

А.К. Филиппов

ХАОС И ГАРМОНИЯ В ИСКУССТВЕ ПАЛЕОЛИТА



ХАОС И ГАРМОНИЯ в искусстве палеолита

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ЦЕЛЕВАЯ ПРОГРАММА «КУЛЬТУРА РОССИИ»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

А.К. Филиппов. Хаос и гармония в искусстве палеолита. — СПб.: ЛООО «Сохранение природы и культурного наследия», 2004. — 224 с., ил.

Редактор-корректор: Г.С. Якушева
Макет, компьютерная верстка: О.С. Закорко
Оформление обложки: А.А. Тютюнник
Иллюстрации А.К. Филиппова

Издание осуществлено при участии ООО «Балтийский стиль»
Оригинал-макет подготовлен информационно-издательской фирмой «Лики России»

На основании анализа остатков технической и символической деятельности ашело-мустьерского, и особенно человека верхнепалеолитического, рассматриваются истоки и мотивы ранних форм изобразительной деятельности. Поднимается вопрос возникновения эстетического отношения, и показывается на археологическом материале начальные формы технологического совершенствования. В результате анализа уникальных изобразительных комплексов всемирно известных фресок, гравюр, скульптурных ансамблей пещер Франции и Испании представлена целостная концепция существования в верхнем палеолите изобразительных структур, связанных с мифологией “иностранцев” и культом хозяев пещер и первопредков.

Книга рассчитана на археологов, искусствоведов, философов и широкий круг читателей.

ISBN 5-9900353-1-4

© ЛООО «Сохранение природы и культурного наследия», 2004
© Филиппов А.К., 2004: текст, иллюстрации

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Глава 1. Кто есть человек?	15
Глава 2. Возникновение эстетического отношения	35
Глава 3. Основные теории происхождения изобразительного искусства	47
Глава 4. Позднепалеолитические памятники искусства в Европе	77
Глава 5. Технология изобразительных средств палеоискусства	107
Глава 6. Условные средства, стили и организация комплексов в изобразительном искусстве палеолита	139
Глава 7. Происхождение искусства	187
Заключение	213
Литература	219
Список сокращений	223

Галине Вацлавовне Длужневской —
верному другу и помощнику —
с глубокой любовью посвящаю эту книгу

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая вниманию читателя работа "Хаос и гармония в искусстве палеолита" — о природе и происхождении изобразительного искусства, дошедшего до нас в остатках и следах материальной деятельности древнего человека. Это попытка восстановить разорванную связь времен, удовлетворить вечный и вполне естественный интерес к истокам человеческой культуры. Возникает непростой вопрос: может ли человек жить без искусства или, по крайней мере, без простейшего эстетического отношения к продуктам своей деятельности и миру в целом? Некоторые, без сомнения, ответят "да". Ведь мало кто относит к предметам искусства современную мебель или повседневную одежду, хотя утилитарные вещи могут принадлежать прикладному искусству.

Можно вспомнить, что пишут ученые о так называемых культурно отсталых племенах, которым свойственна предельно простая духовная культура. Таковы кочевые охотники и собиратели племени кубу Восточной Суматры в Индонезии. М.О. Косвен утверждает, что кубу не знают украшений: они не способны к созданию какого-либо фигуративного изображения или орнамента. Считается, что людям кубу чужда потребность проявления чувства ритма, никто не видел у них каких-либо музыкальных инструментов, в их среде нет ни танцев, ни музыки. Кочевые кубу совершенно не знают религии и не знакомы с каким-либо культом [Косвен, 1927: 35–37; Токарев, 1976: 110–115; Фольц, 1935: 75]. Существует мнение, что племя кубу деградировало, находясь в экстремальных условиях тропического леса. Но это утверждение чрезвычайно спорно. Человек — не животное, которое при экстремальных условиях, как правило, или уходит в другую экологическую нишу, или приспосабливается к среде. В джунглях Восточной Суматры люди, казалось бы, не могут существовать — настолько тяжелы условия жизни, но они существуют, и при определенных условиях могут исчезнуть. Но если они продолжают существовать, то их культура, особенно знаково-символическая деятельность, не может исчезнуть. Когда исследователи отрицают наличие, к примеру, эстетической деятельности, то возникает вопрос, а как быть с производством простейших вещей: должны же остаться какие-то следы совершенствования? У кубу имеются плетеные заплечные корзины, циновки, другие предметы, которые не могут быть абсолютно одинакового качества. Всегда существуют вещи менее совершенные и более совершенные. Шкала эстетических эталонов охотников и собирателей кубу и наша шкала находятся в разных культурных измерениях.

Очевидно в истории первобытного человека существовал длительный период, когда искусства не было. В продолжение двух миллионов лет люди не рисовали орнаментов, не изображали конкретных объектов, не украшали свое

тело или предметы быта и орудия труда. Споры об этом очень далеком времени не прекращаются, хотя подчас не договариваются заранее о понятии предмета дискуссии. В настоящее время, например, по-разному определяют эстетическое отношение человека к действительности, а понятий "искусство" столько, что выбраться из логики каждого автора чрезвычайно трудно и одни и те же произведения можно отнести "к искусству" и "к неискусству". Совсем недавно творчество К.С. Малевича с его супрематизмом, В.В. Кандинского с идеями освобождения живописи от предметных форм, П.Н. Филонова и других выразителей авангардизма первой половины XX в. объявлялось "антиискусством". Впрочем, наше мнение является скорее прямой реакцией на запрет определенных форм деятельности, которые вообще в искусстве занимали весьма маргинальную позицию.

А как быть исследователям древнейшей изобразительной деятельности? Видимо, здесь надо вспомнить более старые представления, когда искусством называлось любое совершенство в деятельности человека, когда говорили: у этого человека "божий дар". А может быть, ограничить понятие искусства только совершенным условно-отражательным творчеством? Существуют и другие понятия, требующие, во всяком случае, серьезной коррекции.

Удивительно, но указанные проблемы в марксистской философской науке совсем недавно казались решенными: все гипотезы были законсервированы с 30-х гг. прошлого столетия вокруг "трудовой теории" происхождения человека и искусства. С нашей точки зрения, эта, казалось бы, фундаментальная теория имеет свои ограничения. Для всех ясно, что в биологическом смысле человек является животным, делающим орудия труда, но до настоящего времени ведется ученый спор о существовании рефлекторного труда до возникновения человека. Еще жива поршнева гипотеза о "периоде троглодитов" — не людей и не животных [Поршнева, 1974; Семенов, 1989]. В этом случае проявление "зрелых" общественных отношений в процессе становления человеческого общества нередко постулируется как изначальная необходимость в возникновении элементарной социальной системы, где наблюдается переход природно-биологического процесса в социальный. Но ведь здесь, в верхнем палеолите (!), возникает не элементарная социальная система. На самом деле такая элементарная система родилась миллионы лет назад, и никакого так называемого периода троглодитов никогда не существовало. Проблема возникновения человека и, соответственно, простейшей социальной системы, к сожалению, пока не решается однозначно. Мы можем только умозрительно предположить, что в самом начале человеческой истории, видимо, произошло новое резкое ускорение и изменение информационных процессов при очередном усилении связей с космической жизнеорганизующей активностью. В момент подобных переходов осуществляется встреча и интеграция потенциально-интеллектуальных способностей мозга с усложнением деятельности при помощи естественных посредников, что наряду с космической информацией дает толчок к символизации ближайшей предметной и, вероятно, психологической среды. В этом смысле появление потребности "труда-общения" и возникновение человека (сознания) являются единым актом: их нельзя поставить в порядке причинной последовательности. Мы не случайно сказали о "труде-общении", ибо человек не только делает орудия труда, но и создает символические орудия осознания цели и общения.

Археология древнейшей истории человека нередко изучает источники, значения которых, как правило, утрачены или связь с ними настолько запутана, что любые реконструкции высокого порядка становятся крайне ненадежными. Совсем недавно, переступая через факты и основываясь на богатом воображении, исследователи изобразительной деятельности в эпоху палеолита

пытались наложить сравнительную сетку из фрагментов жизни эскимосов, чукчей, эвенков или австралийцев и бушменов на образ жизни палеолитических людей. При такой “дурной” актуализации археологического источника с помощью неотпрепарированных этнографических параллелей возникали гипотезы и реконструкции с крайне короткой жизнью, хотя некоторые общие установочные универсальные модели и выдержали испытание временем. В этом смысле отрицание роли этнографических универсалий в интерпретации археологических артефактов является большой ошибкой. Конечно, объяснение конкретного ископаемого материала с помощью простых и случайных аналогий говорит пока только об ограниченности археологической науки как частного видения объекта исследования.

В этих случаях, как правило, отсутствует внутренний анализ археологических и изобразительных источников. “Дурная” актуализация, — это, если так можно сказать, фильтр из современной идеи о прямой интеллектуальной схожести людей того времени и современных людей.

“Современность” — понятие историческое. Это своеобразный временной слой, верхняя граница которого представляет момент актуального существования человеко-предметного мира. Здесь реальный процесс как бы трансформирует наследство прошлых эпох. Нижняя граница современности, видимо, находится где-то в ретроспективе, за пределами памяти живущих о непосредственно наблюдаемой деятельности современников. Говоря об отношении прошлого к будущему, отметим, что нередко различные социальные структуры и системы в настоящем могут существовать при смене очень многих поколений и уходить своими корнями в далекое прошлое, они могут также содержать в себе элементы будущего. В простом воспроизводстве или развитии они отражают связь различных времен. Представление об этом непростом единстве имеет принципиальное методологическое значение. Актуализация, естественно, возможна, более того, необходима, но процесс актуализации непросто. Для всех очевидно, что сейчас в нашем мире эксперимент с моделированием давно ушедших в небытие событий нереален. А представление, что настоящее так называемых “культурно отсталых” народов есть простое временное растяжение существования тех же ископаемых общественных систем, — утопия. Все гораздо сложнее.

Конечно, современная обыденная жизнь архаических обществ может быть сравнительно легко изучена, но ведь знаковая деятельность и в частности искусство связаны в гораздо большей степени с особым рода духовностью, например, с сакральной деятельностью, чаще скрытой от глаз постороннего наблюдателя. Хорошо известно, как А. Брейль интерпретировал некоторые палеолитические знаки — “тектиформы”, основываясь на их внешнем сходстве с одеждой колдуна из Новой Гвинеи [Breuil, 1955: 146, рис. 111]. Теперь подобная интерпретация вызывает только удивление.

Археология изучает технологические структуры культурно-исторических систем самых различных уровней и видов. Как справедливо пишет Э.С. Маркарян, “...природа культуры в своей основе технологична, ибо она выработана именно как специфическая система способов и средств человеческой деятельности”. Предлагается и типология этих способов и средств в виде следующих техник: “механической”, “организационной” и “символической” [Маркарян, 1969: 85–87]. Эти техники последовательно перекрывают друг друга. “Символическая” находится на высшем уровне, в связи с чем орудия, постройки и другие натуральные предметы, изготовленные в сфере материальных отношений, мы можем рассматривать, по И.В. Полякову, как разного рода “символы”, а точнее, “социально-практические системы знаков” [Поляков, 1983: 11]. Хотя данное определение, на наш взгляд, не очень удачно, мы принимаем его за неимением лучшего.

Материализация древних технологий в разного рода изделиях и побочных продуктах жизнедеятельности дошла до нас не в одинаковой степени сохранности. Действительно, значения многих артефактов утрачены. В этой исследовательской ситуации источник без значения какое-то время рассматривается безусловным. В такой роли могут оказаться даже знаки и предметные изображения. Конечно, мы, исходя из своего обыденного опыта, понимаем, что это бывшие условные средства деятельности, некогда связанной с мышлением и общением. Но этого мало. Только анализ позволяет раскрыть их функцию — способы и приемы использования, а также характер и структуру отношений человека и его предметного мира.

Познание безусловного источника (с утраченным значением), на первый взгляд, кажется гносеологическим тупиком: в наиболее сложном варианте, в археологических объектах, археологи видят форму и структуру без значения. Иначе говоря, в культурных слоях палеолитических памятников обнаруживаются вещи, а чаще фрагменты вещей, о назначении, о функции которых исследователи не имеют никакого представления. Еще более сложная ситуация возникает при реконструкции и интерпретации палеолитического искусства. Нужен какой-то ключ. И тем не менее, в настоящее время археологи, как уже говорилось, скептически относятся к этнографическому или какому-либо иному ключу, при помощи которого можно было бы заглянуть в прошлое. Есть основание думать, что для подтверждения взаимоисключающих концепций об ископаемых технологиях, в этнографической литературе можно легко найти нужные и одинаково убедительные аналогии.

