтобы там, при свете факела или жировой лампы, типа той, что была найдена в пещере Ляско, излить всю неудержимую силу своего таланта на стены пещеры.

Семантическая дешифровка древних изображений, не имеющих сопровождающих письменных текстов, была, есть и еще надолго останется одной из самых сложных задач археологии.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем основные трудности семантической интерпретации изобразительных сюжетов без подписей?

2. Возможна ли семантическая дешифровка изображений без обращения к внешним по отношению к ним данным? Если «да»/«нет», то почему?

3. Перечислите основные необходимые условия правдоподобного объяснения изобразительных сюжетов, т. е. композиций.

4. Нужно ли, и если «да», то зачем, привлекать к объяснению древних изображений данные нейрофизиологии и психологии?

5. Почему петроглифы и другие массовые изображения можно называть изобразительным фольклором?

6. Приведите примеры правдоподобных интерпретаций древних изобразительных «текстов».

7. Приведите примеры ошибочных интерпретаций древних изобразительных «текстов».

Глава 7. Традиционное искусство

Данная глава посвящена искусству, которое не является доисторическим по времени своего существования, но по сути имеет много общего с первобытным. Оно существует и сейчас, а еще лет сто тому назад безраздельно господствовало у народов Африки, Америки, Австралии, Сибири и Крайнего Севера. Оказавшись из-за особых исторических условий изолированными от магистральных путей развития европейской культуры и цивилизации, они задержались в своем развитии, иногда на стадиях, соответствующих очень древним эпохам. Как бы отдельными вкраплениями такое искусство существует и сейчас на севере Скандинавии, почти во всех приполярных районах Азии и кое-где на Дальнем Востоке, в отдаленных горных местностях Кавказа, Памира и Гиндукуша. Аборигены Австралии, Океании, Африки, Южной и Северной Америки продолжают и сегодня создавать произведения народного декоративно-прикладного искусства. Музейно-туристский бум последних десятилетий заметно повлиял на народное творчество, предметы которого постепенно теряют свой исконный смысл, а назначение в основном подчиняется требованиям рынка.

Сравнительно недавно народное искусство повсеместно называли примитивным. Например, в словарях Брокгауза и Ефрона слово «примитивный» было синонимом «первобытный». Тем самым привносилось представление об отсталости, «второсортности» народного искусства. Но понятие «примитивизм» довольно расплывчато для научного термина. Оно использовалось и для характеристики некоторых живописцев раннего итальянского Возрождения, и отдельных циклов работ А. Модильяни, П. Пикассо, П. Гогена и др. Примитивным называли искусство А. Руссо, Н. Пиросмани и иных гениальных самоучек. Уже этих разночтений достаточно, чтобы отказаться от понятия «примитивизм» при рассмотрении народного искусства. Что же касается «второсортности», то еще основоположник современной этнологии Ф. Боас в своей книге «Первобытное искусство», вышедшей первым изданием в 1927 г., внес в этот вопрос достаточную ясность: «Всякий, кто жил в первобытных племенах, кто делил с ними радости и горести, их нужду и изобилие, кто видел в них не только предмет исследования, который нужно изучать, как клетку под микроскопом, а чувствующие и мыслящие человеческие существа, согласится с тем, что нет такой вещи как «примитивный разум», «магический», «прелогический» способ мышления, но что каждая личность в «примитивном» обществе есть мужчина, женщина, ребенок того же самого рода, таким же способом мыслящий, чувствующий и действующий как мужчина, женщина или ребенок в нашем собственном обществе» (Boas, 1955, 2).

Наиболее подходящим представляется термин «традиционное искусство». В нем заложена его главная суть и отличие от искусства современного. Начиная с классической античности, художники стремятся

выразить в своих произведениях индивидуальную манеру и неповторимость. В народном искусстве индивидуальность тоже присутствует, но уступает первое место традиции. И традиция (подробнее об этом – ниже) сохраняет на столетия и даже на тысячелетия не только манеру изображений, но и их композиционные особенности. В этом главное сходство между традиционным и первобытным искусством.

Искусство австралийцев, бушменов и народов Крайнего Севера имеет сходство с искусством каменного века. Эти племена до недавнего прошлого занимались в основном охотой, рыболовством и собирательством. Искусство земледельцев и скотоводов Африки, Малайзии, Северной и Южной Америки, знакомых с металлами, обнаруживает черты сходства с искусством эпохи бронзы.

Традиционное искусство тесно связано с ритуально-мифологическим коллективным сознанием, которое наряду с верованиями и культами – предшественниками развитых религий, накапливало систему позитивных знаний, характерных для каждой этнической группы. Искусство, по сути, является средством передачи этого родового знания. Социальная значимость творчества определяется соблюдением традиционных формальных схем, признаваемых всей общиной. В традиционном искусстве эстетическое качество произведения не является самоцелью. Смысл создаваемых художником символов понятен всему коллективу. Произведения традиционного искусства свидетельствуют о том, что традиционное творчество, очень разнообразное в своих национальных, племенных и региональных проявлениях, имеет глубокие местные корни, связанные законами исторической преемственности с искусством предшествующих эпох.

Синонимом понятия «традиционное искусство» можно считать «народное творчество (искусство)». В настоящее время во многих странах оно является частью современной культуры. Термин «народное творчество» имеет много значений. Народное искусство понимается как нечто исконное, автохтонное, изначально присущее данному этносу, племени или народности. Народное творчество теснее всего связано с национальными традициями культуры и в этом его главное отличие от творчества отдельных художников. Традиционность народного искусства проявляется не только в формальном, но и в идеологическом смысле. Имеется в виду прежде всего то, что народное искусство связано с мифологией, древнейшими обрядами, верованиями и обычаями. Эта ментальная традиционность искусства объясняет устойчивость элементарных геометрических символов, орнаментальных построений, общих для большинства этнических культур. Народное творчество включает в себя и «самодеятельное искусство», т. е. творчество людей, для которых это занятие не является профессией. В отличие от профессионально подготовленных художников, народные мастера не столько сочиняют, сколько следуют традиции, коллективному

опыту многих поколений. В этом опыте, как правило, остаются только лучшие, отфильтрованные длительной традицией стили, формы и сюжеты.

Традиционное и народное искусство тесно связано с бытом людей, поэтому оно, с одной стороны, декоративно, а с другой, – имеет прикладной характер. Во многих формах народного искусства в большей или меньшей степени сохраняется первобытный синкретизм: эстетическая и художественная функции в таких произведениях неотделимы от утилитарной и обрядовой. Для народного искусства характерны обобщение, подчеркивание существенных деталей, нарочитая деформация, намеренное преувеличение характерных поз, повторение некоторых мотивов и стилизация декора.

В индустриально развитых странах Европы, Азии и Америки, в связи с развитием промышленности и транспорта и проникновением ценностей современной жизни в самые глухие уголки, народное искусство, если не исчезло, то сильно изменилось. С расширением сферы туризма изготовление произведений народного декоративного искусства превратилось в сувенирный изобразительный фольклор с изрядной долей кича в своем составе. В этой ситуации очень важна роль профессионалов по традиционному искусству – искусствоведов, этнографов и музейных работников. В условиях рынка никакие запретительные меры невозможны, но если при музеях организуются центры традиционного искусства, способные конкурировать с уличными торговцами, их работу можно направлять в сторону сохранения художественных традиций.

Изменения, произошедшие в XX в., преобразили культуру и быт ранее отсталых народов. Из их среды стали выходить профессиональные художники, которые впервые обратились к современным изобразительным средствам: к рисунку, живописи, скульптуре. В России очень важную роль в этом деле сыграл в 20–30-е гг. XX в. организованный в Ленинграде Институт народов Севера и созданные при нем художественные мастерские. В них сформировались такие мастера своеобразной живописи, как К. Панков (ненец), К. Натускин (хант), А. Ижимбин (селькуп) и многие другие. Много внимания уделял работе мастерских Н. Н. Пунин, который дал блестящий искусствоведческий анализ этому новому явлению в традиционном искусстве (подробнее см.: Федорова, 2002). Сходные явления наблюдались и на других континентах. Вместе с европейской колонизацией в среде традиционных народных искусств стали появляться и распространяться новые инструменты, материалы и технологии. Применение железных инструментов резьбы по дереву привело к созданию более совершенных произведений (тотемных столбов, масок, различных других декоративных предметов).

На протяжении XX в. возрастала роль декоративного искусства в организации среды, получила широчайший размах промышленная эстетика, а собственно декоративное искусство заняло место, равное живописи и

скульптуре. Современное народное искусство, имеющее автора, еще ориентировано на традицию, но уже не имеет прежнего ритуально-мифологического значения.

Наиболее полное представление о традиционном искусстве дает зафиксированное европейскими этнографами искусство народов Африки, Океании и Южной Америки. Однако, поскольку мы с самого начала ограничились территорией Евразии, в данной главе остановимся на искусстве народов России, еще в конце XIX – начале XX века живших в традиционном обществе. Это коренные жители районов Крайнего Севера¹, занимающих около половины территории России. В этих районах проживают народы и народности, разные по своему этническому происхождению, языку, типу хозяйства и культуре, но имеющие в своем развитии сходные черты.

Заселение северных территорий началось в глубокой древности, в эпоху палеолита. Население здесь никогда не было многочисленным, но всегда отличалось этническим и языковым разнообразием. Народы Крайнего Севера оказались разбросанными «островками» на огромной территории с исключительно суровым климатом, вдали от центров развития цивилизаций. Такие факторы, как малочисленность и естественная изоляция способствовали консервации культуры этих народов. В связи с тем, что жителям Севера приходилось приспосабливаться к неблагоприятным условиям окружающей среды (полярная ночь, длительные морозы с метелями и пургой), их культура была необыкновенно рациональной во всем, что связано с человеческой деятельностью – в одежде, жилищах, средствах передвижения и даже в произведениях искусства. Для изготовления разных предметов быта использовался довольно незначительный набор материалов – мех, кожа, кость, дерево, камень, сухожилия, волокна растений. Тем не менее талант и мастерство, в сочетании с глубоким знанием физических и технологических свойств материалов, позволяли достигать высокого совершенства художественных изделий.

Весь уклад жизни, особенности материальной и духовной культуры северных народов сформировались в древности. Природно-географические условия и исторически сложившиеся традиции определили тот или иной тип хозяйства. В целом для Севера характерно несколько типов хозяйства. Население тундры и лесотундры занималось в основном оленеводством, в сезон охоты промыслили диких оленей, горных баранов, пушных зверей, водоплавающих птиц, куропаток и зайцев. Такой тип распространен среди части коряков и чукчей, а также у ненцев, энцев, нганасан, долган и др. Оленеводы вели кочевой образ жизни, перевоза свои разборные чумы и

¹ Финноугорская группа: саамы, ханты, манси; самодийская группа: ненцы, энцы, нганасаны, селькупы; тунгусо-манчжурская группа: эвенки, эвены, негидальцы, ороки, нанайцы, ульчи, удэгейцы, орочи; тюркская группа: якуты, долганы; эскимосско-алеутская группа: эскимосы, алеуты; чукотско-корякская группа: чукчи, коряки, керекчи; народы, не входящие ни в одну группу: юкагиры, нивхи, кеты, ительмены.

яранги. В таежной зоне Севера процветала охота на крупных животных – лося, марала, изюбря, косулю, медведя, а также на пушных зверей и дичь; летом прибавлялось рыболовство. Морской зверобойный промысел был основой хозяйства народностей, живших по берегам Чукотского и Берингова проливов, а также северной части Охотского моря. Они охотились на тюленей, нерп, моржей, белух, китов. В хозяйстве использовали все части этих животных, обеспечивая себя питанием, освещением, отоплением, материалом для постройки жилищ, изготовления одежды, обуви и снасти. Опасный и сложный промысел, суровость природных условий создали материальную культуру, имеющую множество специальных изобретений для охоты и жизни человека, выработали идеальную сработанность всего коллектива охотников. Жизнь в гармонии с природой, одушевление животного и растительного мира сформировали своеобразное мировосприятие эскимосов. Объединяет северные народности то, что все они еще в конце XIX – начале XX в. находились на определенном историческом этапе, который мы называем первобытным. Только якуты выделялись более развитыми производственно-хозяйственными, общественными отношениями и развитием культуры.

Отсутствие письменности компенсируется богатством и разнообразием устного фольклора, который служит средством передачи накопленного духовного опыта последующим поколениям. В эпических сказаниях повествуется о героических и драматических событиях древней истории. В фольклоре отражается народная мудрость, многовековой опыт борьбы за жизнь, неписанные законы морали. Сказания насыщены радостью и оптимизмом, верой в силу человека, его разум, изобретательность, выносливость в борьбе со стихией и неожиданностями, которые подстерегают людей на каждом шагу. Человек в этих повествованиях нередко выходил победителем в любой ситуации, даже в схватке с темными силами.

Основой мировоззрения северных народов была мифология, тесно связанная с шаманской ритуальной практикой. Шаманизм в значительной степени ориентирован на обрядовые действия и находит отражение в устно-поэтической, фольклорной традиции и в изобразительных материалах. Не входя в подробности, определим круг этих материалов. В основном это предметы шаманского культа – одежда шамана, предметы, с помощью которых он совершает свои камлания, амулеты, обереги, изображения духов-помощников, воплощение в орнаментальных мотивах мировоззренческой основы шаманизма – трехчленного деления мироздания, а также, возможно, сюжетов, связанных с шаманскими мифами и легендами о путешествии души.

Представления о мире были связаны с анимизмом – «одушевлением» явлений природы и предметов, созданных самим человеком. В центре всех представлений о мироздании находился образ Земли-матери, живого

существа женского начала, с которым связано в той или иной степени все. Материнское начало распространялось на образы Солнца, воды, Луны – всего, что давало жизнь.

Мировоззрение народов Крайнего Севера нашло отражение в ярком искусстве, существующем в различных формах. Их декоративно-прикладное искусство представляет собой уникальное художественное явление, в котором объединяющие черты значительно преобладают над различиями. Это искусство, существующее до сих пор, представлено изделиями народных мастеров, преуспевших в обработке местных природных материалов (кости, бересты, дерева, рыбьей кожи, шкур животных), а также искусством орнаментации одежды, национальной вышивки и аппликации. В искусстве коренных народов Крайнего Северо-Востока Азии характерно одно любопытное явление – разделение труда между женщиной и мужчиной. Художественной обработкой мягких материалов (меха и кожи) и их орнаментикой занимались женщины, мужчины работали с твердыми материалами – костью, деревом и металлом.

Скульптура, создаваемая до начала XX в. в большом количестве, играла важную роль в общественной и семейной жизни народов Севера и Дальнего Востока. Скульптурные изображения разного назначения сопровождали человека на протяжении всей жизни. Многие из них относились к религиозной сфере. В образах деревянной скульптуры нашли воплощение идеи, чаще всего отражающие практическую направленность искусства этих народов, потребность обеспечить успех в охоте и рыболовстве, избавиться от воздействия «злых духов», создать благоприятные условия существования для рода и семьи, и даже для душ умерших сородичей. Меньшее место в жизни человека занимала бытовая скульптура – фигурки-приманки, используемые в промысловой деятельности, игрушки и фигурные украшения.

Основное содержание деревянной скульптуры – мифология в самом широком значении. Деревянные скульптурные изображения, которые иногда называют идолами (рис. 7.1) считались вместилищами духов природы, хозяев огня и животных, умерших предков, покровителей семьи и рода. Это могли быть изображения тотемных и промысловых животных, изготовленных с целью обеспечить удачную охоту, и др. Деревянные фигурки меньших размеров олицетворяли собой амулеты (рис. 7.2), талисманы (рис. 7.3), охраняющие от злых духов и приносящие удачу. Деревянного идола размером до полутора метров – не то человека, не то природное создание, устанавливали в жертвенных местах под открытым небом. Антропоморфные изображения (рис. 7.4) XIX в. имели различные формы – примитивные и более или менее проработанные, условные и более реалистичные. Практически у всех культовых антропоморфных изображений голова заканчивается острым выступом (луч или головной убор). Условность

и схематизм в решении образа идола как бы подчеркивали его сверхъестественное значение.

Среди жителей Сибири был распространен культ животных рис. 7.5, чаще всего медведя (рис. 7.6). Почти в каждом жилище находилась фигурка этого животного. Это были крайне примитивные, до предела схематичные изображения мощного зверя – кусок дерева с едва намеченным контуром фигуры. Согласно представлениям северных народов, создание скульптурного изображения рассматривалось как создание живого существа, в которое может вселиться тот или иной дух. Фигурки животных играли особую роль в совершении различных обрядов, как с участием шамана, так и без него. Известны деревянные скульптуры, изображающие духов (рис. 7.7) – помощников шамана. Амурские народы поклонялись тигру, здесь были распространены деревянные фигурки тигра – символа духа охоты (рис. 7.8).

В шаманском культе использовались маски (рис. 7.9). Маски эскимосов и приморских чукчей в конце XIX в. изготавливались обычно из кожи. У коряков до первой четверти XX в. бытовали деревянные антропоморфные маски-личины, происхождение и назначение которых пока неизвестно. Они использовались и с целью изгнания злых духов и в играх молодежи. Форма и тщательность исполнения масок (рис. 7.10) были различными – встречаются овальные, яйцевидные или заостренные книзу маски с более или менее реалистичной моделировкой черт лица.

Художественные изделия из металла были распространены у народов Северо-Восточной Сибири меньше, чем обработка дерева. Кузнечное ремесло к началу XX в. было известно у коряков, эвенков, эвенов, чукчей и др. Литой и кованный металл служил для изготовления мелких скульптурных изделий: амулетов, оберегов, применявшихся для украшения как обычной одежды, так и обрядовых костюмов шаманов. Шаманы применяли металлические (в основном железные) украшения скорее для эффектного звона во время плясок. На шаманский балахон нашивались плоские изображения оленьих рогов, птиц, рыб, антропоморфные фигурки, символизирующие духов. У коряков это ремесло развилось в первой половине XIX в. и, скорее всего, было связано с появлением на Камчатке, где они жили, русского населения. Работали они на привозном железе, которого делать не умели. Коряки изготавливали прекрасного качества ножи, топоры, пилы, которые украшали латуной и медью. Клинки ножей декорировались гравированными рисунками на лезвиях – изображениями оленей, морских зверей, кочевых юрт, фигурами охотников. На рукоятках ножей выполнялись геометрические орнаменты, сходные с орнаментом меховой отделки на одежде.

Художественная обработка кости наибольшего совершенства достигла у чукчей и эскимосов. Костяная скульптура этих народов представляет собой уникальное и исключительное явление в декоративном искусстве народностей Крайнего Северо-Востока Азии. Из кости моржа и других морских

зверей делали самые необходимые орудия труда – наконечники гарпунов и стрел, иглы, пуговицы, заколки и т. д.

Главными персонажами были промысловые животные (рис. 7.11): нерпа, кит, тюлень. Животные переданы с хорошим знанием их анатомии и пластики, в них отразилась исключительная наблюдательность и высокое художественное мастерство. Скульптурные изображения животных, которые изготавливались в XVIII–XIX вв. чукчами и эскимосами, имеют много общего с древней мелкой пластикой, что подтверждается археологическими материалами. Искусство резьбы и гравировки по кости у чукчей и эскимосов – одна из областей материальной и духовной культуры общества, сохранявшего до недавнего времени свои архаические черты. Оно возникло в глубокой древности и прошло длительный и сложный путь развития. Чукотское и эскимосское искусство XVIII–XIX вв. имеет свои особенности. Скульптура этого времени приобретает более реальные черты. В XIX в. появляется сюжетная гравировка на кости, уходящая своими истоками в пегтымельские петроглифы (1 тыс. до н. э.) и ритуальные рисунки на дереве.

Специфичность каждого из этапов чукотского и эскимосского искусства не нарушает его общности. В произведениях чукчей и эскимосов человек представлен как часть Вселенной, он не изображается вне природы, не наделяется какими-либо конкретными чертами. Это – образ-символ. Охотничий промысел развил у чукчей и эскимосов исключительную наблюдательность и точное знание анатомии зверя, его повадок. Но одухотворение животного породило иллюзорность восприятия живой природы. Следствием этого явилось слияние в искусстве реальных, фантастических, мифологических представлений.

Художественный косторезный промысел (рис. 7.12) чукчей и эскимосов в 1920-х гг. в значительной степени наследовал культуру конца XIX–XX в., когда на Чукотке в результате развития торговли с американскими и европейскими купцами и китобоями появляется много предметов сувенирного характера, предназначенных для сбыта. Вещи утилитарного назначения, которые не имели прямого отношения к быту чукчей и эскимосов, украшались скульптурой и гравировкой. Для начала XX в. характерно появление гравированных изображений на моржовых клыках (рис. 7.13). Первоначально они изготавливались как сувениры. К 1920-м гг. сюжетная гравировка на моржовых клыках прошла определенный путь развития. В целом произведения 1920-х гг. выполнены с сохранением традиционных художественных приемов и стилистических особенностей резьбы и гравировки по кости чукчей и эскимосов. При этом в них все больше нарастает повествовательность, усложненность композиции и декоративность. Из кости изготавливаются также украшения (рис. 7.14) – цепочки, колье, серьги, подвески и утилитарные предметы – курительные трубки, ведерки, ножи, ключины для весел. Эти вещи украшаются как миниатюрными фигурками, так и гравировками.

Резные и гравированные рисунки представляют собой либо сюжетные сценки, повествующие о морской или сухопутной охоте, либо орнамент, состоящий из концентрических кругов-узоров и геометрических фигур – точек, кружков, коротких полосок, ритмически организующих поверхность скульптурной формы. От чукотских и эскимосских гравировок значительно отличаются корякские рисунки на предметах из моржового клыка и оленьего рога. Им присущи более умелая передача движения, экспрессия, а также подчеркнута реалистическая трактовка фигур животных, птиц, людей. Большое место в миниатюрной декоративной скульптуре коряков занимает человек, занятый каким-то делом.

Шитье и украшение меховых изделий было на Крайнем Севере основным домашним занятием женщин. Для рукоделия применялись олени сухожилия (вместо ниток), лоскуты подкрашенной замши-ровдуги и сукна, блестящие пуговицы, тесьма, бляшки, разноцветный бисер. Бисер, бусинки и даже скульптурные фигурки из кости также украшали и женскую одежду, и головные уборы (рис. 7.15), пояса (рис. 7.16) и даже предметы упряжи (рис. 7.17).

Мастерицы очень тонко использовали естественную палитру основного материала – оленьего меха (рис. 7.18), и разнообразную фактуру меха пушных зверей, служащего для отделки (рис. 7.19) предметов одежды. Колористическая выразительность, сочетание различных материалов, орнаментация (рис. 7.20) превращали каждое изделие в произведение искусства. В декоре использовались как простейшие геометрические элементы – полосы, треугольники, зигзаги, так и сложные – «головки», «полголовки», «рога оленя», «след птицы», «локоть лисицы» и т. д. (рис. 7.21). Для всего декоративно-прикладного искусства северных народов характерны растительные и спирально-ленточные узоры, их происхождение связано с древнейшими пластами истории (рис. 7.22).

Облачение шамана было особым видом одежды, покроем и украшения которой менялись в зависимости от национальных особенностей. Например, для одежды эвенкийского шамана было характерно обилие металлических подвесок, шаманский костюм жителей Приамурья богато расписан узором, состоящим из изображений всевозможных животных и пресмыкающихся. Часть костюма составляют «лечебные» нагрудники, обильно украшенные стилизованными фигурками животных. Чукотские шаманы носили кожаные кружки, отороченные мехом, на которых были нашиты изображения человека и собаки из нерпичьей кожи. Чукчи изготавливали из кожи и меха амулеты, символизировавшие Солнце, и пришивали их к одежде. Эти амулеты защищали от злых духов.

Одежда изготавливалась не только из ткани, меха и ровдуги (замши), но и из рыбьей кожи, особенно у жителей Приамурья и Приморья. Из нее делали мужские и женские халаты, которые служили дождевиками. Они выполнялись из кожи сома и были украшены аппликациями из кожи, выкрашенной

в синий цвет. В композиционном построении узоров на шаманских халатах (рис. 7.23) из рыбьей кожи соблюдено членение на три яруса. Эти изображения отражают сложную картину мироздания – восприятие мира как стройной трехчастной системы. Нижний ярус – подземное и подводное царство, с которым связаны представления о корнях, истоках жизни и царстве навсегда ушедших предков. Средний мир – цветущая изобильная земля, населенная зверями и птицами, земля – кормилица людей. Верхний мир – небесный свод. Главным персонажем всех орнаментальных построений в этом случае является змея или дракон. Змеи с перьями на голове, с двумя хвостами, распространяющимися вправо и влево, с когтистыми лапами ясно читаются в рисунке на границе между нижним и средним мирами. На границе среднего и верхнего миров также изображались змеи (рис. 7.24). Змея, дракон – древние символы всего живого и живущего в земле, на земле и над землей (дракон властвует даже в небе).

Одежда некоторых народностей подвергалась китайскому и монгольскому влиянию, она изготовлялась из ярких шелковых или переливчатых тканей (бархата или вельвета), ввозимых из Китая. Борты отделялись широкими цветными каймами, по вороту и борту украшенными цветной вышивкой или аппликацией, а по подолу – медными прорезными бляшками. Узоры каймы представляют собой растительный или спирально-ленточный орнамент. Вышивкой украшались также мужские рубахи и различные дополнения к одежде.

У жителей Нижнего Приамурья и Приморья (нанайцев, ульчей, орочей и др.) основной верхней одеждой, как мужской, так и женской, был халат с длинными рукавами покроя «кимоно» (в некоторых селах такую одежду можно было встретить еще в середине XX в.). Иногда такие халаты шили из рыбьей кожи (рис. 7.25). Халат глубоко запахивался, при этом левая пола заходила за правую. Сходная верхняя одежда была у монголов, бурят, тувинцев.

В более поздних композициях целостность трехъярусного построения забывается и утрачивается. Вместо трех ярусов остаются два, в таких случаях композиции начинаются со среднего яруса, в котором изображалось Древо жизни (Мировое древо) с раскинувшимися ветвями, упирающимися в небо (рис. 7.26).

Ненцы, чукчи, эвенки, коряки вплоть до 1930-х гг. носили преимущественно одежду из меха. Украшения у каждого народа были свои – меховая мозаика у хантов, ненцев и коряков; узор из бисера у эвенков (рис. 7.27); меховая отделка у чукчей. У народов, носивших распашные кафтаны (эвены, эвенки), полы которых сходились и завязывались только на груди, были распространены нагрудники (рис. 7.28), или передники. Нагрудник одевался под кафтан и всегда был богато украшен бисером, шитьем и полосками меха. Нагрудник украшался бахромой, металлическими

бляхами, монетами, колокольчиками и бубенцами, которые при движении издавали шум и звон, отпугивая злых духов.

Северные женщины с незапамятных времен владели искусством вышивки и аппликации, изготовления изделий из кожи и меха в технике меховой мозаики (рис. 7.29). Меховая мозаика представляла собой соединение контрастных по цвету кусочков меха – полосок, треугольников, кружков, сшитых вместе. Шубы из оленьих шкур украшались узкими меховыми полосками, которые подчеркивали основные конструктивные швы и обшлага. В нагрудный шов прокладывали полоски цветного сукна, которые у проймы выпускались длинными лентами или кисточками (рис. 7.30). Летняя и зимняя обувь (рис. 7.31) также имела узорное украшение. Летние сапоги, или верхние чулки (рис. 7.32), отделялись каймой, заполненной спирально-ленточным орнаментом. Вьющийся растительно-рогообразный орнамент декорировал чулки (рис. 7.33), туфли и другие бытовые изделия.

Из меха делали не только одежду и обувь, но и головные уборы всевозможной формы (рис. 7.34), а также различного назначения сумки (рис. 7.35), коврики и даже колчаны (рис. 7.36), мячи (рис. 7.37) и куклы (рис. 7.38). Большое разнообразие орнаментальных композиций представлено на меховых ковриках (рис. 7.39): кружки, ромбы, квадраты, треугольники, крестики. На традиционных ковриках эскимосов (рис. 7.40) изображались диагональные кресты в обрамлении орнаментальных поясков из уголков, ромбов и других знаков. Возможно, что круги, эллипсы, овалы, украшающие одежду и предметы эскимосов, являются солярными знаками, с которыми связан образ женщины. У чукчей на меховых ковриках преобладали традиционные анималистические сюжеты: вырезанные из меха фигуры оленей, волков, тюленей, медведей, китов, горных баранов и других животных (рис. 7.41). Иногда на коврах разворачиваются целые композиции (рис. 7.42): сцены преследования оленей, сложные бытовые сюжеты. Сумки и переметные мешки (рис. 7.43) разных размеров использовались на охоте, при перекочевках и были неизменными спутниками кочевого образа жизни. Разнообразные формы (рис. 7.44) мешков были обусловлены их функцией и проверены временем.

Для изготовления утвари применяли также и другие доступные материалы – кожу (рис. 7.45), дерево, бересту, которой покрывали летние жилища (рис. 7.46). Береста также применялась для изготовления самых разных изделий: коробок (рис. 7.47), корзин, ведер, различной посуды (рис. 7.48), сумок (рис. 7.49) и других изделий.

Дерево широко использовалось для изготовления всевозможных предметов домашнего обихода: утварь, каркасы жилищ, седла, сани, нарты, лыжи и т. п. Все это украшалось резьбой и полихромной росписью (рис. 7.50). Орнамент на этих предметах состоял не только из геометрических мотивов, но и содержал завитки, парные спирали. Художественная обработка дерева была одной из ярких страниц изобразительного творчества якутов. Дерево и

изделия из него – предметы утвари – играли большую роль в жизни якутов. Из дерева изготавливались резные сосуды (чороны, рис. 7.51) для ритуального распития кумыса во время весеннего праздника возрождения жизни и обновления природы. Высокие деревянные сосуды, покрытые геометрической резьбой, вплоть до начала XX в. выполнялись вручную с помощью топора, специального ножа, долота, сверла, инструментов для выдалбливания. Форма чоронов разнообразна, орнамент располагался по всей поверхности поясами или лентами, шириной в несколько сантиметров (рис. 7.52). Полосы почти не выступают над поверхностью, и рельеф трудно воспринять глазом. На некоторых сосудах есть ножки, которые имитируют конские копыта. Кроме чоронов, распространение имели деревянные чаши (рис. 7.53) и горшки, хотя и не так богато орнаментированные. Кумыс разливали специальными черпаками с длинной ручкой, украшенной резьбой (рис. 7.54), изготовленными из березового капа.

Праздничный убор коня в Якутии составляет единое художественное целое. Оно состоит из седла (рис. 7.55), наборной уздечки, попоны, чепрака (рис. 7.56) и двух переметных сумок. Все эти предметы отличались великолепием материала и высокими художественными достоинствами. Седло с богато орнаментированной серебряной пластиной на передней луке дополнялось чепраком, расшитым бисером и металлическими бляшками. Натертые до зеркального блеска, эти бляшки так плотно прилегают друг к другу, что фон едва просматривается между ними.

Из всех народов Севера и Дальнего Востока наиболее продвинутыми в области ювелирного искусства оказались якуты. В ювелирных изделиях – головных украшениях невесты (рис. 7.57, 7.57а), подвесках (рис. 7.58), ожерельях (рис. 7.59), наборных поясах (рис. 7.60) – используется традиционная якутская орнаментика.

Традиционные якутские серьги имеют вид трапециевидных пластинок-подвесок. Браслеты представляют собой широкие тонкие изогнутые пластины, охватывающие запястье. В основе декора ювелирных изделий лежит растительный орнамент, в котором как бы прослеживается несколько слоев – самые древние S-образные знаки и спирали, затем характерные для тюркоязычных народов разнообразные элементы и древоподобные фигуры из спиральных и рогообразных завитков.

В композицию пояса обычно входит 15–16 пластин (рис. 7.61) с одинаковым рисунком, служащим фоном, на котором выделяются две или три крупные выпуклые пластины и одна более крупная пластина, закрывающая замок пояса в виде пряжки. На фигурных пластинах, украшающих пояс, выполняется сложный рисунок из пышного орнамента или сюжетов – сцен охоты, животных и т. д. По такому же принципу выполнены пояса (рис. 7.62) у других народов.

Как и у других народов, находившихся на стадии первобытности, обычай покрывать тело татуировкой восходит у северных народов к далекому прошлому и продолжался вплоть до 30-х гг. XX в. Татуировку наносили самые пожилые и уважаемые женщины в семье девушкам, достигшим половой зрелости. Рисунки в виде китовых хвостов, Солнца и Луны, а также фигуры человека делали на лице, плече или руке. Человеческая фигура, татуированная на лице (на лбу) означала «духа-защитника», который оказывал помощь людям. Мужчинам наносились только маленькие знаки, служившие не столько украшением лица, сколько магическими знаками, предназначенными охранять охотника от несчастий.

У азиатских эскимосов и чукчей еще сравнительно недавно во время праздников Кита делались рисунки на веслах, небольших дощечках и байдарных скамьях, исполняемые обычно мужчинами кровью животных или заменявших ее красной глиной или масляной краской. На рисунках (рис. 7.63) изображались сцены морской охоты, промысловые животные, рыбы, солнце в виде круга с лучами. Рисунки выполнялись только во время праздников, которые устраивались с целью спастись от злых духов, привлечь добрых духов и обеспечить успех в охоте. Эти рисунки имеют сходство с петроглифами – изображениями на скалах.

Традиция выбивать или рисовать краской рисунки на камнях и скалах была распространена у многих народов Центральной Азии, Сибири, Крайнего Севера – хакасов, алтайцев, тувинцев, казахов, киргизов, бурят, эвенков, якутов, чукчей и др. Наскальное искусство нового времени во многом продолжает изобразительные традиции предшествующих эпох (Кызласов, Леонтьев, 1980). Рисунки так называемой этнографической современности выполнены в различной технике: это и выбитые каменным орудием силуэтные изображения, и тонкие, процарапанные металлическим орудием гравировки, и нарисованные охрой росписи. Репертуар поздних петроглифов не слишком велик, в основном это антропоморфные изображения, рисунки козлов, лошадей, всадников. Большое распространение получили изображения тамг – родовых знаков собственности. В большом количестве встречаются также геральдические композиции (рис. 7.64) – геометрические, растительные, имеющие аналогии в декоре различных предметов. Среди наиболее распространенных сюжетов современного наскального искусства – фигуры шаманов во время отправления культов.

Как правило, на петроглифических комплексах количество современных рисунков невелико, они были выполнены на плоскостях, свободных от древних изображений. Совершенно очевидно, что художники XVII–XIX вв. никогда не наносили свои фигуры поверх древних, они почитали рисунки, оставленные далекими предками. Некоторые места, где имеются наскальные рисунки, считаются священными, связанными с культом предков. Здесь проводятся народные праздники, обряды, молитвы, сакральность места

подчеркивается привязыванием лоскутков ткани к кустарникам или деревьям.

Говоря о проявлениях традиционного сознания сегодня, невозможно не упомянуть наскальное искусство Австралии, которое является частью существующей ныне культурной традиции. Аборигены хотят восстановить свой контроль над культурным наследием предков, и общество в целом оказывает им существенную поддержку. Чаяния аборигенной части населения поддерживаются Австралийской Ассоциацией наскального искусства (Australian Rock Art Association – AURA), созданной в 1983 г. и считающей сохранение культуры аборигенов своей главной политической задачей.

Австралийские наскальные памятники сегодня самые посещаемые в мире. Несколько государственных структур участвуют в процессе их сохранения и управления их туристическим использованием. И туристы, и исследователи наскального искусства в Австралии могут видеть не только результат, но и сам процесс выполнения рисунков. Благодаря образовательной политике, поддерживаемой средствами массовой информации, и популяризации культурного наследия, широкие слои населения Австралии признали необходимость сохранения наскального искусства на основе законодательства.

* *
*

Изучение искусства народов и народностей, живущих в традиционном обществе, важно не только для выяснения его роли на позднем историческом этапе, но и для интерпретации памятников древнего искусства, семантика которых до сих пор лежит, скорее, в области предположений, чем доказательств. Между первобытным и традиционным искусством много сходства, а вместе они значительно отличаются от изобразительных традиций других эпох. Эти особенности дают основания предполагать, что и первобытное, и традиционное искусство лежат вне пределов эстетики, которой подчинялось художественное творчество в иные времена.

Вопросы для самоконтроля

1. Можно ли считать традиционное народное искусство примитивным (да, нет, почему)?
2. Какова роль традиционного искусства в современной организации среды, в бытовой и промышленной эстетике?

3. Есть ли на Земле такие места, где традиционное искусство сохранилось в первозданном виде, не затронутом цивилизацией (если «да», то где, если «нет» – почему)?

4. Приведите примеры связи образов традиционного искусства с древней мифологией.

5. Какова роль татуировки в традиционной культуре. Татуировка в современном уголовном мире. Объясните, в чем причина обращения современной моды к татуировке.

Глава 8. Эстетика в первобытном искусстве

Рядом с понятием «искусство» всегда стоит понятие «эстетика». Поэтому в явной или неявной форме почти во всех публикациях о первобытном искусстве постоянно подразумевается его эстетическое значение. При всем разнообразии и даже несовместимости существующих гипотез о происхождении искусства, у них есть, по крайней мере, два общих места: 1) всегда активно подчеркивается историческая, социальная природа искусства и очень редко (как правило, не археологами и не искусствоведами) рассматривается психофизиологическая, т. е. не социальная, а природная основа изобразительной деятельности; 2) появление искусства связано с эстетическим отношением к действительности. Многие специалисты исходят из постулата о том, что ощущение красоты было присуще уже нашим эволюционным предкам и что основой, на которой взросло древо искусства, были именно эстетические представления. Любопытно, что Гегель считал термин «эстетика» неудачным, поскольку эстетика – наука о *чувствовании*, и предпочитал ему «философию художественного творчества» (Гегель, 1968, 7).

Нередко пишут о том, что эстетические нормы и принципы гармонии проявляются в правильной, симметричной форме каменных орудий, изготовленных еще в эпоху мустье. Ф. Боас считал, что наслаждение красотой – одно и то же чувство для всех примитивных людей, охваченных «страстным желанием делать вещи, доставляющие наслаждение, что невозможно провести грань между искусством и неискусством» (Boas, 1955, 10). Но Боас все же имел в виду людей современного физического типа, хотя и отставших в своем культурном развитии, а многие исследователи считают, что чувство красоты уже было присуще архантропам.

А. П. Окладников тоже считал, что «утро искусства» относится ко времени до верхнего палеолита. Он писал: «Если раньше можно было предполагать, что мустьерский культ мертвых и культ зверя предшествуют искусству верхнего палеолита, то теперь мы знаем, что зачатки художественной деятельности не моложе этих первых проявлений религиозной фантастики. Более того, вопреки утверждениям идеалистически настроенных искусствоведов и философов, ясно, что религия не была почвой для искусства и не из нее исходили стимулы, вызвавшие к жизни первоначальную художественную деятельность. На самом деле истоки художественной деятельности коренятся в том, что составляет сущность и основу искусства – в творческой фантазии и в способности наслаждаться прекрасным – в эстетическом чувстве... Одной из конкретных важнейших предпосылок для возникновения новой художественной формы деятельности явилось накопление технического опыта в производстве орудий и прежде всего в обработке основного для той эпохи материала – камня... Прямое, непосредственное давление потребностей общественного производства,

материальной практики, физического труда оказалось стимулом, повлиявшим на возникновение не только различных видов изобразительного искусства, но и таких форм художественного творчества, как пение, танец, зачатки инструментальной музыки» (Окладников, 1967, 30–32).