Подобные выводы привели к другой крайности — к отрицанию значения вообще каких-либо этнографических аналогов или моделей. В области исследования палеолитического искусства наиболее яркими представителями такого отношения являются А. Ляминь-Амперер и А. Леруа-Гуран.

А. Леруа-Гуран предложил замечательную теоретическую концепцию подземного пространства как определенной целостности, топографического единства пещеры и изображенных существ и знаков. Используя рисунки А. Брейля, свои работы, он создал свод изображений пещерного искусства и провел серьезный статистический анализ. Безусловная заслуга А. Леруа-Гурана заключается в том, что он обратился к материалу, к источнику. И все же А. Леруа-Гураном и его ортодоксальными последователями владели позитивистские иллюзии. Правда, все они, открещиваясь от этнографического диктата и выгоняя этнографические аналогии за дверь, оставляли открытым окно для своеобразной актуализации, в том числе и этнографической. Очевидно, ученый никогда не начинает с нуля, определенный массив актуализации всегда присутствует. В случае с А. Леруа-Гураном особое влияние, видимо, оказали К. Леви-Стросс со своими идеями структурной антропологии, китайская философия и З. Фрейд с теорией разделения символов на мужские и женские.

Надо сказать, что в это время уже развивалась “новая американская археология”. Л. Бинфорд встал во главе “этноархеологии”. На этом пути археологов ждали большие неожиданности. В 1949 и 1952 гг. Н.-В. Макинтош, прекрасно знавший аборигенов Северной Австралии, дал интерпретацию вполне реалистическим наскальным изображениям. Когда через 25 лет Н.-В. Макинтош узнал объяснение смысла и содержания рисунков от самих аборигенов, то понял, что 90 процентов интерпретированных, казалось бы, ясных изображений было или неточным, или неверным. Прежде всего, от наблюдателя ускользнула организация изображений. Они, отделенные друг от друга визуально большим пространством, были связаны странными фигурами и относились к одному мифу. Среди изображений были божества, духи... “Этот уникальный опыт включает многочисленные попытки, о которых следует

задуматься", — писал по этому поводу М. Лорбланше [Lorblanchet, 1988: 276]. Такой опыт говорит только об одном: внутренний анализ источников и сравнительный метод сами по себе имеют определенные рамки, но комплексность исследования при изучении исчезнувших технологий необходима. Вместе с тем внутренний анализ источников необходим, так как изобразительные структуры создаются осознанно только в каком-то очень узком смысле. В основном они произвольны: возникают стили и формы, все облекается традицией, и потомки уже не ведают, не осознают ни географических и исторических пределов, ни "условных хитростей" иконографических систем [Уско: 12–17]. Поэтому насиловать источник с помощью внешних аналогий очень опасно. В свое время Б. Спенсер и Ф.-Г. Гиллен со всей определенностью писали, что аборигены Австралии не могли по внешнему виду определить, к какой группе изображений надо отнести ту или иную фигуру — к светским или священным. Рисунки приобретали свое особое, сакральное значение только в тайных священных местах [Spencer, Gillen, 1899: 617].

Таким образом, археология, с внутренним анализом источников, является той первичной основой, без которой вообще невозможно никакое исследование искусства палеолита. Следует сказать, что фундаментальные археолого-иконографические разработки в виде сводов изображений, их хронологических привязок и тому подобного существенно облегчают нашу работу. Однако наряду с этим рассматриваемое искусство как целостное культурно-историческое явление принадлежит к социально-общественной сфере в системе палеолита. И здесь возникает целый комплекс общих проблем. Прежде всего встает вопрос о конкретно-исторических формах изобразительной деятельности, о ее функциях и генезисе, о ее гибели вместе с верхнепалеолитической цивилизацией. Возникает также проблема исследования общеисторического процесса развития искусства.

Концепции происхождения искусства — особая область научных интересов. На Западе они, как и проблема происхождения языка, к которой мы вынужденно будем обращаться, совсем недавно приравнивались к изобретению перпетуум мобиле. Западноевропейской научной мыслью были созданы, в основном, гипотезы функционирования. Тема "Происхождения искусства" в русскоязычной литературе является традиционной и в некотором плане приоритетной. И в этом немалая заслуга так называемой марксистской науки [Еремеев, 1970; Замбровский, 1976; Каган, 1972; Марков, 1970 и др.]. В настоящее время на Западе снова проявляется интерес к теоретическим проблемам искусства, вопросам палеомифологии, социологическим гипотезам организации определенного образа жизни.

Вообще говоря, проблема возникновения изобразительной деятельности, более того, проблема палеоискусства с его эстетическим феноменом пока решены неудовлетворительно. Если обратиться к фундаментальным понятиям "искусство" и "эстетическое отношение", то здесь мы, как говорилось выше, встретим десятки определений, причем многие из них будут противоречить друг другу, а поэтому предложим те, которые, по нашему мнению, лучше всего объясняют эстетическую природу деятельности первобытного человека. Если принять точку зрения информационной природы эстетического отношения, то "эстетическое" будет рассматриваться как изоморфный отклик эмоционально-волевых структур человеческой психики на превосходные в своем роде проявления целостности реального или воображаемого мира [Филиппев, 1971]; "...какими бы другими существенными достоинствами ни отличалось то или иное явление, эти достоинства только тогда выступают как эстетические, когда они получают относительно превосходное целостное внешнее выражение" [Поспелов, 1965: 87]. Эстетическое отношение имеет всеобщий универсальный характер. Это, скорее, мироощущение — тончайшая

связь с космосом и предметным миром. Оно может касаться любой деятельности и любого отношения, усложняясь духовно. Искусство — это лучшая по выразительной форме знаково-символическая деятельность, создающая мир образов и связанная с эмоционально-духовной ориентацией человека в обществе. По своей сути оно — “тайна” концентрации ощущения конкретной реальности как отсвета абсолютной гармонии мира. Искусство по отношению к человеку проявляет такие фундаментальные эстетические качества символической выразительной формы, как целостность высокого уровня фигуративной или абстрактной образности, как правило, трансформируемой в противоречивом культурно-историческом процессе.

Археология бесписьменного периода истории, как мы уже отмечали, очень часто имеет дело с материальными объектами, различного рода символической, содержание и функциональное значение которых утрачены. Именно поэтому эстетический феномен реальности нередко ограничен внешним выражением целостности. Конечно, чувственная реакция на внешнее выражение целостности, за которой также может стоять целый мир, не чужда и современному человеку. И, естественно, в предлагаемой работе эту рефлексивную мы учитываем как своеобразную универсалию культуры, хотя в археологическом источнике она никак не проявляется.

В истории культуры были и создаются в настоящее время противоречивые по общей направленности произведения искусства. Одни, созидаящие духовность, радость и добро, способствуют развитию устойчивой гармоничной социальности, настраивают на антиэнтропийную самоорганизацию бытия; другие — разрушают мир человека незаметно, часто через подсознание. В культурном процессе мы иногда встречаемся с удивительным явлением: в определенных условиях прекрасное и безобразное меняются местами, или же совершенное в одно время — становится несовершенным в другое. В палеолите можно наблюдать красивые фигуры и комплексы фигур, но иногда отдельные “целостные” ансамбли содержат в себе фигуры искаженных пропорций, “карикатурного” вида или примитивно-схематические. В искусстве за этим скрыта целостность более высокого порядка, которая может быть как относительной, прежде всего — внешней, так и абсолютной. Здесь обычно скрывается моральная, духовная сторона искусства. Кроме всего, не забудем, что существует проблема жизни образа, временного проявления его функций и смыслов.

Если заглянуть глубже, то необходимо понять место человека в мироздании, которое определяется единством человеческих коллективов и отдельных людей с макросредой и с пронизывающей все невидимой полевой субстанцией. “Человек [сам] как познающий, нравственный и эстетический субъект ... не есть ни часть среди частей, ни вещь среди вещей, ни объект среди объектов. Так ставится в первоначальной форме проблема человеческой предметной деятельности, непрерывно и полагающей, и снимающей свои границы. В более глубоком понимании эта проблема становится проблемой субстанциональности субъекта” [Батищев, 1969: 77]. Говоря о деятельности субъекта, стоит вспомнить, что никакая практика, даже повторяясь миллионы раз, неспособна без сложного перехода к логической мысли или интуиции проникнуть сквозь одежды кажимости и связать в единое многообразие впечатлений. Откуда же появились мысль, озарение и такие сложные человеческие чувства, как, например, удивление или всепроникающая радость? Ответ на этот вопрос на основе “трудовой теории” в определенном смысле оказался не совсем удовлетворительным. В самом общем плане, мы думаем, нельзя утверждать первичность либо вторичность материального или идеального, так как вечно существуют и то и другое. Несомненно, когда-то будут подняты очень важные проблемы организации “живой” и “косной” материи,

информации, целостности и гармонии, "системного дуализма", разных — рациональных, эмоциональных и интуитивных — форм постижения бытия, в том или ином аспекте касающихся ранней символической деятельности человека. В предлагаемой читателю работе они по существу не будут затронуты, иначе мы далеко уйдем от главной задачи — синтеза материалов и анализа феномена палеолитического искусства.

Когда данное исследование было написано (1990 г.), стали очевидны его недостатки. Разве можно достоверно воссоздать мотивы и содержание "доисторического" искусства, когда и то и другое безвозвратно утрачено, нигде текстуально не записано, не осталось в устных преданиях? Во всяком случае, материальная и психолингвистическая реальность в палеолите была иная и более богатая, чем мы ее себе представляем. Впрочем, не нам оценивать собственную попытку понять духовный мир человека эпохи палеолита. Надо признать чрезвычайную сложность темы. И, очевидно, тот или иной ансамбль палеоискусства не может быть как-то понят без воссоздания образа жизни людей определенного времени. Трудности существуют не только в связи с фрагментарностью и другой спецификой археологических источников или нашими, скажем, неверными принципами исследования, но и по причинам узкой специализации исследователей. Целостность изучаемого феномена чаще остается неуловимой. Разумеется также, проблема природы и происхождения ранних форм искусства решается только комплексом наук, где археология, палеоантропология, этнография, психология человека архаических обществ, эстетика и общая теория искусства взаимодополняют друг друга. Очевидно, что комплексное исследование должно быть написано разными специалистами-единомышленниками. К сожалению, по ряду обстоятельств это вполне законное желание осуществить невозможно. И тем не менее, работа написана. Всем нам присущ очень важный интерес к себе как к особому явлению в данном мире. Нас интересует родословная человека в самом широком смысле. И начало начал интеллектуальной и практической деятельности, безусловно, будет постоянно обсуждаться в настоящей книге.



Глава 1.
КТО ЕСТЬ ЧЕЛОВЕК?

Одновременно с постановкой вопроса о происхождении человека возникает проблема происхождения Вселенной, потому что человек может существовать только во Вселенной. Спрашивая, вечна ли Вселенная, или же она имеет начало, мы тем самым ставим этот же метафизический вопрос и по отношению к происхождению человека.

Луис Фарре

Начнем с темы глобальной. В разные времена, часто в очень противоречивой форме, в поле зрения ученых — философов, археологов, палеоантропологов — оказывалась проблема возникновения человека с его материальными и символическими средствами деятельности. Примерно с середины XX столетия научный интерес к древнейшему прошлому человечества стал устойчивым. Появлялись все новые и новые факты. И, естественно, ученые приступают к самым разнообразным реконструкциям жизни первобытного человека. В центре внимания оказывается эволюция человека, а также конкретная роль орудий труда в процессах не только удовлетворения биологических потребностей, но и в символизации ближайшей среды. После замечательных по мысли, логически четких работ Ч. Дарвина и А.Р. Уоллеса исследователи эволюционных процессов начальных стадий антропогенеза обратили внимание на поведение в чем-то похожих на людей обезьян.

Антропоиды и мы. Предыстория и первобытная история орудийной деятельности антропоидов и человека в науке была в центре интересов ученых, связанных с так называемым антропологическим материализмом. Хорошо известны работы И.П. Павлова, Н.Н. Ладыгиной-Котс, Н.А. Тих, Л.А. Фирсова. Это только начало списка известных советских и российских ученых. Если перечислить всех крупнейших антропологов и палеопсихологов, то он будет очень впечатляющим. Центральное место, конечно, занимал великий Ч. Дарвин. Работами антропологов и палеопсихологов живо интересовались археологи М.М. Герасимов, П.И. Борисковский, Г.А. Бонч-Осмоловский, С.А. Семенов и многие другие.

В настоящее время существуют многочисленные свидетельства орудийной деятельности обезьян в природной естественной среде. Шимпанзе очищают ветки от листьев для ловли термитов и муравьев, манипулируют разными палками при добыче меда, используют жеванный лист как

губку для впитывания, добывания воды, они способны также при помощи камня колоть орехи на наковальне. Самцы нередко применяют палки и камни для отпугивания других животных.

Данные об использовании шимпанзе знаков поразительны. Широко известен опыт Гарднеров с самкой шимпанзе Уошо. В течение трех лет обучения в ее багаже общения с человеком оказалось 85 слов. Это были слова-жесты. В первую очередь личные местоимения "ты", "я", "он". Нет смысла останавливаться на этом подробно. Эти эксперименты достаточно хорошо описаны, и все их знают [см., например, R.A. Gardner, B.T. Gardner, 1978].

Несколько лет назад в Санкт-Петербурге Л.А. Фирсов со своими коллегами организовал выставку "Обезьяны, берущие палки". Это была выставка обезьяньих рисунков красками. Кстати, живописные работы продавались, и если бы никто не сказал, что это творчество обезьян, рисунки можно было бы отнести к работам художников ташистов, картины которых состоят из цветных мазков и пятен густыми и жидкими красками. Ташисты постулируют бессознательный подход к творчеству. На этой выставке можно было увидеть, как рисует орангутанг Моника. Речь идет непосредственно о процессе рисования. Монике давали белый лист бумаги и краску. Естественно, бумага имеет границы. Как правило, мазки кистью, а чаще пальцами, приходятся на центр. Первое пятно или черта активизируют, привлекают внимание обезьяны, и она трет и красит по центру. Кисть держит в кулаке. В этом случае наиболее реальны простые устойчивые движения сверху вниз и вверх по вертикали.

По наблюдению экспериментаторов, при разделении поля чистой бумаги вертикальной линией шимпанзе, горилла и орангутанг, как правило, рисовали на правой или левой половине. Линию они перечеркивали исключительно редко. При другом разделении листа — горизонтально, по диагонали — такое преимущество не обнаружено. Таким образом, человекообразные обезьяны в каких-то случаях чувствуют целостность и спонтанно, бессознательно способны не разрушать ее. Все эти опыты с обезьянами, говорящими или почти говорящими на языке глухонемых, рисующими на листе бумаги красками, использующими от случая к случаю орудия для добывания пищи и воды, свидетельствуют как будто бы только о количественных различиях чувственных и интеллектуальных потенциалов человека и обезьяны.

Однако имеются и другие интерпретации. В орудийной деятельности приматов существуют свои ограничения. Вот что пишет К.Р. Гибсон: "В целом у приматов отсутствуют те схемы применения орудий, которые у детей человека развиваются довольно поздно, и которые требуют одновременного удержания в поле внимания нескольких пространственных отношений или объектов" [Gibson, 1993: 255]. Что касается распространенного мнения о больших способностях обезьян к подражанию, то на это Майкл Томазелло [Tomasello, 1994] отвечает, что эти способности очень ограничены, а экспериментальные попытки обучить воспитанных в неволе обезьян при помощи подражания не привели к успеху. Иногда кажется, что применение орудия освоено обезьяной благодаря ее наблюдениям, но в результате этот процесс оказывается связанным с более простыми явлениями. Анализ жестового языка обезьян приводит к аналогичным выводам. М. Томазелло говорит, что шимпанзе, сориентировавшись в задаче, далее учатся сами, а человек, напротив, занимается прямым обучением с помощью речи и наблюдения.

Обратимся к фактам археологии. В "культуре" обезьян искусственные средства появляются, но не аккумулируются. У их орудий нет истории. И, естественно, эти орудия археологи не находят. А как быть с нашими древнейшими обезьяноподобными предками?

Антропогенез: взгляд со стороны. Большинство ученых в настоящее время склонно объединить в три вида австралопитеков на основании огромного количества фрагментарных (!) находок ранних гоминид. Это *Australopithecus africanus* (грацильный), *Australopithecus robustus* (более "примитивный") и наиболее древний *Australopithecus afarensis*. Последний существовал в Восточной и Южной Африке где-то в пределах 3–4 млн. лет тому назад. Впервые почти половину скелета этого древнейшего австралопитека обнаружили в Хадаре Д. Джохансон и Т. Грей в 1974 г. Ему было дано имя Люси. Находку подвергли тщательному анализу, и выявилось разительное несоответствие между массивным обезьяноподобным черепом и скелетом. Таз, ноги, кисти рук, зубная система как будто бы говорили о том, что их двуногий обладатель был существом всеядным и определенно вел особый наземный образ жизни. К архаичным чертам обоснованно отнесли примитивный с очень низким сводом череп, более длинные, чем у человека, руки и несколько изогнутые пальцы. Выводы были подтверждены анализом других находок из Хадара и Летоли. В Хадаре, кроме того, были найдены каменные орудия, но обнаруженные поблизости остатки гоминид оказались на один миллион лет древнее. Бегло коснемся других хорошо известных открытий, оказавшихся в центре дискуссий о начале человеческой истории.

Выдающиеся открытия в Восточной Африке связаны с именами многих исследователей, но в первую очередь с Луисом и Мэри Лики. Они многие годы работали в ущелье Олдувай. Наибольшая высота его стен достигала 100 м. В самом низу разреза располагался слой I, выше — вулканические отложения, затем шли слои II, III и IV. На дне ущелья были обнаружены одни из самых древних каменных орудий: оббитые гальки или блоки, осколки лавы, кварцита и других пород. Некоторые из них, как установлено, принесены за 70–80 километров. В 1959 г. Мэри Лики, также на дне ущелья, в пункте FLK I обнаружила первого в Восточной Африке австралопитека. Это был *Australopithecus robustus* ("зинджантроп", "бойсеи", "щелкунчик"). Вскоре слой I был датирован калий-аргоновым методом в 1,8 млн. лет. Большинство ученых в то время не решилось связать этого крайне примитивного австралопитека с орудиями и не сочло возможным считать его участником человеческой эволюции, хотя, по мнению Ле Гро Кларка, австралопитековые занимали промежуточное положение между человекообразными обезьянами и людьми. Серьезным возражением этому мнению служит факт сильной фрагментированности найденных черепов и других костей.

Новое поразительное открытие было сделано в 1962 году. Это существо впоследствии было отнесено к роду Номо, получив название *Номо habilis* (человек умелый), то есть человек, способный изготавливать орудия труда. Объем его мозга, по реконструкции Ф. Тобайса, в среднем составил 642 куб. см. По утверждению большинства палеоантропологов, *Н. habilis* являлся нашим первопредком. Однако, видимо, можно считать, что для такого заключения анализа черепных костей явно недостаточно из-за плохой сохранности палеоантропологического материала; к тому же костей рук, ног, таза, дающих надежную информацию о прямохождении и т. д., было найдено чрезвычайно мало. Отдельные антропологи, в том

числе В.П. Алексеев, вопреки мнению Л. Лики и других исследователей, предложили дать этой находке наименование *Australopithecus habilis* [Алексеев, 1984: 111].

Нужно обратить внимание еще на два замечательных открытия. В 1967 г. Ричард Лики, сын Л. Лики, с группой специалистов начал работы на восточном берегу озера Туркана в Кооби Фора (Кения). В августе 1972 г. ниже слоев вулканического туфа (KBS) был обнаружен удививший вскоре весь мир череп гоминида. Хотя датирование туфа калий-аргоновым методом считается не совсем надежным, его возраст был определен также в 1,8 млн. лет. Этот череп с более тонким высоким и округлым сводом, со слабо выступающими надбровными дугами, по заключению палеоантропологов, несомненно принадлежал человеку. За ним закрепилось название "1470". Объем мозга — 747 куб. см. С некоторыми колебаниями, это соответствует наибольшему объему черепа *H. habilis* и наименьшему *H. erectus*. Кстати, хорошо сохранившийся другой череп (KNM-ER 3733) эректусоподобной формы был также обнаружен в Кооби Фора и датирован в 1,5 млн. лет.

Тем не менее, палеоантропологические находки, на основании которых можно было бы выстроить родословное древо человека, в подавляющем большинстве состоят из разрозненных фрагментов. Этот факт необходимо подчеркнуть. Так, А. А. Зубов, ссылаясь на Б. Камбела, пишет: "...к шестидесятым годам нашего века было зарегистрировано 105 «новых» видов, из числа которых 63 сразу же были признаны неправомерными в соответствии с законами зоосистематики и номенклатуры, а 38 поставлены под сомнение как «неоправданные» [Зубов, 1998: 77]. Именно в связи с этим в шестидесятые годы резко усилилась тенденция к упрощению таксономии человеческих предков.

Существует множество гипотез, предполагающих решение проблемы происхождения человека современного вида. Отметим следующие концепции: 1) *Homo sapiens* — непосредственный потомок неандертальца и далее — по нисходящим стадиям: человек прямоходящий (*Homo erectus*), наследующий линию развития австралопитековых; классический неандерталец, родезийский человек, а иногда вместе с ними часть или все австралопитековые рассматриваются в качестве тупиковых ветвей; 2) *Homo sapiens* развивается по особому пути, ведущему свое начало от прогрессивных неандертальцев — "преандертальца" и "пресапиенса" (обстоятельный критический обзор гипотез "преандертальца" и "пресапиенса" см.: Рогинский, 1969: 104–114); 3) сапиенс, неандерталец, питекантроп — суть разные виды, развивающиеся параллельно с момента дивергенции единого предка.

В целом можно сказать, что в настоящее время в основании всех этих линий развития находятся австралопитековые (*afarensis* или *africanus*) с неизменным присутствием *H. habilis*. К этому виду отнесли и череп "1470", несмотря на то что последний по ряду признаков, скорее всего, принадлежит эректусоподобной форме с некоторыми сапиентными чертами. Кстати, у некоторых специалистов реконструкция лицевой части черепа "1470" вызывает большое сомнение. Конечно, можно назвать и другие, не столь популярные гипотезы. Например, Г. П. Григорьев предлагает свою, не менее убедительную версию: австралопитеки, а с ними *H. habilis* и человек "1470", составляли единую группу, не исключено, один вид. Все они были способны изготавливать и использовать орудия труда [Григорьев, 1977: 92–93, 191].

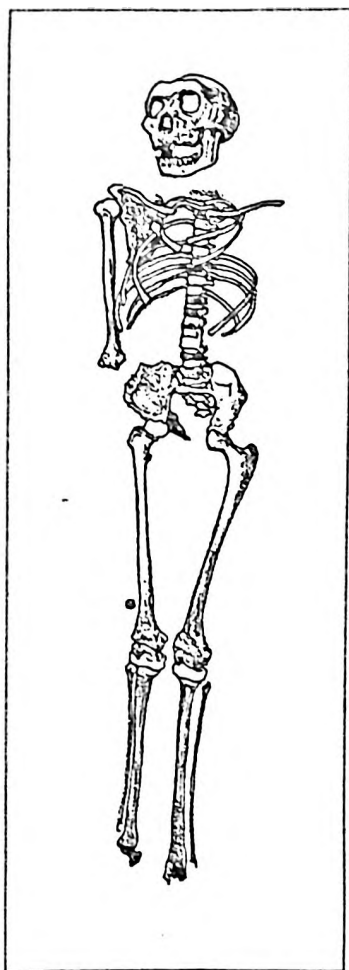


Рис. 1. *Homo erectus* — юноша из Нариокотоме III (Кения)

Внешне выраженная стадиальность изменчивости, а также теория постепенного возникновения новых видов и родов мешают, как нам думается, понять взаимосвязь морфогенеза и социогенеза человека. Они только запутывают проблему внезапного появления прогрессивных сапиентных форм в более раннее время. Сейчас большинство антропологов *Homo sapiens* (ископаемого человека современного типа) и *Homo neanderthalensis* (неандертальца) объединяют в один вид, а некоторые присоединяют к ним и *Homo erectus*. Так, скелет *H. erectus* — мальчика тринадцати лет из Нариокотоме III (Кения), по существу, был идентичен скелету современного человека. Его рост — 1 м 60 см. Возраст находки — 1,6 млн. лет (Рис. 1). *H. erectus* в Восточной Африке появляется, по данным разных авторов, 1,5–1,8 млн. лет назад. Речь идет о находках в Кооби Фора эректусоподобных черепов КНМ-ЕР 3733 и КНМ-ЕР 3883. Естественно, возникает вопрос, если *H. sapiens* впервые появляется только 40–50 тыс. лет назад, то тогда так называемое “детство человечества”, то есть антропогенез, растягивается по стадиям на миллионы лет. Но существовал ли “ребенок” такого возраста? Вопрос этот, вероятно, не имеет однозначного ответа.