В книге «Утро искусства», написанной не для специалистов, а для широкого читателя, Окладников стремился показать, что происхождение искусства не связано с религией (тогда эта тема имела политическую актуальность), но в борьбе с религиозным идеализмом, незаметно для себя, он сам оказался почти на тех же позициях, видя «сущность и основу искусства в творческой фантазии и в эстетическом чувстве». В этой концепции не оставалось никакого места объективным природным, в том числе и психофизиологическим факторам, которые вызвали к жизни сначала саму знаковую деятельность и как ее часть – фигуративные и абстрактные изображения. Только потом, когда эта деятельность стала вполне осознанной, могли возникнуть стимулы и нормы эстетического характера.

В этой связи уместно привести соображения Филиппова, много лет изучающего происхождение искусства с точки зрения эстетического восприятия. Говоря о совершенстве орудий ашело-мустьерского времени, он пишет: «Разумеется, наш предок в виллафранке был человеком. Но о его эстетических переживаниях мы можем только в общем плане высказать более или менее правдоподобные гипотезы» (Филиппов, 2004, 42). С этой мыслью можно полностью согласиться за исключением человека из виллафранка. Ведь виллафранк – это около 2 млн лет назад, когда только появляется самый ранний хабилис, а австралопитек еще будет существовать почти миллион лет. А далее Филиппов переходит к давно дискутируемому вопросу об эстетике оптимальных форм ашело-мустьерских орудий и как специалист-трасолог дает, как представляется, наиболее правдоподобное объяснение этому феномену. «...У любого орудия при постепенном износе-заострении происходит своеобразное выравнивание активного участка, когда он одновременно изнашивается и формируется..., оптимальная форма наиболее совершенна и не может не замечаться; и как следствие работы орудием с подобной кромкой, несомненно, должно возникать чувство удовлетворения и удовольствия» (Филиппов, 2004, 42). Близкую, но более категоричную точку зрения высказывают и другие исследователи. П. Бинан из научного Центра (Дордонь, Франция) и Э. Бозда из университета Париж-Х пишут: «...мы верим в кажущуюся симметрию ашельских рубил, которая также обманчива, как и утверждение, что симметрия является источником эстетического наслаждения» (Binan, Voëda, 2000, 53). М. Конки из университета Беркли (США) считает, что «когда мы говорим о палеолитическом «искусстве», мы приписываем предметам эстетический смысл, которого вначале у них, возможно, и не было» (Conkey, 2000, 38).

По иронии судьбы, католический священник Брейль оказался большим материалистом, чем борющиеся с религиозными теориями марксисты и

материалисты, особенно те из них, кто стремился быть более ортодоксальными марксистами, чем К. Маркс и Ф. Энгельс. Незадолго до своей кончины, подводя итог своим 60-летним исследованиям, в которых искусство палеолита занимало ведущее место, Брейль писал, что пещерное искусство Западной Европы было вызвано к жизни особыми условиями, в которых обитали здесь охотники ледникового времени. Охота на крупных животных – на мамонта, носорога, бизона, на лошадей и оленей – в условиях больших открытых пространств, способствовала быстрому созреванию целого комплекса глубоких «динамических впечатлений», которые выплеснулись из сознания человека на стены пещер и другие плоские поверхности. В отличие от охотников франко-кантабрийской области, жителей побережья Атлантики и Средиземного моря, собиравших улиток и морские ракушки, подобного стимула к формированию таких насыщенных зрительно-эмоциональных перегрузок не было, а поэтому не было искусства.

Брейль учитывал не отдельные факторы внешней среды, а их взаимодействие, их систему. Он понимал, что одной большой охоты со всеми ее динамическими нагрузками на психику мало для рождения искусства. В тропических районах Африки была большая охота, но не было большого искусства. Брейль объясняет это тем, что мощная растительность тропиков скрывает из вида человека добычу, которую он преследует. Искусство, по его мнению, возникает только в условиях совокупного действия всех рассмотренных факторов: большая охота, требующая постоянно совершенствующихся орудий, находчивости и напряжения всех физических и духовных сил; открытые пространства, где преследуемый или нападающий зверь предстает перед охотником во всей своей красе и становится источником избыточных зрительных «динамических впечатлений»; глубокие, сравнительно теплые пещеры, где в промежутках между охотами, по-видимому зимой, отправлялись обряды, которые должны были способствовать успеху будущих охот. «Этому благоприятствовал Великий Дух, который управлял природой и благословлял их охотничьи экспедиции. В некоторые обряды, связанные с ними, вмешивалось искусство. Оно изображало желанных зверей и иногда помечало их уже магической стрелой. В обрядовых церемониях живописные или графические образы на стенах пещер принимали определенный смысл – призыв к небесной или адской силе, от которой зависит размножение дичи» (Брейль, 1971, 45; см. также: Breuil, 1957).

Конечно, Брейль ошибался, предполагая некие «особые условия» в Западной Европе эпохи верхнего палеолита. Но не это важно в его гипотезе. Самое главное представляется в том, что он едва ли не первым встал на путь поиска объективных факторов, обусловивших появление изобразительной деятельности. Среди них магические обряды, упомянутые Брейлем, не занимают ведущего места и не рассматриваются как предшественники искусства. Поэтому вряд ли следует относить его к сторонникам магической

гипотезы (Фролов, 1965, 303). Подход, обозначенный Брейлем, представляется очень емким. Он не противостоит другим гипотезам и, при более детальной проработке, мог бы включить их в себя в качестве частного случая (и натуральный макет, и роль магии, и праиминологию и т. д.).

Леруа-Гуран почти не занимался вопросами эстетики первобытного искусства. Большинство авторов принимают эстетические чувства людей эпохи верхнего палеолита как заданные, но разрабатывает теоретические обоснования этому, пользуясь понятиями современного искусствоведения (Елинек, 1983; Столяр, 1985; Филиппов, 1997 и др.). Не отказывая никому в таком подходе к первобытному искусству, хотелось бы все же поставить вопрос следующим образом: если первобытное искусство порождено эстетическим отношением к действительности, то где же истоки самое эстетики. Существовала ли некая «предэстетика»?

Если мы хотим остаться в рамках научного познания, нужно заранее сказать, что на этот вопрос нет однозначного ответа. Изобразительная деятельность существует более 30 тыс. лет, примерно столько же времени существуют и другие искусства: танец, пение, маскарад (зачатки театра) и т. п. Первые ростки эстетической мысли зафиксированы в древнеиндийской и древнекитайской философии, т. е. примерно 2500 лет назад. Если даже допустить, что в устной традиции они появились намного раньше и добавить еще одну-две тысячи лет, все равно этот период будет несоизмерим с временем существования искусства. Более четкие формулировки, чем у древних индусов и китайцев, принадлежат древним грекам – Гераклиту, Платону и в наибольшей мере Аристотелю. А сам термин *эстетика*, как область познания, был введен в научный оборот и того позже – в XVIII в. А.-Г. Баумгартеном.

Эстетическое отношение к действительности – это прежде всего чувство прекрасного. Современная наука находится в самом начале пути к пониманию того, что представляет собой это чувство (Симонов, 1995). Если мы плохо понимаем, что такое чувство прекрасного у современного человека, то еще сложнее понять, каким оно было, и было ли оно вообще, у наших сородичей 30–40 тыс. лет тому назад, а у эволюционных предшественников еще на две-три сотни тысяч лет раньше. Специалисты-этологи считают некорректным использование человеческого поведения в качестве моделей изучения поведения животных. «Слишком слаба научная база для проведения аналогии между психическими переживаниями человека и животных» (Мак-Фарленд, 1988, 479). Сопоставление с поведением животных требует большой осторожности, но сопоставление поведения верхнепалеолитического человека с современным вполне возможно, поскольку их физиологическое «устройство» одинаково и, соответственно, нейропсихологические реакции, если не идентичны, то очень близки.

Интересные наблюдения и результаты экспериментов были представлены в материалах семи конференций «Группы по изучению биологических

основ эстетики» в Бад-Хомбурге (Германия), которые были обобщены в виде книги, вышедшей в 1988 г. в Базеле и в 1995 г. – в переводе на русский язык в Москве (Ренчлер и др., 1995). Как и всякие «свежие» эксперименты и наблюдения, они в ряде случаев спорны и нуждаются в дополнительных проверках. Вместе с тем они дают если не ясную картину, то, во всяком случае, направление поисков.

Одно из направлений анализа может состоять в том, чтобы рассматривать эстетическое восприятие как *избирательное*, отдающее *предпочтение* чему-то из окружающей среды. Наблюдения зоопсихологов показывают, что у высших животных есть нечто похожее на эстетическое чувство. Это подтверждается экспериментами по выявлению эстетических предпочтений. Например, считается, что животные, «асимметрии и хаосу предпочитают упорядоченность и симметрию» (Эйбл-Эйбесфельдт, 1995, 30–70).

Говоря «это красиво», мы выделяем какое-то «это» из его окружения потому, что оно возбуждает в нас чувство красоты, а точнее, – некую положительную эмоцию. Эксперименты показывают, что избирательное восприятие и механизм предпочтений формируется у большинства видов животных, даже у аквариумных рыбок. У одних видов (например пчелы, муравьи) он формируется при научении в естественных условиях, у других – как результат дрессировки в эксперименте, путем приобретения и закрепления условных рефлексов на зрительные, слуховые, обонятельные и т. п. раздражители. Известны эксперименты, в которых некоторые животные научаются различать цвета (Фишель, 1973). Однако пока никакими исследованиями не доказано, что без соответствующей дрессировки у одних животных те или иные цвета или формы предметов вызывают положительные эмоции, а у других – отрицательные.

Согласно одной из гипотез, чувство красоты, как положительная эмоция, зародилось у высших животных и у человека при общении с детенышами. Все младенцы (человеческие и животные) обладают некоторыми общими внешними данными, вызывающими у взрослых ощущение удовольствия (Эйбл-Эйбесфельдт, 1995, 39). Эстетические предпочтения современного человека, по-видимому, формировались в ходе антропогенеза на основе полового отбора. До сих пор сохранился такой идеал мужской красоты, при котором у мужчины должен быть рост выше среднего, широкие плечи, узкие бедра, мускулистая, стройная фигура. С наибольшей выразительностью этот идеал воплотился в греческой скульптуре классического периода, а его основу можно видеть в более ранних фигурах курсов. Идеал женской красоты складывался в европейской культуре как сочетание выразительных вторичных половых признаков (грудь, бедра) с лицом несколько инфантильного облика. Это тоже хорошо видно по античной скульптуре. Из наблюдений над женскими изображениями и статуэтками каменного и бронзового века (см. гл. 1–2) становится очевидно, что представление о женской красоте менялось с течением времени. Но, в любом случае, и те и

другие идеалы создавали желанный образ полового партнера у особей противоположного пола.

Вероятнее всего, начало этого процесса в филогенезе уходит в глубины эволюции, когда половой отбор как форма естественного отбора начал действовать у животных и птиц в виде соперничества за спаривание с особями другого пола. Сначала это был чисто генетический, неосознаваемый механизм. Затем у высших животных, особенно у приматов, он стал обрастать условными рефлексам, т. е. актами, очень близкими к сознательным, а по мере приближения к современному человеку это осознание расширялось. Однако и сейчас современная женщина или мужчина не может полностью осознать и объяснить мотивы своего избирательного поведения, когда отдает предпочтение одному, а не другому партнеру. Такие понятия, как «нравиться», «любить» скрывают в себе очень широкий спектр эмоций, среди которых бывает крайне трудно отличить вполне осознанные от порожденных психофизиологическими, в частности, гормональными механизмами.

Интересные соображения возникают при изучении связи между восприятием цветов и цветом пищи. Пропускная способность зрительного канала человека лежит в очень узкой области спектра: при дневном свете от 500 до 700 нанометров (нм). Еще уже диапазон наибольшей светочувствительности – 500–600 нм. Эта полоса соответствует зеленому и желтому цвету и вполне возможно, что в ходе эволюции такая чувствительность сформировалась необходимостью по цвету оценивать степень зрелости плодов и вегетативных частей растений (Цоллингер, 1995, 170). Отсюда, в свою очередь, складывались психоэмоциональные характеристики цветов – красный, оранжевый, желтый – «теплые»; голубой, синий – «холодные». И это – не чистая метафора. Такая последовательность соответствует эволюции органов чувств: осязание возникло раньше, чем зрение.

Примеры того, что эстетическое восприятие как *избирательное*, т. е. отдающее *предпочтение* чему-то из окружающей среды, сложилось на основе природных психофизиологических механизмов, могут быть умножены. Их можно найти в работах С. Н. Давиденкова, П. В. Симонова, Н. Н. Николаенко и других авторов. В изучении истинной природы эмоций крайне нуждается сама эстетика. Особенно в связи с очищением от многочисленных вульгарно-социологических наслоений, когда искусство рассматривалось как форма общественного сознания, едва ли не напрямую связанная с уровнем хозяйственно-экономического развития. Разумеется, нельзя отбрасывать социальное значение и роль искусства, а также его несомненную эстетическую ценность. Однако осознание эстетической составляющей всякого искусства, в том числе и изобразительного, пришло значительно позже его появления и уж во всяком случае не раньше того времени, когда появилась философия.

Не только избирательное восприятие могло служить истоком положительных и отрицательных эмоций. По-видимому, существуют и более глубинные процессы, регулируемые вегетативной нервной системой. Последняя обеспечивает два типа иннервации, влияющей на внутренние органы: симпатическую и парасимпатическую. Симпатическая нервная система включается в условиях стресса или напряжения (испуг, боль, голод, избегание погони более сильного животного и т. п.). Она активизирует кровоснабжение мышц, мозга, сердца и способствует мобилизации всех защитных средств организма. Такое состояние не может быть слишком продолжительным и неизбежно порождает отрицательную эмоцию. Парасимпатическая нервная система позволяет восстановить нормальное состояние организма и стрессовая ситуация сменяется расслаблением, а отрицательная эмоция – положительной.

Гениальное прозрение античных философов Платона и Аристотеля в области эстетики состояло в том, что они заметили благотворное значение эстетического переживания, которое они назвали катарсисом. Еще пифагорейцы рекомендовали музыку как средство очищения души, как способ вызвать расслабленное, умиротворенное состояние психики, а З. Фрейд считал катарсис одним из методов психотерапии. Л. С. Выготский писал: «...разряд нервной энергии, который составляет сущность всякого чувства, при этом процессе совершается в противоположном направлении, чем это имеет место обычно, и что искусство, таким образом, становится сильнейшим средством для наиболее целесообразных и важных разрядов нервной энергии» (Выготский, 1968, 271).

Близкие, по существу, идеи развивал выдающийся психоневролог Давиденков (1947; 1975). Он объяснял магические действия древних и современных, отставших в культурном развитии народов, иногда совершенно абсурдные с нашей точки зрения, полуинстинктивным стремлением преодолеть нервный стресс, страхи и всякие фобии, которые развивались в сознании первобытного человека под влиянием непонятных и потому потенциально опасных, а также вполне реально опасных явлений и событий в среде его обитания. Когда он совершал некое магическое ритуальное действие, наступала нервная разрядка и следующее за ней успокоение. Позднее на этой почве сформировался шаманизм, как особая ритуальная деятельность людей с определенными невротическими свойствами их личности. В ходе камлания шаман впадал в состояние транса, т. е. максимального нервного возбуждения, которое передавалось окружающим. Затем у него наступал катарсис, который также передавался присутствующим.

Еще одним источником положительных эмоций как основы эволюционно более поздних эстетических представлений может быть инстинкт наслаждения (Корытин, 1991). Он вторичен и стоит над простейшими инстинктами. В основе его тоже лежит естественная

потребность в разрядке от стрессов. У хищников охота связана с большими нервными и физическими нагрузками. Если она заканчивалась успешно, и зверь утолял голод обильной трапезой, напряжение сменялось расслаблением. Добыв крупную жертву, медведь ломает вокруг валежник, обдирает кору деревьев. Возможно, это возбуждение имеет эйфорический характер. Реакция животных на некоторые запахи (полузакрытые глаза, блаженный рык трущихся и валяющихся на источнике восхитительного запаха) приводит к мысли, что им нравится это занятие, что они наслаждаются получаемым ощущением. Об этом говорят жадные причмокивания медведя, лижущего мед или припавшего к площадке с медовухой (Корытин, 1991, 42).

Истоки большинства темных человеческих инстинктов, страстей к получению наслаждения путем принятия алкоголя или наркотиков лежат в животном мире, так как большинство наркотических веществ имеют растительное происхождение. И хотя в животном мире наркомания распространена в сравнении с человеческим обществом в неизмеримо меньших масштабах, все виды животных, включая птиц и рыб, испытывают эйфорию от опьянения и «могут при стечении обстоятельств или содействии человека приучиться к алкоголю» (Корытин, 1973, 75). Автор считает, что к инстинкту наслаждения относятся и те ощущения, что дают зачатки эстетических эмоций, свойственные обезьянам и некоторым другим позвоночным.

Подтверждение тому, что животные вообще способны испытывать удовольствие (конечно, иное, чем человек) не только от удовлетворения естественных потребностей – от пищи, от совокупления, от успешной охоты и т. п. – можно наблюдать в играх животных (подробнее см.: Деккерт, 1985; Кэрригер, 1969, 159–180; Акимушкин, 1985, 18–26), особенно молодняка. Разумеется, в играх детенышей присутствуют элементы тренировки, отработки приемов состязательности, охоты, которые пригодятся им в будущем. Анализируя примеры игр животных разных видов, С. Кэрригер приходит к выводу, что разнообразие и сложность игры зависит от степени развития мозга. Более высокоразвитые животные не только способны удовлетворять свои инстинктивные потребности, но и умеют использовать свободное время для того, чтобы получить удовольствие, а чем больше развита игра, тем больше в ней признаков любознательности (Кэрригер, 1969, 173–176).

Игры животных не имеют ясно поставленных целей, в них проявляется «общая любознательность» животных, стремление к познанию независимо от практических выгод, которые можно извлечь из такого познания, а также и некоторые эмоциональные проявления, которые можно назвать предэстетическими (Кэрригер, 1969, 180). Кроме игр, к предэстетическим формам поведения можно отнести, например, пение птиц после окончания брачного периода, когда оно не связано с привлечением самки. Орнитологи отмечают,

что пение некоторых птиц в осенне-зимний сезон гораздо лучше, длиннее и разнообразнее, чем в период спаривания. Правда, это интересное наблюдение больше соответствует вкусу или эстетическим нормам орнитолога-наблюдателя, а не поющей птицы.

Вообще, во многих формах поведения животных и птиц можно усмотреть нечто близкое к эстетическим предпочтениям. Например, строительство «шалашей» птицами-шалашниками. Самцы, которые имеют довольно непривлекательную окраску, строят их для привлечения самок, причем замечено, что чем непривлекательнее самец, тем более искусно он строит и украшает свой шалаш. Шалашаи служат только местом для «свиданий», здесь нет гнезда; они украшаются цветами, раковинами, серебристыми листьями, иногда «раскрашиваются» соком ягод. Цветы и листья самец меняет по мере их увядания даже тогда, когда самка откладывает яйца и воспитывает птенцов. Она может уже никогда не прийти сюда, так чем же объяснить эти хлопоты самца? Возможно, тем, что ему нравится заниматься украшательством (Кэрригер, 1969, 194–196). Однако, скорее всего, такое поведение объясняется инстинктом полового отбора.

С точки зрения нейрофизиологии, в деятельности зрительных нейронных ансамблей проявляется нечто вроде предпочтительности одних внешних раздражителей другим. «Быть может, именно такие стимулы образуют в совокупности то, что получает положительную эстетическую оценку. В связи с этой мыслью вспоминается утверждение И. Канта: мы находим форму прекрасной, если она облегчает восприятие. Возможно, что таким способом зрительная система просто поощряет простое решение задачи. Тут много общего с тем, как мы воспринимаем речь: ясное изложение сложного предмета импонирует нам больше, чем запутанный очерк, даже когда он более содержателен... то, что видится нам красивым или приятным – это, возможно, такие совокупности зрительных стимулов, которые лучше всего соответствуют способам обработки информации в центральной нервной системе. Эти способы до известной степени предопределены наследственно, однако богатство и разнообразие зрительного опыта вместе с продолжающимися процессами научения делают эстетические предпочтения подверженными перемене. Такая пластичность и есть вероятная причина того, что любая застывшая эстетическая теория будет неудовлетворительной. Вряд ли можно ожидать, что более полное постижение законов внутренней переработки зрительной информации поможет делу. Сложность приложения этих законов столь велика, что предсказуемости эстетических оценок не добиться, по-видимому, никогда» (Баумгартнер, 1995, 187–188).

Подобное истолкование зрительной оценки прекрасного пока многого не объясняет. Если бы это было так, то в древнейшей изобразительной деятельности должна была естественным путем вырабатываться единая для разных культур форма изображений. Различия художественных традиций разных типов культур (европейской, африканской, китайской, индийской,

австралийской и т. д.), а также изменчивость художественных стилей во времени внутри одной традиции, не находят себе объяснения в рамках данной гипотезы. Автор это понимает и ссылается на пластичность мозга. Он отмечает очень важную особенность нейронных сетей мозговой коры: они не определяются всецело наследственностью. Чтобы они окончательно сложились, нужен опыт видения, приобретаемый в раннем периоде жизни.

Поиски биологических истоков эстетики приводят даже к таким областям, как физиология питания. Поскольку еда, подобно сексу, удовлетворяет врожденную биологическую потребность, можно сказать, что животные, как и люди, наслаждаются ею. Ясно, однако, что человеку еда доставляет еще и какое-то только ему доступное удовольствие. Люди, в отличие от животных, способны отделять процесс еды от его биологической роли. Только люди склонны что-то проделывать с пищевыми продуктами перед их съедением, т. е. готовить еду и выбирать ее, что переносит потребление и приготовление пищи из сферы необходимого (т. е. простого утоления голода) на интеллектуальный уровень, где имеют место размышления, планы, стратегии и оценки.

В кулинарных традициях большинства народов ясно выражена тенденция к созданию сильного консервативного центрального ядра с последующим избирательным введением некоторых новшеств с тем, чтобы видоизменить или усилить центральную тему. Такое использование темы и вариаций в качестве структурного принципа организации поведения характерно не только для кухни; оно присуще всем формам человеческой культуры и, по-видимому, играет особо важную роль во многих видах искусства – в музыке, живописи, литературе. Оно, очевидно, выступает главным образом как некий эстетический принцип (Розин, 1995, 321–323).

Данные психологии дают основание считать, что эстетическое воздействие произведений искусства зависит не от труда и не от «возвышенных чувств», а от физиологических особенностей восприятия. Сами возвышенные чувства, их материальный субстрат, их основа заданы биологически. Многочисленные исследования эмоциональной сферы человека и животных показывают, что различным волнениям и переживаниям соответствуют определенные биохимические реакции в системе высшей нервной деятельности. В частности, в тканях мозга образуются особые белковые вещества – пептидные комплексы, которые, попадая в кровь, усиливают или ослабляют наши эмоциональные реакции на объекты и явления окружающего мира. Подобные же реакции наблюдаются и у животных. Например, отрицательные эмоции, стресс у человека и высших животных сопровождается увеличением частоты пульса и выделением гормона гидрокортизона, чем обеспечивается адаптация человека к изменившимся условиям внешней среды. Проявления гениальности в различных сферах жизни, в том числе в науке и в различных искусствах (в музыке, живописи, поэзии и т. п.), тоже связано с особыми биохимическими процессами в организме (Эфроимсон, 1998).

Рассматривая проблему эволюционно-генетических основ эстетики, В. П. Эфроимсон показывает, что некоторые эмоциональные проявления в деятельности наших предков могли поддерживаться естественным отбором, что способствовало их закреплению в генотипе. Он называет, по меньшей мере, три важных причины такой направленности отбора. «1. Общие эстетические эмоции сплачивают коллектив и тем самым способствуют его выживанию среди враждебной природы и других сообществ (в качестве примитивных доказательств правильности этого положения можно привести существование певцов-сказителей, скальдов, легенд, песен, преданий, наконец, военной музыки и военных оркестров, книг о доблести и трусости). 2. Художественная восприимчивость позволяет познавать мир, так сказать, экспресс-методом, причем эмоционально насыщенным. 3. Художественная восприимчивость позволяет эмоционально усиленно воспринимать овеществленное добро и зло и таким образом в своем эволюционно-генетическом развитии неразрывно сплетается с эволюционно-генетическим развитием взаимного альтруизма» (Эфроимсон, 1995, 108).

Отбор на художественную восприимчивость мог начинаться с таких элементарных природных стимуляций, как привлекающая или отпугивающая окраска, чистое голубое небо или мрачное, покрытое грозowymi тучами, с молнией и громом, тепло или холод, симметрия и асимметричность и т. д. Постепенно эти неосознанные, чисто природные перцепции должны были усиливаться и факторами социальными. Привлекающая или отпугивающая природная окраска растений и животных переходила в татуировку или раскраску лица и тела. Складывающаяся вторая сигнальная система превращала образное восприятие голубого неба и солнца в словесный или визуальный символ добра и благополучия, а грозвые тучи – в символ зла и тревоги. Но социальные стимулы появляются на поздних стадиях эволюции, в лучшем случае, у приматов, а красивые дикие цветы, раскраска крыльев бабочек, оперения птиц и т. п. – результаты чистого естественного отбора.

* *
*

Обобщая сказанное выше, можно отметить, что эстетические нормы – часть ценностного отношения к окружающей среде. Некие зачатки оценочных реакций присущи и животным (приятно – неприятно). Но это – пассивная форма оценочного поведения, к тому же, связанная с непосредственными биологическими раздражителями (голод – насыщение, боль – ласка, страх – покой и т. д.). Вряд ли она могла послужить основой, на которой эволюционным путем сформировались человеческие эстетические предпочтения. Ф. Ницше, скорее метафорически, чем серьезно, говорил о «художественных инстинктах природы» (Ницше, 1990, 63). По-видимому, и в этом случае где-то на переходе к верхнему палеолиту в духовном развитии

сапиенса произошел разрыв непрерывности, который и породил новое качество – способность любоваться природой и произведениями своих рук.

Все осознанное человеком получает свое воплощение в языке. Если эстетические оценки сознательны, то они не могут появиться раньше той ступени развития сознания, когда используются не просто слова-названия объектов и действий, а понятия. Понятийное мышление даже у сапиенса складывается далеко не сразу. Это подтверждается исследованиями языков аборигенов Африки, Австралии, обеих Америк и других народов, отставших в своем развитии от европейской культуры. Наличие такой формы сознания у архантропа эпохи мустье более чем спорно, поскольку он, в лучшем случае, только начал осваивать конкретно-словесную форму. Принимая эстетику за основу, на которой выросло искусство, мы меняем местами причину и следствие и неизбежно должны будем признать, что эстетические нормы и принципы сложились до понятийного мышления и, следовательно, вне него.

Правда, сознание проявляется не только в словах и понятиях, но и в образах, представлениях и даже, возможно, в каких-то еще неясных психологических феноменах. Но могли ли они быть у неандертальца? Думается, что правы те авторы, которые считают, что новые для палеолитического человека духовные потребности лишь спустя многие тысячелетия становятся эстетическим чувством, присущим современному человеку. Вначале они были полностью растворены в сложном первобытном синкретическом духовном комплексе, тесно переплетаясь с эмоциональным выражением практических нужд и потребностей. То же относится и к самой деятельности, которую мы квалифицируем как художественную, но которая не является искусством в смысле, приобретенном этим понятием позднее (Мириманов, 1974, 10). Если же эстетические оценки и представления возникли не на основе сознания, а как-то подобно инстинктам или рефлексам, то должны быть некие объективно устанавливаемые формы поведения животных, отражающие эти свойства. Пока же мы видим только самые зачатки таких форм поведения, к тому же, еще и не вполне объяснимые.

По-видимому, пока, на современном уровне наших знаний, следовало бы воздержаться от использования понятий сегодняшней (а другой у нас нет) эстетики и включения в проблему происхождения первобытного искусства историко-эстетических формулировок, приводящих к характеристикам неандертальца, как носителя чувства прекрасного. Думается, что, обращаясь к категориям прекрасного, или говоря о художественных потребностях человека ориньякского или, тем более, мустьерского времени, мы умножаем одну неясность на другую. Не зная подлинного механизма зарождения изобразительной деятельности, мы добавляем к этому незнанию дополнительную неясность в понимании того, как произошел переход от «неэстетического» поведения архантропа к якобы вполне осознанной эстетике кроманьонца, что само по себе тоже еще никем не доказано.

Вопросы для самоконтроля

1. Чем объясняется совершенная, симметричная форма мустьерских орудий? Какие гипотезы Вы знаете?
2. В чем состоит разница гипотез о происхождении искусства А. П. Окладникова и А. Брейля?
3. Где и когда появились первые зачатки эстетической мысли?
4. Кем и когда были сформулированы философские основы эстетики?
5. Кем и когда был введен в научный оборот термин «эстетика»?
6. Каковы психофизиологические основы представлений о прекрасном?
7. Что такое катарсис?

Глава 9. Первобытное искусство и мозг

...Для объяснения общественных событий и перемен в древности необходимо, помимо изучения проблем истории материальной культуры и истории социальных структур и механизмов, привлекать и историческую социальную психологию.

Дьяконов, 1988, 40

В предыдущей главе мы обсудили вопрос об эстетическом отношении как возможном источнике искусства вообще и изобразительной деятельности в частности, и пришли к выводу, что не эстетика породила искусство, а скорее, – наоборот, искусство в разных своих проявлениях стало источником формирования чувства прекрасного, т. е. эстетики. Это чувство складывалось на некоей психофизиологической подоснове в виде «предэстетических» инстинктов и рефлексов предпочтения у высших животных и птиц, обусловленных разными биологическими факторами, в том числе и далеко не в последнюю очередь естественным и половым отбором. Теперь можно попытаться рассмотреть проблему перехода от инстинктивного и полуинстинктивного «предискусства» к сознательной изобразительной деятельности.

Все виды человеческого поведения обусловлены двумя основными «механизмами»: природным и социальным (иначе – наследственным и приобретенным). В исследованиях разных форм первобытной культуры основное внимание уделяется социальным факторам. Не отрицая важной роли социальных процессов, без которых вряд ли могла сложиться изобразительная деятельность и все другие формы осознанного знакового поведения, в данной главе мы попытаемся рассмотреть психофизиологическую, т. е. природную составляющую, на основе которой сформировались все виды искусств, в том числе и изобразительная деятельность.

В основе всех дальнейших рассуждений лежат два исходных допущения.

1. Речь, изобразительная деятельность и все формы ритуалов, мифов и символов имеют общую физическую природу: все они относятся к сфере информации.

2. *Homo sapiens sapiens* эпохи верхнего палеолита обладал таким же нейрофизиологическим «устройством», как и современный человек. Такое допущение широко используется в работах, посвященных древней духовной культуре (см., например: Clottes, Lewis-Williams, 1996, 11; Lewis-Williams, 2002 и др.). Если эти допущения верны, то все виды символических действий, присущие кроманьонцу, складывались на основе тех же функций системы высшей нервной деятельности, которые действуют и сейчас. Это

позволяет, разумеется, с некоторыми поправками на время, переносить наблюдения над современными психофизиологическими «механизмами» символических действий на аналогичные действия в поведении древнего человека. Конечно, за 40 тысячелетий не могло не накопиться различий, но они не затрагивают главных нейрофизиологических функций. Прежде всего, различия должны были проявляться в степени осознанности тех или иных действий при создании изображений. Однако известно, что и сейчас современный художник не может четко и последовательно объяснить, как у него происходит процесс творчества. Феномен творческого вдохновения во многом остается загадкой и для искусствоведов.

Для того, чтобы у *Homo sapiens* появилась способность к созданию изображений (равно как и способность к другим формам знакового поведения, например к членораздельной речи, музыке и т. п.), необходима весьма высокая степень психологической «готовности» к такому поведению. Одним из важнейших показателей такой готовности является определенный уровень функциональных асимметрий: моторной, сенсорной и психической (Брагина, Доброхотова, 1988), особенно последней, которая напрямую зависит от глубины разделения функций между полушариями головного мозга. Рассмотрим этот вопрос немного подробнее.

9.1. Симметрия и асимметрия в природе

Что такое симметрия, понятно всем, и нет необходимости на этом останавливаться. Асимметрия менее известна, особенно среди представителей гуманитарного знания. Универсальный характер асимметрии для всей природы и на всех уровнях многократно подтверждался различными исследованиями, в частности, работами Ли Цзундао и Ян Чжэньнина по несохранению четности при слабых взаимодействиях, а на макроуровне – теоремой И. Р. Пригожина о термодинамике неравновесных процессов (все трое удостоены за эти работы Нобелевских премий). Земля и другие планеты земной группы обладают тектонической асимметрией (Пушаровский и др., 1978, 32–41). Асимметрия времени и пространства – явление достаточно очевидное. Право-левая асимметрия заметна на всех уровнях живой природы, от структуры молекулы ДНК до нервной системы и морфологии человека: у белков, которые состоят из левовращающих аминокислот и сахаров (все правые); у растений, особенно вьющихся, у животных (раковины моллюсков, клешни ракообразных, бивни, рога, конечности и т. п.), у человека (право- и леворукость и менее явная асимметрия структуры ряда органов и процессов, регулирующих функции высшей нервной деятельности). Л. Пастер считал открытую им молекулярную асимметрию четкой границей между химией живой и неживой природы. Эволюция материи от механических и физико-химических форм движения к биологическим и социальным обнаруживает тенденцию к возрастанию

асимметрии по мере усложнения структурного и морфологического устройства организмов и их сообществ. Например, имущественное расслоение и иные виды социальной дифференциации в обществе можно рассматривать как своеобразное проявление законов асимметрии на уровне общественных отношений. Самые явные проявления асимметрии наблюдаются в строении нервной системы всех живых существ. Чем выше уровень живого существа на древе эволюции и чем оно сложнее, тем заметнее в его строении и действиях право-левая асимметрия. Исследования показали, что и на биохимическом уровне существуют отличия в составе полушарий мозга (Брагина, Доброхотова, 1988).

Напрашивается аналогия с изменениями энтропии любой термодинамической или информационной системы. Если по мере упорядочения и усложнения системы ее асимметрия растет, то соответственно энтропия той же системы должна уменьшаться. Возможно, асимметрия выполняет некую, не вполне еще изученную, антиэнтропийную функцию не только в природе, но и в культуре.

9.2. Асимметрия полушарий мозга у человека

Фундаментальный характер явления асимметрии для всего мира природы и общества позволяет думать, что феномен межполушарной функциональной асимметрии головного мозга человека является одновременно и частью общей тенденции к усложнению асимметрии живой природы и, по-видимому, самым сложным и высокоорганизованным «механизмом» высшей нервной деятельности.

После известных исследований и открытий французского хирурга и антрополога П. Брока, установившего, что «мы говорим левым полушарием» (цит. по: Бианки, 1985, 6), т. е. что речевые функции контролируются центром, расположенным в левом полушарии мозга, сложилась теория доминирующей роли левого полушария при логико-понятийном мышлении и сознательном управлении двигательными функциями. Например, эксперименты по составлению «карты мозга» показали, что при мыслительных операциях с числами активность левого полушария усиливается (Стрелец, 1999, 166). Левым полушарием контролируется дискретизация окружающего мира, способность к комбинационным сочетаниям дискретных элементов и другие, чисто человеческие функции: лингвистические, абстрактно-логические и математические, такие, как способность восприятия знаков и формализованных структур.

Наблюдения показали также, что управление речью левым полушарием характерно только для правшей, а у левшей может быть «все наоборот». В случаях патологий – врожденных пороков и т. п. – включаются компенсаторные механизмы, в результате чего функции одного полушария могут, хотя и не в полной мере, выполняться и противоположным полушарием.

Однако это происходит не всегда. При острой шизофрении левое полушарие более заторможено и теряет контроль над правым. Отсюда повышенная эмоциональность больных. Наоборот, при хроническом течении той же болезни тормозится правое полушарие, эмоциональная сфера подавлена, а способность к адаптации резко сокращается или отсутствует совсем. Исследования патологических нарушений связей между полушариями показывают, что уровень специализации полушарий головного мозга, достигнутый современным человеком, связан в основном с клетками новой коры, эволюционно более молодой и поэтому более подверженной нарушениям. Иными словами, психические заболевания – плата за качественно новые возможности нашего мозга, приобретенные в процессе эволюции (Стрелец, 1999, 166–171).

В целом левополушарное доминирование, связанное с речью и высшими психическими функциями, сначала автоматически приписывали только человеку, а отсутствие функциональной асимметрии мозга у животных считалось установленным. «В течение более столетия функциональная межполушарная асимметрия считалась уникальной особенностью мозга человека. Этому способствовали как теоретические представления, так и отрицательные результаты опытов на животных... Левое полушарие признавалось доминирующим не только в отношении языка, но и для концептуального мышления, определенных типов моторной деятельности и ориентации тела. Правое полушарие при этом третировалось как «субдоминантное», «малое», «немое», а иногда даже как «безграмотное» и «глухое». Эта идея в крайнем своем выражении использовалась Эклсом (Eccles, 1965, 1970), который утверждал, что сознание локализуется только в левом полушарии человека, а правое полушарие представляет собой лишь простой автомат» (Бианки, 1985, 3–7).

Работа В. Л. Бианки была первой в мире монографией, в которой были систематизированы данные, полученные на широком спектре видов млекопитающих, птиц, а также рыб и насекомых. Выяснилось, что межполушарная специализация почти не бывает абсолютной, т. е. в процессах переработки информации участвуют оба полушария, но с разной степенью доминирования одного над другим и с разной интенсивностью обмена между ними (Бианки, 1985, 1989). Многолетние исследования под руководством В. Л. Бианки вывели проблему межполушарной асимметрии мозга на качественно новый уровень. По результатам серийных экспериментов, в его лаборатории начали накапливаться сведения о неполном доминировании левого полушария, о смене доминирования в процессе различной деятельности и на разных ее этапах, а также в разное время суток и в различных экологических условиях (Бианки, 1967; 1985; 1989 и др.)¹. После

¹ Здесь приведены ссылки только на обобщающие работы Бианки, см. также серию статей его и соавторов.

работ Бианки и его сотрудников можно считать доказанным, что у большинства видов животных имеется индивидуальная межполушарная асимметрия, а у некоторых – и видовая.

Что же касается человека, то, унаследовав церебральную асимметрию от животного мира, эволюция человека «первоначально лишь использовала, а затем развила и, возможно, качественно преобразовала способность левого полушария к абстрактно-понятийному отражению. Это преобразование осуществлялось, вероятно, под влиянием труда, членораздельной речи, а также главного органа труда – руки» (Бианки, 1985, 264, с ссылкой на Энгельса; вопрос о роли труда в этих превращениях будет рассмотрен ниже, см. п. 9.10). Но нужно отметить, что «под влиянием» не следует понимать как «по причине». По мнению специалистов по этой проблеме, Бианки считал, что латеральная специализация возникла в эволюции не в связи с появлением речи и праворукости, то есть она не обусловлена трудовой деятельностью. Ведь действительно, речь, как и праворукость и все другие проявления чисто человеческой деятельности, были не причиной асимметрии мозга, а наоборот, – ее порождением. И труд не создает асимметрию, а способствует ее проявлению (Брагина, Доброхотова, 1988, 56, 70). Также желательно отметить, что разграничение функций между полушариями не следует воспринимать буквально и прямолинейно (подробнее см.: Иванов, 1978). Наряду с разделением функций, между полушариями мозга существует прочная и многоканальная связь, которая позволяет им вести постоянный обмен информацией в виде нервных импульсов и, в случае необходимости, одно из них может брать на себя какие-то функции другого. В частности, когда говорят о «вербальности» левого и «молчаливости» правого полушария, это вовсе не следует понимать как полную «немоту» последнего.

Правое полушарие специализируется на образно-сенсорных и интуитивно-подсознательных функциях. Правополушарный центр образного восприятия находится в нижней теменной области (поля 39 и 40) и является анатомически зеркальным отражением центра речи в левом полушарии. Можно предположить, что области мозга, отвечающие за формирование образа, развивались параллельно с развитием центров речи, а взаимодействие между образом и движениями руки, создающей что-то, зависит не только от правой теменной доли, но и от предлобных долей (Eccles, 1992, 185–187). Если у глухонемого человека повреждено левое полушарие, он продолжает нормально воспринимать язык жестов, но теряет возможность пользоваться пальцевой азбукой, в которой каждый знак соответствует букве письменного языка. Японец, владеющий и иероглифическим, и слоговым письмом (хирагана и катакана), при поражении левого полушария теряет способность пользоваться слоговым письмом, но иероглификой пользуется, как и раньше (Иванов, 1978, 24–25). Наоборот, при поражении правого полушария речевые способности сохраняются, но теряется возможность распознавания зрительных образов, включая лица членов собственной семьи.

Правое полушарие «ведает» функциями образного мышления и восприятия пространственных соотношений. Все без исключения исследователи так называемых примитивных народов единогласно подчеркивали выдающиеся свойства их памяти и особенно – памяти топографической. Как показали специальные исследования, такие особенности памяти распространены среди современных «умственно отсталых или культурно недоразвитых детей... По мере вrastания примитивного человека в культуру мы будем наблюдать спад этой памяти, уменьшение ее, подобно тому, как мы наблюдаем это уменьшение по мере культурного развития ребенка» (Выготский, Лурия, 1993, 85–87).

Правое полушарие «безмолвно», т. е. не способно к восприятию и активной переработке словесной информации. В правом полушарии доминируют функции, связанные с целостным, синтетическим, а не аналитическим восприятием. Это слуховые (но не вербальные), зрительные, но не знаковые, сомато-сенсорные и моторные сигналы, позволяющие схватывать суть наблюдаемого без его разложения на составные части. Эти особенности мышления, как было установлено еще путешественниками XVIII–XIX вв. и обобщено Л. Леви-Брюлем и другими этнопсихологами, со всей полнотой отражены в языках аборигенов Австралии, Африки, Северной и Южной Америки (Леви-Брюль, 1994, 114–143; см. также гл. 8.7.2). Для правого полушария свойственны континуальность, аналоговость и многозначность. По-видимому, здесь сосредоточены функции интуиции и художественного, образного мышления. Несколько упрощая, можно считать, что правое полушарие тоже «говорит», но другим языком, не словесным, а образным.

Почти одновременно с Дж. Эклсом серию исследований пациентов с расщепленным мозгом начал Р. Сперри (Sperry, 1966). Эти работы подтвердили накопленные ранее наблюдения об особой роли правого полушария в зрительном восприятии и пространственном ориентировании, а также в распознавании образов. Они привели к новому пониманию взаимодействия полушарий головного мозга, которое вкратце можно охарактеризовать как «переменную доминантность» полушарий, т. е. доминирует не левое над правым или наоборот, а либо правое, либо левое – в зависимости от выполняемых функций. «В общей форме, согласно этой теории, левое полушарие у людей специализируется на вербально-символических функциях, а правое – на пространственно-синтетических» (Бианки, 1985, 8).

Еще одно свойство «правополушарного мышления» представляется важным для понимания особенностей поведения первобытного человека и может стать ключом к пониманию многих магических и ритуальных действий (см., например: Уолш, 1996). Установлено, что правое полушарие способно воспринимать и осуществлять семантический анализ слов и адекватно реагировать на них, но при этом не осознается ни сам стимул, ни

связь с ним той реакции, которая последовала. На этой почве у испытуемого возникают так называемые «безотчетные» эмоции, создающие психологический дискомфорт и даже стресс. В норме правое полушарие обрабатывает информацию быстрее, чем левое. Но если на человека воздействовать, например, алкоголем или дурманящими веществами (ср. действия шамана), наблюдается безусловное торможение реакций и усиливаются отрицательные последствия «безотчетных» эмоций (Костандов, 1983, 153–156). Эти данные позволяют более конкретно подойти к рассмотрению многих явлений в первобытной культуре, которые объединяются в расплывчатом понятии «психология бессознательного» (см., например: Леви-Стросс, 1983; 1994).

Звуки речи воспринимаются левым полушарием, но музыка – правым. Активизация аналитических функций левого полушария привела к более дифференцированным и точным действиям правой руки. В то же время целый ряд этих манипуляций невозможен без параллельного взаимодействия с правым полушарием (Иванов, 1978, 23–25).

В целом, если правое полушарие связано с функциями первой сигнальной системы, то левое – со второй. Однако и здесь не все так просто и прямолинейно. При отключении левого полушария электросудорожным шоком больной теряет способность понимания абстрактных терминов, имеющих понятийные значения (здоровье, злоба, радость, религия и т. п.), при полном сохранении понимания названий конкретных предметов (Иванов, 1978, 46). Еще одна пикантная особенность, установленная в наблюдениях над больными-афатиками: при отключенном левом полушарии, люди теряют способность к связной, логически стройной речи, но не теряют способность к нецензурной брани.

Итак, функциональная асимметрия мозга – явление, свойственное не только человеку, но у человека оно достигло очень высокого уровня и стало одним «из условий нормального развития высших психических функций, например, способности к чтению и членораздельной речи» (Ожигова, 1989, 205; см. также: Спрингер, Дейч, 1983; Geschwind N., 1970; Sperry, 1966; Eccles, 1992, 97–125). Усиление межполушарной асимметрии головного мозга положило начало формированию двух типов нервной системы, названных И.П. Павловым «художественным» и «мыслительным».

9.3. Возрастные изменения межполушарной асимметрии²

Ребенок рождается без межполушарной асимметрии. Экспериментальные данные с применением электроэнцефалографии показывают, что разные отделы центральной нервной системы созревают неравномерно. Эволюционно более древние структуры жизнеобеспечения формируются еще до

² При написании этого раздела использованы некоторые материалы Е. С. Гльдшмидта.

рождения или к концу первого года жизни и на этой стадии практически не выявляется морфо-анатомической асимметрии.

У младенца созревание нервных путей, проводящих сенсорную информацию в мозг, в основных чертах заканчивается к концу первого года жизни. В то же время ассоциативные пути, обеспечивающие связь между различными сенсорными зонами мозга, только вступают в фазу созревания. При предъявлении ребенку различных стимулов, пространственная дифференциация отсутствует, что прямо указывает на отсутствие асимметрии, хотя в общей скорости созревания уже обнаруживается преобладание правого полушария.

Во второй половине первого года жизни становятся заметными некоторые признаки асимметрии при восприятии слов, в 7–8 месяцев – при выборе ведущей руки (Денисова, 1978, 29). У двухлетнего младенца основные отделы центральной нервной системы уже сформированы, и примерно к этому же возрасту большинство детей начинают говорить и у них заканчивается так называемая стадия «сенсомоторного интеллекта».

Дальнейшее развитие человеческого мозга связано с формированием филогенетически наиболее молодых зон и путей и именно здесь наблюдается максимальное разнообразие и наибольшая асимметрия. Этой стадии можно условно сопоставить стадию довербальных понятий (вторичного языка, по Л. А. Фирсову), на которой появляется новый способ взаимодействия с миром – установление многосторонних лабильных связей. Данной стадии, вероятно, соответствует период появления большого индивидуального разнообразия, изменчивости структур коры головного мозга от австралопитеков до неантропов, хотя в целом имеющихся наблюдений недостаточно для уверенных выводов (Кочеткова, 1973, 99 и сл.).

До уровня двухлетнего ребенка и даже чуть дальше в овладении речью могут доходить наиболее выдающиеся представители человекообразных обезьян. Ф. Либерман и Э. Крелин считают, что гортань и полость рта новорожденного ребенка более сходны с таковыми у неандертальца, чем у современного взрослого человека (Линден, 1981, 74). При наличии специальных условий (незвучной язык) возможна даже передача речевых навыков другим индивидам. Однако после двух лет человек начинает резко опережать в усвоении новых речевых, двигательных и мыслительных навыков самых развитых приматов. Развитие речи и ощущение себя в пространстве связано с созреванием теменно-височной затылочной (ТВЗ) ассоциативной зоны, особенно правой. Палеоанатомические исследования показывают, что первым явственным признаком формирования мозга человека оказывается увеличение размеров ТВЗ области мозга у архантропов, особенно в левом полушарии (Ожигова, 1989, 242).

У современных детей в возрасте от трех до пяти лет еще не заметно явного и сильного доминирования левого полушария, поскольку в эти годы речевая функция мозга распределена примерно одинаково между правым и

левым полушариями. Ребенок в этот период пользуется речью более в «иероглифической» форме, активно используя правое полушарие, как левша (Иванов, 1978, 44–45). В это время идет интенсивное созревание мозолистого тела, совершенствуется межполушарная коммуникация и после четырех лет наблюдается усиление дифференциации полушарий. К концу данного периода (к 6 годам) ребенок осваивает основные грамматические структуры, самоконтроль и управление своим поведением на основе вербально-обобщенного обучения и воспитания. Подходит к завершению процесс созревания мозолистого тела, продолжают формироваться ассоциативные связи между различными сенсорными зонами коры головного мозга. Именно в это время практически все дети начинают активно рисовать, причем, как правило, без каких-либо стимулов со стороны взрослых (подробнее см. гл. 10).

Между 7 и 10 годами начинается новый период, сопровождающийся резким сдвигом общей асимметрии вправо, причем параллельно идет формирование и левых асимметрий. В этом возрасте начинается интенсивное созревание лобных отделов коры мозга и усиление их влияния на активирующие подкорковые образования мозга, регулирующие уровень и картину возбуждения коры головного мозга, ретикулярную формацию и таламус (Костандов, 1983, 24), что проявляется в совершенствовании произвольного внимания. Примерно к этому же сроку формируется самосознание, морфологической основой которого можно считать вторичные (передние) ассоциативные зоны, продолжают интенсивно формироваться межполушарные связи, появляются четкие различия между правшами и левшами в строении мозолистого тела.

У детей-правшей, т. е. с доминированием левого полушария, усиление межполушарных связей улучшает эффективность пространственной деятельности. Однако у левшей, т. е. при доминировании правого полушария этого не наблюдается, поскольку для них характерна исходно более высокая интеграция полушарий. Затем, к 9–10 годам, значительно усложняются межнейронные связи коры мозга и устанавливается явная связь топографии коры мозга с типом деятельности человека в данный момент. Все это происходит на фоне резкого роста мышечной массы, физической работоспособности, стабилизации частоты пульса в покое, в крови повышается концентрация гормона щитовидной железы – тироксина, достигается пик активности иммунной системы.

К подростковому возрасту внутренний мир ребенка для окружающих «тускнеет», наступает так называемый «провальный», т. е. тихий, незаметный для окружающих, возраст (Полунина, 1982, 76). Происходит качественный сдвиг, свидетельствующий о завершении определенного этапа развития (Хайкин, 1992, 55). Результаты исследований свидетельствуют об улучшении качества восприятия в юношеском возрасте, о длительном, неритмичном и асинхронном процессе формирования асимметрии полуша-

рий в различных зонах мозга. В период от 6 до 16 лет правое полушарие преобладает в зрительно-пространственном манипулировании, в опознании эмоционально значимых объектов. Примером неритмичного и асинхронного развития асимметрии может служить доминирование правого полушария при восприятии облика знакомого и чужого человека, которое выявлено уже во втором полугодии жизни и продолжается до 5–6 лет, затем в 8–10 лет снижается и вновь возрастает к 14–16 годам, а к периоду полного созревания стабилизируется (Гольдшмидт, 1998, 120).

9.4. Асимметрия полушарий мозга и изобразительная деятельность

Любой акт создания того или иного изображения на плоскости или в объеме можно представить в виде процесса, состоящего, по крайней мере, из следующих трех взаимосвязанных звеньев: 1) визуальное образное восприятие, т. е. сложный механизм переработки информации сознанием, при котором проецируемое на сетчатку двумерное отражение видимой части объекта транслируется в соответствующие центры мозга; 2) формирование визуального трехмерного образа объекта в сознании по его двумерному отражению на сетчатке, т. е. «додумывание» невидимой части объекта («мы видим не глазами, а мозгом»); 3) возвращение к двумерному пространству в случае плоского изображения или к трехмерному – в случае объемного изображения, но в любом случае измененному по масштабу, цвету, стилистике и т. п.

Если в двух первых звеньях главным «действующим лицом» является мозг со своими функциями зрительного восприятия и визуального суждения, то в третьем звене решающую роль приобретает рука, разумеется, управляемая импульсами, идущими от мозга³. Этот вопрос пока не нашел должного отражения в литературе. В большинстве публикаций, по разным проблемам антропогенеза, особенно в русскоязычных, рука рассматривается почти исключительно в контексте формулы «человека создал труд».

В формировании психофизиологических предпосылок искусства сама рука и ее «конструкция» занимают, по-видимому, не первое место. В специальных работах показано, что рука *Homo erectus* анатомически мало отличалась от руки *Homo sapiens sapiens* (Delprat, 1993, 9). Рука неандертальца отличается от руки современного человека, в основном в пястных костях кисти, не давая полной свободы большому пальцу, а также в форме фаланг, которые у неандертальца сильнее выгнуты, чем у человека (Oberlin, Sakka, 1993, 18–31). Усложнение и совершенствование техники ручных манипуляций, свойственное современному человеку, продолжалось

³ Исключительные случаи, когда люди, лишенные рук, рисуют инструментом, зажатым зубами или пальцами ног, ничего не меняют, а наоборот, подчеркивают приоритетную роль сознания, которое может направить импульсы, управляющие рукой, в другой орган – «заместитель».

не столько в силу изменений «конструкции» руки, сколько за счет изменений в голове. В этой связи возникает извечный вопрос о том, что чем порождено: является ли рука «продуктом труда» (Энгельс) или же человеческий интеллект «произшел» от руки (Брока)? Ответ на эти вопросы находится, по всей видимости, где-то посредине. То, что мы имеем сегодня, является результатом действия механизма, подобного генератору с обратной связью: рука и кора головного мозга постоянно взаимодействуют и стимулируют друг друга.

Если главную роль в совершенствовании точных действий играет не рука, а сознание, это становится важным дополнительным доводом в пользу гипотезы о том, что неандерталец рисовать не мог. Физически и морфологически его рука уже была способна к достаточно точным действиям. Однако на протяжении 60 тыс. лет он не смог подняться в самой повседневной и массовой трудовой деятельности выше леваллуазской техники (подробнее о леваллуазской технике и запутанности всей леваллуазской проблемы см. Деревянко и др., 1994, 102–104). Исключением является шательперрон, который, по-видимому, был результатом длительного сосуществования европейского неандертальца с кроманьонцем и заимствованием первым некоторых верхнепалеолитических технологий. Тем более, – в искусстве. Даже если бы какие-то отдельные, редкие индивиды, далеко отклонившиеся в своем развитии от нормы, и могли бы подняться выше «нормального» уровня сознания неандертальца, то они были бы тут же отторгнуты своими сородичами. Видимо, все же дело не в руке, а в уровне сознания. А что значит «уровень сознания» с точки зрения функциональной межполушарной асимметрии? Это – преодоление определенного порога реструктуризации коры головного мозга, после чего начинается нечто подобное «цепной реакции»: бурный рост дифференциации функций, как непосредственно трудовых, так и знаковых. Все это хорошо видно и по резкому изменению технологии обработки камня в верхнем палеолите, и по многочисленным плоским и объемным изображениям, появившимся как бы «из ничего».

Клинический материал по изобразительной деятельности шизофреников иногда создает предпосылки для гипотезы о том, что первые верхнепалеолитические художники были людьми с психическими патологиями. Такую гипотезу высказал проф. Д. Д. Иванов в своем докладе на заседании сектора палеолита и неолита ИИМК РАН в середине 1960-х гг. Он продемонстрировал большое количество рисунков душевнобольных людей. Некоторые подтверждения его гипотезы можно найти в характере симптомов. Например, у хронических шизофреников наблюдается стремление к социальной обособленности, к аутизму (Стрелец, 1999, 166). Но эта гипотеза вряд ли будет подтверждена. Она опровергается прежде всего тем, что при подавленном левом полушарии у острых больных значительно хуже функционирует рука, и поэтому яркие образы правого полушария

выражаются не столько изображениями, сколько словесным бредом. В обратном случае, при хроническом течении болезни, рука может функционировать нормально, но не будет достаточно яркого образного, т. е. правополушарного восприятия.

Многочисленные эксперименты и наблюдения над художниками с патологиями в правом или левом полушарии дают весьма пеструю картину. У немецкого художника Ловиса Коринта «после повреждения правого полушария радикальным образом изменился стиль, и его произведения стали смелее и экспрессивнее, уровень его мастерства остался таким же высоким, как и до болезни. Цельность изображений не пострадала. Антон Редершейдт после правостороннего инсульта тоже продолжал писать картины с присущим ему блеском. Правда, поначалу он игнорировал левую половину холста, однако со временем такая асимметрия исчезла. Один из крупных французских художников с патологией левого полушария и афазией продолжал писать в том же стиле и с таким же мастерством, что и раньше. Болгарский живописец, который был вынужден держать кисть в левой руке после правостороннего паралича, вызванного левосторонним инсультом, овладел высокой техникой, но у него выработался совсем иной стиль» (Леви, 1995, 237).

Д. Леви считает, что при патологиях правого полушария рисунки утрачивают целостность общей конфигурации. Главные особенности изображаемого объекта отсутствуют или искажены почти до неузнаваемости. При поражении левого полушария основная конфигурация объекта обычно воспроизводится, но рисунок обеднен деталями. Что касается нормы, то, по его мнению, логично предполагать у людей искусства повышенную способность к межполушарной интеграции функций. Возможно, что процессы, играющие важную роль в художественном творчестве, представлены у художников более «двусторонне», так что взаимодействие полушарий у них осуществляется на более широкой основе (Леви, 1995, 234–237). Из недавних работ на эту тему следует также отметить книги (Николаенко, 2001 и Хайкин, 1992), в которых вопрос о творчестве душевнобольных рассмотрен профессионалами на большом клиническом материале.

Все это подтверждает высказанную выше мысль о том, что для успешной реализации потенции к изобразительной деятельности необходим особенно высокий уровень дифференциации и взаимодействия полушарий, присущий только *Homo sapiens sapiens*.

9.5. Речь и изобразительная деятельность

Исходя из того, что язык и искусства относятся к общей информационной сфере, а также из сходства психологических механизмов речи и изобразительной деятельности, коснемся вопроса о появлении языка. Этот вопрос долго был «запретным» не только потому, что Парижское

лингвистическое общество когда-то наложило запрет на его рассмотрение. Проблема происхождения и ранней истории языка «не может быть поставлена в силу того, что любая попытка этого описания уже содержит в себе те условия и те средства, происхождение которых как раз и должно быть выяснено, и потому... наука лингвистика должна принимать факт языка как целое, нерасчленимое с точки зрения его генезиса. Мы не можем восстановить язык как девственный факт, до которого не было языка, а потом язык появился как нечто первичное. Мы можем описывать в диахроническом плане только конкретные структуры какого-то существующего языка, отвлекаясь от проблемы происхождения языка и структуры языка вообще» (Мамарадашвили, Пятигорский, 1997, 32–33). Нетрудно видеть, что все сказанное выше о языке практически «один к одному» подходит к проблеме происхождения изобразительной деятельности и осознанного знакового поведения вообще. Тем самым еще раз подтверждается правомерность рассматривать язык и изобразительную деятельность как близкородственные формы знакового поведения.

В. В. Бунак и В. И. Кочеткова считают, что центр речи в левом полушарии начал формироваться уже у неандертальца (Бунак, 1951, 241–242; Кочеткова, 1973, 203–209). Правда, из этих наблюдений следует только то, что в мозговых структурах неандертальца уже была физиологическая предрасположенность к речи, но насколько она была реализована, судить по эндокранам практически невозможно. К тому же, для артикуляции звуков, кроме центра Брока, необходимо еще и определенное устройство голосового аппарата, который, как явствует из антропологических исследований, у неандертальца еще не достиг уровня современного человека. Выше (с. 339) уже упоминались наблюдения американского антрополога Ф. Либермана. Его доводы о том, что неандерталец не владел в полной мере членораздельной речью, основанные на морфологических наблюдениях, частично оспариваются. Однако, помимо чисто морфологических условий (строение надгортанного тракта и наличие подъязычной кости – гиоида), для полноценной членораздельной речи необходимы еще, по крайней мере, два условия, связанные не столько с морфологическими особенностями артикуляционного и слухового аппаратов, сколько с сознанием.

Первое из них состоит в том, что речь – явление двустороннее: звуки членораздельной речи должны не только кем-то произноситься, но и быть услышанными и понятыми тем, кому они адресованы. Механизм восприятия и адекватного понимания звуков человеческой речи, воспроизводимых с высокой скоростью, исследован еще недостаточно. Специальная компьютерная программа может разложить магнитную запись звуков человеческой речи на формантные частоты и, подсчитывая их с высокой скоростью, распознавать и идентифицировать речевые звуки. Можно предположить, что аналогично работает и специальная функция сознания, которая как бы «в уме», с той же скоростью воспринимает и распознает звуковую речь, хотя

многие звуки, особенно гласные, очень мало отличаются по частоте («вода» – «вада»).

«Почти идеальная идентификация гласных у людей, возможно, обусловлена тем, что люди имеют сложный нейтральный детектор, который рассчитывает формантные частоты звуков речи. Компьютерные алгоритмы, которые моделируют этот процесс, могут подсчитывать формантные частоты носовых звуков достаточно точно. В связи с этим важно отметить, что очень трудно подсчитать формантные частоты гласных, когда они назализованы. Когда нос смыкается с остальным надгортанным голосовым трактом, он образует носовые форманты и «нули», «затемняющие» модели формантной частоты, которыми различаются гласные. У слушающего человека те же проблемы: носовые гласные не распознаются на 30–50 % чаще, чем не носовые. Другими словами назализованная речь по своей сущности воспринимается хуже» (Lieberman, 1989, 394). Если вспомнить бесспорный для всех антропологов факт – гортанная полость у неандертальца была короткой, располагалась высоко и, как следствие, издавала преимущественно назальные звуки, – то вряд ли можно утверждать, что он обладал полноценной членораздельной речью (как в физическом, так и в психологическом смысле).

Второе, неморфологическое условие функционирования речи, связано с тем, что язык – не только средство общения, но и средство обобщения. У современного человека, выросшего в нормальной языковой среде (не в высокоинтеллектуальной, а в средней), «...только к возрасту полового созревания заканчивается в самом основном процесс овладения речью, так как только с этого времени речь становится для ребенка орудием образования абстрактных понятий, средством абстрактного мышления» (Выготский, Лурия, 1992, 67). О более чем ограниченных способностях неандертальца к обобщению говорит уже упоминавшийся выше практически неизменный за много тысячелетий уровень технологии обработки камня.

Связь (или психофизиологическая аналогия) между членораздельной речью и изобразительной деятельностью проявляется в механизме, в чем-то подобном явлению рекомбинации: рекомбинация генов в аппарате наследственности, рекомбинация звуков в формировании членораздельной речи, рекомбинация мысленных дискретных элементов, из которых строится визуальный образ. Этот механизм действует примерно по тем же законам, по которым из 30–40 элементарных звуков можно строить 100–200 тыс. слов разговорного языка. Из ограниченного набора штрихов, мазков, выбоин или элементов объема может быть создано бесчисленное множество изображений.

Исследования А. Галабурды из Медицинской школы Гарвардского университета показали, что при нарушениях асимметрии полушарий в зонах, связанных с языком и речью, особенно – в левом полушарии, у людей возникают большие трудности при письме: «зеркальное письмо» и другие

аналогичные аномалии. Таким образом, связь межполушарной асимметрии с языком и письмом (письмо – разновидность изобразительной деятельности) получила еще одно подтверждение как бы с «обратной стороны» (Веллютино, 1987, 4–12).

С первых же шагов развития языка сознание должно было накапливать понятия-классификаторы, но, по-видимому, не сразу в словесной форме, а сначала в форме психических образов, которые до определенного этапа в развитии межполушарной асимметрии должны были преобладать в восприятии неандертальца. Психические образы и ритуализованные действия заложены в генотипе высших животных (Мак-Фарленд, 1988, 359–360, 452 и др.). Появление первых словесных понятий, объединяющих в себе целые классы одинаковых объектов или явлений, на какое-то время разгрузило человеческую память от необходимости хранения избыточной информации, но она непрерывно продолжала накапливаться. Не все представления, чувства и мысли об окружающем мире находили себе эквиваленты в словах.

Хорошо известен острый дефицит абстрактных понятий в древних языках. Даже много тысячелетий спустя, когда уже складывалась литература, например в поэзии Пиндара, такие абстрактные понятия, как «дерево» (вообще) употреблялись во множественном числе (Гринбаум, 1990, 19–29), т. е. еще как совокупность конкретных деревьев. Было очень мало слов для обозначения представлений о времени. У того же Пиндара таких слов всего 18, причем два из них впервые зафиксированы в его текстах (Гринбаум, 1990, 19–29). После того, как определенные ритмичные промежутки времени и сезоны приобрели словесные обозначения, необходимость фиксации всего, что связано с течением времени, сменой дня и ночи, времен года, отдельных частей суток и т. д. не только не отпала, но потребовала для себя особого графического воплощения. Возможно, что первыми подобными средствами «внешней памяти» для абстрактных понятий были системы штрихов и зарубок, ямок и царапин, известные на многих верхнепалеолитических и отдельных более ранних предметах (см., например, работы Б. А. Фролова и А. Маршака).

9.6. Асимметрия и археологические данные

Рассматривая проблему формирования мышления, сознания, искусства и иных форм знакового поведения, многие авторы обращаются к археологическим материалам и, как правило, находят в них подтверждения своим гипотезам. Иногда даже несовместимые альтернативные гипотезы как будто подтверждаются археологическими наблюдениями. В этой связи возникает необходимость более внимательного рассмотрения ссылок на археологическую аргументацию в исследованиях, посвященных межполу-

шарной асимметрии мозга и связанной с ней древней изобразительной деятельностью.

Книга Дж. Эклса очень наглядно демонстрирует, что при ссылках на факты, полученные в смежных областях, в которых автор не является специалистом, необходим критический подход к отбору материалов и, главное, – рассмотрение альтернатив. В главе о происхождении изобразительной деятельности, все археологические примеры обработки каменных орудий австралопитеком, хабилисом и неандертальцем Эклс берет из работ Ф. Борда (Eccles, 1992, 180–182; Bordes, 1968 и др.). Нисколько не умаляя выдающийся вклад Борда в экспериментальную археологию и в типологию мустьерских каменных орудий, все же нужно отметить, что существуют и другие подходы к объяснению различий в технологии обработки камня между нижним и средним палеолитом. Например, другой не менее авторитетный специалист по археологии палеолита Н. Тот пишет: «Исследования показывают, что многие формы древних ядрищ могли возникать *неосознанно* (курсив мой. – Я. Ш.) в процессе отделения отщепов и сколов с куска породы. Таким образом, очертания многих ранних орудий, вероятно, носят случайный характер и, следовательно, не могут свидетельствовать ни о намерениях их создателей, ни об их функциональном назначении... То, что многие формы олдувайских орудий не обязательно связаны с «мысленными моделями» подтвердили эксперименты, в которых изготовлением каменных орудий занимались неподготовленные люди...» (Тот, 1987, 85).

Если бы, например, археолог или любой другой представитель гуманитарных наук в своих рассуждениях о роли межполушарной асимметрии в эволюции человека пользовался бы только исследованиями нобелевского лауреата Эклса и не рассматривал бы, например, результаты работ другого нобелевского лауреата – Р. Сперри, его выводы были бы, безусловно, односторонними. Борд исходил из того, что различия между ранними (олдувай) и более поздними (ашель) техниками обработки камня – это результат исторического развития и прогресса сознания, а мустьерская техника скалывания пластин демонстрирует дальнейший прогресс в интеллектуальном потенциале неандертальца.

Если же исходить из другого предположения, что все изменения в технике обработки камня – от олдувая до мустье – отражают не эволюцию в развитии трудовой деятельности и сознания, а деятельность разных параллельных сапиенсу ветвей в эволюции гоминид, то тогда получается, что вполне осознанные действия по изготовлению заранее задуманных орудий, особенно составных, были свойственны только сапиенсу и в неполной мере его боковой ветви – неандертальцу.

Бесспорными свидетельствами вполне осознанных действий при обработке камня можно признать только такие предметы, для изготовления которых требовалось не меньше двух последовательных, технологически

разных процедур. Например, когда обработка камней происходила в два этапа: получение промежуточных заготовок и изготовление орудий из этих заготовок. Такие орудия, несомненно, говорят о том, что у изготовителя в сознании был предварительный план. Он осознавал, что для изготовления скребка или режущего орудия необходимо сначала сделать удобную заготовку, а затем, путем дополнительного скалывания или ретуширования, изготовить нужное орудие. Другое, еще более веское доказательство сознательной деятельности – изготовление составных орудий, невозможное без предварительной мысленной модели (топор и рукоятка, наконечник копья, средства его прикрепления к древку и само древко и т. п.). К сожалению, такие факты пока известны только по косвенным данным – следам сработанности, которые позволяют предположить, что орудие было составным: ударная часть и рукоятка (Семенов, 1957; 1968; Anderson-Gefraud, Helmer, 1987, 37–54; Beyries, 1984, 55–62).

Нельзя также не принимать во внимание фундаментальную качественную разницу между деструктивной мустьерской и конструктивной верхнепалеолитической технологиями. Первая предполагает расщепление, раскалывание исходного камня до необходимых размеров и формы. Вторая подразумевает создание конструкции из специально подготовленных деталей (подробнее см. гл. 10.5). В этом проявляются качественно разные уровни сознания. С. Н. Замятнин считал нижнепалеолитическую технику единообразной по всему ареалу (Замятнин, 1951, 89–152). Да и сам Эклс отмечает, что «из всех этих орудий самые качественные были изготовлены представителем вида *Homo sapiens sapiens*» (Eccles, 1992, 182), т. е. в верхнем палеолите. Для доказательства высокого уровня сознания палеоантропа Эклс ссылается на наблюдения при раскопках А. де Люмлея 1966 г. на французской Ривьере в Ницце, где, как считает Эклс, были найдены остатки капитального жилища ашельского времени (Терра Амата). На самом же деле, в лучшем случае, речь может идти о следах хижины шалашного типа. Еще более удивительно утверждение об олдувайских жилищах со ссылкой на книгу Г. Стеббинза «От Дарвина до ДНК» (Stebbins, 1982).

По Эклсу, ярким примером образного мышления является опубликованная Маршаком известная костяная пластинка из Бланшар. Эклс принимает безоговорочно интерпретацию процарапанных на ней знаков как двухмесячный с четвертью цикл луны (Marshak, 1985), хотя многие выводы Маршака, сделанные им при изучении различных знаков, штрихов и зарубок на костяных и роговых палеолитических пластинках, не могут считаться доказанными (Elkins, 1996, 185–201).

В книге Эклса есть раздел «Творчество в изобразительном искусстве». К сожалению, надежды на то, что здесь будут рассмотрены функции сознания, позволившие человеку эпохи верхнего палеолита создавать изображения, не оправдались. Вместо этого говорится о восхищении при взгляде на наскальные рисунки и статуэтки от эпохи мадлен до Шумера, приводятся

цитаты из философских трактатов А. Баумгартена и К. Поппера, а также общие рассуждения об эстетическом опыте, накопленном чуть ли не от древнейших приматов (Eccles, 1992, 182–189).

Наряду с прочно устоявшимися представлениями о сознательном труде неандертальца, о том, что мустьерская технология обработки камня была весьма сложным процессом, который требовал от человека значительного опыта, знаний, точной координации движений и иных, чисто интеллектуальных свойств, получили широкое распространение ссылки на разные виды следов духовной культуры у неандертальца и прежде всего на «неандертальские погребения».

Начиная с находки скелета неандертальца, как будто специально уложенного в углублении в гроте Буффа близ Ля Шапель-о-Сен (1908), обсуждается проблема появления в среднем палеолите намеренных захоронений людей и первых ритуальных (т. е. знаковых) действий. Тогда же были высказаны первые гипотезы о наличии у неандертальцев веры в загробную жизнь (А. Буссоньи, Г. Обермайер) или в сверхъестественные свойства мертвеца (М. Эберт). Сейчас имеется уже более 60 местонахождений, на которых найдены кости или почти целые скелеты неандертальцев, позволяющие предполагать преднамеренные захоронения. Наряду с этим высказываются столь же обоснованные предположения о каннибализме и/или о стремлении избавиться от гниющих останков.

Не вступая в довольно длительную и не очень результативную дискуссию по этой проблеме (русскоязычные обзоры: Алекшин, 1992; 1993; 1994; 1995а; 1998; Смирнов, 1979; 1987; 1990; 1991; 1997; иноязычные: Bahn, 1994; 1997; Bar-Josef et al., 1988; Arl. Leroi-Gourhan, 1999; 2000; Mellars, 1996; Tattersall, 1999: 157-175; Ulrich, 1986 и многие другие), хотелось бы отметить, во-первых, что не всякое намеренное захоронение трупа следует однозначно считать ритуальным действием. Находки сопровождающих захоронение вещей могли бы существенно усилить гипотезу о ритуале, но их либо нет, либо они недостаточно документированы.

Единственный памятник, который, казалось бы, надежно истолковывается и как ритуал, и даже как свидетельство наличия языка, – Шанидар 4 (Arl. Leroi-Gourhan, 1999; 2000), тоже может получить альтернативную интерпретацию. Арлетт Леруа-Гуран считает, что если среди костей скелета найдена пыльца только от 7 видов цветов, а в данной местности их росло намного больше, то следовательно, у тех, кто хоронил погребенного, был осознанный выбор. Осознанный выбор, в свою очередь, свидетельствует об определенном ритуальном наборе цветов, а также о том, что они имели свои названия (Arl. Leroi-Gourhan, 2000; 293). Но сама Ар. Леруа-Гуран отмечает, что почти все из 7 видов цветов относятся к лекарственным растениям и тут же высказывает сомнение, что неандертальцы могли знать об их целебных свойствах. Однако об этом не нужно ничего *знать*. Многочисленные животные чисто инстинктивно

выбирают такие растения, когда испытывают недомогание. Неандерталец, скончавшийся в пещере Шанидар, мог незадолго до смерти съесть некоторое количество целебных трав, но они ему не помогли. Конечно, это не более, чем догадка, но она по степени своей обоснованности мало отличается от гипотез о ритуальных захоронениях.

Хуже другое: когда документация раскопок публикуется профессионалом, ее можно обсуждать и рассматривать различные версии объяснения. Однако часто то, что специалисты высказывают в лучшем случае предположительно, при последующем пересказе превращается в «несомненное» и попадает в литературу для широкого читателя. Например, в пещере Кафзех «ребенок в возрасте примерно 13 лет лежал на спине. На скрещенные на груди руки были бережно (курсив мой. – Я. Ш.) положены рога лани». И далее: «Несомненно (курсив мой. – Я. Ш.), что во всех этих случаях мы имеем дело с такой же человеческой деятельностью, которую невозможно истолковать как утилитарную. Она связана с существованием у людей, кроме определенных знаний о внешнем мире, также и иллюзий о нем, причем иллюзий определенного рода – религиозных» (Семенов, 1989, 240). Каким образом автор мог из описания результатов раскопок сделать вывод о том, что рога лани были уложены «бережно», остается загадкой. Здесь не следует усматривать противопоставление археологов этнографам.

Археолог А. П. Окладников был активным сторонником «бесспорности» того, что у неандертальцев существовал погребальный ритуал, выражающий религиозно-магические представления (Окладников, 1952, 159–180). Этнограф С. А. Токарев склонялся к тому, что в «захоронениях» неандертальцев «...проявлялись, с одной стороны, полуинстинктивная забота о сочлене своей орды, привязанность к нему, не исчезающая с наступлением смерти, с другой – полуинстинктивное стремление избавиться от гниющего трупа» (Токарев, 1986, 28).

Примерно теми же словами высказался о неандертальских «захоронениях» Я. Тэйтерсал из Колумбийского университета и Американского музея естественной истории: «...для неандертальцев это могло быть не более чем эмоциональное выражение горя, или просто средство избавления от мертвого тела, или способ избежать визитов гиены... Особое значение имеет тот факт, что ни в одном из известных погребений неандертальцев нет ничего, что можно было бы с уверенностью интерпретировать как «могильные предметы... и если в захоронении неандертальца находится какой-либо артефакт или кость животного, то подобные предметы в большом количестве находятся и на самой неандертальской стоянке. Скорее да, чем нет, что такие предметы попали в могилы случайно в процессе их заполнения» (Tattersall, 1999, 167).

В этих примерах нет и, пожалуй, никогда не будет полной уверенности в достоверном «прочтении» первичных археологических данных. Например, Тешик-Таш рассматривается как несомненное неандертальское, намеренное

захоронение с определенным ритуалом (рога козлов). Эта интерпретация долгие годы поддерживалась высоким авторитетом А. П. Окладникова. Новое рассмотрение исходных данных (Ульрих, 1982; Алекшин, 1992) оставляет место для сомнений, как в самом факте ритуального захоронения, так и в деталях новой интерпретации. Например, гипотезе В. А. Алекшина о зарождении продуцирующей магии вполне можно противопоставить более простое и менее противоречивое объяснение: на костях ребенка остались следы каннибализма. Однако и в этом случае дискуссия пойдет по замкнутому кругу.