В XX веке высказано огромное количество гипотез о космических масштабах существования и эволюции живого вещества. Этой, скорее всего, философской проблемы мы касаемся исключительно в связи с зарождением человеческого сознания. Известно, что образование внутривидового устойчивого многообразия в пределах так называемой микроэволюции зависит от воли случая и естественного отбора. Естественный отбор включает в некие рамки случайность мутаций в хромосомах и генах организма. Если говорить о макроэволюции — от простого организма к сложному, с межвидовой скачкообразной изменчивостью, то следует, видимо, предположить (в определенных пределах) детерминированность жизни космопланетарными процессами. “Выдвигая гипотезу о космических масштабах распространения живого вещества во Вселенной, мы исходим из того, что принципы бесконечности, неисчерпаемости материи справедливы в отношении включенности жизни и даже разумной ее формы как возможных равноправных компонентов эволюции Вселенной во всеединство универсума” [Казначеев, Спири́н, 1991: 27]. Это очень важно! Что касается биологической эволюции человека, то, вероятно, на пороге его истории произошел некий информационный всплеск космической жизнеорганизующей активности. При этом мы допускаем, что в момент подобной активности включилась программа направленного изменения генетической системы вполне подготовленного к этому взаимодействию прачеловека. Естественно, речь идет не об отдельных случайных мутациях наследственности вида. Хорошо известно, что подавляющее большинство этих мутаций причиняет своим носителям только вред. Конкретные механизмы раскрытия “макроэволюционной памяти” пока находятся в области более или менее вероятных гипотез. Можно предположить, что эти изменения коснулись прежде всего функциональных образований коры больших полушарий мозга. Потенциальные психические задатки прачеловека развернулись в способность концентрировать внимание на многих предметах, удерживать в

долговременной памяти ассоциативные отношения (вспомогательные средства — актуальный вид деятельности — конечный результат).

Если не учитывать (не принимать) гипотезу внешнего включения уже существовавшей программы развития человеческого интеллекта, то остается непонятным внезапное превращение “прямоходящей обезьяны” в человека. Странно, что “недумающая” обезьяна вдруг стала “думающей” и занялась ни с того ни с сего осознанно-целевым изготовлением и употреблением орудий, то есть трудом. Здесь необходимо отметить, что в условиях активизации внимания и памяти естественные предметы, например камни, превращались в орудия труда с символической функцией. Это — природно выявленная символизация деятельности. Забегая несколько вперед, добавим, что в конце этого короткого периода антропогенеза возникает искусственная орудийная система “ядро-скол” — мощный катализатор умственной типизации ситуационно-предметного мира. Об этом мы еще будем говорить. Подчеркнем еще раз, что с этого момента первый человек удерживал в поле внимания, в своих образных представлениях и в памяти некоторую совокупность предметов и объектов, связанных между собой по смыслу функций.

В связи с произвольной символизацией ситуационно-предметной деятельности необходимо обратить внимание на становление функциональной асимметрии мозга. Как предполагают нейропсихологи, есть основания считать, что правое полушарие мозга древнее, чем левое. Правое ответственно за аналоговое преобразование информации с наглядно-целостными представлениями объектов, решает пространственные задачи, заведует интуицией, связано со зрительными и слуховыми сигналами [Грановская, Березная, Григорьева, 1981: 81]. Думается, что именно в момент антропогенеза появилась чисто биологическая возможность левого полушария дополнительно преобразовывать информацию дискретно и концептуально, что, видимо, связано вначале с самой примитивной языковой формой общения и в некоторой степени наличием элементов логического анализа причин в виде фиксации в памяти последовательности, сменяемости действий и событий. Хотя понятно, что полушария обрабатывают информацию совместно. Мозг — это целостный орган.

Особое обособление функций левого полушария у современного ребенка идет так или иначе под руководством взрослых людей, прежде всего семьи, а затем и школы. Отметим, что в начале онтогенеза “...оба полушария близки правому полушарию взрослого человека” [Грановская, Березная, Григорьева, 1981: 84]. Конечно, здесь осталось много неясных вопросов. Если не побояться некоторой схематизации, то в первой популяции *H. erectus* (потенциально способного “ребенка”) учителя, имевшие больший, чем у него, опыт усвоения культуры, по существу отсутствовали. И “учителя”, и “ученики” находились в состоянии “эокультуры”. Соответственно, у него не было и особой потребности ни в сложном языке, ни в сложных формах присвоения, ни в производстве продуктов труда, ни в специализированных орудиях. Изначально в примитивном труде и столь же примитивном общении, символизации, создаваемых и изменяемых вещей человек начал осознавать только ограниченные цели. Не исключено, и то, что на первых порах оба полушария его мозга имели слабовыраженную типично человеческую асимметрию. Вспомним историю так называемых “маугли”, воспитанных в звериной семье. Они не знали никакого языка, у них не было речи и, будучи двуногими существами (*H. sapiens sapiens*), они ходили на четвереньках, как и их “учителя-звери”. Они жили вне культурной

формы деятельности. Функции левого полушария их мозга не были развиты и в связи с этим функции правого, вероятно, также оставались на стадии развития животных, хотя биологически, потенциально, в самом раннем детстве они были подготовлены к усвоению культуры XX столетия. Существует также ряд наблюдений над детьми, находившимися в изоляции по другим причинам. В качестве примера можно привести сведения о девочке, которую отец держал в запертом помещении с полуторагодовалого возраста до 13,5 лет. Развитие ее языково-речевых возможностей находилось на уровне двухлетнего ребенка. Здесь отсутствовала ее абсолютная изоляция от людей. Такие дети впоследствии в специальных условиях обучения смогли в очень ограниченной степени адаптироваться к нормальной человеческой среде.

Хорошо известно, что животное, включая высокоразвитых антропоидов, не сделало ни одного орудия для изготовления другого, и тем более орудия для своего партнера. Если же говорить об "орудиях" животных, то очевидно, что они берутся из окружающей природной среды в готовом виде, иногда подправляются. При этом животные для своих искусственно подрабатываемых "орудий" выбирают только тот материал, который поддается непосредственной обработке лапами, зубами или присущими животным химическими веществами. Камень в качестве орудия не обрабатывается животными, то есть не находится в сфере их элементарной преобразующе-конструктивной деятельности с помощью других посредников.

Первые орудия труда. По замечанию исследователя каменного века Ф. Борда, наш древнейший предок в верхнем виллафранке в эпоху олдувай понимал, что острый край камня можно "добыть" ударом, как это делается при извлечении ядра ореха. Следуя далее, можно сделать очень важный вывод: достигается бесполезное непосредственно для биологической потребности качество остроты. Первые орудия в деятельности человека закономерно имели случайно-неслучайную остроту рабочей части и довольно неопределенное общее оформление. Такие индустрии встречаются и в более позднее время. Отмечаемые многими авторами грубость и неясность внешнего облика первых орудий несут на себе печать исходной формы материала. Одновременно древнейшие артефакты показывают, что вместо использования вспомогательного предмета, так называемого естественного орудия, в деятельности наших ближайших животных предков возникает внезапный переход к упомянутой выше принципиально новой универсальной орудийной системе с двумя подразделениями — "ядра" и "скола", хотя выделенные подразделения морфологически различаются, они нередко функционально переходят друг в друга и часто имеют размытые границы по массе и размерам.

Впрочем, с одной стороны, в подразделении "ядра" могут быть орудия грубые и относительно тяжелые, главным образом с ударной функцией, с другой — в подразделении "скола" — большую часть составляют мелкие орудия с острой режущей кромкой. Это плохо оформленные "скребла", а также скребковидные и резцевидные изделия. С самого начала простейшие орудия: 1) чоппер, чоппинг, проторубило, сфероид, редкие нуклеусы (подразделение "ядра") и 2) потенциально режуще-скобляще-строгающие, а иногда протыкающий отщеп, произвольно полученный в результате изготовления чоппера или сознательно отколотый с нуклеуса (подразделение "скола") — образуют тот технический комплекс, с помощью

которого можно было изготовить любой предмет из мягких и относительно твердых материалов. В подразделении “ядра” оказываются отщепы, которые потенциально всегда могут быть преобразованы ретушью (мелкими сколами по краям) (Рис. 2). Главное для начального периода технологии обработки камня — открытие принципа расщепления камня с угла, образованного двумя плоскостями. И здесь, по существу, открывается неограниченный простор для производства любых форм из камня и иных материалов. Подобное открытие отмечает конец антропогенеза и начальную ступень социогенеза! Конечно, это условная граница. При этом необходимо помнить о социоприродной сущности человеческого мозга. Представление, что на определенном этапе возникло космопланетарное информационное воздействие на существующую программу развития мозга, позволяет нам, как кажется, избежать прямого механицизма в трактовке роли труда в жизнедеятельности наших предков. В начале социогенеза мы впервые наблюдаем прогрессивный процесс опредмечивания и распредмечивания человеком своих способностей в искусственных предметах в системе “труд — общение”.

Чоппер и острый отщеп, являясь важнейшими звеньями первой производственно-орудийной системы, одновременно оказались орудиями непроизвольного анализа и синтеза. Следует обратить внимание, что в олдувае и раннем ашеле чопперы, чоппинги и проторубила чаще обрабатываются только с одного края. Особенно это касается галечных орудий. Такая локализация обработки, видимо, говорит о заранее существовавшем интуитивном образном представлении вещи (?). Некоторые из них, возможно, становятся более или менее постоянными, а типологическое, хотя и весьма ограниченное разнообразие названных изделий косвенно указывает, что *H. erectus* не просто различал их, но и, различая, как-то называл. Короче говоря, вся деятельность человека вместе с общением оказалась в плену первой производственной кооперации людей. Естественно возникшая символизация стала основой человеческой символизации и аккумуляции предметов в воображении, отражающих, выражающих и порождающих деятельность первых людей. Учитывая палеопсихологические и палеолингвистические гипотезы, наверное, можно утверждать, что благодаря полученной в антропогенезе способности к четкой артикуляции звуков были рождены ситуационные и предметные имена. При этом следует заметить, что каким бы примитивным ни был язык первого человека, он должен был с его помощью различать чоппер, отщеп и другие актуально необходимые предметы, уметь напоминать о них, а также ставить воображаемую

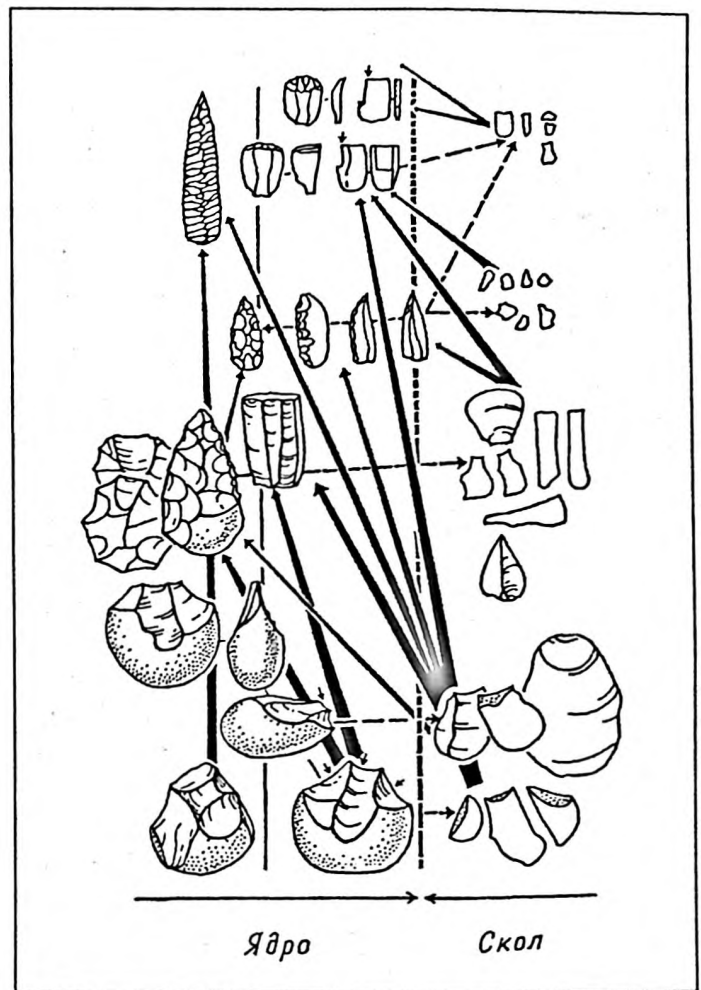


Рис. 2. Потенциальные возможности расщепления и обработки кремня

цель, планируя определенное разнообразие действий. Осознание назначения работающего края орудия, его активной функции стало необходимостью.