Столь же не бесспорны и другие вторичные интерпретации некоторых находок, которые считаются символическими. «...Противопоставление красного цвета (который, судя по находкам охры, очень рано – *еще до мустье – приобретает символическое значение в погребальных обрядах у предков человека*) и черного является общечеловеческим» (Иванов, 1978, 86, (курсив мой. – Я. Ш.). Действительно, встречаются кусочки охры, пегматита и иных красящих минералов в весьма древних слоях: в Южной Африке – в слоях 900–800 тыс. л. н. (последнюю сводку см. Bahn, Vertut, 1997, 23–24). Но разве из этого следует, что они уже имели символическое значение?

Примерно также обстоят дела и с фактами, якобы свидетельствующими о появлении тотемизма, магии и искусства в эпоху нижнего и среднего палеолита. Переходящие из публикации в публикацию ссылки на находки в мустьерских слоях Ла Ферраси, пещер Драхенлох, Тешик-Таш и др. черепов и других костей медведя, волка, а также черепов копытных, дают авторам основание к утверждениям о символическом характере этих находок, хотя никаких твердых доказательств этому нет.

9.7. «Творчество» неандертальца

По результатам изучения эндокранов можно допустить, что, неандерталец морфологически уже вполне «созрел» для отдельного восприятия и переработки целостной визуальной информации и отдельных, еще не вполне дифференцированных, звуковых и иных сигналов. Можно также предположить, что он воспринимал окружающий мир в виде ярких зрительных и эмоциональных образов и в этом смысле был вполне «готов» к изобразительной деятельности. Однако для практической реализации потенциальной способности к созданию изображений этой «готовности» мало. Одна из особенностей истории культуры состоит в том, что те или иные потенции довольно долго остаются не востребованными и нереализованными.

Любое изображение является совокупностью линий, цветных пятен, точек и т. п. дискретных элементов, которые вместе создают целостный образ. Между тем процесс создания образа, в данном случае неважно – плоского или объемного, возможен только путем «наращивания» и соединения между собой дискретных элементов (штрихи, мазки, выбоины,

фрагменты объема). Для этого человек должен обладать способностью, сначала мысленным взором расчленить возникший в его сознании целостный образ на дискретные элементы (на линии, пятна, точки и т. п.), а затем так воспроизвести и расположить эти элементы на плоскости или в объеме, чтобы вновь получился целостный образ. Причем все это должно происходить без осознания каждого отдельного действия, а в едином и непрерывном акте творчества. Последние слова: «в едином и непрерывном», конечно, недостаточно точны, чтобы выразить данную мысль. Поэтому удобнее пояснить ее на примере. Одна из главных особенностей искусства, как информационной системы, состоит в том, что основная суть сообщения передается не поэлементно (как, например, в телевизоре: точка за точкой), а целостными блоками образов. Вместе с тем, если то или иное изображение воспринимается как целостный образ или совокупность образов, то его создание невозможно иначе, чем последовательным воспроизведением отдельных элементов.

На первый взгляд это кажется достаточно тривиальным, но в действительности перенести мысленный образ на внешний носитель оказывается не так просто. А. Р. Лурия описывает опыты с детьми и взрослыми из среды, где не было рисования. Он приводит рисунки взрослой женщины из отдаленного узбекского кишлака и пятилетнего ребенка, созданные именно путем наращивания или, как он пишет, «нанизывания» деталей (Выготский, Лурия, 1993, 145). Только после словесных пояснений, мобилизуя все ресурсы воображения, можно даже не догадаться, а домыслить, что хотели изобразить рисовавшие (рис. 9.1).

Иными словами, чтобы создать зрительный образ, воспроизведение его деталей необходимо, но недостаточно. В палеолитическом и более позднем первобытном искусстве очень много примеров, так называемых «парциальных» изображений, когда минимальным количеством штрихов, линий или пятен создается целостный образ (рис. 9.2). В отличие от только что приведенных рисунков (рис. 9.1), в них намного меньше деталей, но тем не менее образ есть и распознается мгновенно без каких-либо пояснений. Парциальность, т. е. неполнота изображения того или иного персонажа является одной из самых характерных черт первобытного наскального искусства, особенно, когда изображаются хорошо известные животные: мамонт, носорог, бизон, лошадь и т. д.

Как отметил Вяч. Вс. Иванов, символы диких животных входят в такую систему категорий, которая по ее абстрактности может быть отнесена к символам левополушарного типа (Иванов, 1986, 22). В самом деле, ведь парциальные изображения – это использование части вместо целого или, точнее, – части как целого. Независимо от того, создавались ли изображения для зрителя или только «для себя», сам факт замещения целого образа его частью уже свидетельствует о развитом уровне левополушарного, аналитического мышления у первобытного художника. При этом и его

правополушарное, образное мышление тоже должно быть достаточно ярким, чтобы держать в сознании целостный образ, который, прежде чем будет вынесен в «сокращенном» виде на стену пещеры или скалу, пройдет целый цикл скрытых от внешнего наблюдателя преобразований в виде нейронных импульсов в коре головного мозга.

Из этого следует, что для более или менее свободного владения изобразительным инструментом к образному восприятию мира правым полушарием должно было добавиться активное взаимодействие с левым полушарием, благодаря которому достигается точность действий руки (правой в норме) и осознание структуры изображаемого объекта (например невидимые детали). Кроме того, нужно, по крайней мере, еще одно условие: должен заработать моторный механизм воспроизведения образной информации. Иными словами, если неандерталец рисовал, то в его сознании должны были функционировать специализированные связи между зрением, межполушарным обменом и действиями руки. Был ли неандерталец способен к такой деятельности?

Прямого ответа на этот вопрос пока, к сожалению, нет. Но есть косвенный ответ, или, вернее, нечто вроде «доказательства от противного». Выше уже отмечалось, что природные способности к изобразительному творчеству – явление редкое. В отличие от него, трудовая деятельность – явление массовое. Допустим, что система высшей нервной деятельности неандертальца достигла такого уровня развития, что у него уже локализовались функции правого и левого полушарий, уже налажился межполушарный обмен информацией и уже закрепились связи между левым полушарием и точными функциями правой руки. То, что среди неандертальцев были правши, установлено (Семенов, 1961), но установлено также и то, что процент амбидекстров среди них намного превышал современную норму (Тот, 1987). Если всеми этими прогрессивными качествами неандерталец уже обладал, они не могли не отразиться и на характере каменной индустрии. А между тем общеизвестно, что даже в Восточном Средиземноморье, там, где обитал так называемый «прогрессивный неандерталец», мустьерская индустрия практически остановилась на уровне леваллуазской техники и оставалась в этом качестве более 15 тысячелетий (Solecki, 1963, 179–193; 1971, 252–265). Вряд ли эти факты согласуются с предположением о том, что у неандертальца уже сложился необходимый для изобразительной деятельности механизм связей между мозгом и рукой.

Давно, более 50 лет назад, были отмечены и описаны морфологические различия мозга европейского («типичного») и палестинского («атипичного» или «прогрессивного») неандертальца именно в сторону уменьшения объема и усложнения структуры тех частей мозга последнего, которые ведают морфологической приспособленностью руки к тонким и точным действиям (Якимов, 1951, 84; 1966, 79–83; Леонтьев, 1963, 75–76). Эклс предполагает, что постепенное развитие предлобных частей коры и, возможно, некоторых

частей теменных и височных долей головного мозга, дало возможность более эффективного использования задатков, уже сложившихся у гоминид. Глазодвигательная система уже достигла своего полного развития, но разрозненные потенциальные возможности не реализовывались до тех пор, пока предлобные и теменные области не связали их в единую систему, как у *Homo sapiens sapiens* (Eccles, 1992, 187).

Представленные выше доводы и соображения позволяют думать, что для успешного рисования неандертальцу уже хватало образного мышления и воображения, возможно, хватало точных действий руки, но не хватало того уровня межполушарного взаимодействия, при котором образное мышление, воображение и рука действуют в единой системе и способны воспроизводить образы, запечатленные зрительной памятью.

9.8. Асимметрия в первобытном искусстве

В некоторых публикациях археологические наблюдения оказываются искаженными вовсе не по вине или непрофессионализму их авторов, действовавших из самых лучших побуждений. Например, в работах Л. Р. Зенкова, по-видимому, весьма важных с точки зрения нейропсихологии, рассматривается 556 изображений зооморфных и человекоподобных существ эпохи неолита и бронзы с верховьев Енисея. Среди них автор обнаружил 70 % правофильных (Зенков, 1994) и на этом основании пришел к выводу, что их рисовали леворукие художники. Эти наблюдения были бы чрезвычайно важны, если бы были приведены сами исходные данные или хотя бы ссылки на местонахождения, откуда брались изображения для подсчетов. Сейчас практически все изображения тех районов, которые Зенков называет верховьями Енисея, хорошо известны, документированы и опубликованы (Савенков, 1910; Адрианов, 1904; Дэвлет, 1976; 1980; 1982 и др.; Шер, 1980). Для тех, кто знает петроглифы Енисея, 556 изображений – очень небольшое количество. Только в первых четырех томах многотомного издания «Петроглифы Центральной Азии. Корпус источников» (Sher et al., 1994; 1995; 1996; 1999) опубликовано более 2500 изображений. На очереди еще около двух тысяч. Если к ним присовокупить петроглифы Тувы, опубликованные Дэвлет, то получится вполне впечатляющая и статистически очень надежная картина. Но, к сожалению, об их принадлежности к эпохе неолита мы никакими более или менее достоверными данными не располагаем, и об этом, в лучшем случае, можно только догадываться по косвенным наблюдениям. Таким образом, все подсчеты Зенкова, к сожалению, теряют свою научную ценность, и их придется повторить. Между тем сама идея о достоверных основаниях для распознавания изображений, сделанных правой или левой рукой, несомненно, плодотворна.

Очень интересны выводы А. П. Ожиговой, из которых следует, что палеолитический человек был амбидекстром (Ожигова, 1989, 206), однако

неясно, на каких наблюдениях основаны эти выводы. Из заслуживающих доверия археологических наблюдений пока можно сослаться только на упоминавшиеся выше результаты, полученные Семеновым и Тотом (Семенов, 1961; 1987; Toht 1999).

Специальные исследования влияния межполушарной асимметрии мозга на формирование навыков рисования (Николаенко, 1983; 2001) показали, в частности, что в норме правши рисуют профиль человека или изображение движения чаще всего направленными в левую сторону, и это направление сохраняется даже при угнетении левого полушария. Размер изображения тоже зависит от активности полушарий: при угнетении левого полушария рисунки по своим размерам мало отличаются от размеров контрольных рисунков либо значительно превосходят их по величине. Противоположная тенденция наблюдается при угнетении правого полушария – в этом состоянии выявляется склонность к миниатюризации.

Здесь много «информации к размышлению». Простейший, чисто эмпирический анализ подтверждает, что профильное плоскостное изображение чего бы то ни было (зверя, человека, лодки, повозки и т. п.) удобнее рисовать обращенным влево, если рабочая рука правая и наоборот. Это эмпирическое правило действует особенно тогда, когда рисование происходит не с натуры, а по памяти. Читатель может легко убедиться в этом сам. Все это подтвердил в частной беседе известный петербургский реставратор и художник А. В. Брянцев, которому автор очень благодарен за консультацию. Таким образом, подсчеты, предпринятые Л. Р. Зенковым, очень важны, но они должны опираться на достоверные по хронологии данные.

Если размер изображения зависит от активности полушарий, то приобретают новое объяснение большие и даже очень большие размеры палеолитических рисунков и заметная тенденция к уменьшению размеров наскальных изображений в последующие эпохи. Из работ Н. Н. Николаенко следует, что непосредственно видимое пространство воспринимается и анализируется правым полушарием, а для левого полушария характерен анализ уже сформированного в сознании образа, плоскостное изображение трехмерных объектов, «чертежные приемы», прямая перспектива и изображение невидимых деталей. Интересна также связь между деятельностью разных полушарий и распознаванием цвета. Освобожденные от взаимного контроля, правое и левое полушария ведут себя принципиально по-разному. Распознавание красного цвета происходит практически одинаково правым и левым полушарием. Три основных цвета – красный, черный и желтый – распознаются уверенно правым полушарием. Когда же нужно назвать (обозначить словами) промежуточные цвета – в действие вступает левое полушарие (Николаенко, 1983, 86–94; см. также: Лотман, 1983, 17).

Некоторые предварительные результаты по доступным сейчас материалам дают следующую картину.

Таблица 9.1

Соотношение изображений эпохи верхнего палеолита, обращенных вправо и влево

Памятник	Изображение обращено:		Всего изображений. шт.
	влево – правша, (%)	вправо – левша, (%)	
<i>Верхний палеолит</i>			
Игнatieвская пещера	3 (25)	9 (75)	12
Нио	15 (34)	28 (66)	43
Руффиньяк	49 (48)	52 (52)	101
Ляско	44 (54)	37 (46)	81
Комбарелль I и II	180 (49)	187 (51)	367
Альтамира	44 (54)	37 (46)	81
Экен	19 (43)	25 (57)	44
Альтксерри	35 (79)	9 (21)	44
Фоз Коа	65 (35)	119 (65)	184
Шове	94 (66)	48 (34)	142
Коске	53 (64)	29 (36)	82
ВСЕГО	611 (51,2)	581 (48,8)	1192

Наиболее точные данные относятся к пещере Комбарелль. Ее рисунки опубликованы полностью (Bagiere, 1997). По остальным памятникам могли быть допущены ошибки (в пределах 2–3 единиц). Например, по одной из первых публикации Шове было подсчитано 94 и 48 изображений, повернутых в разные стороны (Chauvet et al., 1996a). По последней публикации (Clottes et al., 2000) их оказалось 91 и 41. Все приведенные цифры пока следует рассматривать не более, чем как призыв к детальному исследованию. По первому впечатлению казалось, что огромное количество публикаций росписей и гравировок из всех франко-кантабрийских пещер делает подобную работу несложной. К сожалению, эти публикации недостаточно полны для такого исследования. В подавляющем большинстве изданий публикуются одни и те же, наиболее яркие, впечатляющие материалы, а достоверные результаты возможны только при условии полного перебора всех изображений. Думается, что такое исследование даст новые и интересные наблюдения.

Полные данные доступны пока лишь по шести памятникам: Капова и Игнатьевская пещеры (Бадер, 1965; Scelinskij, Sirokov, 1999; Петрин, 1992), Комбарелль (Barriere, 1997), Фош Коа (Zilhao (ed), 1998), Экен и Альтчерри (Altuna, 1997). Массовыми, пригодными для статистики материалами можно считать только Комбарелль и Фош Коа. За последние годы издательством «Seuil» под руководством Ж. Клотта опубликовано несколько роскошных альбомов, среди которых использованные в вышеприведенной таблице материалы из пещер Шове и Коске (Chauvet et al., 1996; 1996a; Clottes, Courtin, 1996; Clottes et al. 2000). Подсчеты право- и левосторонних изображений в этих пещерах (неопределимые изображения не учитывались) дали весьма разные результаты с точки зрения интерпретации.

В Комбарелль количество гравировок, сделанных правой и левой рукой примерно одинаково. Это значит, что либо количество право- и леворуких художников было одинаковым, либо они были амбидекстрами. Датируется Комбарелль периодом мадлен IV–VI (Barriere, 1997, 541).

В Шове и в Коске явно преобладают левосторонние изображения (т. е. сделанные правшами). Живопись из Шове почти на 20 тыс. лет, а из Коске на 15 тыс. лет старше рисунков из Комбарелль. Не наблюдается ли здесь некоторая динамика изменения асимметрии с течением времени или это – чисто субъективные характеристики людей, оставивших изображения в данных пещерах? На эти вопросы ответа пока нет.

Можно было предположить, что большинство росписей в пещере Шове были сделаны одним человеком, правой рукой, но это не подтверждается абсолютными датами. Даже в «зале Хиллари» и в «галерее мегацеросов», где датировки распределились достаточно плотно, разница между датами отдельных изображений измеряется тысячами лет.

В долине р. Коа правосторонних изображений (т. е. сделанных левшами) вдвое больше, чем левосторонних. После специальных исследований с помощью радиоизотопных методов ($^{36}\text{Cl}/^{14}\text{C}$) дискуссия о возрасте петроглифов долины Коа (Bednarik, 1995; Zilhao, 1995 и др.) завершается в пользу их палеолитического возраста между средним и поздним мадленом (Phillips et al., 1998, 436–438; Dorn, 1998, 439–448).

Рассмотрим также далеко не исчерпывающие данные по наблюдениям в Южной Сибири. Здесь тоже нет твердых хронологических определений. Однако опыт показал, что архаические петроглифы, более ранние, чем эпоха бронзы (насколько – пока никто сказать не может), отличить от более поздних можно. Если среди енисейских и алтайских петроглифов отделить архаические изображения от петроглифов эпохи бронзы и раннего железа и сосчитать соотношение правых и левых, получим следующие результаты.

Таблица 9.2

**Соотношение архаических изображений Енисея и Алтая,
обращенных вправо и влево**

Памятник	Изображение обращено:		Всего изображений, шт.
	влево – правша, (%)	вправо – левша, (%)	
<i>Енисей (архаика)</i>			
Оглахты)	76 (25)	223 (75)	299
Тепсей Усть-Туба	21 (11)	159 (89)	180
Суханиха (Большой фриз)	14 (22)	64 (78)	78
Каратаг	6 (15)	33 (85)	39
Черемушный Лог и Усть-Кулог	10 (14)	60 (86)	70
Всего	127 (23,5)	539 (76,5 %)	666
<i>Алтай (архаика)</i>			
Калбак-Таш 1	61 (13)	401 (87)	462
Калгуты	8 (44)	10 (56)	18
Елангаш	69 (14)	411 (86)	480
Всего	138 (14)	822 (86)	960
Томские писаницы	25 (10)	213 (90)	238

Таблица 9.3

**Соотношение изображений эпохи бронзы Енисея и Ангары,
обращенных вправо и влево**

Памятник	Изображение обращено:		Всего изображений, шт.
	влево – правша, (%)	вправо – левша, (%)	
<i>Енисей (эпоха бронзы и раннего железа)</i>			
Оглахты	28 (32)	59 (68)	87
Тепсей и Усть-Туба	126 (43)	162 (57)	288
Кедровая	14 (32)	29 (68)	43
Всего	168 (40)	250 (60)	418
<i>Ангара</i>			
Каменный Остров (1, 2)	28 (21)	103 (79)	131
Медвежий Ручей	1 (20)	4 (80)	5
Баля Озерная	4 (21)	15 (79)	19
Баля Сухая	6 (13)	40 (87)	46
Большая Када	2 (15)	11 (85)	13
Низовья Ангары	1 (25)	3 (75)	4
Всего	42 (19)	176 (81)	218

Данные происходят из полевых наблюдений автора и из публикаций (Kubarev, Jacobson, 1996; Sher et al., 1994; 1995; 1999; Молодин, Черемисин, 1999; Окладников, 1966; Окладников, Мартынов, 1972; Окладников и др. 1979, 1980, 1981; Семенов и др., 2000).

Сравнение данных как внутри южносибирского региона (Алтай, Енисей), так и сопоставление с ангарскими материалами дает устойчивую картину преобладания в архаическое время правосторонних (т. е. сделанных левшами) изображений. Показательно, что в инокультурных и территориально отдаленных регионах архаические изображения распределяются близким образом.

Таблица 9.4

Соотношение архаических изображений Казахстана и Гобустана, обращенных вправо и влево (Mag'jashev et al., 1998; Джафарзаде, 1973)

Памятник	Изображение обращено:		Всего изображений, шт.
	влево – правша, (%)	вправо – левша, (%)	
Южный Казахстан			
Тамгалы	22 (21)	82 (79)	104
Гобустан			
Беюкдаш (верх. терраса)	(82 (36))	146 (64)	228

По наблюдениям Н. Тота, полученным в результате исследования сколов от нуклеусов эпохи среднего палеолита, оказалось, что количество левшей и правшей среди неандертальцев было примерно одинаковым. Профильные изображения животных в верхнепалеолитической живописи показывают, что среди тех, кто эти фигуры рисовал, левшей и правшей тоже было примерно поровну, хотя по отдельным комплексам живописи (Шове, Коске и др.) вторых было вдвое больше, чем первых. Далее, в эпоху неолита и энеолита, ситуация меняется, и среди «художников» однозначно преобладают левши (от 75 до 90 %), а спустя еще 2–3 тысячелетия к концу эпохи бронзы и началу железного века положение меняется в обратную сторону, приближаясь к одинаковому количеству тех и других (43 % правшей и 57 % левшей). В данном случае уместно вспомнить об изменениях в доминировании полушарий в детском возрасте (см. гл. 9.3). Не прослеживается ли и здесь какая-то природная филогенетическая закономерность? Интересно было бы также проверить, действительно ли, что среди художников левшей в среднем больше чем среди людей, не одаренных художественными способностями.

Конечно, приведенные наблюдения очень неполны и предварительны. Пока это – «информация к размышлению». Но уже на этих, весьма

ограниченных материалах тенденция к выравниванию соотношения левых и правых профилей во времени настолько очевидна, что не нуждается в специальной статистической обработке. Тем не менее все эти подсчеты приводятся пока только с одной целью: привлечь внимание нынешних и будущих исследователей первобытного искусства к данной проблеме.

9.9. Отпечатки правых и левых рук

На стенах пещер с палеолитической живописью часто встречаются отпечатки рук, вернее, – ладоней или кистей рук. Впервые изображения рук были найдены в начале XX в. в пещерах Франко-Кантабрии (Альтамира, Мальтравьезо (рис. 9.3), Кастильо, Гаргас (рис. 9.4) и др.). В целом их известно несколько сотен. Эти изображения сделаны в основном двумя способами: «позитивным» и «негативным». Первые – представляют собой простые отпечатки кисти руки красного, чёрного, коричневого и иногда белого цветов, полученные прикладыванием к поверхности скалы ладони, обмазанной краской. Вторые названы так потому, что имеют вид отчётливого негатива кисти, окружённого «облаком» точек красного или чёрного цвета (рис. 9.5). Таких отпечатков немного. Некоторые из них отличаются тем, что отдельные пальцы их укорочены так, будто крайние фаланги подогнуты или ампутированы. Кроме обычных вопросов (каков возраст изображений, каким образом они были сделаны, каков их смысл), отпечатки кистей рук ставят новые вопросы: правой или левой рукой они сделаны и почему некоторые из них с неполными пальцами. Далее для краткости и те, и другие будем называть «отпечатками», добавляя при необходимости «позитив» или «негатив».

Изображения кистей рук встречаются не только в палеолитическом наскальном искусстве. Они могут относиться к самым разным эпохам, вплоть до недавней современности, например: на Алтае (Kubarev, Jacobson, 1996, 119, 491), в Саянах (Дэвлет, 1980, 65; в Австралии, Lorblanchet, 1993) и во многих других местах. Их можно видеть в изобразительном искусстве практически всех времен – от Древнего Египта, Месопотамии и Древней Индии до творчества современных художников. О смысле отпечатков кистей рук можно только догадываться, и не исключено, что в разные эпохи значение этих изображений было различным.

Изучая обнаруженные в пещере Гаргас отпечатки рук, Брейль пришел к выводу о том, что большинство из них (около 90 % из 160) представляют собой левую руку, приложенную ладонью к стене пещеры, а отсутствующие фаланги он объяснил как увечье (Leroi-Gourhan, 1983, 222). В то время изображения рук были известны в 12 пещерах, но отпечатки с неполными пальцами были найдены только в Гаргас и в пещере Тибиран, находящейся в нескольких сотнях метров от неё. В настоящее время известно более 30 пе-

щер с такими изображениями не только в Франко-Кантабрии, но и в Италии, а также, возможно, на скале в верховьях р. Губс на Кубани (Формозов, 1966, 54, 58) (табл. 9.5). Количество памятников с отпечатками «искалеченных» рук значительно меньше, но область их распространения всё же достаточно широка (Испания, французские Пиренеи, Гард и Ионн).

Таблица 9.5

Перечень пещер с изображениями рук

Памятник	Количество отпечатков	Наличие неполных пальцев ⁴
Бедейяк	2	
Портель	1(?)	
Труа-Фрер	5	
Бом Латрон	5	+
Фон-де-Гом	5	
Комбарелль	1	
Ле Бизон	2	
Бернифаль	4	
Ле Пуассон	1	
Лабаттю	1	
Бейсак	1	
Кап Блан	2	
Арси-сюр-Кюр	6	+
Пеш-Мерль	12	
Ле Фье	12	
Ле Мервей	6	
Рукадур	9	
Мулен-де-Лагеной	2	
Байоль	2	
Гаргас	Всего 236, левых 136, правых 22, неопр. 78	+
Тибиран	10	
Труа-Фрер	5	
Эрберуа	3	
Монтеспан	1(?)	
Коске	пр. 4, лев. 35, неопр. 2	
Эль Кастильо	64	
Фуэнте дель Салин	15	
Альтамира	3	
Ла Пасьега	1	
Мальтравьезо	24	+
Эль Фуэнте дель Трюшо	14	+
Сантьян	ок. 10	

⁴ Нам не удалось найти точных данных о количестве отпечатков ладоней с неполными пальцами.

Существует точка зрения, согласно которой полученные таким простым способом изображения относятся к числу самых ранних и отражают начальный, стихийно возникший приём изобразительной деятельности. Это – сформулированная Г. Люке в его большой и богато иллюстрированной книге «Искусство и религия ископаемого человека» (Luquet, 1926) так называемая «гипотеза руки», согласно которой «рука» была изначальным прообразом всего искусства эпохи верхнего палеолита. Гипотеза руки, поддержанная с разных мировоззренческих позиций Л.-Р. Нуже и А. С. Гушиным, была подвергнута критике А. Д. Столяром, видевшим её несостоятельность, главным образом, в том, что невозможно проследить переход от отпечатков и графаретов рук к анималистическому творчеству верхнепалеолитического человека. Он определил слабое место «гипотезы руки» в «совершенно абстрактном характере предлагаемых объяснений и их историко-логической неубедительности» (Столяр, 1976, 13; 1985, 55–69). В целом верная, критика Столяра все же несколько прямолинейна. Дело вовсе не в том, что от отпечатка кисти руки к «анималистическому творчеству» не наблюдается какого-то перехода. Отпечаток руки – это уже образ, т. е. перенесенная на внешний носитель копия реальной ладони. В данном случае неважно, что от образа ладони до образа мамонта или бизона нет никаких переходных звеньев. Важно то, что появился прецедент, новая форма знакового поведения, к тому же еще и не обусловленная наличием художественного таланта.

Позднее Люке опубликовал специальную статью, посвященную поврежденным пальцам на отпечатках рук (Luquet, 1938). В ней были подробно рассмотрены все возможные причины этих аномалий. Существовали магические обряды и традиции ампутации отдельных пальцев (траур, наказание, профилактика болезней и т. д.). Но такие повреждения касались только мизинца или третьей фаланги безымянного пальца левой руки. Большое внимание уделил вопросу об укороченных пальцах на палеолитических отпечатках А. Сали в книге «Поврежденные руки в доисторическом искусстве» (Sahli, 1966). Он рассмотрел все 15 возможных заболеваний, которые могли бы привести к подобным увечьям. Они оказались очень редкими. Наиболее вероятными из них были проказа, болезнь Рейно и обморожения. Но Р. Тардо показал, что ни одно из них не могло оставлять таких избирательных деформаций. При проказе действительно поражаются прежде всего ногтевые фаланги, но у всех пальцев, включая большой. На отпечатках рук большой палец никогда не показан укороченным. Тот же результат дают и осложнения от болезни Рейно, вызывающие спазмы сосудов, но опять же на всех пальцах, и обморожения, которые вообще были наиболее вероятны в условиях последнего оледенения, но при этом не могли действовать избирательно и щадить большие пальцы рук. Тардо считает, что наиболее вероятное объяснение поврежденных пальцем это – ампутация (Tardos, 1993, 55). В

этой связи не следует оставлять без внимания факты, относящиеся к несколько более позднему времени, но вполне подтверждающие гипотезу о возможных увечьях и ампутациях, в том числе ритуальных. С. Н. Бибииков при раскопках грота Мурзак-Коба в Крыму обнаружил скелеты мужчины, женщины и ребенка. У женщины, в возрасте около 25 лет или немного старше, на обеих руках были ампутированы по две крайние фаланги 5-х пальцев (мизинцев). По заключению Д. Г. Рохлина, усечение было произведено весьма тщательно, без следов послеоперационных осложнений, а симметричность усечения на обеих руках позволяет думать не о случайной травме, а о ритуальном вмешательстве (Рохлин, 1965, 239).

Любопытна одна этнографическая аналогия. Рассматривая обрядовые празднества совершеннолетия девицы, Д. К. Зеленин приводит с ссылкой на Гельвальда (1883, 1–54) пример обряда, существовавшего в одном из австралийских племен. «Девушка, сделавшись женой, подвергается мучительной операции: одна из старух откусывает у нее два сустава мизинца левой руки, и только после этого новобрачная удостоивается чести быть принятой в число замужних женщин... Напомним, что откусывание пальца – одно из очень распространенных истязаний, которым подвергаются при наступлении совершеннолетия юноши» (Зеленин, 1994, 184).

В 1960 году изучением отпечатков рук занялся Леруа-Гуран вместе с Р. П. Урсом и М. Брезийоном. Они начали работу по копированию всех изображений рук, найденных в пещере Гаргас, в соответствии с их топографическим положением. Работа была закончена в 1966 году, и результаты исследований были обобщены в специальной статье (Leroi-Gourhan, 1967; 1983).

Леруа-Гуран считал несостоятельными попытки объяснения недостающих фаланг пальцев следствием болезни или намеренного отсечения. Он писал: «Отрезать пальцы рук охотникам ради удачи в охоте, тем более будущим охотникам (большинство отпечатков рук в Гаргас небольшого размера и были сделаны, по его мнению, женщинами и/или подростками), абсурдно с точки зрения здравого смысла, даже для примитивного общества» (Leroi-Gourhan, 1983, 240; см. также: Delluc, Delluc, 1993, 37).



Стремясь выяснить причину отсутствия пальцев, он определил все возможные 15 комбинаций с отсутствующими фалангами (начиная с полной руки и заканчивая рукой с неполными четырьмя пальцами, рис. 9.6). Из пятнадцати комбинаций на стенах пещеры Гаргас было зафиксировано одиннадцать. Это ещё больше укрепило его в мысли о том, что ни «ритуальная» ампутация, ни различные болезни костей не могли дать такого количества вариантов, а изображения с отсутствующими фалангами выполнялись путём подгибания пальцев (это, по его мнению, подтверждается тем, что количество «удобных» изображений рук больше, чем трудновыполнимых). Леруа-Гуран считал возможным, что комбинации



пальцев, оставленные на стенах пещеры, представляли собой определённый жестовый код, и проиллюстрировал свою гипотезу примером из языка жестов, который применяют бушмены во время охоты (Leroi-Gourhan, 1983, 227; рис. 9.7). Следует отметить, что подобные сравнения приводят и для изображений рук более позднего времени. Например, в Австралии в Квинсленде в гроте Блэк Пэлас найдены негативные отпечатки рук (рис. 9.8, А–Е), хорошо сравнимые с жестовыми комбинациями, применяемыми жителями северо-западного Квинсленда на охоте (рис. 9.8, F–J; Lorblanchet, 1993a, 74).

В поисках закономерностей пространственного распределения изображений рук в пещере Гаргас, А. Леруа-Гуран выделил три ансамбля, каждый из которых разделил на несколько секций, учитывая выпуклости и вогнутости скальной поверхности. Он заметил, что изображения рук сочетаются с другими знаками: красными палочками, точками и овальными пятнами. Количество красных отпечатков рук возрастает по мере продвижения в глубину: 22 % в первом ансамбле, 25 % – во втором и 58 % – в третьем. Ещё А. Брейль показал, что некоторые изображения одной и той же руки повторяются несколько раз. А. Леруа-Гуран выявил, по крайней мере, 27 случаев, содержащих два или три одинаковых изображения (Leroi-Gourhan, 1983, 234). Он также полагал, что изображения рук наносились на стены пещер не случайно, что они подчинены определённому порядку и что между ними, так же как и между изображениями животных и знаков в других пещерах, имеется определённая связь. Руки могли соответствовать изображениям животных или знакам. А комбинации пальцев соответствовали содержанию определённых тем. Как всегда, стремясь извлечь максимум информации непосредственно из самого первичного материала, А. Леруа-Гуран провёл анализ всех обнаруженных вариантов и выделил основные «формулы» ансамблей: I = O A C; II = O A H; III = O A N. В результате получилось, что в пещере Гаргас чаще всего встречаются четыре варианта отпечатка руки с недостающими пальцами (на рис. 9.2 они обозначены буквами O, A, C и H).

Таблица 9.6

Процентное соотношение разных вариантов отсутствия пальцев и изображений животных (Leroi-Gourhan, 1983: 239).

Гаргас	Пиренеи	Нио	Сантимамин	Альтамира (плафон)
 O: 47 %	бизон: 49 %	52 %	70 %	78 %
 A: 13 %	лошадь: 28 %	28 %	11 %	9 %

Гаргас	Пиренеи	Нио	Сантимамин	Альтамира (плафон)
 С: 14 %	каменный козёл: 6 %	17 %	11 %	лань: 9 %
 Н: 7,5 %	олень: 4 %	1,5 %	4 %	кабан: 4 %

Леруа-Гуран считал, что расположение изображений в каждой конкретной пещере было подчинено определённой логике. Сравнительный анализ комбинаций с неполными пальцами позволил ему предположить наличие какого-то не вполне ясного соотношения этих комбинаций пальцев с элементами структуры «пещерного послания». Некоторое процентное сходство между соотношением вариантов рук и соотношением изображений животных подтолкнуло его к предположению, что изображения животных и изображения рук с различным количеством недостающих фаланг имеют сходное значение. Иными словами, в символическом сознании человека палеолита все изображения соответствовали какому-то коду, только для одних это были рисунки животных разных видов, а для других (тех, например, которые приходили в Гаргас) изображения рук с неполными пальцами. К тому же, по Леруа-Гурану, возможно, изображения руки были воплощением в наскальном искусстве жестовых охотничьих символов, которые изображали животных. Слабым местом этой идеи является то, что она не объясняет смысла отпечатков рук в других пещерах и не отвечает на вопрос, почему в Гаргас сосуществуют и «кодированные», и обычные изображения животных? Может быть, они очень разновременны?

Новый интересный вклад в проблему «искалеченных» пальцев рук внес испанский археолог С. Риполл Лопес. Вместе с Э. Перелло и И. Жиральдо, он провел специальное исследование отпечатков рук в пещере Мальтравьезо (Эстремадура, запад Испании) при помощи съемки изображений в инфракрасной и ультрафиолетовой зонах спектра. Оказалось, что фаланги некоторых пальцев были покрашены тем же пигментом, который был использован для нанесения трафарета (Bahn, Vertut, 1995⁵; Lopez et al., 1999; 1999a). Эти наблюдения ставят под сомнение гипотезы о намеренной ампутации и направляют мысль исследователей в сторону других объяснений, хотя и не снимают полностью вопрос об ампутациях, поскольку они все же случались в древности (см. выше). Интересно, что среди отпечатков рук в пещере Мальтравьезо значительно больше таких изображений, которые могли бы быть сделаны только путем физически

⁵ Пользуюсь случаем поблагодарить П. Бана за любезный комментарий исследований в пещере Мальтравьезо.

очень неудобного положения руки, либо если это делали два человека – один прикладывал к стене ладонь, а другой обрызгивал ее краской.

Сопоставляя данные из Гаргас с подобными материалами из других пещер (Тибиран, Рокамадур, Пеш-Мерль, Кастильо, Бернифаль, Байоль, Пиндаль), Леруа-Гуран предположил, что, руки небольшого размера, нарисованные около центральных композиций или в центре основных фигур и соединенные со знаками из мужской группы, могли играть роль женских знаков (Leroi-Gourhan, 1995, 169), тем более, что небольшие размеры отпечатков рук считались детскими или женскими. В дальнейшем выяснилось, что, скорее всего, Леруа-Гуран ошибался, так как малый размер мог быть обусловлен способом выполнения трафаретов: жидкая краска, наносимая вокруг приложенной руки путём выдувания, слегка подтекала и уменьшала изображение по сравнению с реальной кистью руки.

После Леруа-Гурана отпечатками рук специально занимались К. Барьер и М. Сюэр, посвятившие этой проблеме свою диссертацию (Bartière, Suères, 1993). Результаты их исследования позволяют по-новому взглянуть на отпечатки рук, однако не решают всех проблем, связанных с этими изображениями.

К. Барьер и М. Сюэр экспериментально воспроизвели все возможные способы нанесения подобных трафаретов: выдувание сухого пигмента, нанесение сухой краски тампоном и кистью, выдувание изо рта жидкого, размешанного со слюной или с водой красителя и т. п. Они пришли к выводу, что единственным способом, пригодным для нанесения рисунков, подобных негативным отпечаткам рук в Гаргас, был последний. Леруа-Гуран тоже отметил этот способ как один из возможных. Определяя количество воды экспериментально, К. Барьер и М. Сюэр заключили, что можно составить жидкую краску такой консистенции, которая позволяет избежать образования подтёков и добиться ореола вокруг руки, подобного лёгкому облачку, сконцентрированному в центре и постепенно рассеиваемому к краям. Растворение красящего вещества в воде подтвердилось анализами красителя, которые не выявили наличия в нём других примесей и связующих веществ, в отличие от красителей, использованных для выполнения других наскальных изображений (Bartière, Suères, 1993, 48). Этот вывод не поддержали Б. и Ж. Деллюки, которые продолжают считать, что некоторые негативные трафареты выполнялись всё-таки при помощи кисти или губки (Delluc, Delluc, 1993, 32).

Леруа-Гуран не ставил перед собой задачи определить, правые это были руки или левые, так как считал, что изображения рук в пещерах могли быть выполнены по-разному. Рука могла прикладываться к скальной поверхности ладонью или тыльной стороной, в зависимости от рельефа поверхности (там, где поверхность была вогнутой, ладонь было трудно плотно прижать).

В основу своих рассуждений Барьер и Сюэр положили данные палеоантропологии, согласно которым кисти рук людей верхнего палеолита по размеру, форме и способностям к манипулированию идентичны рукам современного человека. Они изучили антропометрические данные рук двухсот современников, людей разного пола, возраста и рода занятий, и сделали множество отпечатков рук во всех положениях (приложенных ладонью, тыльной стороной, а также с загнутыми пальцами). Этот эксперимент позволил им не согласиться с заключением Леруа-Гурана о том, что руки в Гаргас прикладывались как ладонью, так и ее тыльной стороной. Они считают, что «руки, изображённые в Гаргас, могли быть приложены только ладонью, так как тыльной стороной их можно приложить только после маловероятной тренировки, а иногда вообще невозможно в данном месте расположения рисунка» (Barrière, Suères, 1993, 50; Delluc et Delluc, 1993, 34). Кстати, именно такие «маловероятные» отпечатки можно наблюдать среди изображений в пещере Мальтравезо (Lopez et al., 1999, fig. 28, 38, 41, и особенно – 46 и 55).

По последним подсчётам К. Барьера, в пещере Гаргас 236 отпечатков, 136 из которых – достоверно «левые», а 22 – «правые» (Barrière, Suères, 1993, p.50). Это примерно 86 и 14 %. Примерно такое же соотношение и в пещере Коске: 4 отпечатка правой руки и 35 – левой (при двух неопределённых), т. е. 10 и 90 % (Clottes, Courtin, 1996, 71–75). Обычно вместе с изображениями рук из Гаргас приводятся близкие в процентном отношении подсчеты из Эль Кастильо – 4 правых и 12 левых (Иванов, 1972, 111; 1978, 85). Однако осмотр изображений в пещере Кастильо в 1996 г. и консультации на месте с директором департамента древностей Кантабрии Х. М. Цебальос дель Морал заставляют усомниться в точной идентификации отпечатков правых и левых рук.

Намного более поздние изображения ладоней в искусстве американских индейцев и аборигенов Австралии дают тоже статистически близкие соотношения: соответственно 78 % правых и 22 % – левых (Иванов, 1978, 85). В связи с этим представляют интерес данные о том, что среди аборигенов Австралии, эскимосов и других, отставших в своем развитии народов, наблюдается необычно высокий процент левшей (Аршавский, 1988, 112).

Поскольку люди, которые оставляли отпечатки своих рук, не думали о том, что через 30 тысяч лет их будут внимательно изучать, не могло быть преднамеренного приоритета какой-то одной руки над другой. Следовательно, можно считать, что человек эпохи верхнего палеолита прикладывал к стене ту руку, которая была ему удобнее, и той стороной (ладонью или тыльной частью кисти), которой ему в данный момент хотелось. Это позволяет надеяться, что подсчеты соотношения изображений правых и левых рук в целом отражают их реальную асимметрию, а возможные ошибки наблюдателя сгладятся за счет большого количества

наблюдений. Преобладание отпечатков левых рук может только подтверждать тот факт, что человек верхнего палеолита обладал хорошо развитой асимметрией рук, а следовательно, – функциональной асимметрией головного мозга.

Не исключено, что преобладающая сейчас праворукость – особенность современного человека – начала формироваться в конце верхнего палеолита под воздействием интенсивного развития левополушарных функций сознания. Возможно, что наблюдаемые в онтогенезе возрастные колебания в доминировании полушарий являются отдаленным отражением филогенетических колебаний. Тогда становится яснее, почему неандерталец был амбидекстром, а среди кроманьонцев и близких к ним по «историческому возрасту» австралийских аборигенов и эскимосов много левшей.

Обычно считается, что изображения левой и правой рук в первобытном искусстве были знаками, отражающими одну из первых логических оппозиций – символическое противопоставление мужского и женского начала (Leroi-Gourhan, 1965; 1992; Иванов, 1978: 85). Думается, что, прежде чем отдать предпочтение именно такой интерпретации, целесообразно рассмотреть более простую и естественную: чаще наносились позитивные отпечатки той руки, которая была рабочей, а негативные отпечатки – наоборот, поскольку здесь требуется дополнительное действие, которое удобнее выполнять рабочей рукой, приложив к скале другую руку. Разумеется, из этого не следует отрицание самих бинарных оппозиций в древнейшей изобразительной мифологии. Из этого следует только необходимость более корректного и критичного подхода к анализу исходных материалов.

В свете данных, рассмотренных в настоящей главе, выявляется целая область наблюдений, в которой прямым или косвенным образом можно видеть некоторые следы психофизиологических особенностей человека верхнепалеолитической эпохи, свидетельствующие о процессе становления изобразительной деятельности.

Есть интересные случаи, когда у исключительно одаренных детей, особенно у мальчиков, в том числе у тех немногих левшей, чье главное речевое полушарие – правое, наблюдается заторможенность работы речевого полушария, которая сказывается в отставании владения речью и в молчании, иногда – полном (Иванов, 1991, 111). В таких ситуациях иногда могут включаться компенсаторные механизмы, при помощи которых человек, сильно стесненный в речи, находит выход образам, переполняющим его сознание, в гармонии музыки, в живописи, графике или скульптуре.

Вопросы для самоконтроля

1. В каком полушарии сосредоточены функции управления образным мышлением?
2. Есть ли связь между изобразительной деятельностью и членораздельной речью?
3. Попробуйте построить последовательность психофизиологических функций, без которых невозможно создание изображения.
4. Как по профильному изображению определить, был ли художник левшой или правшой?

Глава 10. Происхождение искусства

Искусство так прочно и глубоко вошло в нашу жизнь, что кажется, будто оно существовало всегда. Возможно, что так оно и было, однако не вполне ясно, что в данном случае значит «всегда». Если отсчитывать историю человека от времени появления *Homo sapiens sapiens*, то действительно можно сказать, что искусство было всегда. Но при этом неясно, как оно вообще появилось. Если, как это делают многие специалисты, начинать историю от австралопитеков, то по данным, которыми наука располагает сегодня, искусство появляется не сразу, а спустя не менее, чем три с половиной миллиона лет после начала истории. Не только у австралопитеков, но и на ранних стадиях эволюции рода *Homo* не найдено никаких следов изображений, а вопрос об изобразительной деятельности неандертальца, основанный на очень редких и не всегда достоверных наблюдениях, остается в плоскости дискуссий. Не является ли в таком случае способность к искусствам одним из видовых признаков *Homo sapiens sapiens*?

С различными гипотезами о происхождении искусства, которые с конца XIX в. входят в научный оборот, можно с исчерпывающей полнотой познакомиться в ряде недавних публикаций (Столяр, 1985; Филиппов, 1997, 2004; Вишняцкий, 1998; Lewis-Williams, 2002 и др.). Поэтому в данной главе мы не будем снова их перечислять. Отметим только, что традиционно истоки искусства ищут не столько с точки зрения того, как оно возникло, сколько по принципу: «Что ему предшествовало?» (магия, религия, натуральный макет и т. д.). Попытаемся подойти к этой проблеме с точки зрения первого вопроса: «Как возникло искусство».

По-прежнему будем исходить из упоминавшегося выше (гл. 9) исходного предположения о том, что человек эпохи верхнего палеолита обладал таким же нейрофизиологическим «устройством», как и мы. С этим допущением согласны и другие специалисты в области первобытного искусства (см., например: Clottes, Lewis-Williams, 1996, 11; Lewis-Williams, 2004 и др.). Подход к этой проблеме с опорой на психофизиологические данные представляется продуктивным. Он не противостоит существующим гипотезам, а включает их в себя как частные случаи. Этот подход увязывает речь, язык, письменность, абстрактные знаки и фигуративные образы, а также и иные, неизобразительные искусства (музыку, пение, танец) в единое информационное поле культуры и позволяет искать общечеловеческие законы его формирования. Они должны быть универсальными для разных культур и разных периодов истории и действовать так же, как законы природы.

10.1. Творчество детей – модель зарождения изобразительной деятельности

Если принять допущение о едином психофизиологическом субстрате искусства, то следует принять и второе допущение, связанное тоже с фундаментальным законом природы, открытым Э. Геккелем. Речь идет о биогенетическом законе, согласно которому онтогенез в ускоренном темпе повторяет филогенез. Иными словами, в качестве модели зарождения изобразительной деятельности попытаемся использовать результаты наблюдений над творчеством детей.

Интерес к детскому изобразительному творчеству возник в конце XIX в., практически одновременно с открытием биогенетического закона. В XX в. проблемы детской психологии и изобразительной деятельности ребенка стали рассматриваться более активно (подробнее см.: Лабунская, 1965, 15–39; Мухина, 1981, 9–15). В это же время появляются первые предположения о сходстве детских рисунков с первобытным искусством (Бехтерев, 1910, 3; Зеньковский, 1995, 191).

10.1.1. Природные истоки

Несмотря на достаточно большой опыт изучения детского рисунка за последние почти сто лет, остается неясным один из главных вопросов: как ребенок начинает рисовать? Особенно в той ситуации, когда его никто не учит или ему некому подражать. Для нашей темы это особенно важно. В современных экспериментах практически невозможно установить, начинается ли детское рисование действительно спонтанно, как это считают многие специалисты, или все же должен быть некий первичный стимул? Наблюдения А. Р. Лурия говорят скорее о том, что без соответствующей среды навыки рисования не формируются (см. гл. 9.7). Но все же, если речь идет не о фигуративном рисовании, а о бессистемном «черкании», то можно принять за основу мысль о том, что ребенок начинает «черкать» спонтанно, без каких-либо внешних стимулов. В этом можно увидеть сходство между поведением детей и детенышей высших обезьян.

Н. Н. Николаенко считает, что «рисование генетически заложено в жизнь и деятельность ребенка, является частью его эмоционального, духовного, интеллектуального развития» (Николаенко, 2001, 47). Работы Д. Морриса, показывают, что до определенного момента и дети, и шимпанзе проходят в рисовании одинаковые стадии (Moggis, 1962). Первые в мире наблюдения и научные эксперименты по изучению способностей человекообразных обезьян к рисованию были начаты Н. Н. Ладыгиной-Котс (1923 г.) в рамках ее общих исследований умственных способностей шимпанзе.

Первое знакомство с обезьяньей «живописью» создает впечатление, что все, упоминавшиеся выше, три звена, из которых складывается изобрази-

тельная деятельность (см. 9.4.), можно наблюдать в «творчестве» обезьян (Lepain, 1995, там же библиография). Когда шимпанзе дают в руки пишуший инструмент и лист бумаги, подопытное животное может нанести на бумагу какие-то линии, веерообразные фигуры и т. п. – все, что при желании можно назвать зачатками изобразительной деятельности. Есть некоторое сходство с первыми попытками рисования у ребенка: спонтанность, отсутствие какой-либо явной мотивации. Попавший в руки пишущий инструмент простым перебором испытывается на разные свойства (в том числе берется в рот) и обнаруживается, что при «черкании» он оставляет линейные следы.

Хорошо известны давние наблюдения В. Келера. Приведем их в изложении Л. С. Выготского. «Однажды на площадку для игр были принесены комки белой глины. Без всякого побуждения извне постепенно обезьяны, играя глиной, «открыли» рисование. Когда обезьяны впоследствии опять получили глину, у них немедленно началась та же самая игра. Мы видели, как вначале обезьяны лизали незнакомое вещество: вероятно они хотели попробовать его на вкус. После неудовлетворительного результата они вытирали, как они это делали в подобных случаях, высунутые языки о ближайšie предметы и естественно сделали их белыми. Через несколько мгновений разрисовка железных столбов, стен, балок превратилась в самостоятельную игру, так, что животные языками набирали краску, иногда целые куски, разминали их во рту, смачивали их, превращая в тесто, снова рисовали и т. д. Дело заключалось именно в рисовании, а не в том, чтобы растирать во рту глину, потому что сам рисующий и все остальное общество, если оно было не слишком занято, следили с величайшим интересом за результатом. Очень скоро язык перестал служить кистью, как и следовало ожидать. Шимпанзе берет в руку комок глины и рисует гораздо увереннее и быстрее. При этом, правда, нельзя было ничего заметить, кроме больших белых размазанных пятен или, при особенно энергичной деятельности, совершенно забеленных поверхностей. Впоследствии животные имели возможность употреблять и другие цвета» (Выготский, Лурия, 1993, 58).

Здесь можно усмотреть некие проблески сознания. Подобно тому, как хабилисы и неандертальцы сначала создавали каменную заготовку (промежуточный этап), а потом с нее скалывали нужные отщепы (конечный результат), шимпанзе сначала размягчает и размачивает глину во рту (промежуточный этап), чтобы затем ее использовать для «рисования» (конечный результат). Иными словами, эти действия можно расценить как результат рассуждения.

К настоящему времени известно уже довольно много примеров рисования приматов, и не только высших. Павлиан, отковырнув кусок штукатурки, малевал им что-то на бетонном полу, а затем с интересом рассматривал свое произведение (Фридман, 1972, 101). Молодая горилла по кличке Менг пыталась указательным пальцем окантовать свою тень на стене, а обезьяна Гуа рисовала кончиками пальцев или ногтями на запотевшем от ее

дыхания оконном стекле (Кэрригер, 1969, 187). Самка шимпанзе по имени Люси с «ожесточением вычерчивала круги», получая от этого колоссальное удовлетворение (Линден, 1981, 92).

Обезьяна Пи-Уай из рода капуцинов начала рисовать без всякого внешнего побуждения – при помощи проволоки, гвоздя и палки она царапала линии на бетонном полу лаборатории, впоследствии она рисовала мелом на полу и карандашами на бумаге. Ее рисунки обладали полноценной формой и законченностью, она рисовала с большой охотой, и было видно, что этот процесс имел для нее очень большое значение (Кэрригер, 1969, 189–190). Есть еще несколько примеров рисования капуцинов, хотя в целом капуцины в общем развитии заметно уступают высшим приматам. Последние, как известно, добились признания своего «творчества» еще в 1958 г., когда Институт современного искусства устроил выставку рисунков двух шимпанзе – Бетси из Балтиморского зоопарка и Конго из Лондонского. Дабы затруднить покупку произведений обезьяньей живописи, на выставленные «шедевры» были назначены высокие цены, но, несмотря на это, почти все рисунки были распроданы. Конечно, это была чисто рекламная акция, а искусство обезьян даже нельзя назвать абстрактным, если рассматривать последнее как сознательное действие.

Таким же «абстрактным» было творчество Элли, одного из шимпанзе, обучавшихся знаковому языку глухонемых (как и Люси). Он рисовал маслом по холсту и вообще проявлял удивительные способности, в том числе и в овладении языком, а его рисунки произвели огромное впечатление на одного искусствоведа. «Это новый Поллок!» – твердил он исследователю, который, разумеется, также был в восторге. Отметим, что стремление к рисованию именно у этого шимпанзе было каким-то образом связано с обучением языку. С одной стороны, здесь можно усмотреть сходство с процессом детского рисования. С другой – дополнительное подтверждение гипотезы о том, что язык и рисование относятся к единому информационному полю культуры. Подобный же успех имели «картины» других шимпанзе, выставленные в музее среди живописи современных художников, без объявления их авторства (Линден, 1981, 118).

В настоящее время в Санкт-Петербургском зоопарке живет самка орангутана Моника. Наблюдения над ней проводит группа сотрудников под руководством Л. А. Фирсова. Моника «рисует» красками и делает это охотно и без всякого побуждения почти каждый день. В ее рисунках, представляющих сочетание ярких пятен и линий, не всегда случайных, чувствуется стремление организовать цветовые пятна и линии и выделить центр. Ладыгина-Котс отмечала, что рисунки обезьян постепенно улучшались, но очевидно, что уровень развития трех-четырёхлетнего ребенка обезьяна перешагнуть не может (Ладыгина-Котс, 1935). По другим наблюдениям этот уровень кажется сильно завышенным. К. Бюлер предло-

жил называть «шимпанзеподобным» возраст ребенка между 10 и 12 месяцами (Выготский, 1983, 317–318).

Многочисленные экспериментальные исследования изобразительного «творчества» обезьян показывают, что сходство с поведением ребенка чисто внешнее. Ребенок в своем «черкании», рано или поздно, к четырем-пяти годам, к моменту более или менее правильного понимания и воспроизведения слов, приходит к рисованию распознаваемых образов. «Около 5 лет происходит скачок от неполноценных слов к правильному языку, и в этот же период дети начинают рисовать пространство, осознавать связь верха и низа, а начав пользоваться словами для выражения своих мыслей, ребенок оказывается способным изображать сцены, сказки (Хайкин, 1992, 60; см. также: Мухина, 1981).

Действительно, есть большое неврологическое и поведенческое сходство между обезьяной и человеком в младенческом и в раннем детском возрасте, что не вызывает особых вопросов, поскольку все детеныши млекопитающих обладают некоторыми общими не только неврологическими и поведенческими, но и даже морфологическими чертами (Дольник, 1994, 61). Однако и поведение взрослой обезьяны больше похоже на поведение ребенка, чем взрослого человека. Если вернуться к рисованию, то сходство заканчивается после того, как ребенок начинает рисовать пусть неуклюжие, но вполне осмысленные объекты. Этого уровня, как отмечалось выше, не достигает ни одна обезьяна (Кэрригер, 1969, 183). В «рисовании» высших обезьян можно видеть лишь нейрофизиологические предпосылки к изобразительной деятельности людей, некоторые зачатки предметно-орудийной деятельности и эстетических предпочтений, вызванных склонностью к стройной композиции.

10.1.2. Этапы развития детского рисунка

Для того, чтобы можно было сравнить детскую и первобытную изобразительную деятельность, необходимо рассмотреть, как в зависимости от возрастных психофизиологических параметров меняются особенности детского рисования.

В соответствии с принятым в данной книге разграничением между понятиями «изобразительное искусство» и «изобразительная деятельность» (второе гораздо шире первого), будем отличать изобразительную деятельность детей от детского искусства. Первое – одна из стадий процесса «духовного и мыслительного развития» каждого ребенка (Щербаков, 1969, 67), второе – явление более сложное, присущее не всем детям, а только редким обладателям художественных способностей. На последующих страницах речь пойдет о рисовании детей в первом смысле.

Стремление черкать, подражая пишущему взрослому, проявляется у некоторых детей в конце первого года жизни, а в возрасте трех-четырёх лет у

всех детей возникает увлечение рисованием, которое затем, наряду с речью, становится важнейшим способом творческого отражения окружающего мира. В восемь-десять лет у подавляющего большинства детей интерес к этому виду деятельности снижается, а затем пропадает совсем и никогда больше не возобновляется (сказанное не относится к тем детям, у которых проявился талант к изобразительному творчеству). Именно поэтому рисунки взрослого, не прошедшего специального обучения, похожи на рисунки восьми-десятилетних детей. В основе всех объяснений этого спада лежит мысль о том, что рисование исполнило предназначавшуюся ему защитную роль в психическом развитии ребенка (Осорина, 1977, 251; Хайкин, 1992, 56).

На основании работ Г. Кершенштейнера, Ж. Пиаже, Л. С. Выготского, Е. И. Игнатьева, В. С. Мухиной, А. А. Смирнова и других исследователей, в рисовании ребенка можно выделить несколько стадий: доизобразительную, схематическую, физиопластическую, стадию правдоподобных и стадию правильных изображений. Эти стадии некоторым образом можно соотнести с этапами психического развития ребенка: младенчество (первый год жизни); раннее детство (от одного до трех лет); дошкольное детство (от трех до семи лет); младший школьный возраст (от семи до одиннадцати-двенадцати лет); подростковое детство (от двенадцати до четырнадцати лет) и ранняя юность (пятнадцать-шестнадцать лет).

Что же в целом представляет собой развитие ребенка? Лурия считает, что его «нельзя свести к простому росту и созреванию врожденных качеств... в процессе своего развития ребенок «перевооружается», изменяет свои самые основные формы приспособления к внешнему миру. Этот процесс выражается прежде всего в том, что непосредственное приспособление к миру с помощью заложенных от природы «натуральных» возможностей сменяется другой, более сложной стадией: ребенок вступает в контакт с миром не сразу, а вырабатывает сначала некоторые приемы, приобретает некоторые «культурные навыки»; он начинает употреблять всякого рода «орудия» и знаки и уже через их посредство осуществляет это значительно успешнее, чем делал это раньше» (Выготский, Лурия, 1993, 197).

10.1.3. Доизобразительная стадия

Штриховой рисунок начинается в разное время – от одиннадцати месяцев до четырех лет, это различие никак не связано с графическими способностями (Полуянов, 1988, 10), и продолжается полтора-два года; длительность этой стадии различна и зависит от индивидуальных особенностей, культурного уровня среды и воспитания.

Первый год жизни ребенка – младенчество – возраст, когда складывается основа, на которой всю последующую жизнь будет формироваться все его социальное поведение. Содержание психической жизни детей первого года характеризуется сначала аффективно окрашенными ощущениями, а

затем глобально аффективно переживаемыми впечатлениями (см. подробно: Рыбалко, 1990). В этом возрасте психическое развитие отличается максимально выраженной интенсивностью не только по темпам, но и по качественным преобразованиям. Формируются сенсорно-перцептивные функции восприятия, моторики, что проявляется в развитии акта хватания и прямохождения. Складывается функция памяти, мышления и психомоторики. В этом возрасте в сознании ребенка доминирует восприятие, а также складываются ранние генетические формы предистории речи, происходит тренировка голосового аппарата, образование связей слухового, зрительного и речедвигательного анализаторов (Божович, 1978, 28; Рыбалко, 1990, 140–142). Напомним, что ребенок рождается с высоко расположенной носоглоткой, морфологически сходной с носоглоткой шимпанзе. Это позволяет ему одновременно дышать и сосать материнскую грудь. В первые полтора-два года жизни носоглотка постепенно опускается и приобретает человеческий вид, способный к артикуляции звуков.

Во второй половине первого года жизни, кроме первых начатков речи, очень важным для ребенка является освоение пространственной ориентации, с которой связано формирование функций руки и глаз. «Известно, что глаз – не только чувствующий, но и двигательный аппарат, а рука – не только аппарат рабочих движений, но и орган восприятия (активного осязания). Такими сенсомоторными системами они не являются с момента рождения, а становятся на первом году жизни ребенка, по мере накопления жизненного опыта» (Ананьев, Рыбалко, 1964, 64).

По данным Н. И. Голубевой, на третьем месяце жизни отмечается противопоставление большого пальца руки остальным и фиксация взора ребенка на своей двигающейся руке, т. е. произошло образование условнорефлекторной связи между рукой и глазом. В четыре месяца возникают зачатки предметных действий, разностороннее развитие которых происходит во втором полугодии первого года жизни (Ананьев, Рыбалко, 1964, 80).

Большую роль в развитии ребенка играет предметно-орудийная деятельность. Первоначальное обобщение опыта самостоятельной предметной деятельности ребенка связывается с последующим возникновением у него действий на основе подражания деятельности взрослых. По мнению С. Л. Новоселовой, «это подготавливает функциональную основу для усвоения обобщенного опыта, данного ребенку в слове; через овладение орудийной деятельностью перед ребенком как становящимся человеком открываются перспективы дальнейшего развития мышления и овладения понятием» (Новоселова, 1965, 32). Принимая во внимание, что парная работа больших полушарий головного мозга есть специальное приспособление высших организмов к пространственным условиям существования, интересно проследить развитие этой асимметрии у человека в раннем возрасте. По данным разных авторов, приведенным Б. Г. Ананьевым и Е. Ф. Рыбалко, при

том, что энцефалограммы обоих полушарий головного мозга младенцев одинаковы, до седьмого месяца наблюдается некоторое незначительное преобладание левой руки, а с восьмого-девятого месяца начинается все возрастающее доминирование правой руки, что, скорее всего, связано с переходом ребенка к прямостоянию и ходьбе (Ананьев, Рыбалко, 1964, 46, 80–92; см. также 8.3). Вероятно, в этом возрасте начинается сложный и длительный процесс – развитие такого уровня взаимодействия полушарий головного мозга, которое свойственно только человеку. Можно сформулировать следующую гипотезу. Рисование, как одна из форм предметно-орудийной и знаковой деятельности человека, действует подобно генератору с обратной связью. Получив какой-то первый, внешний импульс (возможно, от подражания взрослому), рисование «заработало», с одной стороны, как результат предшествующего развития асимметрии, с другой – стало служить дальнейшей дифференциации функций разных полушарий головного мозга. Здесь уместна аналогия с рукой и мозгом. Трудовые, поначалу не очень дифференцированные действия руки в режиме обратной связи действуют на развитие мышления, которое, в свою очередь, «учит руку».

В отдельных случаях первые опыты «изобразительной деятельности» ребенка относятся к возрасту одиннадцати-двенадцати месяцев, у ребенка появляется стремление подражать пишущему человеку, и, если ему попадает карандаш, он беспорядочно черкает им по бумаге, испытывая истинное удовольствие сначала от самих движений, а затем – от линий, которые появляются на бумаге в результате этих движений. Нанесение беспорядочных линий – это своего рода удовлетворение огромной потребности в движении, линии – первые «изображения» – это своеобразные «прыжки по бумаге» (Арнхейм, 2000, 166). Раньше начинают рисовать дети в тех семьях, где взрослые чаще и больше пишут. Казалось бы, что в этом и состоит главная причина обращения ребенка к рисованию. Тем не менее есть наблюдения, когда ребенок, никогда не видевший, как пишут или рисуют взрослые и не имеющий под рукой письменных принадлежностей, все равно начинает рисовать, например, маминой губной помадой на обоях (Полуянов, 1988, 29).

Но чаще ребенок все же получает карандаш из рук взрослого. Карандаш еще не слушается ребенка, его рука движется взад и вперед, результатом чего бывают произвольные короткие штрихи, часто идущие в одном направлении, которыми ребенок еще ничего не пытается выразить. Направление и форма этих штрихов почти всегда определяются случайным положением руки, а все линии выполняются с одинаковым нажимом.

Позднее, когда рука ребенка приобретет некоторый навык, появляются короткие прямые штрихи, которые уже не зависят от случайного положения руки (Игнатъев, 1961, 15). Затем линии принимают закругленную или зигзагообразную форму. Иногда в хаосе линий получаются случайные сочетания, которые могут напомнить ребенку (иногда при подсказке

взрослого) некоторые знакомые предметы. Например, произвольно проведя линию в виде спирали, ребенок может обозначить ее (сопровождая соответствующими звуками) как дым. А линия, случайно сомкнутая в круг, может быть соотнесена с любым круглым предметом и т. д. (Смирнов, 1980, 54). Р. Арнхейм считает, что окружность, эта «наипростейшая зрительно воспринимаемая модель», преобладающая в детских рисунках над другими формами, является генетически заданным выражением вследствие перцептивной простоты круглой формы (Арнхейм, 2000, 167).

Так, постепенно, детские каракули, еще ничего реально не изображающие, начинают приобретать для ребенка определенный смысл, приходящий к нему через слово. Рисование детей вообще тесно связано с речью, ее включение в процесс рисования «преимущественно связано с активностью речевых разделов мозга, и рисунок отражает тот уровень обобщения, который доступен ребенку в мышлении» (Полуянов, 1988, 21). В том возрасте, когда ребенок обучается речи, его рисунок обнаруживает характерные черты работы левого полушария, изображающего обычно отдельные изолированные предметы и их детали вне целостной перспективы (Иванов, 1991, 111).

В конце второго – начале третьего года жизни рисунки детей все еще представляют собой в основном неопределенные сочетания пятен, линий, каракулей, происходящих от круговых движений руки (Лиманцева, 1967, с. 30); впервые встречается простая проволочная линия, которой ребенок пытается передать контур предмета.¹ Особую трудность представляет выделение основных признаков предмета. В возрасте двух – двух с половиной лет наблюдается исчезновение графического беспорядка, который представляет собой проявление характерной черты детства – отсутствия дифференциации (Заззо, 1968, 147).

Завершение доизобразительной стадии, как и ее начало, у разных детей различно, замечено только, что негативное отношение взрослых к рисункам детей приводит к тому, что ребенок может прекратить рисовать, а это нежелательно сказывается на его дальнейшем развитии (Полуянов, 1988, 31). Для нашей темы представляют особый интерес приведенные выше наблюдения над детьми, никогда не видевшими, как пишут или рисуют взрослые и не имеющими под рукой письменных принадлежностей. То, что они все равно рано или поздно, даже без внешнего стимула, начинают рисовать, может пролить новый свет на проблему зарождения изобрази-

¹ Е. И. Игнатъев выделяет в детском рисунке четыре типа линии: простую, проволочную, которая впервые встречается среди каракулей, у детей дошкольного возраста и часто бывает дрожащей; сложную, нащупывающую, состоящую из ряда мельчайших отрезков, проведенных один около другого (появляется не ранее семилетнего возраста); штриховую, очень правильно и уверенно очерчивающую контур предмета, которой рисуют технически грамотные подростки и художники; валерную, доступную только мастерам-художникам (Игнатъев, 1961, 104).

тельной деятельности в глубокой древности. Это наблюдение служит хотя и косвенным, но важным дополнительным доводом в пользу гипотезы о спонтанном зарождении искусства без каких-либо внешних стимулов.

10.1.4. Схематическая стадия

Эта стадия начинается с трех (в некоторых случаях с четырех) и длится до шести-семи лет. В психическом развитии ребенка выделяется два периода: преддошкольный, или раннее детство (один-три года), который может быть назван критическим, т. к. в это время на основе овладения речью осуществляется переход от естественного к социальному типу развития (Рыбалко, 1990, 149), и дошкольный (четыре-шесть лет). В возрасте до трех лет за довольно короткое время ребенок овладевает речью – от употребления отдельных слов в один год до начала интенсивного формирования грамматической структуры предложений в два-три года. В этом же возрасте начинает формироваться регуляторная функция речи, которая проявляется при выполнении ребенком простых действий при побудительной словесной инструкции взрослого.

Специфика преддошкольного возраста состоит в том, что формирование новых психических функций осуществляется в связи со степенью развития перцепции, которая в этот период является доминирующей. Складываются разнообразные составляющие мыслительной деятельности, такие как способность к обобщению и широкому переносу приобретенного опыта, умение устанавливать связи и отношения и решать конкретные задачи посредством различных объектов. В развитии мышления ребенка главную роль играют речь и практическая деятельность.

В период раннего детства «происходит интенсивное овладение предметно-орудийными операциями, формируется так называемый практический интеллект. Детальные исследования генезиса интеллекта у детей, проведенные Ж. Пиаже и его сотрудниками, показали, что именно в этот период происходит развитие сенсомоторного интеллекта, подготавливающего возникновение символической функции» (Эльконин, 1989, 71). Д. Б. Эльконин считает, что, несмотря на интенсивное развитие в раннем детстве вербальных форм общения, ведущей деятельностью является предметно-орудийная. Это, на его взгляд, подтверждается анализом речевых контактов ребенка, который показал, что речь используется ребенком главным образом для налаживания контактов со взрослыми внутри совместной предметной деятельности; само общение опосредуется предметной деятельностью ребенка, «внутри которой происходит усвоение общественно выработанных способов действия с предметами» (Эльконин, 1989, 72). На основе подражания предметной деятельности взрослого, подготавливается функциональная основа для усвоения обобщенного опыта, данного ребенку в слове.

Рисование представляет собой разновидность предметно-орудийной деятельности, в ней закреплён общественно-исторический опыт человечества. Шаг за шагом ребенок воспринимает способы действия в рисовании от взрослого, который раскрывает перед ним этот опыт, овеществленный в каждом конкретном инструменте, орудии. Эта, более сложная форма деятельности предъявляет новые требования к моторике ребенка, принуждает его овладевать новыми двигательными навыками и умениями. Рука ребенка – человеческая рука, – тренируясь в процессе различных действий, к трем годам достигает уже определенного развития. Для изобразительной деятельности необходимо «не просто развитие руки, а совместное развитие руки и глаза» (Комарова, 1976, 18).

Во второй половине третьего года у детей начинают возникать ассоциации, они находят в своих каракулях сходство с предметами, чаще это происходит, когда взрослый спрашивает, что нарисовано; позже дети не только опредмечивают рисунок, но и заранее говорят, что хотят нарисовать (Лиманцева, 1967, 31). Начальные попытки передачи контуров крайне несовершенны, изобразительная линия – очень извилистая кривая или ломаная (Игнатьев, 1961, 20). В рисунках преобладают «фризовые» композиции, вид сверху, полное неподчинение какому-либо обучению или влиянию со стороны взрослых (Лабунская, 1965, 112; Хайкин, 1992, 54–55).

В четыре-пять лет наблюдается сосредоточение не на акте рисования, а на предмете, причем, рисуя, он передает в рисунке то, что он знает о предмете, а не то, что он видит. Иногда в рисунке передается действие или состояние. Поэтому он часто рисует лишнее, или, наоборот, опускает в рисунке многое такое, что для него является несущественным в изображаемом предмете (Выготский, 1991, 68). «Ребенок пяти-семи лет, зная, что у собаки четыре ноги, не позволит себе нарисовать ее с двумя или тремя. Он долгое время не справляется с профильным изображением человеческого лица не потому, что у него нет верного восприятия профиля, а потому, что он обладает знанием о наличии двух глаз у человека, и это знание на определенной ступени развития для него авторитетнее случайного поворота» (Флерина, 1961, 119). По данным психологии, зрительное восприятие не отмечает и не запечатлевает все детали, содержащиеся в образе на сетчатке глаза, таким образом, восприятие начинается не с частных, переходящих посредством интеллекта в абстракции, его начальной особенностью является всеобщность (Арнхейм, 2000, 159).

Вполне вероятно, что дети видят в предмете гораздо больше, чем могут изобразить, более того, – они нередко подмечают такие особенности, которые остаются незамеченными взрослыми, но, в отличие от взрослых, ребенок не умеет выделить существенное в предмете. Точно так же и в своих суждениях маленькие дети трех-пяти лет, «не видя сущности предмета и воспринимая его слитно, нерасчлененно, используют по мере надобности то

один его признак, то другой, то одну сторону, то совсем другую» (Люблинская, 1965, 260).

Способность выделять существенное, как и графические навыки, приобретаются в процессе опыта, под влиянием обучения. «Без специального обучения дети изображают не то, что непосредственно видят, а то, что они знают. Детей интересует не как, а что изображено на рисунке. Стремление к точности не свойственно маленькому рисовальщику; он не добивается сходства изображения с моделью, довольствуется тем, что можно узнать предмет в рисунке» (Денисова, 1974, 142). Это явление продолжается довольно долго, несколько лет. Яркой иллюстрацией этого может служить наблюдение одного школьного учителя, который, дав задание детям нарисовать с натуры кувшин, через некоторое время вынес его из класса, а дети не обратили на это внимания и продолжали рисовать. Они рисовали по памяти, не думая о внешнем сходстве с натурой (Чернявская, 1991, 49).

Иногда ребенок дополняет свой схематический, имеющий отдаленное сходство с изображаемым предметом рисунок речью. Нередко звукоподражания и жесты используются для передачи динамики предметов, которую трудно выразить графическими средствами. Лишь постепенно осуществляется переход от динамики моторного плана к динамике зрительной, изображаемой (Коломинский, Панько, 1988, 90). Словесный аккомпанемент отражается в таких характерных чертах детского рисунка, как контурность, непропорциональность, примитивность композиций, многоэпизодность, симметричность (дети увлекаются ритмичными изображениями в орнаментальных рисунках), схематизм (в рисунках выражаются только отдельные характерные черты предмета), «прозрачность», обратная перспектива, гиперболизация отдельных частей рисунка (Выготский, 1990, 68–71; Игнатъев, 1961, 42). Некоторые исследователи даже полагают, что ребенок использует словесный «комментарий» потому, что еще не умеет объединить детали рисунка графическими средствами (Денисова, 1974, 150). Интересно, что во время лепки речь детей бывает менее активной, чем при рисовании. Это объясняется тем, что создавать трехмерные изображения (объединять его части в одно целое) как-будто всегда легче, чем графические (двумерные), благодаря реальности объемной формы трехмерного изображения, которая напоминает предмет (Флерина, 1956, 13).

В процессе рисования ребенок перечисляет то, что появляется в результате его действий. Рисунок, который ребенок строит по принципу перечисления отдельных частей, без особой связи друг с другом, отражает специфику мышления ребенка, которое подчинено другой логике (логике «примитива»), нежели мышление взрослого культурного человека. Именно поэтому часто на рисунке можно встретить изображение глаз, ушей, носа отдельно от головы, рядом с ней, но не связано (Выготский, Лурия, 1991, 144). Замечено также, что рассказы по законченным рисункам намного

богаче, гораздо более эмоциональны, чем сами рисунки. В таком рассказе содержится эмоциональное отношение к описываемому событию, обобщенное представление о его участниках – все, что присуще замыслу рисунка, однако замысел у маленьких детей оказывается не в начале, как план (так рисует взрослый художник), а как итог рисования (Полуянов, 1988, 43).

Исследования М. В. Осориной показали, что даже у семилетних детей в процессе перевода образа на графический язык уже происходит выделение и фиксация в рисунке таких существенных признаков предмета, которые еще не могут быть определены ребенком словесно. Она считает, что «для вербального определения необходим анализ и абстрагирование отдельных характеристик, которые затрудняют ребенка, в то время как в процессе рисования он вычленяет и передает взаимосвязь основных признаков внутри структуры «изобразительного понятия» (Осорина, 1977, 254–255). Это наблюдение очень важно для проблемы происхождения первобытного искусства в связи с предположением, что древнейший рисунок или пластическая фигурка осуществляли своего рода компенсаторную функцию в условиях острого дефицита абстрактных понятий (Шер, 1993, 13–16; 1993а, 3–20; 1997, 11).

По мере того, как дети усваивают законы художественного выражения, словесное сопровождение постепенно исчезает, так как рисунок становится понятным без специальных пояснений.

10.1.5. Физиопластическая стадия

К возрасту шести-семи лет появляется потребность не только перечислить конкретные признаки изображаемого предмета, но и передать взаимоотношения его частей. С шести лет интерес ребенка перемещается с предмета на процесс рисования, в этом возрасте ребенок уже способен к хорошо организованным действиям, связанным с рисованием, и делает первые попытки писать. В шесть лет можно наблюдать очень интересное явление в детском рисунке: появление человеческого профиля, повернутого влево, по мнению Р. Заззо «в интеллектуальном плане это представляется уже как значительный прогресс» (Заззо, 1968, 145–147).

Характерной чертой данного возрастного периода является интенсивное развитие психических функций, сформированных в раннем детстве: сенсорики, перцепции, образной памяти, внимания, практического мышления, моторики, т. е. базовых функций для формирования новых способов произвольного поведения в познавательной сфере. У детей двух-трехлетнего возраста объем как произвольной, так и произвольной памяти одинаков. У половины детей четырех-пяти лет произвольная память ненамного опережает произвольную, у остальных они одинаковы. Статистически достоверные различия между произвольной и произвольной

памятью выявлены у детей шести-семи лет. Только с этого возраста у детей, как и у взрослых, произвольная форма памяти начинает доминировать (Коновалов, 1986, 52).

Старший дошкольный возраст (шесть-семь лет) выделяется в педагогике и психологии как один из переходных, критических периодов детства, получивший наименование «кризиса семи лет». Психологическая готовность к обучению в школе – следствие прохождения ребенком кризиса семи лет. Этот кризис подготавливается всем предшествующим развитием ребенка в стабильном возрасте. Развитие новых форм поведения в стабильном возрасте «представляет собой исходный момент для всех динамических изменений» (Выготский, 1984, 258). Согласно периодизации психического развития, предложенной Л. С. Выготским, центральной новой функцией дошкольного возраста является развитие воображения.

Считается, что воображение – основа человеческого творчества, развитие воображения связывают с общим психическим развитием ребенка, оно является неременным условием психологической подготовки детей к школе. «В психологическом смысле как психический процесс воображение предполагает, во-первых, видение целого раньше частей и, во-вторых, перенос функции с одного предмета на другой» (Кравцова, 1991, 121). С другой стороны, Е. Е. Сапогова считает, что, вместе с воображением, «развитие символической функции также обуславливает степень внутренней готовности к школе... Если уровень развития этого новообразования не достиг того, который достаточен для перехода ребенка к школьному обучению, то помещение ребенка в условия учебной деятельности является преждевременным» (Сапогова, 1986, 172–173).