Что же представляли собой первые орудия труда? Известно, что следы износа на каменных орудиях не образуются случайно. Важным фактором является продолжительность рабочих операций. И то, что такие следы оставили наши далекие предки, — факт почти фантастический. В материалах олдувайской индустрии Кооби Форэ обнаружены каменные отщепы со следами, возникшими в результате срезания тростника, разделки мяса и обработки дерева [см. Keely, Toth, 1981]. Среди различных отщепов выделены грубые серпы, ножи, пилки, скребки и другие орудия. Орудия с конкретными специфическими функциями, выявленные в олдувае или раннем ашеле, могут быть определены только в условном смысле. Здесь нет пилок, серпов как специально изготовленных для этих целей орудий. Все специфические орудия являются отщепами, употреблявшимися в операциях срезания травы, злаков, или многократного срезания мяса с костей. Это тоже орудия, но не с постоянной функцией. В олдувае и раннем ашеле труд с помощью заранее и специально изготовленных серпов вообще сомнителен. Трасологический и технологический анализы древнейших каменных орудий труда, экспериментальное моделирование трудовых процессов позволяют выявить операции, связанные с обработкой определенного материала, а совместно с планиграфическим анализом — организацию труда и содержательную структуру поселения [Filipov, Lubine, 1993; Филиппов, Любин, 1994]. Повторяющиеся следы износа и обработки орудий олдувая и раннего ашеля свидетельствуют против случайности, но определенно высказаться в пользу сложившейся традиционно-устойчивой кооперации между людьми также нельзя, так как в подавляющем большинстве орудия не становились постоянными и часто после непродолжительного употребления выбрасывались. Не поэтому ли трасологические определения объясняют многие орудия нижнего палеолита как монофункциональные?

Вернемся к вопросу возникновения потенциально неограниченных возможностей производства любых изделий из камня. Почему же тогда на протяжении миллионов лет каменные орудия труда — чопперы, бифасы, различные формы на отщепах, по которым мы как-то можем судить об уровне трудовых действий и интеллекта людей, не развиваются или развиваются не в направлении прогрессивного усложнения? Существует, например, гипотеза о развитии ашельских индустрий с рубилами из олдувайских. Но в итоге мы не наблюдаем по следам износа существенных различий между олдувайскими и раннеашельскими орудиями, индустриями. Мнение, что бифасы (проторубила и рубила) — орудия более поздние, чем чопперы и чоппинги, спорно. Эти индустрии (орудия) сосуществуют рядом. В 1994 г. в долине Центрального Аваша Д. Кларком был открыт типичный олдувайский комплекс, имеющий дату в 600 тыс. лет. В противоположность этому ашель (и не ранний) в Восточной Африке имеет нижнюю дату в 1,4 млн. лет. Конечно, вопрос: не займет ли *H. erectus* в антропологической таксономии место первого человека, — остается открытым.

Специализация орудий и их формообразование. По различным причинам орудия труда имеют определенные формы естественной и намеренной искусственной специализации, тогда как сама специализация орудий

имеет несколько уровней. Самый простой уровень возникает как бы сам по себе в процессе износа, в тех или иных рабочих операциях. Существует и еще более узкая специализация: различного рода долота-пробойники, шилья, иглы, провертки, наконечники копий, хотя и здесь не все просто. К примеру, так называемые долота и провертки иногда можно употреблять в качестве резцов и, наоборот, резцы — в роли долот и проверток. Наряду с естественно специализированными формами существовали орудия относительно универсальные — точнее, специализированные по комплексам функций, которые диктуются довольно сложным перекрещиванием, перекрыванием конкретных операций друг другом в изготовлении вещей, а иногда и сходной кинематикой. К таким орудиям относятся различного рода бифасы, то есть рубила, колуны, пики, а также так называемые ножи, сделанные на отщепах, особенно остроконечные, у которых сочетаются лезвие и острие или лезвие, острие и обушок (сюда же можно отнести “скребки” и “резцы” по типологической номенклатуре археологов).

У некоторых нижнепалеолитических изделий из камня: “скребел”, “остроконечников”, “ножей с обушком” и особенно у временных, ситуационных орудий, осознанно выбираемых из дериватов расщепления камня, выявляется, например, функция мясных ножей с естественной специализацией. Общие, достаточно случайные формы могут сильно различаться, тогда как износ кромок может быть одинаков. С.А. Семенов не раз подчеркивал несовпадение формы орудия и функции, особенно в ашело-мустьерское время. В наибольшей степени это касается начального этапа трудовой деятельности человека. По комплексу функций орудия в различных ситуациях оказываются “направленными”. Например, в пункте забоя животных и их свежевания-разделки будут выявлены следы от разрубания, разрезания мягких тканей, работы угловым ножом и дробления костей. В ином месте такие же формы орудий, возможно, могли использоваться для других целей. Кроме того, надо учитывать, что орудия в конкретных рабочих ситуациях всегда имели помимо основных массу вспомогательных функций. При некоторых условиях может сохраниться износ только от некоей вспомогательной операции, а наблюдатель легко может принять эти следы в качестве основных. Большой процент определений функций орудий из древнейших памятников вообще маловероятен. Функциональному определению, как правило, кроме некоторых исключений, поддаются только единичные предметы, так как поверхность каменных орудий вместе со следами износа-затупления деформируется во времени под воздействием природных факторов.

Итак, почему орудия разнообразных форм специализируются в одной конкретной операции, и какой-нибудь остроконечник вдруг оказывается “полифункциональным” или, иначе говоря, универсальным? Существует функционально-морфологический закон, связанный с динамикой и стабильностью форм каменных орудий в процессах труда. Он утверждает, что вполне естественно в определенных пределах какая-либо техническая операция может осуществляться различными “орудийными” формами при наличии сходных рабочих участков, и в то же время одна “орудийная” форма позволяет осуществить несколько разных операций. По отношению к приемам обработки различных материалов закон можно перефразировать: в определенных пределах рабочая кромка заданной формы (остроконечной, с протяженным лезвием, с определенным углом заострения) может быть изготовлена различными приемами, в частности, без вторичной

обработки или с помощью снятия большого скола, разным ретушированием и т. д., то есть одним приемом можно изготовить морфологически разные кромки и разными приемами можно изготовить одну функционально определенную кромку. В олдуве и раннем ашеле функционально-морфологический закон, видимо, действует в ограниченных пределах. Благодаря этому закону проявляется свобода формирования и изменения вещей и, наоборот, не только изменения, но и устойчивости: форма, выработанная в определенной материальной среде, в каких-то пределах может сохраняться, несмотря на изменение этой среды. Изменение и дифференциация функционально-технологических процессов отражаются в функционально-кинематической структуре орудия. Внутри же функционально-кинематической структуры при постепенном износе-заострении орудия активный участок одновременно и изнашивается, и формируется соразмерно изготавливаемым предметам.

Происхождение технической (орудийной) формы можно проследить от изнашивания к предваряющей операции обработке через подправку-приострение. Таким путем утилизация осознается как форма. Комфортное притупление имеет иные истоки. Камень для работы выбирается в соответствии с элементарным удобством его захвата в руке. Поэтому уже в самых примитивных индустриях существует потенциальная возможность выделения вслед за рабочей рукояточной частью орудия в соответствии с удобством захвата, сначала номинально (символически), а затем путем искусственной подправки. Следствием этого закона является также вероятность возникновения разных приемов обработки технически эквивалентных форм. Кстати сказать, лабильность рабочих кромок каменных орудий наблюдается и в верхнем палеолите. Это положение подтверждается нашими опытными данными, которые получены в результате анализа эффективности кромок, изготовленных резцовым скалыванием. Резцевидный элемент мог использоваться в различных технологических операциях [Филиппов, 1983]. Только в верхнем палеолите отдельно изготовленная рукоятка из дерева или кости как особое приспособление к рабочей части и руке, увеличивая эффективность рабочих операций, в определенной степени сужает универсальные качества орудий. Постепенно возникают различные формы специализации, порождающие разнообразие составных конструкций. Это один из фактов прогрессивной эволюции первобытной техники и технологии. Уже для мустьерского времени выявлены технические способы уточнения основания каменных остроконечников. Они превращаются в еще более специализированные ножи и узко специализированные наконечники копий. Не исключено, что в отдельных регионах такие технико-технологические "изобретения" возникли значительно раньше. На изготовлении целостных форм изделий из камня мы остановимся чуть ниже.

Совершенно ясно, что чем дальше мы движемся в глубь веков, исследуя износ каменных орудий, тем беднее наши наблюдения. Мы ограничены очень узким спектром материалов, из которых сделаны орудия: различные породы камня, раковины, обожженная глина-керамика, дерево, кость и т. п. Подчеркнем, что связь наших далеких предков с природой была более непосредственной и, как нам думается, функции древнейших орудий проявлялись прежде всего в примитивном естественном универсализме. Таким образом, в основании истории техники находятся неспециализированные орудия труда: камни, сколы с них, палки и кости. Замена понятия "универсальность" "полифункциональностью" запутывает проблему

развития первобытной техники и технологии, исходная форма орудия подменяется формой, вышедшей из трудового процесса. "Специализация" — понятие, можно сказать, относительное. Следует отметить и то, что вся орудийная система той или иной популяции палеолитических людей, определенная их образом жизни, была абсолютно универсальной.

Если суммировать наши знания об образе жизни древнейшего человека, то следует констатировать, что *H. erectus* владел огнем, обитал в жилищах, обрабатывал шкуры и, видимо, использовал их в качестве одежды, обуви и для покрытия своих землянок и шалашей. Разве это все не есть составные конструкции? Он также охотился на крупных и средних животных при помощи деревянных рогатин, возможно с костяными наконечниками. Значительное время, видимо, занимали поиск и сбор растительной пищи. Следует отметить, что при этом, несомненно, изготавливались и накапливались орудия из камня и дерева. Правда, они касались весьма узкой сферы практической деятельности. В круговороте простого воспроизводства не было движения времени. И, несмотря на открытие принципа расщепления камня, позволявшего делать самые разнообразные вещи, особенных изменений в каменной технологии вплоть до середины ашеля (0,4–0,25 млн. лет) мы, по существу, не наблюдаем. Как предполагается, это время окончательного исчезновения подвида *Homo erectus*. Однако это не значит, что в отдельных сообществах людей раннего и среднего ашеля не могла возникать "верхнепалеолитическая каменная техника" и символическая деятельность.

Допускаем, и это общее мнение, что минуло более одного миллиона лет со времени появления популяции первых людей, когда в развитии каменной техники произошел существенный сдвиг. Возникают индустрии с миндалевидными и сердцевидными рубилами, с лимандами, скреблами, скребками, ножами с обушком, проколками и другими изделиями, часто сделанными с большим мастерством. В это время развивается сложная техника леваллуа. Мы толком не знаем, чем обусловлен этот прогрессивный технико-технологический шаг, хотя и говорим об усложнении социальной жизни. Мы также не знаем, связан ли он с появлением на арене человеческой истории неандертальца. В обработке разных предметов из камня и значительно реже из кости (?) в нижнем палеолите полностью господствовала ударная технология без промежуточного посредника и отжима (Рис. 3). И в этом отношении, видимо, неслучайна технология пикетажа на ранних изображениях в скальных убежищах Селлье и Белькэр, которая органически вырастает из предыдущей эпохи. Впрочем, ударная технология обработки камня при помощи каменных, костяных и деревянных отбойников также очень разнообразна.

Что касается кости, то, к примеру, ашельский памятник Терра Амата дал некоторое количество обработанных и использованных костей: это проколка, скребло, а также

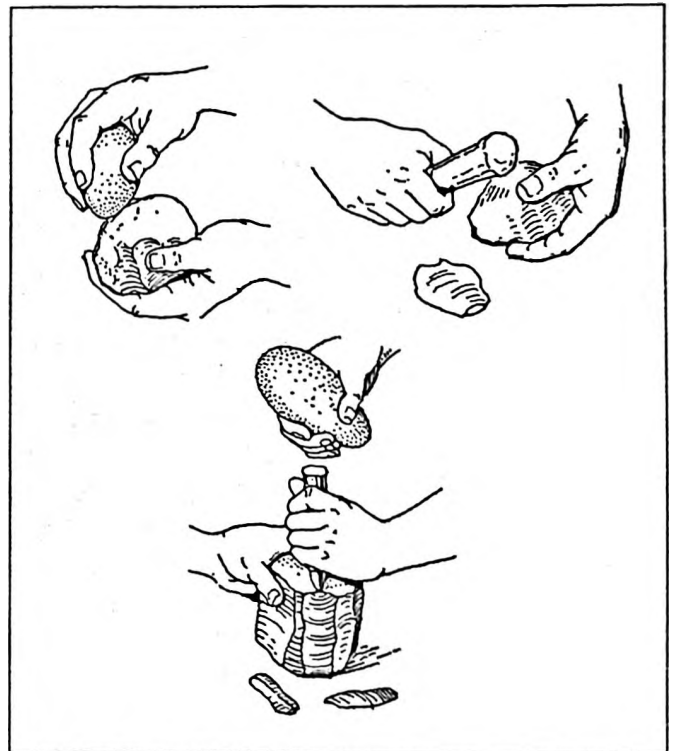


Рис. 3. Расщепление камня при помощи каменного и деревянного отбойника (вверху) и через промежуточный костяной посредник (внизу)

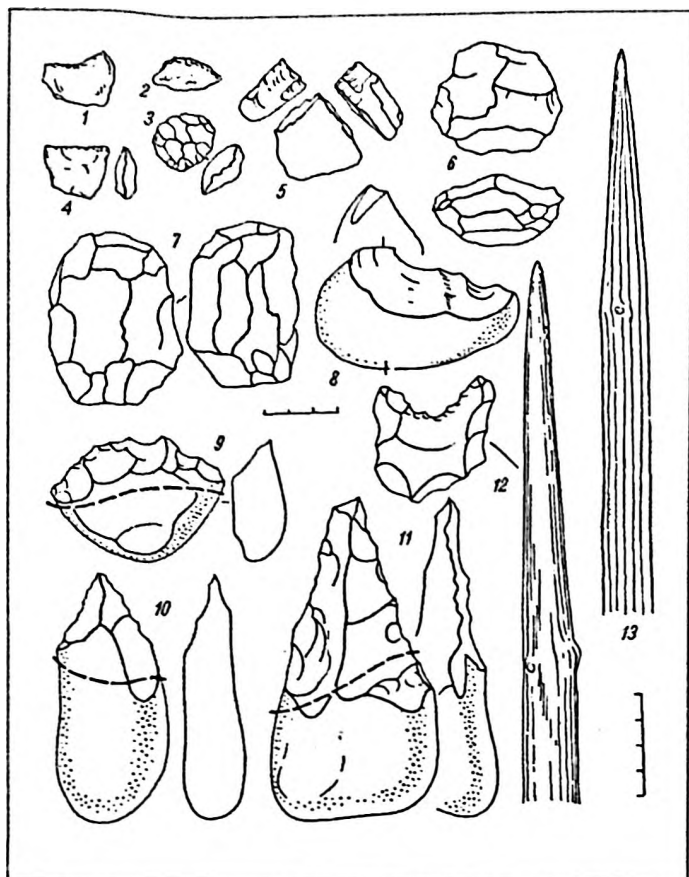


Рис. 4. Облик олдувайских и ашельских орудий:
1–5 — олдувай, 6–13 — ашель

острие, полученное при помощи оббивки из диафиза слона. Однако и здесь технология не так проста, как кажется на первый взгляд. Заложенный в процессе использования конец острия был предварительно закален на огне.

Древнейшее свидетельство расчленения рога более совершенными приемами представлено находками костей из Сент-Преста (Франция), отнесенных к гюнцу (?), то есть к раннему палеолиту; это более 500 тысяч лет тому назад. Есть и другие примеры: мустьерцы грота Ки-ик-Коба, обрабатывая кость, пользовались приемами не только раскалывания, оббивки, рубки, но и строгания, скобления. Следы строгания обнаружены на изделии, изготовленном из челюсти лошади (или осла). Вдоль утолщенного края видны волнообразные следы, оставленные тонким острым лезвием [Семенов, 1957: рис. 85]. С.А. Семенов, анализируя характер линейных следов от круговращательного движения по вогнутой плоской части, определил этот предмет как чашеобразное приспособление для растирания краски или пищевых продуктов.

Среди тех фактов, которые мы имеем, сохранность ашельских деревянных изделий явление исключительно редкое. Нам известны несколько случаев: рогатины из Клектон-он-Си, Лорингена и др. (Рис. 4). Первая была изготовлена при помощи скобления, вторая с четкими гранями заострения — строганием. Это наталкивает на мысль, что изделия из дерева как более податливого для обработки материала в ашело-мустьерское время использовались достаточно широко, хотя остатки, как правило, не сохраняются. Обычные отщепы, скребла, чопперы и другие простейшие орудия из камня были вполне пригодны для обработки этого материала. Обработка кости — процесс более сложный. Воздействие огня на органические материалы человеку этого времени было хорошо известно. Обработанные кости и рога из Чжоу-Коу-Тяня (Китай) позволили А. Брейлю говорить о достаточно сложной обработке костяного материала на заре человеческой деятельности. Он писал, что рога разбивались на куски ударом, часто предварительно прокаливались огнем на участках расчленения, которые надрубались до губчатой массы заостренным камнем. В Европе подобная технология применялась в Фонтешеваде и гроте Обсерватория в Монако.

Отметим специфическую особенность обработки разного костяного материала. Если трубчатые или плоские кости животных разбивались, как полагают, камнем и по происхождению связаны с дроблением костей при добывании костного мозга, то расчленение рогов, зубов, бивней, не говоря уже о таком материале, как древесина, связано только с техническими целями. Переламывание рога, когда ударяют им о другой, более массивный предмет, не выпуская из рук основного ствола

рога, не является копией ударной технологии расщепления камня, хотя и существовала техника "блок о блок". Конечно, ударная технология, то есть оббивка костяных предметов каменным отбойником, довольно примитивна. Обработка же кости огнем свидетельствует уже о присутствии в это время специальной для кости и дерева технологии. Отметим, что прогресс приемов обработки костяных изделий так или иначе связан с совершенствованием каменных орудий. В мустье на Ближнем Востоке совместно с остроконечниками леваллуа, с так называемыми скреблами и другими типично мустьерскими изделиями в большом количестве появляются предметы, изготовленные, можно так сказать, более сложными приемами. Таковы более совершенные резцевидные и скребковидные технические формы.

Резание твердого материала резцом зафиксировано С.А. Семеновым по следам износа в материалах мустьерского местонахождения Рожок I [Праслов, Семенов, 1969]. Однако резец не изготовлен с помощью резцового скалывания. Это указывает на функциональные возможности обычных отщепов камня. Резцовое скалывание характерно для резцевидных изделий Фонмора (Франция). Они обнаружены в горизонте мустье с ашельской традицией совместно с бифасами. Резцевидные изделия Фонмора изучались Л. Праделем. Он обнаружил на кромках этих орудий следы изнашивания [Pradel, 1973: 26–31]. В финальном мустье на границе с верхним палеолитом мы находим костяные долота, протонаконечники, полукруглые в сечении палочки, пуансоны. К примеру, костяной пуансон в навесе Шадурн (Франция) лежал на полировальнике, который, по всей вероятности, употреблялся для окончательной отделки острия. Видимо, здесь должна идти речь о первых специально изготавливаемых посредниках для расщепления камня или ретуширования (?). Но это уже финал эпохи и переход к технологии позднего палеолита. В эпоху мустье и несколько раньше, когда морфологический тип человека был представлен так называемыми неандертальцами, возникла техника леваллуа. Рубила (большие бифасы) изготавливаются из уплощенных кусков каменной породы, различных галек и массивных отщепов. И, подчеркнем еще раз, появляются первые уверенно идентифицируемые признаки качественной специализации, закрепляется связь орудия с материалом обработки и рукой. Например, возникают рубила с концом в виде острия, долотовидной частью или широким, как у топора, лезвием. Но важно отметить другое, и это очень существенно: появляются целостные формы, в которых оказываются четко противопоставлены заостренные с помощью оббивки краев рабочие элементы разным специально изготовленным обушковым и рукояточным притуплениям. На этом основании мы можем утверждать, что форма, конструкция, технология изготовления вещи четко осознается как целостность, и это следует отметить особо. Впервые наиболее ясно это проявляется в середине ашеля.

В определенном смысле то же самое можно сказать о конструкциях очагов и некоторых особенностях структурного членения внутреннего и внешнего хозяйственно-бытового пространства. Это ограничивающие жилие место стенки из камней и костей, ямки от колышков, вымостки из плит и щебня, особые участки расщепления камня и изготовления орудий, места разделки охотничьей добычи, специально сделанные очаги. Анализ остатков искусственного ограждения и очагов показывает, что человек мог жить почти в любых экологических зонах. Самое раннее употребление огня связано с *H. erectus* (Рис. 5). Это стоянка Чесованджа в Кении,

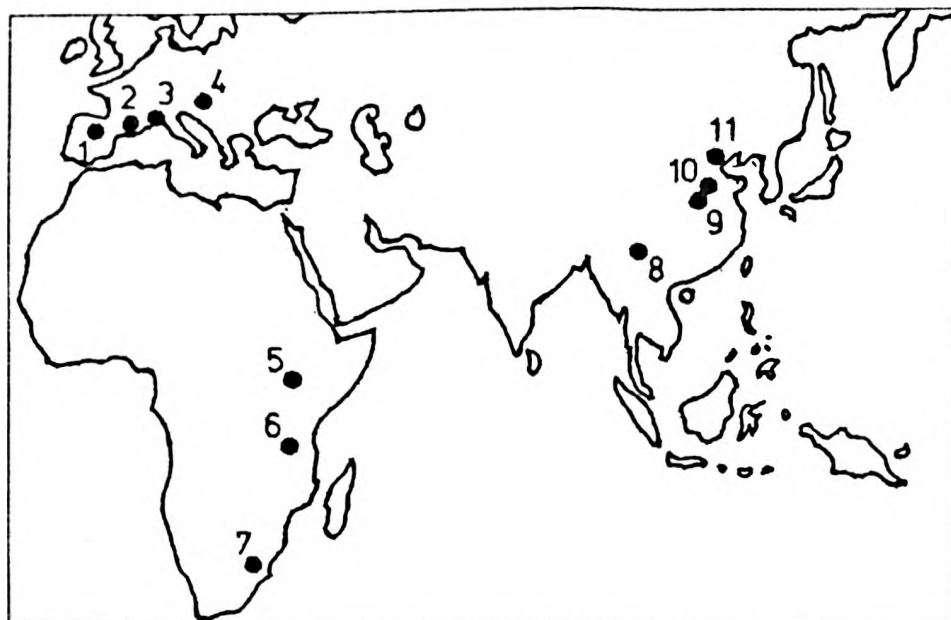


Рис. 5. Раннее распространение огня:
 1 — Торральба; 2 — Эскаль;
 3 — Терра Амата;
 4 — Вертешсёлёш;
 5 — Чесованджа; 6 — Каламбо
 Фоллз; 7 — пещера с очагами;
 8 — Юаньмоу; 9 — Чжигуду;
 10 — Ланьтянь;
 11 — Чжоу Коу Тянь

датируемая приблизительно 1,5 млн. лет и относящаяся к виллафранку. Стоянка Эскаль во Франции, отнесенная А. Люмлеем к раннему минделю, имеет пять очагов в сопровождении с эпивиллафранкской фауной. Очаги встречены в ашеле Терра Амата — миндель III, в Вертешсёлёш. К. Перлес отмечает, что в нижнем палеолите встречается большинство типов очагов: простых, в ямках, окруженных валиком из земли, обложенных камнями, на вымостках, — все они остаются до конца верхнего палеолита. По мнению некоторых авторов, например К. Перлеса, уже *H. erectus* решил сущность проблемы, которая была связана с устройством очага, то есть с контролем и ограничением огня в зоне обитания, ограждением от ветра и воды, предохранением от влажности земли [Perles, 1976]. Если это так, то вроде бы исчезает граница между нижним и верхним палеолитом. Что касается каменных орудий, то, начиная со среднего ашеля, технология их изготовления становится удивительно разнообразной не только по количеству функций, но и в плане совершенства самих изделий. Кроме того, эти орудия как бы непосредственно срастаясь с рукой, оказались наиболее ранними концептуальными конструкциями. Именно ощущение пользы хорошо, удобно изготовленных орудий стало главным завоеванием человека ашело-мустьерского времени. Именно в совершенстве изготовленных предметов, целостности высокого уровня можно усмотреть как бы две общие абсолютно неразрывные функции изделий человека: одна обращена в сторону преобразования природы, другая — к руке человека, и, самое главное, к его представлениям, чувствам, к его поведению.

Регулярно действующая система ручного труда предполагает не только случайную, ситуационную потребность в орудиях труда и других изделиях, но и воспроизводит потребность в постоянных орудиях с соответствующим осознанием отдаленных конечных целей их применения. Производственная цепочка начинает связывать многие операции разных действий: ведь даже охотничья добыча — всего лишь сырье: мясо необходимо обработать огнем, шкуру превратить в одежду, срубленное дерево — в нужную вещь. На этом уровне нет чистого присвоения природного

продукта, если не считать сбора ягод и корней, употребляемых в сыром виде. У определенных орудий регулярно возникает функция изготовления орудий (!).

Язык. Вернемся к началу начал. Чрезвычайно трудно обсуждать проблему стадияльно первого языка человека, языка, несомненно выступившего в качестве нового явления репрезентации и общения. Понятно, что без символизации невозможно было думать об отсутствующих в тот или иной момент вещах. К этому надо добавить, что язык как стадияльная система представления, мышления и общения возникает как цельность вместе с переходом деятельности на качественно иной уровень.