По мнению Е. Е. Кравцовой, воображение является генетически исходным по отношению к мышлению, а непонимание этого влечет за собой неправильную организацию дошкольного воспитания, и, как следствие, – недостаточное развитие воображения. Для полноценного же психического развития дошкольников необходимо не только усвоение ими целого ряда культурно-исторических норм, образцов и эталонов, но и развитие собственного творчества (Кравцова, 1991, 130).

Основная деятельность, внутри которой происходит развитие новых форм поведения в дошкольном периоде и психологическая подготовка ребенка к кризису семи лет – игра. Тем не менее рисование в этом процессе играет не последнюю роль. В психологическом смысле рисование считается своеобразной формой усвоения социального опыта. Рисунок обладает свойствами, присущими знакам в целом, поэтому овладение рисованием одновременно есть овладение знаковым видом деятельности. «Усвоение функции обозначения связано с формированием способности к установлению различия и связей между обозначением и обозначаемым, к выполнению действия замещения, то есть формирования определенного уровня знаково-символической деятельности» (Сапогова, 1993, 142). В своем

обобщающем исследовании Сапогова, рассматривая рисование как знаковую деятельность, приводит интересные для нас выводы: у шестилетних детей еще нет осознанного отношения к знаку, знак и обозначаемый им предмет в сознании детей этого возраста не разделены (Сапогова, 1993, 152). Именно в шести-семилетнем возрасте происходит формирование отношения к рисунку как к знаку. Если шестилетние дети еще не способны создать условные изображения, то уже к семилетнему возрасту формируется осознанное отношение к создаваемому символическому изображению как к средству психической деятельности.

Сапогова также заметила, что в старшем дошкольном возрасте дети достаточно легко используют изображения в качестве обозначений предметов, однако затрудняются абстрагировать обозначение от обозначаемого. Это объясняется тем, что «использование уже созданных, отфиксированных и апробированных в человеческой культуре, усвоенных в общении с взрослыми и обучении условных изображений дается старшим дошкольникам легче, чем собственное создание символа, извлечение некоего обобщенного признака из живой действительности» (Сапогова, 1993, 149).

К шести – семи годам формируется целостность восприятия, что проявляется в способности вычленять форму объекта. Наступает переломный момент в развитии структурности мышления: только с пяти лет ребенок может построить плоскостную фигуру из отдельных частей и связать части изображения в целое (Денисова, 1974, 150) и только к шести годам он начинает справляться с задачей выкладывания контура фигуры без ошибок (Якобсон, 1957, 84). Дети начинают воспринимать образ предмета целиком, в то время как ранее они выделяли один или два его признака. Иными словами, происходит переход от наглядно-действенного к наглядно-образному мышлению (Рыбалко, 1990, 165–171).

Совершенствование рисунка достигается увеличением деталей. На этой стадии развития детского рисунка еще можно заметить смесь формального и схематического изображения, но уже «зарождается отказ от схемы и появляется изображение, которое выглядит похожим на реальность» (Выготский, 1990, 69). Изобразительная линия простая, проволоочная, которая приблизительно передает контур изображаемого предмета (Игнатъев, 1961, 107). В младшем школьном возрасте начинает развиваться способность вместо словесных пояснений связывать отдельные элементы композиционного рисунка графическим способом (Денисова, 1974, 150). Однако такие черты рисунка, как непропорциональность, примитивность композиции (неумение расположить рисунок на пространстве листа) остаются в связи с недостаточной развитостью пространственного восприятия. Это, по мнению Б. Г. Ананьева и Е. Ф. Рыбалко, связано с тем, что у детей семи-восьми лет еще не сложился необходимый для этого тип взаимодействия полушарий головного мозга (Ананьев, Рыбалко, 1964, 127).

10.1.6. Стадия правдоподобных изображений

У детей девяти-одиннадцати лет происходит перестройка изобразительной деятельности (Игнатъев, 1961, 125). Схематичность изображений проявляется все реже, постепенное овладение новыми изобразительными средствами дает возможность воспроизводить действительный вид предметов, начинается поиск способов передачи точной формы и цвета изображаемого объекта. Появляется новое средство изображения – сложная линия (Игнатъев, 1961, 126). Прослеживается переход от рисунка – описания и перечисления отдельных деталей к рисунку – правдоподобному изображению предмета, похожего на его настоящий вид.

В возрасте старше восьми лет, когда уже есть опыт восприятия профилей и когда рука уже не столь «самостоятельна», как в младенчестве, ребенок способен отдаляться от нейромоторных детерминант и, примерно к девяти годам, на первый план выдвигаются сенсорные элементы. Рисунки детей уже имеют сходство со зрительно воспринимаемой действительностью, и проявляются первые попытки беглого чтения текстов и письма (Заззо, 1968, 147). Тем не менее и на этом этапе можно выделить три характерные особенности детских рисунков, которые продолжают оставаться неизменными: контурность, непропорциональность, «прозрачность» (Смирнов, 1980, 57). Ребенок, не имеющий особых способностей к рисованию, остановится на этой стадии, если не будет специально учиться. Именно поэтому почти все взрослые, своевременно не прошедшие специальный курс рисования², обнаруживают в своем «творчестве» характерные особенности рисунков детей на этой стадии. Но если ребенку даются систематические наставления о способе исправления ошибок в его изобразительном творчестве, он достигает следующей стадии.

10.1.7. Стадия правильных изображений

На этой стадии детский рисунок характеризуется пластичностью изображений, их выпуклостью, переданной при помощи распределения света и тени, появляется перспектива, передается движение. В возрасте одиннадцати-тринадцати лет возникает особый интерес к рисованию «как к одному из видов художественно-творческой деятельности» (Щербаков, 1969, 93), то есть здесь уже можно говорить об отношении к рисованию как к искусству. На этой стадии подросток осваивает основные принципы построения композиции и техники изображения. Этот трудный и сложный процесс пройдут немногие, остальные остановятся на предшествующих этапах пути: кто в восемь-девять лет, а кто – немного позже.

² Уроки рисования в школе не дают достоверной картины, поскольку практически всегда эти уроки дает учитель основных предметов и очень редко – специалист.

10.2. Причины детского рисования

Почему же большинство детей рисуют только до определенного возраста? Существуют разные объяснения этому. Почти все они основаны на том, что рисование у детей до определенного возраста играет особую роль в психическом развитии, что оно обязательно в той или иной степени проявляется у каждого человека, а значит, вполне вероятно, является существенной и целесообразной частью психоонтогенетического развития (Хайкин, 1992, 56). По наблюдениям педагогов, «изображение – доступная форма мышления ребенка, связанная со всем процессом образования представлений и понятий, выяснения связей и отношений, умозаключений. Рисунок как необходимая форма сопровождает у детей активный процесс анализа и синтеза, абстрагирования и выделения частного. Рисунок имеет для ребенка ту ценность, что он сообщает его мышлению конкретно-чувственный характер. Естественно, что с развитием его духовных сил, по мере того, как усложняется его психическая жизнь, эта конкретно-чувственная, зрительно-образная сфера уступает место... другим, более необходимым для его возраста, формам мышления» (Щербаков, 1969, 65).

Замечено, что задержка умственного развития бывает непосредственно связана с отсутствием или затруднениями в предметном рисовании, что высокий уровень графической деятельности невозможен без соответствующего уровня психического и интеллектуального развития (Сакулина, 1953, 97; Заззо, 1968, 148; Осорина, 1977, 255; Грошенко, 1982, 17). Детский рисунок отражает не только определенный уровень развития психики, но и степень умственной отсталости, и общее физическое и психическое состояние у здоровых, и особенно у больных (умственно неполноценных) детей, впрочем, как и у душевнобольных взрослых. Это дает возможность использовать рисунок в целях диагноза и прогноза (Кугаенко, 1927, 294; Хайкин, 1992; Wiart, 1967). Кроме того, между рисунками детей и душевнобольных имеется определенное сходство. Так же, как у детей, в рисовании больных отмечается «поразительное упрощение внешних форм... здесь форма изображений должна представлять собою лишь роль знака или простого указателя в изображении той или другой мысли, – ничуть не более, причем и отдельные части, обыкновенно ничего не значащие, получают в глазах больных, как и у детей, особое, чисто символическое значение» (Бехтерев, 1910, 49).

Однако по вопросу о роли душевных болезней в стимулировании и развитии творчества (не только изобразительного) специалисты высказываются весьма противоречиво. Например, П. И. Карпов считал, что циклотимики³ дали самые высокие образцы в области искусства (Карпов,

³ Больные маниакально-депрессивным психозом.

1926), а В. П. Эфроимсон полагал, что П. И. Карпов «во много раз преувеличивает подлинный удельный вес циркулярных больных среди гениев и выдающихся ученых... прежде всего, необходимо четко подчеркнуть ошибочность стремления видеть в психозе и психопатии стимул творчества в тех случаях, когда в действительности болезнь творчеству препятствует ... Представления о том, что гений почти обязательно психотик или психопат ... сама постановка вопроса в корне неверна, потому что гении, при всех своих отличиях от «обыкновенных смертных», не более чем в 3–4 % случаев оказываются действительно психически больными, причем само творчество у них происходит вовсе не в состоянии психоза, а в здоровом, приподнятом состоянии» (Эфроимсон, 1998, 143). Это утверждение прямо противоположно наблюдениям клиницистов над больными, которые активно рисуют в процессе обострения болезни и практически никогда – в состоянии ремиссии (личная информация психиатра проф. Иванова). Сам Эфроимсон в «патографиях» многих выдающихся личностей отмечает их подверженность маниакально-депрессивным психозам и иным душевным заболеваниям (Эфроимсон, 1998, 145–215). С точки зрения психоанализа, «искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным» (Rank, Sachs, 1913, 53; цит по: Выготский, 1968, 97).

По сообщению психоаналитика Г. М. Ферса, использующего в своей практике арттерапию, так называемые «спонтанные» рисунки профессиональных художников выглядят неумелыми, по-детски наивными и похожими на рисунки обычных людей. Он считает, что «любой рисунок имеет очистительное воздействие, и именно катарсис позволяет символу перемещать внутреннюю психическую энергию и инициировать процесс излечения» (Ферс, 2000, 35). К этому можно добавить, что, поскольку за образное мышление, связанное с процессом рисования, «отвечает» правое полушарие, очень важно принять во внимание результаты новых исследований функциональной асимметрии полушарий в выработке механизмов психологической защиты. В ходе этих исследований выявлены два типа регуляции функционального состояния стресса – левополушарный и правополушарный, большая выраженность психотизма, эмоциональной неустойчивости выявлены при правополушарном профиле (Удачина, 2000, 63).

Следует отметить, что закономерность: если ребенок хорошо рисует, как правило, он достаточно развит в интеллектуальном плане⁴ (Мухина, 1981, 150), одаренный ребенок демонстрирует опережающую свой возраст умелость, оригинально использует средства художественной выразительности, его произведения включают множество деталей, отличаются

⁴ Подчеркнем, это правило не действует в обратном порядке.

хорошей композиционностью, конструкцией и цветом, отмечены печатью индивидуальности.

Процесс рисования является для ребенка предметно-орудийной деятельностью и тесно связан с развитием его речи и мышления в тот период, когда дети еще осваивают словесный язык, когда только начинается становление понятийной системы (Флерина, 1961, 172; Мухина, 1981, 20). Рисование не только формирует опыт и самопознание ребенка, но несет и некие функции психологической защиты, которые оказываются исчерпанными к восьми-девяти годам (Хайкин, 1992, 57). Оно «дает человеку особый канал передачи информации, который позволяет ему легче освободиться от различных аффективных состояний (ср.: Давиденков, 1947; 1975; Хайкин, 1992) и устанавливать невербальный контакт с миром» (Осорина, 1977, 251). К тому же, изобразительная деятельность, которая бурно развивается именно в период овладения ребенком знаковыми системами, существующими в обществе, наряду с игрой, речью и другими формами деятельности ребенка, выполняет функцию создания индивидуальных символов (Осорина, 1977, 252). В то же время графические знаки ребенка уже на самых ранних этапах рисования (от двух до четырех лет) нельзя интерпретировать как сугубо индивидуальные, так как другие дети узнают в изображениях именно те предметы, которые хотел изобразить рисовальщик (Мухина, 1981, 20).

10.3. Детский рисунок и первобытное искусство

Многие исследователи детского рисования обращают внимание на сходство рисунков детей народов, находящихся на разных ступенях общественного развития и живущих в разных природных и социальных условиях. Отмечается также и сходство между изображениями разных эпох, происходящими с различных, не связанных между собой территорий. Все сравнительные исследования индивидуального развития детей, воспитанных в разных культурах, свидетельствуют об общих чертах этого процесса вплоть до девяти – десяти лет. Целый ряд специальных наблюдений, проведенных среди детей разных этнических групп, показал, что существуют одни и те же стадии развития рисования. Не было обнаружено никакой разницы между особенностями рисунков французских детей и детей всех тех других национальностей, в отношении которых проводились соответствующие эксперименты (Заззо, 1968, 148; Зеньковский, 1985, 192).

«Подобное сходство может свидетельствовать о том, что в первую очередь в детском рисовании обнаруживается усвоение ребенком не конкретно-исторических, а общечеловеческих форм культуры, которые и определяют специфику изображения. Основная из таких форм – знаковая функция сознания и связанное с ней «очеловеченное» восприятие,

основанное на применении сенсорных эталонов, которому детское рисование в значительной мере обязано своим обобщенным, «схематическим» характером» (Мухина, 1981, 20–21).

Думается все же, что речь должна идти не столько об «общечеловеческих формах культуры», сколько об общечеловеческих нейропсихологических особенностях восприятия и мысленной переработки информации об окружающем мире. В частности, существуют общие нейрофизиологические законы зрительного восприятия, совершенно не связанные с той или иной культурной средой. Б. В. Раушенбах, создатель математической теории преобразования трехмерного визуального пространства в плоское двумерное, показал, что существуют различия между плоским отображением на сетчатке глаза и видимой человеком (не глазами, а мозгом) трехмерной картиной пространства (Раушенбах, 1997, 75–91; см. также 1975; 1980; 1986)⁵. В частности, вертикальное и горизонтальное направления форм являются универсальной базой формирования реалистической концепции (Хайкин, 1992, 57).

Общие природные нейропсихологические функции порождают близкие формы выражения, которые особенно заметны на ранних стадиях изобразительной деятельности (примерно до эпохи энеолита). Хорошим примером могут служить фрески Чатал-Хююка, по стилю практически неотличимые от наскальных изображений. Поэтому древнейшие изображения, обнаруживаемые на разных континентах, кажутся похожими. Позднее, когда формируются локальные особенности культуры и этнические стереотипы восприятия, начинается расхождение и формирование своеобразных художественных традиций.

После девяти лет в развитии ребенка факторы культуры начинают преобладать над факторами индивидуального развития. Начиная с семи лет, идет ярко выраженное формирование асимметрии головного мозга, которая, хотя и обусловлена генетически (Костандов, 1983, 9), до этого возраста проявляется слабо. К девяти годам становится заметной ориентация графических изображений в левую сторону не только при письме, но и при рисовании. В 1960-е годы Р. Заззо провел эксперимент, в ходе которого ребенку очень быстро предъявлялись различные фигуры и ставилась задача обнаружить профили в этих картинках. Оказалось, что в возрасте семи-восьми лет дети находили столько же профилей, обращенных в одну сторону, сколько и в другую. Девятилетние дети, так же как и взрослые, почти все видят только те профили, которые повернуты влево (Заззо, 1968, 146). Этот факт сопоставим с приведенными выше наблюдениями над соотношением

⁵ Еще в 20-е гг. XX в. выдающийся русский философ отец Павел Флоренский впервые сформулировал основные принципы анализа пространства в изобразительном искусстве с точки зрения естественных наук и математики (Флоренский, 2000).

между направленными вправо и влево профильными фигурами в первобытной живописи и графике (см. гл. 8.8).

Можно считать, что существует тесная связь рисования с взаимодействием полушарий головного мозга, которые формируются при активном участии зрительных путей. Поскольку именно правое полушарие имеет преимущественное отношение к творческой деятельности, у творческих личностей оно относительно активнее левого. Таким образом, детскую изобразительную активность можно рассматривать как функцию организации межполушарного взаимодействия (Хайкин, 1992, 58), тесно связанную со становлением орудийной и знаково-символической деятельности, мышления, речи, которые, хотя и заданы у *Homo sapiens sapiens* генетически, однако развиваются только в определенных условиях – в человеческом обществе. Вместе с тем при сравнении детских рисунков с древними изображениями можно видеть и прямые аналогии, которые, скорее, отражают общие закономерности, чем случайные совпадения. Рассмотрим некоторые из них.

10.3.1. Контур

Первое изображение ребенка, которое появляется среди беспорядочных линий и пятен – контурное (рис. 10.1.1). Р. Арнхейм считает изображение контура объекта психологически наиболее простым и естественным приемом создания образа, имитирующим в какой-то степени жестовое очертание формы предметов (Арнхейм, 2000, 165). Так ребенок воспроизводит форму на бумаге, так первобытный художник мог зафиксировать описательное движение руки, очерчивающей контур предмета на песке или стене пещеры. Первые фигуративные образы появились в Ориньяке, это были контурные рисунки (рис. 10.1.2), и именно из контура затем возникли рельефные изображения с тонкой моделировкой или полихромные росписи. Что касается изобразительного искусства последующих эпох, то в наскальном искусстве выбитые контурные изображения преобладают. И даже, если принять во внимание, что выбитые контуры затем были закрашены, первичность самого контура не вызывает сомнений.

10.3.2. Схематизм

Наиболее характерной чертой ранних детских рисунков, которая привлекает особое внимание исследователей, является схематизм, т. е. первичная обобщенность графической формы (рис. 10.2).

Некоторые авторы считают, что схема – единственно возможный начальный этап рисования – представляет собой элементарное выражение таких признаков, которые позволяют узнать класс изображаемых предметов. Достигнув в определенном возрасте значительного совершенства в

изображении отдельных предметов (например фигуры человека), ребенок может продолжать рисовать и схематичные изображения, как бы упрощая или сокращая сам рисунок. Упрощаются комбинированные рисунки, в то время как рисунки какого-либо предмета отличаются большей проработкой деталей. Своего рода схематизацией рисунка является и сокращенное число пальцев рук или ног (прием, известный в первобытном искусстве), нереальное расположение отдельных деталей образа, например глаз вне овала лица и др. (Бехтерев, 1910, 24–31).

Рисуя окружающие его объекты (людей, животных, здания, деревья), ребенок не копирует их, а обозначает лишь их основные черты, притом не совсем так, как мы это видим. Иными словами, при схематическом рисовании ребенок естественным образом, спонтанно начинает овладевать знаковой функцией. Можно предполагать, что здесь действует тот же самый (или очень близкий) нейропсихологический механизм, благодаря которому ребенок усваивает родной язык. В первобытном искусстве можно видеть все те же элементы упрощения и схематизации, что, вероятно, было связано с развитием абстрактного мышления и с его знаковой функцией (рис. 10.3).

Выдающийся знаток первобытного искусства Ф. Боас отмечал, что в каждом изображении можно найти некоторую долю символизма и чем изображение более схематично, тем заметнее в нем выступают характерные черты (Boas, 1955, 78). Не исключено, что среди сохранившихся изображений эпохи верхнего палеолита на стенах пещер и скалах есть рисунки детей (см., например: Абрамова, 1966, табл. XIX, 2–3; XXVI, 1, 9; XXVII, 12; XXIX, 6, 13 и др.; Rouch, Gratté, 1989, fig. 2–7; см. рис. 10.4).

10.3.3. Симметрия и ритм

Дети очень увлекаются ритмичными изображениями в орнаментальных рисунках и очень радуются, если им удастся достичь удачного повторения какого-нибудь элемента. Ритмичные каракули становятся первыми «узорами» ребенка (Игнатъев, 1961, 47). Некоторые психологи считают, что тенденция к стереотипизации движений обусловлена биологически: ритмические движения более экономны. В случае стереотипного «рисования» при повторном воспроизведении жеста мало-помалу уменьшается величина и упрощается форма воспроизведения каракулей, когда же величина и форма каракулей сохраняются, появляются построения орнаментального вида (Мухина, 1981, 98), орнамент «вырастает из игры линиями» (Зеньковский, 1995, 178).

Графические и живописные построения орнаментального вида становятся специальным выразительным средством в детском рисовании. «Красивое» очень часто украшается орнаментами, «некрасивое» – никогда. Этот феномен можно объяснить тем, что ритмическое действие само по себе привлекательно для ребенка (Мухина, 1981, 212–213). Кроме того, в

построениях орнаментального типа прослеживается симметрия, что привлекательно для зрения. С симметрией тесно связана красота. Симметрия и орнамент это ритм, а ритмичность – качество, присущее всей живой природе (Вейль, 1968, 35). По мере обучения симметричность исчезает из рисунков детей, а ритмичность (повторение одних и тех же форм при изображении однородных предметов или частей, например, снежинок или листьев на деревьях) становится богаче (Лабунская, 1965, 72–74).

Симметрия является одной из характерных особенностей, которую можно наблюдать в искусстве всех времен и народов. Она вообще могла быть едва ли не самым изначальным декоративным элементом, который появляется как бы «сам собой» при ритмических повторениях одних и тех же технических приемов, т. е. при скалывании, тесании и т. д. Образцы ритмической формы поверхности, обусловленной соответствующими техническими приемами, встречаются во многих производствах и во всех частях мира. На утонченную правильность регулярной ретуши указывал Ф. Боас на примерах кремневых орудий из Египта и Северной Америки, как и на то, что в ряде случаев элементы, расположенные симметрично, настолько сложны, что симметрия могла быть достигнута только посредством старательного планирования. Многие другие примеры из восточной торевтики, доисторической «гофрированной» керамики Дальнего Запада Северной Америки, из плетеных изделий представляют собой те же образцы художественного эффекта регулярности, ритма и симметрии (Boas, 1955; рис. 5, 21, 32, 40 – рис. 10.5).

10.3.4. Нарушение пропорциональности

Первые детские рисунки людей, так называемые «головоноги», представляют собой изображения головы, из которой растут ноги, причем соотношения частей тела не учитываются вовсе (рис. 10.6).

Несколько по-иному «головоногов» объясняет Арнхейм, исходя из того, что начальное детское творчество не дифференцировано: доминирующая на ранних стадиях художественного развития окружность в данном случае символизирует человеческую фигуру в целом, точно так же, как она может означать и другие целостные объекты. Позднее форма дифференцируется путем добавления некоторых деталей (Арнхейм, 2000, 189).

Впоследствии ребенок рисует многоэтажный дом и себя рядом, раза в два больше дома, или дерево с листьями, руку с пальцами, части туловища, не соблюдая реального соотношения их размеров. Это объясняется просто: не умея зрительно сопоставлять отдельные части предмета и их отношение к целому, ребенок не придает значения реально существующим пропорциям. На ранних стадиях развития человеческого сознания оно в большой степени зависит от чувственного опыта (рис. 10.7), поэтому перцептивное опознание довольно незначительно зависит от размеров объектов (Арнхейм, 2000, 156,

185). Довольно поздним приобретением является умение ребенком строить перспективу на рисунке, однако соразмерность отдельных частей появляется еще позднее. Единицы изобразительного контекста воспринимаются равными по размеру до тех пор, пока не появится потребность в дифференциации.

Особое место среди выразительных средств в рисунках детей занимает преувеличение отдельных элементов изображения. Это делается с целью усиления впечатления, выделения какого-то признака или качества предмета. Ребенок сильнее выделяет и подчеркивает наиболее важные, с его точки зрения, значимые части для узнавания, наиболее выразительные элементы целого – чаще это делается путем увеличения той части изображения, значимость которой нужно подчеркнуть. Это, как правило, характерно для детей дошкольного возраста. Становясь старше, дети гораздо реже прибегают к подчеркнутому увеличению отдельных частей рисунка (Мухина, 1981, 212–213).

В первобытном искусстве тоже известна такая непропорциональность. Она проявляется в разных формах. Изображения людей и животных подчеркнута увеличены целиком по отношению к окружающим рисункам (например изображение быка длиной более 4 м из «ротонды» пещеры Ляско; изображение верблюда длиной 2,5 м из Жалтырак-Таш и многие другие). Увеличены или уменьшены отдельные части фигуры. Например, детский рисунок «волк хочет съесть зайчика», в котором подчеркнута преувеличенная зубастая пасть символизирует свирепость и кровожадность хищника (рис. 10.8), имеет массу аналогий в первобытном искусстве разных эпох.

На стенах древнеегипетских гробниц в рельефах и росписях главное место везде занимает фигура наивысшего по социальному положению лица – царя или вельможи. «Эта фигура всегда намного превышает по размерам все другие и, в противоположность разнообразным находящимся в движении группам работающих людей, совершенно спокойна и неподвижна» (Матье, 1958, 61).

10.3.5. «Прозрачность»

Так называемые «рентгеновские изображения», когда у всадника видна вторая нога, а у одетого человека тело «просвечивает» сквозь одежду (рис. 10.9), показывают, что при помощи рисунка ребенок старается объяснить то, что он знает о предмете, а не только то, что он видит в данный момент. Арнхейм объясняет данное явление необходимостью плоским двухмерным изображением символизировать внутреннее содержание объемного тела (Арнхейм, 2000, 192). Именно поэтому изображаются «лишние» детали: второй глаз у профильного изображения человека, ствол или даже корни у дерева с кроной и т. д.

«Рентгеновские изображения» встречаются довольно часто и в древнейшем искусстве. На человеческих фигурах изображаются ребра, на рисунках животных – внутренности или детеныши в чреве матери и т. п. В искусстве древнего Египта изображение предметов, не видимых ни художником, ни зрителем, но присутствие которых в определенном месте известно, было закреплено канонически (Матье, 1958, 10).

Ф. Боас отмечает, что такой способ рисования, когда изображают невидимые детали, характерен для «примитивных» народов и детей, но он «никоим образом не доказывает неспособность видеть и рисовать в перспективе; он просто показывает, что интерес сосредоточен на полном изображении символов» (Boas, 1955, 75). В связи с этим, на вопрос, поставленный когда-то З. А. Абрамовой о путях, которыми «в гениальное творчество Пикассо проникли отголоски искусства ледникового периода» (Абрамова, 1972, 28), можно ответить: по общим законам развития искусства. Они в той или иной мере повторяются в творчестве каждого художника, подобно тому, как в развитии зародыша ускоренно повторяется вся предшествующая биологическая эволюция.

Обращение современных художников к идеям и образам, присущим первобытному искусству, иногда тоже происходит спонтанно. Это хорошо показано в работах известного искусствоведа Н. В. Бродской. А. Руссо и Н. Пиросмани не видели и не изучали первобытного искусства. А. Джакометти был уверен, что его собственный стиль в искусстве формируется без всяких внешних влияний. Он начал рисовать в своем, близком к первобытному искусству, стиле задолго до того как познакомился с искусством этрусков. А в первый раз поехал посмотреть пещеры с древнейшими рисунками лишь после того, как искусствоведы стали настойчиво сравнивать его скульптуру с первобытным искусством (Бродская, 1999, 33; см., также произведения Хоана Миро и др.: Brodskaja, 2000, 53 и др.). Увидев впервые африканскую скульптуру, принесенную А. Дереном в мастерскую А. Матисса, П. Пикассо, «...нашел в ее обобщенных образах систему выявления в пластике первоначальной геометрической основы формы, что стало непосредственным толчком к появлению кубизма» (Бродская, 1999, 27).

10.3.6. Композиция и перспектива

Считается, что дети не умеют строить перспективу. Видимо, поэтому все исследователи детского рисования отмечают такую его характерную особенность, как «фризовая» композиция: выстраивание изображаемых объектов в одну горизонтальную линию. При этом ребенок может на одном листе бумаги расположить один над другим два или даже три фриза (рис. 10.10).

По мере своего развития, дети переходят от пространственно неупорядоченных изображений, когда, например, рисуя человека, ребенок может разместить отдельные его части в разных местах листа, к первым попыткам пространственной организации: к фризовому построению и обратной перспективе. Существует довольно устойчивое мнение о том, что прямая перспектива – изобретение эпохи Возрождения и что до XVI в. рисунок был плоскостным, т. е. фигуры, предметы изображались не расположенными в глубину, а находились на одной плоскости. Поэтому казалось естественным предположение о том, что все композиции первобытного искусства построены без соблюдения какого-либо порядка и перспективы.

На самом же деле достаточно присмотреться к римской живописи, сохранившейся на стенах некоторых помпейских домов, чтобы убедиться, что это не так. В XV–XVI вв. была разработана геометрическая теория линейной (или научной) перспективы, а вполне успешные попытки изображения глубины пространства известны у древних греков. После открытия живописи в пещере Шове, рухнул миф о том, что художники первобытности не умели располагать объекты в глубину. Правда, нельзя исключить, что отдельные стены в пещере Шове были расписаны редким во все времена гением, намного опередившим свое время. Поэтому пока следует признать, что в первобытном искусстве все же преобладали плоские ярусные или фризовые композиции.

Общее в данном случае состоит в том, что и сейчас дети до пяти-шести лет и представители традиционных развивающихся культур не понимают перспективы, считают предметы изображенными не вдали, а просто малыми по размерам. Именно поэтому перспективные рисунки отсутствуют в творчестве детей довольно долго. Восприятие перспективы – не естественное свойство сознания, оно усваивается в результате воспитания и нередко нарушается не только древними, но и современными художниками (Арнхейм, 1994, 179–185). Для того, чтобы создать перспективный рисунок, необходимо видеть перспективные сокращения. Л. А. Венгер считает, что первым художникам, принявшим новую систему живописи, приходилось нелегко. Возможно, они пользовались разного рода искусственными приемами, чтобы оценить перспективу. Об этом свидетельствуют руководства, в которых рекомендуется «смотреть на изображаемую натуру через кисею», тогда как «сейчас оценка перспективных изменений формы и величины предметов входит в число способностей, необходимых для изобразительной деятельности, и формируется (хотя, как и другие способности, не в равной мере) у всех людей, занимающихся рисованием. Она стала достоянием человеческого рода» (Венгер, 1973, 62–63). На сегодняшний день самое полное и всестороннее исследование проблем пространственных построений

в изобразительном искусстве, включая их математическое обоснование, представлено в работах Б. В. Раушенбаха (1975; 1980; 1986).

10.3.7. Многоэпизодность

В связи с тем, что рисунок для ребенка является графическим рассказом, он может на одном рисунке изобразить несколько событий или последовательные действия и состояния (рис. 10.11). Очень часто действие представляется несколькими фигурами на одном и том же рисунке, изображающем различные стадии действия. Например, возможно увидеть такое: девочка читает книгу, она же бежит по дорожке, она упала. Хотя о точном смысле многих произведений первобытного искусства можно только догадываться, но есть основания думать, что и в них отразились многоэпизодные события. Примерами могут служить изображения эпизодов из скифской генеалогической легенды на электровом сосуде из кургана Куль-Оба, многоэпизодные сюжеты на Чертомлыкской серебряной амфоре, на пекторали из Толстой Могилы (Раевский, 1977, 30–36; 1978, 115–134; 1985, 17–18), изображения на сибирских шаманских одеждах и аксессуарах, на многих рисунках индейцев северо-западного побережья Северной Америки (Boas, 1955, 67–76) и др.

Редко бывает что-либо более новое, чем давно забытое старое. В 1910 г. В. М. Бехтерев писал: «Что касается сходства детских рисунков с живописным искусством доисторического человека, то оно, очевидно, основано на том, что законы развития искусства в жизни народов те же, что и законы развития искусства в жизни отдельных лиц. На этом основании естественно, что общие черты развития детского рисунка как бы повторяют ступени развития человеческого искусства, которое оно проходило, начиная от доисторического периода (Бехтерев, 1991, 388).

10.4. Искусство и труд

На протяжении последних 70 лет в советских исследованиях по истории первобытной культуры основное внимание уделялось двум видам человеческого поведения: развитию труда и социальной организации. Другие направления деятельности, в том числе и относящиеся к духовной культуре, считались как бы вторичными, производными от труда и общественных отношений. Этот подход соответствовал основополагающим принципам марксизма и неявным образом продолжает существовать и сейчас. Формула «человека создал труд» усваивается нами со школьной скамьи. При этом она оказалась намного более жесткой, чем у самого Ф. Энгельса, который на самом деле высказывался не столь категорично, как те его последователи, которые упрощали позицию Энгельса. Из известной цитаты «труд создал

самого человека», как правило, опускались предшествующие ей слова «в известном смысле». Двумя страницами дальше Энгельс писал: «Сначала труд, а затем и вместе с ним членораздельная речь явились двумя самыми главными стимулами, под влиянием которых мозг обезьяны постепенно превратился в человеческий мозг» (Энгельс, 1949, 135). А. А. Леонтьев отметил некоторые несоответствия русского перевода «Роли труда...» оригинальному немецкому тексту. В русском переводе говорится «формировавшиеся люди пришли к тому, что у них появилась *потребность что-то сказать* друг другу. Потребность создала себе свой орган: неразвитая гортань обезьяны медленно, но неуклонно преобразовывалась путем модуляции для все более развитой модуляции, а органы рта постепенно научались произносить один членораздельный звук за другим» (Энгельс, 1949, 134). У Энгельса: «Die werdenden Menschen kamen dahin, dass sie einander *etwas zu sagen hatten*», что буквально означает «формирующиеся (становящиеся) люди пришли к тому, что у них появилось что сказать друг другу. Слова «потребность» здесь нет (цит. по: Леонтьев, 1972, с. 136–139). В ряде других публикаций Маркс и Энгельс практически во всех случаях, когда они касаются вопроса об антропогенезе, наряду с трудом упоминают речь, язык. В книге «Происхождение семьи, частной собственности и государства» Энгельс подчеркивал: «Главное достижение этого периода (дикости. – Я. Ш.) – возникновение членораздельной речи» (Энгельс, 1980, с. 24).

После выхода в свет «Краткого курса истории ВКП(б)», в IV главе которого язык не упоминался, о нем в этой связи вообще забыли. Правда, были иногда редкие исключения, но не среди историков (например: Фабри, 1976, с. 280). Позднее сам Сталин «исправился»⁶, но в целом почти во всех публикациях, посвященных первобытности, в основном речь шла об изучении орудий и средств труда. Язык тоже, как считали (или, во всяком случае, писали) большинство специалистов по истории первобытной культуры, произошел от труда. По мнению многих, в русле индустриального труда с начала антропогенеза развивалось и искусство как «непосредственно материальный генезис идей в единстве с их вещественным воплощением» (Столяр, 1985, с. 263). Более подробное рассмотрение вопроса о связи между трудом и искусством см.: Шер, 1995; 1997а; 1998; 2003 и др., поэтому повторяюсь очень кратко.

До появления хабилиса, труд ранних гоминид ничем не отличался от подобных же трудовых действий высших обезьян и других животных, птиц и даже насекомых. Это был труд инстинктивный, генетически запрограммированный и однообразный. Одни и те же действия без изменений каждое поколение австралопитеков повторяло почти 3 млн лет. Хабилис начал

⁶ «Звуковой язык в истории человечества является одной из тех сил, которые помогли людям выделиться из животного мира, объединиться в общества, развить свое мышление, организовать общественное производство, вести успешную борьбу с силами природы и дойти до того прогресса, который мы имеем в настоящее время» (Сталин, 1950, с. 46).

раскалывать гальки для получения сколов с острыми краями. В отличие от австралоптека, который после употребления бросал свои «орудия труда», хабилис стал носить их с собой. Мысль о том, что орудие может понадобиться в будущем, можно считать первым проблеском сознательной трудовой деятельности. Однако еще более 1 млн лет, которые отделяют хабилиса и эректуса от неандертальца, заметных прогрессивных изменений в их технологии не наблюдается.

Не вступая в дискуссию с коллегами, специалистами по палеолиту, которые считают мустьерскую технологию обработки камня вполне осознанным трудом, отметим, что не все археологи разделяют эту мысль. Упомянутые выше 15 тысячелетий неизменной леваллуазской техники у «прогрессивного неандертальца» в Восточном Средиземноморье, говорят сами за себя (см. гл. 9.7). Если бы эта индустрия была вполне осознанной, вряд ли она могла бы 15 тыс. лет оставаться без прогрессивных изменений.

Хотелось бы также обратить внимание на то, что мы пока не располагаем достаточно четкими критериями осознанности трудовых действий. Существовало два вида технологий изготовления орудий: деструктивная (весь нижний и почти весь средний палеолит) и конструктивная, которая полностью восторжествовала только в эпоху верхнего палеолита. Первая включает в себя разные способы раскалывания камня и изготовления орудий из отщепов. Если для изготовления орудий употреблялись такие материалы, как кость, дерево или рог, то они тоже обрабатывались деструктивной технологией. Вторая – конструктивная технология – состоит в изготовлении орудий из двух или более, заранее подготовленных частей. В этом случае нет никаких сомнений в том, что прежде, чем создать какое-то орудие (например каменный топор, привязанный к рукоятки), человек уже «создал» его в своем сознании и в своей работе следовал этой мысленной модели. Такая трудовая деятельность, несомненно, сознательная. Однако конструктивная технология появляется только в верхнем палеолите. Правда, есть редчайшие наблюдения над следами сработанности некоторых мустьерских орудий, которые позволяют предположить, что они были составными: ударная часть и рукоятка (Anderson-Gefraud, Helmer, 1987, с. 37–54; Beyries, 1984, с. 55–62). Однако, как, например, и «статуэтка» из Берехат-Рам, это может быть скорее факт типа «забегания вперед» (Vishnyatski, 1994), чем свидетельство перехода к уже устоявшейся и распространенной конструктивной технологии.

Несомненно, изобразительная деятельность, так же, как и орудийная, является одной из разновидностей труда. И орудийная, и изобразительная деятельность появились в результате формирования некоторых общих нейрофизиологических процессов, которые создают замкнутую нейронную цепь между определенными центрами головного мозга и точными действиями рук. Для изобразительной деятельности нужны действия намного более точные, чем для орудийной. Исходя из этого, а также учитывая особенно важное для художника образное мышление, можно предположить, что

изобразительная деятельность исторически моложе чем орудийная, но оба этих вида деятельности принадлежат к единому информационному полю культуры, что подтверждается, хотя и косвенными, но очень интересными наблюдениями Г. Хьюза над так называемой «языковой и трудовой грамматикой».

Изучая «язык» жестикуляции у приматов, Хьюз пришел к выводу о том, что существует глубинная связь между речью и орудийной деятельностью, или, как он ее называет, – технологией. Проверка этой гипотезы на людях с мозговыми травмами показала, что нарушения речи при некоторых травмах совпадают с нарушениями в инструментальной деятельности. Некоторые формы афазии носят «синтаксический» характер, т. е. больной помнит и узнает слова, но не может связать их в некую грамматически правильную последовательность; и этот же больной сохраняет способность брать и удерживать в руках предметы, но оказывается перед трудностью в связывании действий в некую разумную последовательность. Иными словами, некая «грамматика» позволяет создавать упорядоченные последовательности символов и упорядоченные последовательности трудовых действий. «Можно думать, что эта фундаментальная способность к овладению и использованию сложных и структурированных последовательностей, проявляющихся в операциях с орудиями труда, в языке жестов, а позднее – в речи, и есть «глубинная структура» Н. Хомского и что в длительном процессе гоминизации наиболее важным было именно эволюционное развитие такого рода синтаксических способностей, а не отдельные достижения в технологии и овладении языком» (Hewes, 1973, цит. по: Линден, 1981, 66).