Еще в 1820 г. Вильгельм фон Гумбольдт высказал интересную идею о происхождении языка как целостной системы: "Никогда ни один язык не был застигнут в момент становления его форм. <...> Язык не может возникнуть иначе, чем сразу и вдруг, или, точнее говоря, языку в каждый момент его бытия должно быть свойственно все, благодаря чему он становится единым целым" [Гумбольдт, 1984: 308]. Не исключено, что на самой ранней стадии развития языка речевые высказывания могли состоять из двух слов разноматериальной природы — звуковой и жестово-мимической. Жест и мимика, видимо, часто обозначали действие, состояние, свойство. И кстати, если обратить внимание на примитивную орудийную систему, то она как общая целостная технология и определенная форма репрезентации не могла возникнуть, постепенно и непрерывно эволюционируя по частям от какого-нибудь эмбрионального состояния к своей многообразной сложности (!).

Последние исследования психолингвистов установили, что язык наших представлений и мыслей в качестве так называемой внутренней речи состоит из многоярусного и разнопланового универсального "предметно-схемного кода" (по Н.И. Жинкину). Его нижний уровень заполнен сигнальными следами конкретных ощущений, восприятий, представлений, которые составляют образную память. На следующем уровне как бы хранится память о типизированных вещах и отношениях, еще выше появляются "понятийные схемы", а на самой вершине находятся абстрактные идеи, например об отвлеченном действии, абсолютном или относительном времени и пространстве. Убедительно доказывается, что вначале универсальный "предметно-схемный код" формируется непосредственно в практике действий до и вне вербального языка. И.Н. Горелов считает, что все намеренно воспроизводимые невербальные формы коммуникации образуют особую систему, занимающую место между первой и второй сигнальными системами. Это — "функциональный базис речи" [Горелов, 1987: 156, 213]. Здесь мы встречаем в элементарном состоянии самые различные невербальные "языковые" следы. Это простейшая означенность, в которой участвуют звук, жест, мимика, поза. Здесь мы наблюдаем статику и динамику различных сигналов, конкретную имитацию и обобщение — все они, по И.Н. Горелову, "готовы к номинации", да и вообще к порождению достаточно развитой вербальной речи в процессе общения. Без "функционального базиса речи" вербальный язык не может существовать.

Можно привести множество моделей возникновения языка и речи. Например, В.В. Бунак выделяет два этапа: первый характерен "изолированными несвязными предложениями", второй — членораздельной речью [Бунак, 1980: 127–129]. В.П. Алексеев, ссылаясь на наблюдения Б. Малиновского над некоторыми языками "первобытных" народов, пишет, что "эти языки

часто просты, инкорпорируют жестикуляцию, без которой сообщение непонятно и, следовательно, не передается в темноте, речевое высказывание тесно связано с ситуацией, к которой оно относится" [Алексеев, 1984: 223–224]. Становление первых форм членораздельной речи В.П. Алексеев относит к ашело-мустьерскому времени.

В последнее время семиотика успешно ставит и разрабатывает проблемы различных знаковых ситуаций в животном мире и человеческом обществе. А.А. Ветров в 1968 г. опубликовал свой взгляд на происхождение языка человека. Так, он утверждает, что первые высказывания нашего прапредка "... обозначали некоторую ситуацию в целом, а не отдельные ее элементы" [Ветров, 1968: 226]. Речь эволюционирует таким образом: словарный запас расширяется за счет повторения звуков и уже затем выделяется объект действия (происходит номинация — революция в умственном развитии человека). Заканчивается формирование языка и речи выделением действия [Ветров, 1968: 227–235].

Б.В. Якушин происхождение членораздельной звуковой речи выводит из факта параллельного существования в поведении наших палеолитических предков действия и связанного с ним озвучивания. Знаковой ведущей системой здесь было действие — пантомима, передающая впечатление о событиях. "По мере редукции пантомимы происходила все большая символизация звучания по отношению к образу объекта, поскольку мотивирующее и связующее звено между ними — действие — исчезало". Так пантомима в конечном итоге "... превратилась в лексическое значение звучащего слова" [Якушин, 1985: 133].

Рассказ о событиях, повествование при помощи жестовых символов для ашело-мустьерцев, по нашему мнению, вряд ли был возможен в развитом виде в силу разных причин. Прежде всего, пантомима, как и современная жестовая речь глухонемых, является постфактумом достаточно высокого уровня вербализации языка и речи с расчлененными значениями и развитым синтаксисом. Вряд ли можно назвать пантомимой совокупность мимических выражений и жестов, отражающих элементарное эмоциональное отношение, а также различного рода призывы, просьбы или указания. К тому же мы забываем, что жестовый и вербальный языки абсолютно равны в качестве кодирующих универсальных знаковых систем и абсолютно не равны в естественном становлении человеческого интеллекта. Жестовый язык связывает руки, отвлекает зрение, сковывает или делает невозможными одновременно с общением определенные виды деятельности. Система "деятельность-общение" становится крайне неэффективной. Звуковой же язык, наоборот, раскрепощает деятельность человека, а это один из решающих факторов человеческой эволюции. Кроме того, пантомима не может являться исходной ячейкой в развитии системы "деятельность-общение". Имеются более простые структуры. К примеру, в ашеле человек видел в орудии не только конкретное, непосредственно данное орудие. Мы уже говорили, что существуют признаки типовой системы "ядро-скол", она постоянно повторяется в единой технологии. "Орудие-действие", то есть сам производственный процесс всегда по необходимости сопровождается не только указаниями, просьбами или эмоциональными возгласами. Ничто здесь не может заменить звуковой символизации представлений, ибо руки и тело, как правило, оказываются занятыми, непосредственно включенными в ту или иную операцию и не свободны. В этом отношении мы считаем, что звуковые элементы древнейшего языка занимали наиболее активную позицию в функции общения, представления и обобщения.

Основываясь на структуре среднеашельских ископаемых изделий, видимо, можно более определенно говорить и о его языковой реальности. И чтобы понять уровень сложности интеллекта человека этого времени, необходимо кратко остановиться на возможностях его практической деятельности и характеристике изготовленных им предметов, их форме и качествах.

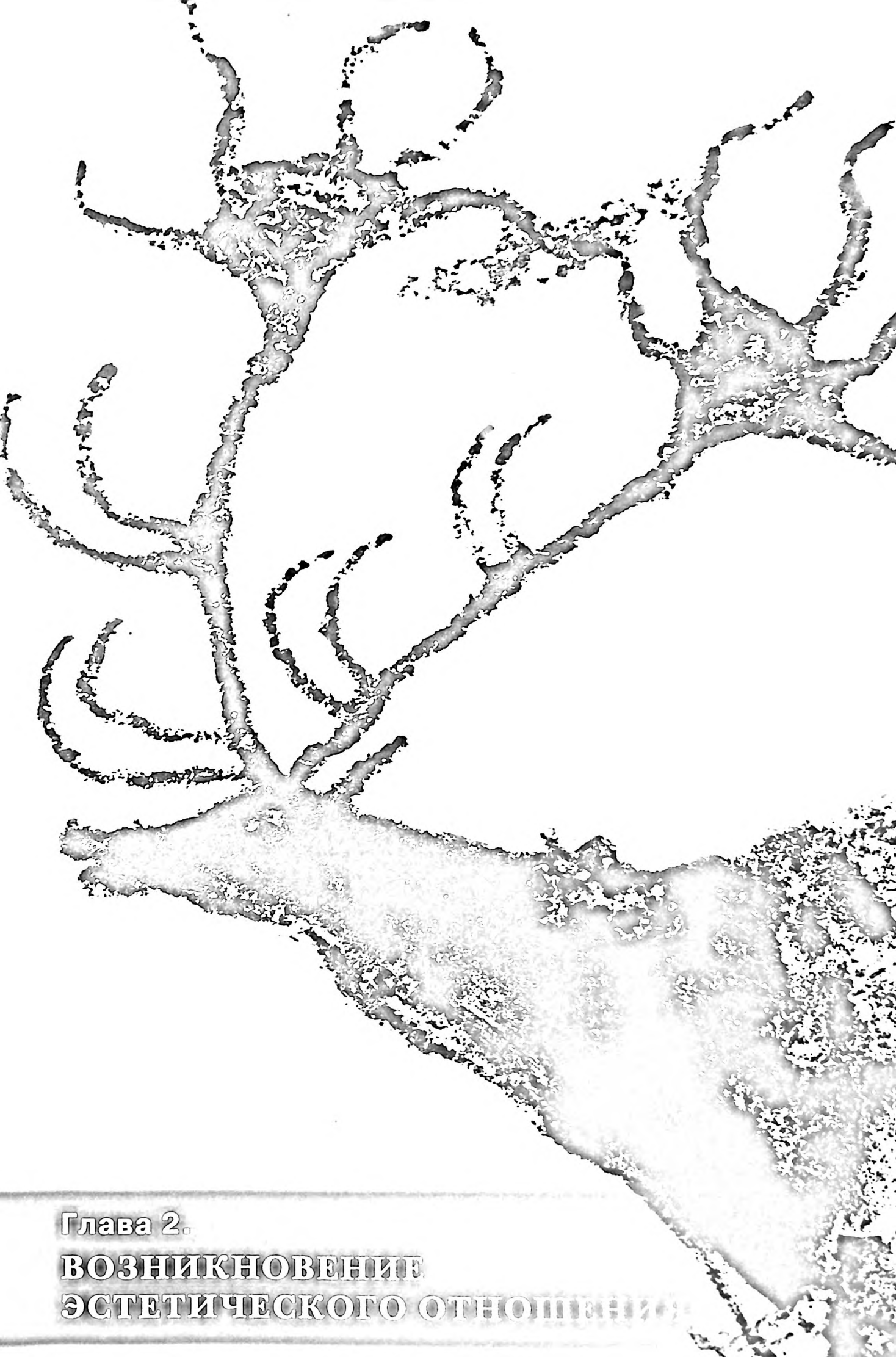
Существует и другая сторона этой усложненной технологической системы, связанная с простейшей кооперацией и отношением внутри нее. Для нас, в первую очередь, важна гипотеза символизации ближайших целей во взаимном общении индивидуумов. Более конкретно вряд ли что-либо можно сказать. Конечно, “язык”, доставшийся нам от наших животных предков (?), в человеческой деятельности приобрел качество сильного анализатора: ашело-мустьец владел технологическими процессами, разорванными во времени; об этом говорят признаки добычи сырья и поиска отбойников для не совсем стандартной технологии. В определенных ситуациях ашело-мустьец, несомненно, различал и протяженность ближайшего времени — “сейчас”, “до” и ближайшее “после” в качественно более сложной форме, чем это было у наших первопредков. Впрочем, “сейчас”, “до” и “после”, видимо, было расширенной формой “настоящего”. Если принять эту гипотезу, то проблема стадияльной примитивности языка этих людей будет заключаться не в том, что они “не изобрели” частей речи, а, по всей вероятности, в том, что крайне бедные образные представления были ограничены, с одной стороны, простотой человеческой деятельности, ориентированной в конечном итоге на органические потребности, и с другой — негибкой в коммуникации и репрезентации, очень своеобразной формой звуко-жестовой основой высказываний языка. Такой язык должен был характеризоваться большой эмоциональной силой и очень низкой степенью абстрагирования; его информационное поле в общении ограничено, он обобщал бы те типы отношений, которые связаны, как правило, только с целесообразностью операций ручного труда и обслуживания с представлениями и непосредственно планирующими, организующими, указательными и повелительными действиями.

И тем не менее, в середине ашеля (не исключено и ранее) осуществляется прорыв в замкнутой сфере “деятельность — конкретная память”. Предметы и ситуации внутри человеческих отношений начинают дифференцироваться по группам и типизироваться в уме, фиксироваться в памяти; “предметно-схемный код” уже состоит из первых двух ярусов: следов конкретных образов, ситуаций, связей и в более слабой степени типизированных и скомплексованных вещей и отношений. Код, несомненно, более прочно, чем прежде, связан со второй сигнальной системой, хотя и функционирует на исторически ограниченном уровне развития языковых средств. Об этом недвусмысленно говорит упомянутое выше типологическое разнообразие орудий в кооперативной деятельности и примитивном обмене. Первичные формы символизации, в том числе и язык, находятся в сфере всего разнообразия деятельности ашело-мустьецев, и здесь, конечно, существует проблема осознанной коммуникации и подсознательно воздействующих семиотических комплексов.

Исходя из вышеприведенных мотивов и основываясь на различных классификациях, можно предположить некоторые из знаково-символических средств, существовавшие, по нашему мнению, в ашело-мустьерское время. Это прежде всего естественный язык — о его свойствах отражать и обобщать действительность мы уже говорили. В какой-то

элементарной форме мог существовать специализированный жестовый язык охотников; он, собственно, являлся как бы частью естественной речи, временно выделяясь из нее в процессе охоты. В это же время могли выделяться в качестве самостоятельных условные системы обозначений, меток, указаний или напоминаний, когда непосредственный контакт с адресатом отсутствовал. Наряду с этим в знаковую ситуацию могли немотивированно вводиться натуральные предметы, например, часть вместо целого или целый предмет, замещающий другой. Этот список можно уточнять.