10.5. Выводы

Рассмотренные данные позволяют думать, что детская изобразительная деятельность в ускоренном темпе повторяет и в определенной мере моделирует многотысячелетний процесс зарождения и развития первобытного искусства. Разумеется, речь идет не о прямых аналогиях. Даже если бы нам были известны все, созданные когда-то изображения, а не та их мизерная часть, которая сохранилась до нашего времени, вряд ли удалось бы найти прямые аналогии между изобразительным творчеством современных и кроманьонских детей. Между ними нет разницы психофизиологической, но, в отличие от детей эпохи верхнего палеолита, современные дети вырастают в совершенно иных условиях, которые не могут не стимулировать развитие «спящих» способностей. По-видимому, как и сейчас, кроманьонские дети тоже что-то «черкали» на подходящих плоскостях до того возраста, до которого «черкают» все дети (рис. 10.12). По-видимому, так же, как и у современных детей, у их кроманьонских ровесников к возрасту достаточно полного освоения языка интерес к рисованию угасал. Только у очень редких, сверходаренных индивидуумов срабатывала некая функция «прорыва»

таланта. И тогда, движимый этой, непонятной ни для него самого, ни для его сородичей силой, он уходил в глубину пещеры и там выплескивал на ее стены образы, переполнявшие его сознание.

В данном контексте важно отметить, что детское творчество может служить моделью длительного процесса зарождения и развития первобытного искусства. Модель понимается здесь в своем классическом определении, т. е. как некий «заместитель» оригинала, помогающий познанию последнего, при условии, если не забывать о замещающем характере модели, ее схематизме, упрощении и иных свойствах.

Даже при таком осторожном подходе могут быть сделаны некоторые не совсем тривиальные выводы.

1. Изобразительное искусство (как и другие, неизобразительные виды искусства: танец, пение, музыка, поэзия) появилось в результате внутренних изменений в структуре органов высшей нервной деятельности и прежде всего в связи с достижением определенного уровня межполушарной асимметрии головного мозга. В определенной степени фигуративное изобразительное творчество присуще только виду *Homo sapiens* и, по всей видимости, оно является формой биологической адаптации организма в условиях нейропсихологических изменений.

2. Предварительным условием, без которого изобразительная деятельность была бы физически невозможна, стала членораздельная речь. «...Путь, который мысль проходит за мгновения, занимает долгие годы онтогенеза. Речь детей на ранних этапах формирования и фонетически, и грамматически, и по содержанию поразительно напоминает высказывания правого полушария. Лишь к 10–12 годам завершается речевое развитие и высказывания приобретают те черты, которые свойственны взрослым, те черты, которые характерны для высказываний левого полушария... путь, который у современного человека занимает мгновения, у ребенка более 10 лет, у человечества занял многие и многие тысячелетия, пройдя через мифотворческое сознание, архаическое мышление. Анализ этого мышления, производившийся несколькими поколениями выдающихся ученых, обнаруживает уже знакомые черты, роднящие его с детским мышлением и мышлением людей с выключенным левым полушарием: образность, конкретность, превалирование чувственных впечатлений, невыделенность личности из окружающего мира, отсутствие логически построенных понятий и абстракций» (Деглин, Балонов, Долинина, 1983, 31–42).

3. Великолепные памятники искусства эпохи верхнего палеолита, от Шове до Мальты и Бурети, от Каповой пещеры до пещеры Апполо 11, безусловно, представляют собой завершающую стадию процесса формирования феномена изобразительной деятельности. Прочитав эту фразу, любой профессионал скажет: «Это и так было ясно». Действительно, большинство исследователей, указывая на совершенство верхне-

палеолитического искусства, видели в нем финальную стадию генезиса, но искали следы его «предыстории» в слоях среднего и нижнего палеолита.

4. Изобразительное искусство появилось внезапно, в том смысле, что обусловившие его предпосылки (функциональная асимметрия, образное восприятие, взаимодействие между мозгом и рукой) тысячелетиями накапливались латентно и не могли оставлять привычных для археологии вещественных следов. В отличие от детского рисования, в котором более или менее четко прослеживаются определенные возрастные стадии, в первобытном искусстве на начальных этапах его развития таких стадий быть не могло, или границы между ними были настолько размыты, что редкие, сохранившиеся до нашего времени памятники не позволяют их уловить. Это объясняется прежде всего тем, что среди произведений пещерного искусства преобладают изображения, сделанные взрослыми людьми. Между тем посещения детьми пещер в пору их функционирования засвидетельствовано документально: в целом ряде пещер, наряду со следами взрослых людей, сохранились следы стоп, оставленные детьми в возрасте от 6 до 12 лет (Duday, Garsia, 1985, 37–9). То, что это были следы современников пещерных росписей, подтверждается некоторыми точными данными. Например, в ряде пещер проходы в помещения, где обнаружены следы, были перекрыты обвалами еще в верхнем палеолите. То, что следы принадлежали детям *Homo sapiens*, а не неандертальца, подтверждается многими специальными исследованиями. Было бы интересно попытаться поискать среди верхнепалеолитических изображений результаты несомненно детского творчества того времени.

Заслуживает быть отмеченным такой факт, что коренные изменения в содержании культурной среды, в которой живут современные дети, произошедшие за более, чем 100 лет психологических наблюдений, никак не повлияли на процесс овладения речью и изобразительными навыками. Это говорит о преобладающей роли внутренних нейропсихологических факторов над внешними – предметно-орудийными и еще раз подчеркивает далеко не самую первостепенную роль труда в этих процессах.

В отличие от детей, которые вырастают в культурной среде, где есть кому подражать, где речь и изобразительная деятельность складываются из подражания, неандертальский ребенок не имел таких образцов для подражания. Поэтому в среде «прогрессивного» неандертальца, как, впрочем, и в ранних популяциях сапиенса, были возможны только спонтанные прорывы таланта редчайших гениев-одиночек. Закончить эту главу можно словами выдающегося нейропсихолога нового времени А. Р. Лурия: «Процесс превращения примитивного человека в культурного по самой природе своей отличен от процесса превращения обезьяны в человека. Или иначе: процесс исторического развития поведения человека и процесс его биологической эволюции не совпадают, и один не является продолжением

другого, но каждый из этих процессов подчинен своим особым законам» (Выготский, Лурия, 1992, 79).

Вопросы для самоконтроля

1. Назовите основные гипотезы о происхождении искусства.
2. Когда появляются первые изображения?
3. На каком уровне останавливается развитие изобразительной деятельности обезьян?
4. Почему формирование детского изобразительного творчества можно считать моделью происхождения искусства?
5. В каком смысле можно говорить о внезапном появлении изобразительного искусства?

Заключение

В целом в первобытной археологии вообще и в сфере первобытного искусства в частности, остается так много неясных вопросов, что подводить итоги еще рано. И все же кое-что уже представляется несомненным.

По первоначальному замыслу главная цель настоящей книги состояла в том, чтобы дать читателю возможность увидеть как можно больше произведений первобытного искусства в высококачественном цветном воспроизведении (главы 1–3). Современные компьютерные технологии позволяют это сделать без тех гигантских затрат, которых бы потребовало равноценное по объему и качеству полиграфическое воспроизведение. Стоимость издания и цена книги увеличилась бы на порядок и сделала бы ее недоступной не только студенту, но и большинству заинтересованных читателей.

При этом нужно сразу оговориться, что никакое самое роскошное и высококачественное воспроизведение не может создать того впечатления, которое возникает при непосредственном рассматривании древних изобразительных памятников. Особенно это относится к пещерной живописи и графике, воспроизведение которых в книгах или альбомах не может обойтись без прямоугольных границ книжного листа, т. е. своего рода рамки.

В подлинном контексте, разумеется, никаких рамок не существует. Мало того, – не соблюдается масштаб. Изображения свободно переходят со стен на потолок зала пещеры, иногда неясно, где верх, где низ. Углубившись в крошечную тьму пещеры и выхватывая время от времени тусклым светом фонаря, закрепленного на вашей каске монументальную роспись или гравировку на стене или потолке, вы оказываетесь в плену почти мистического ощущения чего-то непостижимого. Однако уже в тех случаях, когда вы осматриваете факсимильную копию пещеры (Ляско II, Альтамира), это ощущение пропадает. Тем более, оно не может возникнуть при знакомстве с самыми высококачественными репродукциями. Это, кстати, относится не только к первобытному искусству. Как очень точно подметила И. А. Антонова, выдающийся деятель российской культуры и тонкий знаток и ценитель искусства, сейчас наступило время «репродукционной культуры», когда уже ничего не воспринимается «живьем»: музыка – с диска, живопись – из Интернета. Происходит уход от подлинника (Антонова, 2005, с. 9). Единственная надежда на то, что, может быть, диски и Интернет станут со временем стимулом к обращению к живой музыке и к подлинным произведениям изобразительного искусства.

В процессе изучения приведенных здесь и других изобразительных памятников первобытности, образовался довольно обширный комментарий, без которого набор иллюстраций остался бы немым. В комментарии, представленном в четырех главах (гл. 4–7), рассмотрены все основные вопросы и задачи, которые активно дискутируются среди специалистов по первобытному искусству: методы исследования, хронология, семантика,

психология искусства и его происхождение. Некоторые из рассмотренных задач можно считать в основных чертах решенными. Это прежде всего методы исследования и хронология. По этим вопросам в российской и в мировой науке есть определенные успехи. Особенно заметные достижения произошли в методике полевых наблюдений, в средствах и методах копирования, а также в области прямых радиоизотопных датировок памятников древнейшей изобразительной деятельности.

Вместе с тем в первобытной археологии и, в частности, в изучении изобразительных памятников, не только остается еще много неясных и/или спорных проблем, но и постоянно добавляются новые. В любой науке есть одна, казалось бы, «несправедливая» особенность: чем больше углубляешься в рассмотрение той или иной проблемы, тем больше возникает новых вопросов. В археологии и в истории первобытной культуры эта особенность наблюдается не реже, чем в физических, химических, биологических и иных науках. Изучение первобытного искусства, одной из самых сложных областей первобытной археологии и истории культуры, показывает, что и здесь новые вопросы возникают вслед за почти любым новым открытием или новой гипотезой. Специалисты по методологии науки даже считают, что появление новых вопросов можно считать своего рода критерием плодотворности данного открытия или гипотезы. В той или иной мере в книге рассмотрены неясные, спорные или вновь возникшие вопросы. Например, прямая датировка росписей в пещере Шове сразу поставила под сомнение стилистическую схему хронологии Леруа-Гурана. Однако несовпадение абсолютных дат со схемой Леруа-Гурана не отменяет необходимости в независимой стилистической классификации древнейших памятников изобразительной деятельности. Её не следует привязывать к эволюции каменных индустрий. Это – разные области человеческой культуры, которые развивались независимо одна от другой, параллельно и, если и связаны между собой, то только косвенными связями. Рано или поздно сформируется новое направление в этой работе.

Сравнительно недавно возник вопрос о том, есть ли различия между первобытным и современным искусством и, если «да», то в чем они состоят? С моей точки зрения, в нейропсихологическом механизме, т. е. в том, что мы обобщенно называем талантом, различий нет. И в том, что связано с чувственным, эстетическим восприятием, по-видимому, тоже различий нет. Другое дело, что они были осознаны значительно позже, чем возникли. Но зато есть несомненные особенности в месте и роли изобразительного искусства в культуре. Эти особенности существовали тысячи лет, вплоть до сложения мировых цивилизаций и даже позже, до Ренессанса, когда искусство стало вполне самостоятельной сферой культуры. Видоизмененное наследие искусства первобытности существует до сих пор в народном прикладном искусстве, особенно в тех его проявлениях, где стилистическая традиция довлеет над авторской манерой.

Вопросы семантики древних изображений, их места в духовной культуре древности и, особенно, – проблему происхождения искусства вообще нельзя считать новыми. Тем не менее оказалось возможным подойти к их рассмотрению с не вполне традиционной точки зрения. Так, по проблеме семантической дешифровки, кажется, впервые в русскоязычной литературе сформулированы некоторые базовые принципы. В частности, стало очевидным, что провозглашенный в свое время Леруа-Гураном и Ламинь-Эмперер отказ от этнографического компаративизма ничем не оправдан. Без сопоставления с этнографическими наблюдениями мы не можем выйти за пределы тривиальных семантических характеристик. Но также неоправданны и надежды на «единственно правильную» интерпретацию на основе этнографических параллелей. Можно говорить только о степени правдоподобия тех или иных объяснений. Поначалу нужно рассматривать альтернативные «версии» семантической дешифровки и отбирать наименее противоречивую из них. Одним из критериев правдоподобия могут служить этнографические и фольклорные параллели.

Впервые в русскоязычной литературе в наиболее массовых изобразительных памятниках – в петроглифах – были выявлены особенности, присущие фольклорным текстам: формульные композиции. Как показал Д. С. Раевский на материалах скифской торевики, фольклорные традиции наблюдаются и в изобразительных памятниках более поздних эпох.

Еще одной «новинкой» является гипотеза о происхождении искусства как естественноисторического феномена, порожденного особыми, присущими только *Homo sapiens sapiens*, функциями системы высшей нервной деятельности. Этот подход разрабатывался автором последние 15 лет. Предварительные публикации выходили в 90-х гг. ушедшего века и в начале нашего (Шер, 1990; 1993; 1997; 2000; 2004; 2004а; Sher, 1995; 1998). Наиболее полное изложение данной гипотезы было представлено в книге (Шер и др., 2004). В отличие от других, ранее выдвигавшихся гипотез, она не противостоит им, а включает их в себя, как частные случаи. Разумеется, как всякое новое слово, она еще не принята всеми и в чем-то оспаривается.

Не менее интересны наблюдения над рисованием детей младшего и раннего подросткового возраста, которые подводят к мысли, что процесс спонтанного детского рисования можно рассматривать как модель возникновения искусства, как некий частный аналог биогенетического закона.

В целом же, насколько достигнута цель, объявленная в «Предисловии», – судить читателю.

Библиографические ссылки

Абрамова З. А. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 86 с.

Абрамова, З. А. К вопросу об охоте в верхнем палеолите // СА. 1964. № 4. С. 177–180.

Абрамова З. А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л.: Наука, 1966. 223 с.

Абрамова З. А. Анри Брейль (1877–1961 гг.) и относительная хронология палеолитического искусства // Первобытное искусство. Новосибирск: Наука, 1971. С. 22–39.

Абрамова З. А. Ляско – памятник палеолитического наскального искусства // Первобытное искусство. Новосибирск: Наука, 1971. С. 53–80.

Абрамова З. А. Древнейшие формы изобразительного творчества (археологический анализ палеолитического искусства) // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 9–29.

Абрамова З. А. Эдуард Пьетт и его роль в изучении первобытного искусства // У истоков творчества. Новосибирск: Наука, 1978. С. 70–85.

Абрамова З. А. В пещерах Арьежа // Первобытное искусство. Звери в камне. Новосибирск: Наука, 1980. С. 62–95.

Абрамова З. А. Образ зверя в искусстве палеолита // Археологические вести. СПб., 1993. № 2. С. 200–202.

Аванесова Н. А. Жаман-Узен II – могильник андроновской культуры Центрального Казахстана // АО. 1972. М., 1973.

Аванесова Н. А. Жаман-Узен II – атасуйский могильник Центрального Казахстана // КСИА. 142. М., 1975. С. 109–112.

Авдусин Д. А. Полевая археология СССР. 2-е изд. М.: Высшая школа, 1980. 335 с.

Агеева Е. И. К истории изучения археологических памятников среднего течения Сыр-Дарьи и Каратау // Изв. АН КазССР. № 67. Серия археологическая. Вып. 2. 1949 (1950). С. 135–142.

Акимускин И. И. Проблемы этологии. М.: Молодая гвардия, 1985. 191 с.

Акишев А. К. Идеология саков Семиречья // КСИА. 154. М., 1978.

Акишев К. Древнее золото Казахстана. Алма-Ата: Онер, 1983. 261 с.

Алексеев А. Ю. Хронография Европейской Скифии. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. 416 с.

Алексеев А. Ю., Мурзин В. Ю., Ролле Р. Чертомлык (скифский царский курган IV в. до н. э.). Киев: Наукова Думка, 1991. 416 с.

Алексеев А. Ю., Качалова Н. К., Тохтасьев С. Р. Киммерийцы: этнокультурная принадлежность. СПб.: Ермаков, 1993. 121 с.

Античное искусство из музея «Метрополитен». Каталог выставки. Л.: Эрмитаж, 1978.

- Антонова И. А. Снимите агрессию. Сходите в музей // Аргументы и факты. 2005. № 48. С. 9.
- Артамонов М. И. К вопросу о происхождении скифов // ВДИ. 1950. № 2. С. 37–47.
- Артамонов М. И. Сокровища саков. М.: Искусство, 1973. 279 с.
- Археология СССР. Энеолит СССР / Ред. В. М. Массон и Н. Я. Мерперт. М.: Наука, 1982. 359 с.
- Археология СССР. Эпоха бронзы лесной полосы СССР. М.: Наука, 1987. 471 с.
- Археология СССР. Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время / Под ред. А. И. Мелюковой. М.: Наука, 1989. 493 с.
- Археология СССР. Степная полоса Азиатской части СССР в скифо-сарматское время / Под ред. М. Г. Мошковой. М.: Наука, 1992. 464 с.
- Бадер О. Н. Каповая пещера. Палеолитическая живопись. М.: Наука, 1965. 32 с.
- Балонов Ф. Р. Семантика керамной и фарфоровой в греческой иконографии и мифологии // Жизнь мифа в античности: Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1985». Вып. XVIII, ч. 1. Доклады и сообщения. М.: Советский художник, 1988. С. 173–199.
- Баумгартнер Г. Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // Красота и мозг. М.: Мир, 1995. С. 173–190.
- Беднарик Р. Интерпретация данных о происхождении искусства // АЭАЕ. 2004. № 4. С. 35–47.
- Бернштам А. Н. Наскальные изображения Саймалы-Таш // СЭ. 1952. № 2. С. 50–68.
- Бианки В. Л. Эволюция парной функции мозговых полушарий. Л.: Наука, 1967. 261 с.
- Бианки В. Л. Асимметрия мозга животных. Л.: Наука, 1985. 294 с.
- Бианки В. Л. Механизмы парного мозга. Л.: Наука, 1989. 273 с.
- Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М.: Наука, 1987. 303 с.
- Бонгард-Левин Г. М. Скифский роман / Под общ. ред. акад. Г. М. Бонгард-Левина. М., РОССПЭН, 1997. 624 с.
- Брагина Н. Н., Доброхотова Т. А. Функциональная асимметрия мозга человека. М.: Медицина, 1981. 217 с.
- Брагина Н. Н., Доброхотова Т. А. Функциональные асимметрии человека. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Медицина, 1988. 240 с.
- Брей У., Трамп Д. Археологический словарь. М.: Прогресс, 1990. 368 с.
- Брейль А. Запад – родина великого наскального искусства // Первобытное искусство. Новосибирск: Наука, 1971. С. 40–52.
- Бродская Н. В. «Примитивное искусство», петроглифы и художники XX века // Труды Международной конференции по первобытному искусству, 3–8 августа 1998 г. Т. I. Кемерово: Никалс, 1999. С. 23–35.

- Вадецкая Э. Б., Леонтьев Н. В., Максименков Г. А. Памятники окуневской культуры. Л.: Наука, 1980. 148 с.
- Вайнштейн С. И. Картинная галерея Сыын-Чурека // Природа. 1975. № 5.
- Валиханов Ч. Ч. Следы шаманства у киргизов // Собр. соч. в пяти томах. Алма-Ата, 1961.
- Васильев С. А. Древнейшая глиняная статуэтка с берегов Енисея // Природа. 1981. № 10. С. 114.
- Венедиков и др. Фракийское искусство и культура Болгарских земель. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1974. 295 с.
- Вишневская О. А. Культура сакских племен низовьев Сыр-Дарьи в VII–V вв. до н. э. по материалам Уйгарака. М.: Наука, 1973. 160 с.
- Волков В. В. Оленные камни Монголии. М.: Научный мир, 2002. 248 с.
- Всемирная история. Т. I. М.: Госполитиздат, 1955. 747 с.
- Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 575 с.
- Выготский Л. С., Лурия А. Р. Этюды по истории поведения. Обезьяна. Примитив. Ребенок. М.: Педагогика-Пресс, 1993. 224 с.
- Галанина Л. К. Келермесские курганы. «Царские» погребения раннескифской эпохи / Под ред. А. Иванчика и Г. Парцингера. М., 1997. 269 с. с илл.
- Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Т. I–II. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1984. 1332 с.
- Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Первые индоевропейцы в истории: предки тохар в древней Передней Азии // ВДИ. 1989. № 1. С. 14–39.
- Гегель Г. Ф. В. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., Искусство, 1968. 312 с.
- Геродот. История в девяти книгах / Пер. и прим. Г. А. Стратановского. Л.: Наука, 1972. 599 с.
- Граков Б. Н. Скифский Геракл // КСИИМК. 1950. XXXIV. С. 7–18.
- Граков Б. Н. Скифы. Научно-популярный очерк. М.: Изд-во МГУ, 1971. 168 с.
- Грантовский Э. А. Иран и иранцы до Ахеменидов. М.: Наука, 1998. 343 с.
- Грач А. Д. Древние кочевники в центре Азии. М.: Наука, 1980. 256 с.
- Грязнов М. П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // АСГЭ. Л., 1961. Вып. 3. С. 7–31.
- Грязнов М. П. Миниатюры таштыкской культуры (из работ Красноярской экспедиции 1968 г.) // АСГЭ. Л., 1971. Вып. 13. С. 94–106.
- Грязнов М. П. Бык в обрядах и культурах древних скотоводов // Проблемы археологии Евразии и Северной Америки. М.: Наука, 1977. С. 80–87.
- Грязнов М. П. К вопросу о сложении культур скифо-сибирского типа в связи с открытием кургана Аржан // КСИА. 1978. Вып. 154.
- Грязнов М. П. Саяно-алтайский олень // Проблемы археологии. Л., 1978. Вып. 2.

- Грязнов М. П. Об едином процессе развития скифо-сибирских культур // Тезисы докладов Всесоюзной археологической конференции. Кемерово, 1979. С. 4–7.
- Грязнов М. П. Начальная фаза развития скифо-сибирских культур // Археология Южной Сибири. Кемерово, 1983.
- Грязнов М. П. О монументальном искусстве на заре скифо-сибирских культур в степной Азии // АСГЭ. Л.: Искусство, 1984. Вып. 25. С. 77–82.
- Грязнов М. П. Аржан. Царский курган раннескифского времени. Л.: Наука, 1980. 83 с.
- Грязнов М. П., Шнейдер Е. Р. Древние изваяния Минусинских степей // Материалы по этнографии. Т. 4, вып. 2. Л., 1929. С. 63–93.
- Гурина Н. Н. Мир глазами древнего художника Карелии. Л.: Наука, 1967. 39 с.
- Давиденков С. Н. Эволюционно-генетические проблемы в невропатологии. Л.: Медицина, 1947. 187 с.
- Давиденков С. Н. Психофизиологические корни магии // Природа. 1975. № 8. С. 68–78.
- Дальский А. Н. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах. М.; Л.: Academia, 1937. 235 с.
- Дашибалов Б. Б. Кочевые культуры Центральной Азии. Иркутск: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. 15 с.
- Дебец Г. Ф. О физических типах людей скифского времени // Проблемы скифской археологии. МИА. № 177. М.: Наука, 1971. С. 8–10
- Деккерт Р., Деккерт Л. Как ведут себя животные? М.: Мир, 1985. 183 с.
- Денисова З. В. Детский рисунок в физиологической интерпретации. Л., 1974. 172 с.
- Деревянко А. П., Маркин С. В., Васильев С. А. Палеолитоведение. Введение и основы. Новосибирск: Наука, 1994. 288 с.
- Джафарзаде И. М. Гобустан. Баку: ЭЛМ, 1973. 347 стр.
- Диков Н. Н. Наскальные загадки древней Чукотки. Петроглифы Пегтымея. М.: Наука, 1971. 130 с.
- Джумабекова Г. С. Бронзовая курительница из Семиречья // РА. 1998. № 2. С. 123–137.
- Доманский Я. В. Древняя художественная бронза Кавказа из собрания Государственного Эрмитажа. М.: Искусство, 1984. 238 с.
- Древние цивилизации / Под ред. Г. М. Бонгарда-Левина. М.: Мысль, 1989. 479 с.
- Древности урало-казахстанских степей: Каталог выставки / Сост. Н. О. Иванова. Челябинск, 1991. 60 стр.
- Дьяконов И. М. К методике исследования по этнической истории (киммерийцы) // Этнические проблемы истории Центральной Азии в древности. М.: Наука, 1981. С. 90–100.

Дьяконов И. М. Архаические мифы востока и запада. М.: Наука, 1990. 247 с.

Дьяконов И. М. Киммерийцы и скифы на Древнем Востоке // РА. 1994. № 1. С. 108–116

Дэвлет М. А. Петроглифы Улуг-Хема. М.: Наука, 1976. 141 с.

Дэвлет М. А. Петроглифы Мургул-Саргола. М.: Наука, 1980. 271 с.

Дэвлет М. А. Петроглифы на кочевой тропе. М.: Наука, 1982. 128 с.

Дэвлет Е. Г. Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование. М.: Научный мир, 2002. 256 с.

Елизаренкова Т. Я. Ригведа. Избранные гимны: Перевод, комментарий и вступительная статья. М.: Наука, 1972. 418 с.

Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага: Артия, 1983. 559 с.

Ефименко П. П. Первобытное общество. 3-е изд. Киев: Изд-во АН УССР, 1953. 663 с.

Завитухина М. П. Древнее искусство на Енисее. Скифское время. Л.: Искусство, 1983. 191 с.

Замятнин С. Н. Очерки по палеолиту. М.; Л., 1961. 176 с.

Зарубин Л. А. Сходные изображения Солнца и зорь у индоарийцев и славян // Советское славяноведение. 1971. № 6. С. 70–76.

Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. М.: Наука, 1964. 328 с.

Иванов А. А., Луконин В. Г., Смесо́ва Л. С. Ювелирные изделия Востока. Древний, средневековый период. М.: Искусство, 1984. 213 с.

Иванов Вяч. Вс. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от ASVA – «КОНЬ» (жертвоприношения коня и дерево asvattha в древней Индии) // Проблемы истории языков и культуры народов Индии: Сборник статей памяти В. С. Воробьева-Десятовского. М.: Наука, 1974. С. 75–138.

Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Советское радио, 1978. 174 с.

Иванов В. В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974. 341 с.

Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. 500 с.

Иванов С. В. Скульптура народов севера Сибири XIX – первой половины XX в. Л.: Наука, 1970. 296 с.

Иванчик А. И. Ещё раз о «греческой» легенде о происхождении скифов // Миф 7. на акад. Дмитрий Сергеевич Раевский. София, 2001. С. 324–350.

Иванчик А. И. Киммерийцы и скифы. М.: Палеограф, 2001. 324 с.

Иванчик А. И. Накануне колонизации. М.; Берлин: Palcograf Press, 2005. 311 с.

Иванчик А. И. К вопросу об этнической принадлежности и археологической культуре киммерийцев. I. Киммерийские памятники Передней Азии // ВДИ. 1994. № 3. С. 148–168.

Иванчик А. И. К вопросу об этнической принадлежности и археологической культуре киммерийцев. II. «Раннескифские» находки в Малой Азии // ВДИ. 1995. № 1. С. 3–22.

Иессен А. А. К вопросу о памятниках VIII–VII вв. до н. э. на юге европейской части СССР (Новочеркасский клад 1939 г.) // СА. 1953. XVIII. М.

Иессен А. А. Некоторые памятники VIII–VII вв. до н. э. на Северном Кавказе // Вопросы скифо-сарматской археологии. М., 1954. С. 112–131.

Искусство ранних земледельцев на территории Югославии: Каталог выставки. Л.: Изд-во Эрмитажа, 1979. 52 с.

Исмагилов Р. Б. Погребение Большого Гумаровского кургана в Южном Приуралье и проблема происхождения скифской культуры // Археологический сборник. № 29. Л.: Искусство, 1988. С. 29–47.

Йеттмар К. Религии Гиндукуша. М.: Наука, 1986. 524 с.

Кабилов Д. Сармишсойнинг коя тошларига оасмлар. Тошкент, 1976. 213 с.

Кадырбаев М. К., Марьяшев А. Н. Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата: Наука, 1977. 232 с.

Казанскене В. П., Казанский Н. Н. Предметно-понятийный словарь греческого языка. Крито-микенский период. Л.: Наука, 1986. 201 с.

Каменецкий И. С. Археология (I. Введение. II. Археология и другие науки). М.: МГУКИ, 1999. 99 с.

Каменецкий И. С., Маршак Б. И., Шер Я. А. Анализ археологических источников. М.: Наука, 1975. 172 с.

Канторович А. Р. К вопросу о скифо-греческом синтезе в рамках звериного стиля степной Скифии // Памятники предскифского времени на юге Восточной Европы. М.: Наука, 1997. С. 97–113.

Канторович А. Р. К вопросу о переднеазиатском влиянии на звериный стиль степной Скифии // ВДИ. 1998. № 3. С. 146–168.

Канторович А. Р. Об одном важном мотиве в искусстве скифо-сибирского звериного стиля // Миф, 7. На акад. Дмитрий Сергеевич Раевский. София, 2001. С. 190–218.

История и культура народов Севера Дальнего Востока. М.: Наука, 1967. 218 с.

Каплан Н. И. Народное декоративно-прикладное искусство Крайнего Севера и Дальнего Востока. М.: Просвещение, 1980. 125 с.

Кастанье И. А. Древности Киргизской степи и Оренбургского края // Труды оренбургской ученой архивной комиссии. Вып. 22. Оренбург, 1910.

Кейпер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. М.: Наука, 1986. 195 с.

Кириянов А. В. Реставрация археологических предметов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 96 с.

Кирюшин Ю. Ф. Энеолит и ранняя бронза юга Западной Сибири. Барнаул: Изд-во Алт.ГУ, 2002. 294 с.

Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. М.: Наука, 1951. 314 с.

Кисель В. А. Стилистическая и технологическая атрибуция серебряного зеркала из Келермеса // ВДИ. 1993. № 1. С. 111–125.

Клейн Л. С. Археологические источники. Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. 118 с.

Клейн Л. С. Археологические источники. Изд. 2-е, дополненное. СПб.: Фарн, 1995. 349 с.

Клейн Л. С. Введение в теоретическую археологию. Кн. 1. Мета-археология: Учебное пособие. СПб.: Бельведер, 2004. 470 с.

Кляшторный С. Г. Концепция «трех миров» в пантеоне древнетюркских памятников // Этногенез и этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий. Омск: Изд-во ОмГУ, 1979. С. 108–111.

Кляшторный С. Г. Генетические корни древнетюркской культуры // Историко-культурные контакты народов алтайской языковой общности: Тезисы докл. XXIX сессии РИАС. М., 1986. С. 37–38.

Кляшторный С. Г. Древнетюркская религия: проблемы реконструкции и генезиса // ИБ МАИКЦА, спец. вып. 1987. С. 45–53.

Кондукторова Т. С. Антропология древнего населения Украины. М.: Изд-во МГУ, 1972. 156 с.

Корытин С. А. Тигр под наркозом. М.: Знание, 1991. 240 с.

Костандов Э. А. Функциональная асимметрия полушарий и неосознаваемое восприятие. М., 1983. 169 с.

Котович В. М. Древнейшие писаницы горного Дагестана. М.: Наука, 1976. 100 с.

Кочеткова В. И. Палеоневрология. М.: Изд-во МГУ, 1973. 244 с.

Кочешков Н. В. Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР. Л.: Наука, 1989. 197 с.

Кузьмина Е. Е. Купухта – могильник андроновской знати // КСИА. 1963. Вып. 93. С. 96–105.

Кузьмина Е. Е. Колесный транспорт и проблемы этнической и социальной истории древнего населения южнорусских степей // ВДИ. 1974. № 4. С. 68–87.

Кузьмина Е. Е. Этапы развития колесного транспорта Средней Азии в эпоху энеолита и бронзы // ВДИ. 1980. № 3. С. 11–35.

Кушнарева К. Х. Памятники триалетской культуры на территории Южного Закавказья // Эпоха бронзы Кавказа и Средней Азии. Ранняя и средняя бронза Кавказа. М.: Наука, 1994. С. 93–105.

Куценков П. А. Начало. Очерки истории первобытного и традиционного искусства. М.: Алетейа, 2001. 263 с.

- Кызласов Л. Р., Леонтьев Н. В. Народные рисунки хакасов. М.: Наука, 1980. 176 с.
- Кэрригер С. Дикое наследство природы. М.: Мысль, 1973. 224 с.
- Леви Д. Церебральная асимметрия и эстетическое переживание // Красота и мозг. М.: Мир, 1995. С. 227–250.
- Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
- Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, 1983. 535 с.
- Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Наука, 1994. 383 с.
- Леонтьев Н. В. Колесный транспорт эпохи бронзы на Енисее // Вопросы археологии Хакасии. Абакан, 1980. С. 65–84.
- Леруа-Гуран А. Религия доистории // Первобытное искусство. Новосибирск: Наука, 1971. С. 81–90.
- Лесков А. М., Лапушнян В. Л. Шедевры древнего искусства Кубани: Каталог выставки. М.: МК СССР. 187 с.
- Линден Ю. Обезьяны, человек и язык. М.: Мир, 1981. 272 с.
- Лобанова Н. В. Тайны петроглифов Карелии. СПб.: Острова, 2005. 32 с.
- Максимова М. И. Серебряное зеркало из Келермеса // СА. 1954. XXI. М.: Изд-во АН СССР. С. 281–305.
- Максимова М. И. Ритон из Келермеса // СА. 1956. XXV. М.: Изд-во АН СССР. С. 215–235.
- Мак-Фарленд Д. Поведение животных. Психобиология, этология и эволюция. М.: Мир, 1988. 519 с.
- Манцевич А. П. Курган Солоха. Л.: Искусство: ЛО, 1987. 143 с.
- Маразов И. Съкровището от Якимово. София: Изд-во Български художник, 1979. 94 с.
- Марсадолов Л. С. Дендрохронология больших курганов Саяно-Алтая I тысячелетия до н. э. // АСГЭ. Вып. 29. Л.: Искусство, 1988. С. 66–81.
- Марсадолов Л. С. История и итоги изучения археологических памятников Алтая VIII–IV веков до н. э. (от истоков до начала 80-х годов XX века). СПб., 1997. 90 с.
- Мартиросян А. А. Наскальные изображения Гегамских гор. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1981. 124 с.
- Мартынов А. И., Шер Я. А. Методы археологического исследования. М.: Высшая школа, 1989 (2002). 240 с.
- Марьяшев А. Н., Горячев А. А. Наскальные изображения Семиречья. Алматы: Фонд «XXI век», 2002. 264 с.
- Массон В. М. Энеолит Средней Азии // Археология СССР. Энеолит СССР / Ред. В. М. Массон и Н. Я. Мерперт. М.: Наука, 1982. С. 10–92.
- Массон В. М., Сариниди В. И. Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. М.: Наука, 1973. 208 с.

- Матющенко В. И. Древняя история Сибири. Омск: Изд-во ОмГУ, 1999. 232 с.
- Медведская И. Н. Периодизация скифской архаики и Древний Восток // СА. 1992. № 3. С. 86–107.
- Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 149–190.
- Мелларт Дж. Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. М.: Наука, 1982. 149 с.
- Мельникова Л. В. Новые подходы в изучении Шишкинских писаниц на реке Лене // Северная Евразия от древности до средневековья: Тезисы конференции к 90-летию со дня рождения Михаила Петровича Грязнова. СПб., 1992. С. 92–94.
- Миллер А. А. Первобытное искусство // История искусств всех времен и народов. Вып. 1. Л., 1929.
- Миллер В. Ф. Очерки арийской мифологии в связи с древнейшей культурой. Т. 1. Ашвины-Диоскуры. М., 1876.
- Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. М.: Искусство; Dresden: Ver. der Kunst., 1974. 319 с.
- Мириманов В. Б. Универсалии дописьменного искусства // Гуманитарная наука в России. Соросовские лауреаты: Материалы Всероссийского конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук, 1994 г. М., 1996. С. 147–156.
- Молодин В. И., Черемисин Д. В. Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. Новосибирск: Наука, 1999. 160 с.
- Монгайт А. Л. Археология в СССР. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 436 с.
- Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Каменный век. М.: Наука, 1973. 355 с.
- Мошинская В. И. Древняя скульптура Урала и Западной Сибири. М.: Наука, 1976. 132 с.
- Мурзин В. Ю. Некоторые дискуссионные вопросы современного скифоведения // Археология Украины. Т. 2. Киев: Наукова Думка, 1986. С. 10–18.
- Мурзин В. Ю. Происхождение скифов: основные этапы формирования скифского этноса. Киев: Наукова Думка, 1990. 88 с.
- Народное искусство Российской Федерации из собрания государственного музея этнографии народов СССР / Авт.-сост. Л. Н. Молотова. Л.: Художник РСФСР, 1981. 203 с.
- Николаенко Н. Н. Творчество и мозг. СПб.: Институт специальной педагогики и психологии, 2001. 344 с.
- Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм // Сочинения: В 2 т. Т.1. М.: Политиздат, 1990. С. 48–156.
- Новгородова Э. А. Древнейшие изображения колесниц в горах Монголии // СА. 1978. № 4. С. 192–206.

- Обыденнов М. Ф., Корепанов К. И. Человек в искусстве Урала, Прикамья и Среднего Поволжья. Уфа: Юрика, 2001. 236 с.
- Ожигова А. П. К проблеме эволюции высших корковых центров мозга человека // Биологическая эволюция и человек. М.: Наука, 1989. С. 200–219.
- Окладников А. П. Петроглифы Ангары. М.; Л.: Наука, 1966. 322 с. с илл.
- Окладников А. П. Утро искусства. Л.: Искусство, 1967. 135 с.
- Окладников А. П., Мазин А. И. Писаницы реки Олёмки и Верхнего Приамурья. Новосибирск: Наука, 1976. 188 с.
- Окладников А. П., Мазин А. И. Писаницы бассейна реки Алдан. Новосибирск: Наука, 1979. 151 с.
- Откупщиков Ю. В. Словообразование – семантика – этимология (о происхождении лат. *dominus*) // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985. С. 176–178.
- Первобытное искусство: проблема происхождения / Н. С. Бледнова, Л. Б. Вишняцкий, Е. С. Гольдшмидт и др. Кемерово: Никалс, 1998. 211 с.
- Пиотровский Б. Б. Искусство Урарту, VIII–VI вв. до н. э. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. 123 с.
- Пиотровский Ю. Ю. Периодизация ювелирных изделий циркумпонтийской провинции (энеолит – ранняя бронза) // Шлиман, Петербург, Троя. СПб.: Славия, 1998. С. 82–92.
- Погожева А. П. Антропоморфная пластика Триполья. Новосибирск: Наука, 1983. 145 с.
- Погребова М. Н., Раевский Д. С. К вопросу об «отложившихся скифах» (Herod., IV, 22) // ВДИ. 1989. № 1. С. 40–65.
- Полосьмак Н. В. Всадники Укока. Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. 336 с.
- Полунина В. Н. Искусство и дети. М.: Учпедгиз, 1982. 167 с.
- Попов С. А., Смирнов К. Ф. Каменный молот-навершье из Оренбуржья // Проблемы археологии Урала и Сибири. М.: Наука, 1973. С. 203–207.
- Придик Евг. Мельгуновский клад 1763 года. МАР. № 31. СПб., 1911. С. 3–21.
- Пропп В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 168 с.
- Пугаченкова Г. В. Шедевры Средней Азии. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1986. 224 с.
- Пушаровский Ю. М., Козлов В. В., Сулиди-Кондратьев Е. Д. Тектоническая асимметрия Земли и других планет // Природа. 1978. № 3. С. 32–41.
- Пяткин Б. Н. Происхождение окуневской культуры и истоки звериного стиля ранних кочевников // Исторические чтения памяти Михаила Петровича Грязнова: Тезисы докладов научной конференции. II. Омск: Изд-во ОмГУ, 1987. С. 79–83.

- Радуга на снегу. Культура, традиционное и современное искусство народов советского Крайнего Севера: Сб. статей. М.: Молодая Гвардия, 1972. 224 с.
- Раевский Д. С. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. М.: Наука, 1985. 255 с.
- Раевский Д. С. Скифский звериный стиль: поэтика и прагматика // Древние цивилизации Евразии (история и культура): Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию Б. А. Литвинского. М.: Восточная литература, 2001. С. 364–382.
- Ранов В. А. Рисунки каменного века в гроте Шахты // СЭ. 1961. № 6. С. 72–81.
- Ренчлер И., Селли Т., Маффен Л. Обратим взгляд на искусство // Красота и мозг. М.: Мир, 1995. С. 191–226.
- Ригведа. Мандалы I–IV / Пер. и коммент. Т. Я. Елизаренковой. М., Наука, 1989. 758 с.
- Рогинская А. Зараут-Сай (записки художника). М.: Детская литература Минпрос СССР, 1950. 54 с.
- Ростовцев М. И. Курганные находки в Оренбургской области эпохи раннего и позднего эллинизма. МАР. № 37. Пг., 1918. 102 с.
- Ростовцев М. И. Эллинизация и иранство на юге России. Пг.: Огни, 1918. 190 с.
- Ростовцев М. И. Государство, религия, и культура скифов и сарматов // ВДИ. 1989. № 1. С. 192–205.
- Рохлин Д. Г. Болезни древних людей. М.; Л.: Наука, 1965. 303 с.
- Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.; Л.: Наука, 1953. 404 с.
- Руденко С. И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тыс. до н. э.). М.: Изд. восточ. лит., 1961. 64 с.
- Руденко С. И. Горноалтайские находки и скифы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. 267 с.
- Руденко С. И. Сибирская коллекция Петра I. САИ, ДЗ-9. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. 52 с.
- Рустамов Д. Гобустан – очаг древней культуры Азербайджана. Баку: Нурлан, 2000. 62 с.
- Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. 606 с.
- Савватеев Ю. А. Наскальные рисунки Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1983. 215 с.
- Савинов Д. Г. Изображение «висящего» оленя на ритоне из Келермеса. Скифо-сибирский мир. Новосибирск: Наука, 1987. С. 112–117.
- Савинов Д. Г. Оленные камни в культуре кочевников Евразии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1994. 209 с.

- Савинов Д. Г. Древние поселения Хакасии: Торгажак. СПб.: Петербургское востоковедение, 1996. 112 с.
- Самашев З. С., Мыльников В. Деревообработка у древних скотоводов Казахского Алтая. Алматы: ОФ «Берел», 2004. 243 с.
- Сарианиди В. И. Афганистан: сокровища безымянных царей. М.: Наука, 159 с.
- Сарианиди В. И. Храм и некрополь Тилля-Тепе. М.: Наука. 240 с.
- Сарианиди В. И. Протозороастрийский храм в Маргиане и проблема возникновения зороастризма // ВДИ. 1989. № 1. С. 152–169.
- Сарианиди В. И., Кошеленко Г. А. Монеты из раскопок некрополя, расположенного на городище Тилля-Тепе // Древняя Индия: историко-культурные связи. М.: Наука, 1982. С. 307–318.
- Семенов С. А. Развитие техники в каменном веке. Л.: Наука, 1968. 362 с.
- Семенов В. А. Древнеямная культура – афанасьевская культура и проблема прототохарской миграции на восток // Смены культур и миграции в Западной Сибири. Томск: Изд-во ТГУ, 1987. С. 17–19.
- Семенов Вл. А. Неолит и бронзовый век Тувы. СПб.: ЛНИАО, 1992. 52 с.
- Симонов П. В. Что такое эмоция? М.: Наука, 1966. 93 с.
- Симченко К. Б. Культура охотников на оленя Северной Евразии. М.: Наука, 1976. 311 с.
- Смирнов К. Ф. Савроматы. М.: Наука, 1964. 379 с.
- Смирнов П. Н., Шер Я. А. Применение полимеризационных пластиков для копирования наскальных рисунков // СА. 1965. № 3. С. 279–282.
- Сорокин С. С. К вопросу о толковании бескурганых памятников ранних кочевников Азии // АСГЭ. 1981. 22. С. 23–39.
- Спрингер С., Дейч Ч. Левый мозг, правый мозг. М.: Мир, 1983. 231 с.
- Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М.: Искусство, 1985. 298 с.
- Стрелец В. Б. Болезнь «раздвоенного» мозга // Природа. 1999. № 9. С. 163–169.
- Тасмагамбетов И. Кентавры великой степи (художественная культура древних кочевников). Алматы: ОФ «Берел», 2003. 336 с.
- Тереножкин А. Н. Киммерийцы. Киев: Наукова думка, 1976. 224 с.
- Тереножкин А. Н. Рец. на: М. П. Грязнов. Аржан // СА. 1982. № 3. С. 267–270.
- Тихонов И. Л. Археология в Санкт-Петербургском университете. Историографические очерки. СПб.: Изд-во СПб. университета, 2003. 330 с.
- Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 2. СПб.: МПС, 1889. 117 с.

Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 77–104.

Топоров В. Н. О брахмане. К истокам концепции // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М.: Наука, 1974. С. 20–74.

Топоров В. Н. К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями // Славянское и балканское языкознание. Проблемы интерференции и языковых контактов. М.: Наука, 1975. С. 67–93.

Топоров В. Н. Ашваттха // Мифологический словарь. М.: СЭ, 1980. С. 143–144.

Трейстер М. Ю. Сарматская школа художественной торевтики (К открытию сервиза из Косики) // ВДИ. 1994. № 1. С. 172–203.

Третьяков П. Н. Племена лесной полосы Европейской части СССР во II тысячелетии до н. э. // Очерки истории СССР. Первобытно-общинный строй и древнейшие государства. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 159–168.

Уолш Р. Дух шаманизма. М.: Изд-во ТПИ, 1996. 278 с.

Тропою северных оленей. Декоративно-прикладное искусство народов Крайнего Севера: Альбом / Авт.-сост. Н. И. Каплан. Л.: Аврора, 1974. 33 с., илл. 41 с.

Федорова Н. Н. Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е годы. М.: Наше наследие, 2002. 127 с.

Филиппов А. К. Святилище Ляско // Животные и растения в мифоритуальных системах: Материалы научной конференции. Октябрь 1996 г. СПб., 1996. С. 10–12.

Филиппов А. К. Происхождение изобразительного искусства. СПб.: Академ Принт, 1997. 103 с.

Филиппов А. К. Хаос и гармония в искусстве палеолита. СПб.: ЛООО «Сохранение природного и культурного наследия», 2004. 224 с.

Фол А., Николов Б. Фракийский клад из Рогозена: Каталог выставки. София, 1986. 63 с.

Формозов А. А. Книга о древней наскальной живописи в Узбекистане // СЭ. 1951. № 3. С. 213–216.

Формозов А. А. О наскальных изображениях Зараут-Камара в ущелье Зараут-Сай // СА. 1966. № 4. С. 14–26.

Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. М.: Наука, 1969. 255 с.

Формозов А. А. О датировке росписей в Игнатиевской пещере на Урале // РА. 2000. № 1. С. 215–217.

Фрезер Дж. Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1980. 831 с.

Фролов Б. А. К вопросу о содержании первобытного искусства // СЭ, 1965. № 1. С. 165–168.

- Хайкин Р. Б. Художественное творчество глазами врача. СПб.: Наука, 1992. 232 с.
- Художественное наследие сербов (из монастырских сокровищниц, частных и музейных собраний): Каталог выставки. Београд: Слободан Јовић, 1989. 112 с.
- Цоллингер Г. Биологические аспекты цветовой лексики // Красота и мозг. М.: Мир, 1995. С. 156–172.
- Чайлд Г. Прогресс и археология. М.: Изд-во иностр. лит., 1949. 193 с.
- Чайлд Г. У истоков европейской цивилизации. М.: Изд-во иностр. лит., 1952. 467 с.
- Чайлд Г. Древнейший Восток в свете новых раскопок. М.: Изд-во иностр. лит., 1956. 383 с.
- Черненко Е. В. Древнейшие скифские парадные мечи (Мельгунов и Келермес) // Скифия и Кавказ. Киев: Наукова думка, 1980. С. 7–30.
- Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала. Ч. 1. М.: Наука, 1964. 52 с.
- Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала. Ч. 2. М.: Наука, 1971. 120 с.
- Черников С. С. Загадка золотого кургана. Где и когда зародилось «скифское искусство». М.: Наука, 1965. 188 с.
- Черных Е. Н., Кузьминых С. В. Памятники сейминско-турбинского типа в Евразии // Эпоха бронзы лесной полосы СССР. М.: Наука, 1987. С. 84–105.
- Черныш Е. К. Памятники позднего периода культуры Триполье-Кукутени // Археология СССР. Энеолит СССР. М.: Наука, 1982. С. 213–231.
- Чугунов К. В. Аржан – источник в долине царей. Археологические открытия в Туве. СПб: Славия, 2004. С. 10–39.
- Шер Я. А. Алгоритм распознавания стилистических типов в петроглифах (к теории стиля в первобытном искусстве) // Математические методы в историко-экономических и историко-культурных исследованиях. М.: Наука, 1977. С. 127–143.
- Шер Я. А. Ранний этап скифо-сибирского звериного стиля // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Кемерово, 1980. С. 338–347.
- Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М.: Наука, 1980. 328 с.
- Шер Я. А. Истоки первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений. М.: Наука, 1990. С. 6–12.
- Шер Я. А. К проблеме зарождения первобытного искусства // Современные проблемы изучения петроглифов / КемГУ. Кемерово, 1993. С. 3–21.
- Шер Я. А. Происхождение искусства: одна из возможных гипотез // ВДИ. 1997. № 1. С. 3–14.
- Шер Я. А. Петроглифы – древнейший изобразительный фольклор // Наскальное искусство Азии. Вып. 2. Кемерово, 1997. С. 28–35.

Шер Я. А. О возможных истоках скифо-сибирского звериного стиля // Вопросы археологии Казахстана. Вып. 2. Алматы; М.: Гылым, 1998. С. 218–229.

Шер Я. А. Асимметрия, антропогенез, искусство // Международная конференция по первобытному искусству: Тезисы докладов. Кемерово: Никалс, 1998. С. 13–17.

Шер Я. А. Происхождение искусства // Первобытное искусство (проблема происхождения). Кемерово: Никалс, 1998. С. 133–176.

Шер Я. А. Первобытное искусство: факты, гипотезы, методы и теория // АЭАЕ. 2000. № 2. С. 77–87.

Шер Я. А. Психофизиологические аспекты изучения первобытного искусства // Археология и палеоэкология Евразии. Новосибирск: Изд-во ИАЭА СО РАН, 2004. С. 201–210.

Шер Я. А. Еще об археологических источниках и «заключенной» в них информации // Археолог: детектив и мыслитель: Сборник статей, посвященный 77-летию Льва Самойловича Клейна. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. С. 114–124.

Шер Я. А., Вишняцкий Л. Б., Бледнова Н. С. Происхождение знакового поведения. М.: Научный мир, 2004. 279 с.

Широков В. Н., Чаиркин С. Е., Чемякин Ю. П. Уральские писаницы. Река Нейва. Екатеринбург: УрО РАН, 2000. 50 с.

Шкода В. Г. Две каменные скульптуры эпохи палеометалла // Сообщения Гос. Эрмитажа. СПб., 1997. № 57. С. 48–51.

Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики // Красота и мозг. М.: Мир, 1995. С. 29–73.

Эфроимсон В. П. Гениальность и генетика. М.: Русский мир, 1998. 544 с.

Яковлев В. Ф. Якутские коновязи // Язык – миф – культура народов Сибири. Якутск, 1988. С. 17–28.

Яма с лошадьми и повозкой, недавно обнаруженная в Аньяне // Каогу. 1972. № 4. С. 24–28 (на кит. языке).

Яценко И. В., Раевский Д. С. Некоторые аспекты состояния скифской проблемы // НАА. 1980. № 5. С. 102–117.

Altuna Jesus. L'art des caverns en Pays Basque. Ekain et Altxerri. Paris; Seul, 1997. 200 p.

Anati E. Gobustan, Azerbaijan // Wara archives edizioni del Centro. Capo di Ponte, 2001. 96 p.

Arnold M., Aujoulat N., Baffier D. et. al. La Grotte Chauvet. L'Art des origins. Paris: Seuil, 2001. 225 p.

L'Art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Paris: édition de Bocard, 1984. 671 p.

Aujoulat N. Lascaux le geste, l'espace et le temps. Paris: Seuil, 2004 – 274 p.

- Bahn P. *Wonderful Things. Uncovering the world's great archaeological Treasures*. London: Seven Dials, 2000. 255 p.
- Bahn P G. & Vertut J. *Journey through the Ice Age*. London: Weidenfeld & Nocolson, 1997. 240 p.
- Barkova L. Le tapis de laine du kourgane N 5 de Pazyryk // *Les Dossiers d'archéologie*. 1996. № 212. P. 25–27.
- Bartonek A. *Zlaté Mykény*. Praha: Panorama, 1983. 301 p.
- Bednarik R. G. An Asheulian figurine from Morocco // *Rock Art Researche*. 2001. Vol. 18. № 2. P. 115–116.
- Bernard P. A propos des boulerolles de fourreaux achéménides // *Revue Archéologique*. 1976. Fascicule 2. P. 227–246.
- Binan P., Boëda E. L'outil est-il un objet d'art? // *La Recherche Hors-Série*. 2000. № 4. November. P. 53.
- Boardman J. *Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical*. London: Thames and Hudson, 1970. 321 p.
- Boardman J. *Simbol and Story in Geometric Art // Ancient Greek Art and Iconography*. London: Madison, 1983. P. 141–158.
- Boas F. *Primitive Art*. N.-Y.: Dover Publications, Inc., 1955. 378 p.
- Borovka G. *Scythian Art*. London: F. A. Stokes, 1928. 111 p.
- Breuil H. L'évolution de la peinture et de la gravure sur murailles dans les cavernes ornées de l'âge du Renne // *Congrès préhistorique de France*. Périgueux, 1905. P. 3–27.
- Breuil H. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac: CTDTP, 1952. 413 p.
- Brooks R. R., Wakankar V. S. *Stone Age Painting in India*. New Haven and London: Yale University Press, 1976. 116 p.
- Buitron D. M. *Attic Vase Painting in New England Collections*. Harvard: University Press, 1972. 172 p.
- Burkert W. *Structure and History in Greek Mythology*. Berkley: University of California Press, 1979. 347 p.
- Chauvet J.-M., Brunel-Dechamps E., Hillaire C. *La grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Paris: Seuil, 1995. 119 p.
- Clottes J. *La caverne de Niaux*. Boulogne: Boulogne, Castelet, 1991. 14 p.
- Clottes J., Courtin J. *La grotte Cosquer*. Paris: Seuil, 1994. 187 p.
- Clottes J., Courtin J., Vanrell L. *Cosquer redécouvert*. Paris: Seuil, 2005. 256 p.
- Clottes J., Lewis-Williams D. *Les chamanes de la préhistoire*. Paris: Seuil, 1996. 119 p.
- Conkey M. W. Le sens de l'art ne relève pas d'un enciclopedie // *La Recherche Hors-Série*. 2000. № 4. November. P. 38–39.
- Cordier G. Les tumuls halstatiens de Sublaine (Indre-et-Loire) // *L'Antropologie*. 1975. t. 79, № 3.

- Davison J. M. Attic geometric Workshops // Yale classical studies. 1961. Vol. XVI. New Haven.
- Delprat J. Phylogenese de la maine de l'homme // Les Dossiers d'Archéologie. 1993. № 178. P. 4–11.
- Eccles J. C. Evolution du cerveau et creation de la consience. Paris: Fayard, 1992. 472 p.
- Edwards M. Siberian's Scythians Masters of Gold // National Geographic. 2003. June.
- d'Errico Fr., Nowell A. A new look at the Berekhat Ram figurine: Implication for the origins of symbolism // Cambridge Archaeological Journal. 2000. Vol. 10, № 1. P. 123–167.
- Exhibition of Thracian Treasures from Bulgaria. Tokyo Simbun. Tokyo, 1979. 288 p.
- Fol A., Chichikova M., Ivanov T., Teofilov T. The thrakian tomb near the village of Sveshtari. Sofia: Svyat Publishers, 1986. 123 p.
- Frenz L. Der Stammbaum des Menschen // GEO-wissen. 1998. Sept. s. 20–23.
- Galanina L., Gratsch N. Skythische Kunst. Altertümer der skythischen Welt. Mitte des 7. bis zum 3. Jahrhundert v.u. Z. Leningrad: Aurora Kunstverlag, 1986. 183 s.
- Geschwind N. The organization of language and the brain // Science. 1970. Vol. 179. P. 47–59.
- Ghirshman R. Tombe princière de Ziwiyé et le début de l'art animalier scythe. Paris; London: E. J. Brill, 1979. 49 p., XXII pl.
- Gimbutas M. The first wave of Eurasian steppe pastoralists into copper age Europe // The Journal of Indo-European Studies. 1977. Vol. V, № 4. P. 277–338.
- Gimbutas M. Old Europe in the fifth millennium B.C.: The European situation on the arrival of Indo-Europeans // The Indo-Europeans in the Fourth and Third Millennia. Ann Arbor: Ed. by E.C. Polome. 1982. P. 1–60.
- Gimbutas M. The Goddesses and Gods of Old Europe 6500–3500 BC. Myths and Cult Images. Berkeley: University of California Press, 1992. 304 p.
- Glob P. V. Helleristninger in Danmark. Jsk arkaeologisk selskabs skrifter. Bd. VII. Kobenhavn: Nordisk Forlag, 1969. 333 s.
- Gold der Skythen aus der Leningrader Eremitage. München., 1984. 264 s.
- Goren-Inbar N. A figurine from the Acheulian site of Berekhat Ram // Mi'Tekufat Ha'Even. 1986. Vol. 19. P. 7–12.
- Harmatta J. Proto-iranians and proto-indians in Central Asia in the 2nd millenium B.C. (linguistic evidence) Протоиранцы и протоиндийцы в ЦетральнойАзии во II тыс. до н. э. (лингвистические данные) // Этнические проблемы истории Центральной Азии в древности (II тыс. до н. э.). М.: Наука, 1981. С. 75–83.

- Hawkes J. *The Atlas of Early Man*. London: Macmillan London limited, 1976. 254 p.
- Icard-Gianolio N. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich und Düsseldorf: Artemis Vorlay. 1997. T. VII, 1. P. 1021–1026.
- Jacobson E., Kubarev V. D., Tseevendorj D. *Répertoire des pétroglyphes d'Asie Centrale. Fascicule 6. Mongolie du Nord-Ouest. Tsagaan Salaa / Baga Oigor*. Paris: De Boccard, 2001. 737 p.
- Kubarev V. D., Jacobson E. *Répertoire des pétroglyphes d'Asie Centrale. Fascicule 3. Sibérie du sud 3: Kalbak-Tash 1 (République de l'Altai)*. Paris: De Boccard, 1996. 217 p.
- Khujanazarov M. *Petroglyphs of Uzbekistan // Petroglyphs of Central Asia*. Bishkek: IICASS, 2001. P. 80–121.
- Langdon S. *The Return of the Horse-Leader // American Journal of Archaeology*. 1989. Vol. 93, № 2. P. 185–201.
- Lasheras J. A., Muzquiz M., Saura P. *Altamira en Japon // Revista de Arqueologia*. 1995. № 171. P. 12–24.
- Lartet E., Christy H. *Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine // Revue archéologique*. 1864. IX. P. 233–267.
- Leont'ev N. V., Kapel'ko V. F. *Steinstelen der Okunev-Kultur*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2002. 105 s.
- Leroi-Gourhan A. *Préhistoire de l'Art occidental*. Paris: Mazenod, 1965. 482 p. (4-е изд.: Leroi-Gourhan A. *Préhistoire de l'Art occidental*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1995. 621 p.).
- Leroi-Gourhan A. *Dictionnaire de la préhistoire*. Paris: PUF, 1988. 1222 p.
- Leroi-Gourhan A. *Réflexions de méthode sur l'art paléolithique // L'art pariétal. Langage de la Préhistoire*. Grenoble: Jerome Millon, 1992. P. 183–201.
- Lewis-Williams J. D. *Harnessing the brain: vision and shamanism in upper paleolithic western Europe // Conkey M. W. et al. Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. San-Francisco: MCAS, 1997. 387 p.
- Lewis-Williams D. *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origin of Art*. New York: Thames & Hudson, 2002. 320 p.
- Littauer M. A., Krouwel J. H. *Wheeled vehicles and ridden animals in the ancient Near East*. Leiden; Koln: E. J. Brill, 1979. 185 p.
- Lorblanchet M. *Pech-Merle centre de préhistoire, grotte & musée*. Cabrerets: éditions du Castelet, 1981. 43 p.
- Lorblanchet M. *Le Centre de Préhistoire du Pech-Merle et la création du Musée Amédée Lemozi (Cabrerets-Lot) // Antiquités Nationales*. 1982/83. 14/15. P. 17–20.
- Lorblanchet M. *Art préhistorique du Quercy*. Toulouse: éditions Loubatières. 1988. 32 p.

- Lorblanchet M. From man to animal and sign in Palaeolithic art // *Animals into Art*. London: ed. by H. Morphy, 1989. P. 109–141.
- Lorblanchet M. *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*. Paris: Editions Errance, 1995. 288 p.
- Lorblanchet M. *La Naissance de l'art. Gènes de l'art préhistorique*. Paris: Editions Errance, 1999. 304 p.
- Lumley H. de. Proportions et constructions dans l'art paléolithique: le bison // *Symposio International de Arte rupestre*. Barselona, 1968. P. 123–145.
- Margueron J.-C. *Mesopotamia*. Geneva: Nagel Publishers, 1965. 212 p.
- McDermott LeRoy. Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines // *Current Anthropology*. 1996. Vol. 17, № 2. P. 227–275.
- Marschak B., *Silberschätze des Orients*. Leipzig: VEB T. F. Seeman Verlag, 1986. 438 s.
- Mellaart J. *Catal-Huyuk. A Neolithic Town in Anatolia*. London: Thames & Hudson, 1967. 312 p.
- Mellaart J. *The Neolithic of the Near East*. London: Thames & Hudson, 1975. 231 p.
- Nobel J. *Namen- und Sachregister zur Übersetzung, dazu Nachträge und Verbesserungen*. Aus dem Nachlass des Übersetzers, herausgegeben, geordnet und ergänzt von Johannes Nobel. Cambridge Mass (Harvard Oriental Series, vol. 36). 1957. 457 s.
- Oberlin Ch., Sakka M. *Les mains de La Ferrasi // Les Dossiers d'Archéologie*. 1993. № 178. P. 18–23.
- Okladnikov A. *Ancient Art of the Amur Region*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1981. 159 p.
- Otten H. *Hethitische Totenrituale*. Berlin: Otto Harassovitz ver, 1958. 316 p.
- Pergamon. *Meisterwerke im Pergamon- und Bodemuseum*. Mainz: Philipp von Zabern, 1990. 140 s.
- Piette E. *L'art pendant l'âge du renne*. Paris: Masson, 1907. 112 p.
- Piggott Stuart. *The Earliest Wheeled Transport from the Atlantic Coast to the Caspian Sea*. London, Thames & Hudson, 1983. 432 p., 142 ill.
- Plassard J. *Rouffignac le sanctuaire des mammoths*. Paris: Seuil, 1999. 99 p.
- Plassard M.-O. et J. *Visiter la grotte de Rouffignac*. Bordeaux: Sud Ouest, 1995. 32 p.
- Raphael M. *L'Art Pariétal Paléolithique. Trois essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique*. Paris: Kronos, 1986. 228 p.
- Ranov V. *Petroglyphs of Tadjikistan // Petroglyphs of Central Asia*. Bishkek: IICASS, 2001. P. 122–150.
- Richter G. M. *Handbook of the Greek Collection*. New Haven, 1953. 343 p.
- Rock art studies: *The post Stylistic Era or Where do we go from here? Papers presented in symposium A of the 2nd AURA Congress, Cairns 1992*. Edited by Michel Lorblanchet and Paul Bahn. Oxford: Oxbow Monograph 35, 1993. 215 p.

- Rostovtzeff M. *The Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford. 1922. XV. 260 p.
- Rostovtzeff M. *The Animal Style in South Russia and China*. Princeton; New-York, 1929. XVI. 112 p.
- Sacchi D. *Le Magdalénien. Apogée de l'art quaternaire. La maison de roches*. 2003. 128 pp.
- Sacchi D., Vaquer J. *Connaître la préhistoire des Pyrénées*. Bordeaux: Sud Ouest, 1996. 128 pp.
- Sarianidi V. *Bactrian Gold from the excavations of the Tylla-Tepe necropolis in Northern Afganistan*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1985. 259 pp.
- Scheibler I. *Die simmetrische Bildform in der fruhgriechischen Flachenkunst*. Kallmunz: Kunstverlag, 1960. 73 s.
- Sher J. A. avec la collabor. N. Blednova, N. Legchilo, D. Smirnov. *Repertoire des pétroglyphes d'Asie Central. Fasc. 1. Sibérie du Sud 1: Oglakhty I–III (Russie, Kakhassie)*. Paris: Diffusion de Boccard, 1994. 142 p.
- Sher J. A. *Les origines de l'art: une hipotèse, état de la question // Bulletin de la Société Préhistorique Française*. 1998. № 4. P. 457–465.
- Scelinskij V. E., Sirokov V. N. *Hohlenmalerei in Ural*. Berlin: Sigmaringen, 1999. 273 s.
- The Down of Art*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1974. 195 s.
- Schiltz V. *Les Skythes et le monde des steppes // Le Grand Atlas Universalis de l'Archeologie*. Paris: Gallimard, 1985. 472 p.
- Schiltz V. *Histoires de kourganes. La redécouverte de l'or des Scythes*. Paris: Gallimard, 1991. 144 p.
- Schiltz V. *Les Skythes et le nomades des steppes. L'Univers des formes*. Paris: Gallimard, 1994. 472 p.
- Siberia. Siberia. Gli uomini dei fiumi ghiacciati*. Milano: Electa, 2001. 209 p.
- Smits L. G. A. *Rock painting in Lesoto: from analysis of subject matter in Ha Baroana // Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or Where do we go from here?* Oxford: Oxbow Monograph, 1993.
- Sperry R. W. *Brain bisection and mechanisms of consciousness // Brain and conscious experience*. Berlin; New-York, 1966. P. 298–313.
- Tallgren A. M. *La Pontide prescythique apres l'introduction dex metaux // Eurasia septentrionalis antique, II*. Helsinki, 1933.
- Tallgren A. M. *Zum Ursprungsgebiet des sogenannten skythischen Tierstyl // Acta Archaeologica*. 1933. Vol. 4, fasc. 2–3.
- Tarr L. *Karren, Kutsche, Karosse. Eine Geschichte des Wagens*. Budapest: Corvina, 1970. 286 s.
- The down of art. The Hermitage Collection*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1974. 193 p.
- The golden deer of Eurasia. Scythian and Sarmatian Treasures from the Russian Steppes*. The State Hermitage, Saint Petersburg, and the Archaeological

Museum, Ufa. The Metropolitan Museum of Art. New York: Yael University Press, 2000. 303 p.

Thomsen K. U. Ledertraad til nordisk Oldkyndighed. København, 1836.

Vialou D. Lespugue: femme ou Vénus? // Les Dossiers d'archéologiques. 1995. № 209. P. 32–65.

Vidal P. L'Art rupestre in peril. Périgueux: Pilot édition, 2001. 127 p.

Wiart C. Expression pictural et psychopatologie. Paris: Edition Doin, 1967. 144 p.

Wiesner J. Fahren und Reiten // Archaeologia Homerica. 1968. Bd. I. F. Gottingen. 65 s.

Witsen Nic. Noord en Ost Tartarye. 2-е изд., 1705. Amsterdam, 1692.

Zilhao Joao (ed). Arte Rupestre e Pré-Historia do Vale do Côa. Trabalhos de 1995–1996. Lisboa: Ministerio de la Cultura, 1998 (1997). 453 p.

Zumtor P. Introduction a la poesie orale. Paris: BAR (British Archaeological Reports). JAS (Journal of Archaeological Science), 1983. 287 p.

Принятые сокращения

АН СССР	– Академия наук СССР.
АО	– Археологические открытия.
АСГЭ	– Археологический сборник Государственного Эрмитажа.
АЭАЕ	– Археология, этнография, антропология Евразии.
ВДИ	– Вестник древней истории.
ГМИНВ	– Государственный Музей Искусств народов Востока, г. Москва.
ГЭ	– Государственный Эрмитаж.
ИБ МАИЦКА	– Информационный Бюллетень Международной Ассоциации «История Центральной Азии».
КИКМ	– Красноярский историко-краеведческий музей.
КСИА	– Краткие сообщения Института археологии АН СССР.
КСИИМК	– Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР.
МАР	– Материалы по археологии России.
МБМ	– Музей Барбье-Мюллер, г. Женева.
МИСУ	– Музей исторических сокровищ Украины, г. Киев.
ММ	– Музей Метрополитен, г. Нью-Йорк.
МСЖЛ	– Музей Сен-Жермен-ан-Ле, г. Париж.
НМА	– Национальный музей Афганистана.
СА	– Советская археология.
СЭ	– Советская этнография.
ТМ	– Тегеранский археологический музей.
ТРКМ	– Тувинский республиканский краеведческий музей.
ЦГМ РК	– Центральный государственный Музей Республики Казахстан, г. Алматы.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Введение	5
Глава 1. Каменный век	12
1.1. Нижний и средний палеолит	12
1.2. Верхний палеолит	12
1.2.1. Краткая история изучения палеолитического искусства	13
1.2.2. Ареал	23
1.2.3. Живопись и графика	25
1.2.4. Искусство малых форм	33
1.2.5. Хронология	35
1.3. Мезолит	39
1.3.1. Историко-культурный фон	39
1.3.2. Общая характеристика искусства эпохи мезолита	40
1.3.3. Ареалы мезолитического искусства	42
1.4. Неолит	47
1.4.1. Историко-культурный фон	47
1.4.2. Общая характеристика искусства эпохи неолита	48
1.4.3. Петроглифы	52
1.5. Выводы	58
Вопросы для самоконтроля	59
Глава 2. Бронзовый век	61
2.1. Краткая история изучения	62
2.2. Историко-культурный фон и ареалы	63
2.3. Европа	66
2.3.1. Юго-восточная Европа	66
2.3.2. Южнорусские степи, Поволжье и Приуралье	69
2.3.3. Кавказ	72
2.3.4. Закавказье	73
2.4. Азия	74
2.4.1. Урал и Западная Сибирь	74
2.4.2. Южная Сибирь и Средняя Азия	76
2.4.3. Восточная Сибирь	86
2.5. Выводы	90
Вопросы для самоконтроля	91
Глава 3. Искусство железного века	94
3.1. Историко-культурный фон и ареалы	94
3.1.1. Скифы и их соседи	95
3.2. Из истории изучения скифского искусства	97
3.2.1. Изучение искусства европейских скифов	97
3.2.2. Изучение искусства азиатских племен скифского времени	98
3.3. Искусство скифов Восточной Европы	99
3.4. Сокровища царских курганов	100

3.5. Искусство Фракии	107
3.6. Искусство саков (азиатских скифов)	108
3.6.1. Поволжье, Приуралье и Западный Казахстан	109
3.6.2. Приаралье	110
3.6.3. Центральный Казахстан	111
3.6.4. Семиречье, Тянь-Шань, Памиро-Алай	111
3.6.5. Саяно-Алтай	112
3.6.6. Хакасско-Минусинская котловина (тагарская бронза)	115
3.6.7. Междуречье Оби и Иртыша	116
3.6.8. Бактрия	119
3.7. Петроглифы скифского времени	120
3.7.1. Саяно-Алтай	121
3.7.2. Средняя Азия	122
3.8. Выводы. Звериный стиль	123
Вопросы для самоконтроля	124
Глава 4. Полевые методы исследования, консервация и музеефикация изобразительных памятников	128
4.1. Поиск	128
4.2. Научная документация	129
4.2.1. Пещерная живопись и графика	130
4.2.2. Петроглифы	131
4.3. Разрушение петроглифов	137
4.3.1. Повреждения природного характера	139
4.3.2. Повреждения антропогенного характера	144
4.4. Консервация и реставрация	147
4.5. Охрана и использование	148
4.5.1. Роль государства	148
4.5.2. Список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО	149
4.5.3. Роль общественного мнения	152
4.6. Музеефикация памятников	152
4.6.1. Способы музеефикации и использования памятников	153
4.6.2. Музеефикация пещер	159
4.6.3. Экспозиции в музеях	163
4.7. Выводы	164
Вопросы для самоконтроля	164
Глава 5. Проблемы и методы датирования и синхронизации	166
5.1. Датировка изобразительных памятников каменного века	166
5.1.1. Абсолютные даты	169
5.2. Датировка изображений эпохи бронзы	171
5.2.1. Изображения повозок и колесниц	172
5.2.2. Изображения, найденные при раскопках	174
5.3. Особенности датирования изображений железного века	177
5.3.1. Памятники европейских скифов	177
5.3.2. Азиатские скифы (саки)	179

5.4. Датировки оленных камней	184
Вопросы для самоконтроля	187
Глава 6. Семантическая интерпретация древних изображений	189
6.1. Дешифровка или догадка?	189
6.2. Древнейший изобразительный фольклор	193
6.3. Божественные первопредки	196
6.4. «Коррида»	200
6.5. «Господин коней» на берегу Енисея	207
6.6. Изображения повозок и колесниц	210
6.6.1. Плуг или повозка?	211
6.6.2. «Чудесные» упряжки	212
6.6.3. Непарные упряжки в текстах	214
6.6.4. Стрекало – атрибут божества	216
6.6.5. Земные и небесные колесницы	216
6.7. Скифская генеалогическая легенда	218
6.8. «Пуанты», «цыпочки», маски и хвосты	220
6.9. Выводы	221
Вопросы для самоконтроля	222
Глава 7. Традиционное искусство	223
Вопросы для самоконтроля	236
Глава 8. Эстетика в первобытном искусстве	238
Вопросы для самоконтроля	250
Глава 9. Первобытное искусство и мозг	251
9.1. Симметрия и асимметрия в природе	252
9.2. Асимметрия полушарий головного мозга у человека	253
9.3. Возрастные изменения межполушарной асимметрии	257
9.4. Асимметрия полушарий мозга и изобразительная деятельность	260
9.5. Речь и изобразительная деятельность	262
9.6. Асимметрия и археологические данные	265
9.7. «Творчество» неандертальца	270
9.8. Асимметрия в первобытном искусстве	273
9.9. Отпечатки правых и левых рук	279
Вопросы для самоконтроля	288
Глава 10. Происхождение искусства	289
10.1. Творчество детей – модель зарождения изобразительной деятельности	290
10.1.1. Природные истоки	290
10.1.2. Этапы развития детского рисунка	293
10.1.3. Доизобразительная стадия	294
10.1.4. Схематическая стадия	298
10.1.5. Физиопластическая стадия	301
10.1.6. Стадия правдоподобных изображений	304
10.1.7. Стадия правильных изображений	304

10.2. Причины детского рисования	305
10.3. Детский рисунок и первобытное искусство	307
10.3.1. Контур	309
10.3.2.Схематизм	309
10.3.3. Симметрия и ритм	310
10.3.4. Нарушение пропорциональности	311
10.3.5. «Прозрачность»	312
10.3.6. Композиция и перспектива	313
10.3.7. Многоэпизодность	315
10.4. Искусство и труд	315
10.5. Выводы	318
Вопросы для самоконтроля	321
Заключение	322
Библиографические ссылки	325
Принятые сокращения	346

Научное издание

ШЕР Яков Абрамович

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие

Редактор З. А. Кунашева

Подписано в печать 09.08.2006. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,2. Уч.-изд. л. 20,5. Тираж 200 экз. Заказ № 518

ГОУ ВПО «Кемеровский госуниверситет». 650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6.
Отпечатано в изд. «Кузбассвузиздат». 650043, г. Кемерово, ул. Ермака, 7. Тел. 58-34-48.

Яков Абрамович Шер, археолог,
доктор исторических наук,
профессор, академик РАЕН, ученик
крупнейшего российского археолога
М. П. Грязнова, родился в 1931 г.

Со студенческих лет увлекался
археологией и начиная с 1950 г.
участвовал во многих
археологических экспедициях в
Южной Сибири, Средней Азии
и в Крыму.

Я. А. Шер руководил
экспедициями в долине Енисея, на
Тянь-Шане, в Туве, участвовал в
раскопках в Болгарии, изучал
пещерную живопись во Франции и
Испании. Наряду с раскопками, он
занимается исследованием
памятников первобытного искусства
на местности и в музеях России,
Франции, Германии, Венгрии, Чехии,
Италии, США, Швеции.

Я. А. Шер много раз выступал с
докладами на всесоюзных,
всероссийских и международных
конгрессах и конференциях. Он автор
и соавтор 13 книг и более 160 статей.
Последние 20 лет Я. А. Шер является
профессором кафедры археологии
Кемеровского государственного
университета. Данная книга
представляет собой расширенный
курс лекций, которые читаются им в
Кемеровском университете, а также в
университетах Самарканда,
Барнаула, Омска и Тюмени.

В 1990–1992 гг. в качестве
приглашенного профессора читал
курс лекций по первобытному
искусству Сибири и Средней Азии в
Школе высших социальных
исследований
(Институт Человека, Париж).