В процессе общения между людьми всегда присутствует универсум абсолютно всего, что так или иначе вовлечено в сферу материальной и психической деятельности человека. В этом универсуме натуральные предметы приобретают иной смысл, чем их прямое значение.



Глава 2.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ

ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ

Эволюционист-генетик может напомнить о том, что <...> не в расчете на человеческое ухо стал прекрасно петь соловей, и не в расчете на человеческий глаз в ходе эволюции создавались чарующие окраски цветов и птиц.
В.П. Эфроимсон

Следы натурального и условно-знакового символизма

В настоящее время А.Д. Столяр, уделяющий огромное внимание так называемому натуральному символизму, представленному, главным образом, комплексами медвежьих костей в каменных ящиках или просто в укромных местах некоторых пещер, собрал наиболее полный материал по этому вопросу [Столяр, 1985: 140–159].

А.Д. Столяр считает, что в древности выделение или захоронение головы и лап медведя входило в определенный магический ритуал (Рис. 6). Он подкрепляет это ссылкой на большинство исследователей палеолита, которые придерживаются подобных же взглядов [Столяр, 1985: 174; Malez, 1958/1958: 187]. И все же достоверность этих пещерных “хранилищ” оспаривается, причем очень авторитетными учеными, например, П.П. Ефименко, Ф. Коби, А. Леруа-Гураном, частично А. Брейлем, Р. Лантье и другими [Ефименко, 1953: 233; Leroi-Gourhan, 1964: 30–36; Koby, 1951; Breuil, Lantier, 1951: 81, 82, 100, 141, 322]. Настораживает отсутствие хорошо выраженного археологического материала. Таких спорных вопросов в археологии много, однако с течением времени накапливаются и подтверждаются все новые и новые факты и сейчас действительно мало кто спорит об определенной части находок этих черепов и других частей медвежьих скелетов как имеющих отношение к человеческой деятельности. Если мы обратимся к верхнему палеолиту Европы, то справедливости ради надо сказать, что своеобразный “культ” медвежьих черепов (или медведя) определенно существовал. Так, в пещере Шове в одном из больших залов на крупном каменном блоке обнаружен череп медведя. Естественным образом на этом месте он оказаться не мог. Их роль в качестве натуральных символов в проблеме происхождения фигуративной условности пока не доказана.

Погребения мустьерского человека, несомненно, являлись частью социально-практических знаковых систем. Стоит вспомнить, что в Тешикташ (Средняя Азия) захоронение умершего ребенка было окружено рогами горного козла. Правда, Мовиус высказал сомнение относительно

связи погребения с находящимися рядом рогами козла [Movius, 1953: 25]. Тем не менее, Тешик-Таш не выпадает из комплекса других артефактов эпохи. В мустьерских слоях стоянки Ля Феррасси (Франция) в 1909 г. в нижней части слоя был обнаружен анатомически ненарушенный скелет мужчины 40–45 лет. Коричнево-красноватая земля вокруг погребения отличалась от желтого цвета слоя жилища. Три камня (со сторонами примерно 20 см) были помещены по одному на уровне рук и на черепе (функциональный аналог связывания покойника?). В коричнево-красной земле оказалось некоторое число костяных отщепов. На одном были тонкие, преднамеренно сделанные зарубки. Впрочем, связь этих отщепов со скелетом не очевидна. Труп был помещен у стены прямо на поверхности, без специально вырытой ямы. В 1921 г. на этой же стоянке Д. Пейрони и Л. Капитан обнаружили захоронение трехлетнего ребенка. Его череп без нижней челюсти находился в стороне от скелета. Бесспорное погребение было перекрыто известняковой плитой с маленькими ямками [May, 1986: 13]. В Италии в 1939 г. А.С. Бланк в гроте Гаттари обнаружил череп среди окружающих его по кругу камней. Предполагается, что над скелетом производились какие-то действия, так как основание черепа было преднамеренно нарушено. “Погребение” черепа датировано между 130 и 70 тысячами лет [May, 1986: 17].

Одной из самых интересных находок в Ираке (Шанидар) является захоронение мужчины (50000 лет тому назад): тело было положено в могилу на ложе из цветов. Восемь их видов были собраны для захоронения между концом мая и началом июля. Были определены эфедра, тысячелистник и другие, большинство из которых употребляется ныне в медицинских целях. А что означает обнаруженная в некоторых погребениях этого времени красная охра? Ритуал окрашивания дна могилы и самого покойника оказывается очень распространенным в последующие эпохи.

Забота об умершем была присуща ашело-мустьерцам. К тому же, внешнее сходство человека с каким-либо животным (речь идет о похожести фигур или сходстве поведения), видимо, в какой-то мере позволяло отождествлять их. Этим можно было бы объяснить так называемое захоронение медведя в пещере Регурду, интереснейшее и с точки зрения привычных представлений об ашело-мустьерцах, странное погребение. Здесь же встречено и захоронение человека. Они расположены на левом берегу реки Везер к востоку от пещеры Ляско. Скелет человека без строгой анатомической связи, без черепа находился на ложе из плоских камней и был перекрыт другими блоками. Среди артефактов обнаружены нуклеусы, отщепы, скребла типа Ля Кина, кости медведя и рога благородного оленя.

Здесь же было обнаружено захоронение, состоящее из ряда ям и каменных ящиков с медвежьими костями, было обнаружено упомянутое нами

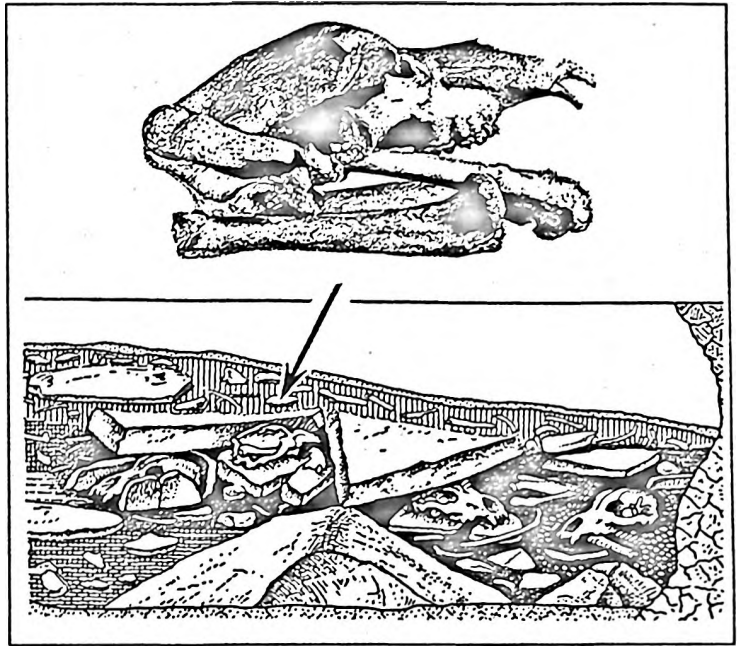


Рис. 6. Череп и длинные кости пещерного медведя из малого каменного ящика камеры 3 пещеры Драхенлох (Швейцария) (по Т. Нигга)

странное погребение бурого медведя с полным скелетом; кости располагались не совсем в анатомическом порядке. Погребение перекрывала плита весом около 850 кг. Ф. Бонифей, проводивший исследование памятника в Регурду, утверждает, что погребение медведя древнее погребения человека. В этой пещере существуют и другие скопления костей медведя, в том числе и полные скелеты. Все эти костные остатки с культурным слоем не связаны [Bonifey, 1965: 136–140]. Однако, как пишет Ф. Мэй, раскопки произведены не специалистами, поэтому остается много вопросов [May, 1986: 15]. Надо также отметить явные трудности реконструкции медвежьих погребений в Регурду, если предположить, что они возникли без участия человека. Действительные же погребения мустьерского человека в эту эпоху представляют собой прежде всего ненамеренно возникающие социально-практические знаковые системы. Здесь захоронения одиночные, парные, скорченные, на том или другом боку или на животе, с сопровождающими предметами или без них; есть погребения в условном смысле, то есть умерший был оставлен на поверхности земли, но есть и в специально вырытых могилах; существуют погребения черепов [Смирнов, 1987: 66–69; Смирнов, 1985: 19–24].

Таким образом, от ашело-мустьерского времени остались следы натуральной “символической” деятельности. Добавим, что эта деятельность в виде “натурального творчества”, когда якобы в пантомиме могли демонстрировать животных в виде туши или половины туши, по А.Д. Столяру [Столяр, 1985: 172–173], остается нам не совсем понятна, так как ее высокая степень абстрагирования, идеализации, символического “театрализованного” творчества противоречит полному отсутствию в ашело-мустьерское время другой знаково-фигуративной условности, то есть изображений животных и человека: между так называемым “натуральным творчеством” в виде представления событий хотя бы ближайшего прошлого и изобразительным мы не видим стадиальных качественных различий. В силу своей развитости и то и другое должно было возникнуть одновременно. Конечно, можно допустить воображаемую игровую ситуацию, когда почти любой объемный предмет может символически замещать дичь, а палка будет представлять копье. Любопытно вспомнить здесь пещеру База в Северной Италии, где сталагмит являлся целью для метания комков глины. Можно допустить также, что выставленная у входа в жилище голова медведя была для постороннего сигналом опасности, а для хозяина — символом безопасности и орудием устрашения чужого. Это пока остается в области умозрительных заключений. К сожалению, среди археологических артефактов не так просто обнаружить следы такой “натурально-символической” деятельности. Попытка отыскания этих следов в археологическом контексте А.Д. Столяром, как нам кажется, остается пока проблематичной.

Неясны и спорны также данные со стоянок Торральба и Амброн (они расположены к северо-востоку от Мадрида на двух холмах тех же названий). На одном из участков стоянки Торральба, раскопанной в основном К. Хоуэллом [Howell, 1965; Biberson, 1968] и содержащей скопления костей разных животных, были обнаружены кости левой части скелета древнего слона не в анатомическом порядке. Эта часть, по представлению исследователей, была оставлена охотниками в цельном виде, из чего последовал вывод А.Д. Столяра, что эти полтуши (а это примерно вес в 10 т) ашельцы принесли на стоянку как символ успеха в охоте [Столяр, 1985: 168–170]. Впрочем, символом могут служить и отдельные части животного.

Правда, здесь не было самых тяжелых, а в смысловом отношении важных частей слона — головы, таза, не зафиксированы и многие другие кости. При всем нашем желании мы не смогли в археологическом контексте увидеть “натуральное творчество”. Видимо, в слое наблюдается обычный участок разделки мертвого слона, когда по неизвестным нам причинам часть животного была унесена в другое место, а сам участок уже никогда более не использовался (Рис. 7). Вообще, в этом районе в болотистом овраге с крутыми склонами от рук человека погибло более 30 слонов и много других животных. В Торральбе и Амбрене обнаружены также остатки жилищ, что говорит о неоднократном посещении людьми этих охотничьих угодий.

Что касается упомянутого нами одного из замечательных сталагмитов пещеры Базуа, послужившего человеку каменного века якобы “фигуративной” целью для метания кусков сырой глины, то его интерпретация в качестве составляющей фигуры медведя [Столяр, 1985: 180–188] или какого другого существа, может, и обладает смыслом, но отнесение его к мустьерской эпохе не имеет в настоящее время серьезного основания. К.-П. Окли и его коллеги, повторно рассмотрев проблему заселения пещеры Базуа, не признали ее мустьерского возраста, причем их доводы были подкреплены объективными анализами: время посещения пещеры человеком было ограничено пределами верхнего палеолита. Доводы А.Д. Столяра, направленные на то, чтобы поставить под сомнение вышеприведенное заключение, для нас неубедительны. К тому же нет оснований считать пещеру Базуа мустьерской даже при отсутствии объективных анализов со стороны естественных наук.

В гроте Обсерватории близ Монако в ашельском горизонте вместе с грубой клектонской индустрией были обнаружены шары из камня, “изготовленные” (?) ударной техникой. Они интерпретируются как отбойники, но некоторые исследователи, учитывая их геометрическое совершенство, относят их к ритуальным предметам [Bourdier, 1967: 200]. Наряду с этим в Ахенгейме (Рисс II) Пауль Вернер наблюдал кучу небольших шаров, сделанных из глины хорошего качества. С нашей точки зрения, их функция остается неизвестной, хотя они и могли бы служить, например, для метания в цель. Некоторые из шаров, возможно, естественного происхождения, на чем мы более подробно остановимся ниже. А.Д. Столяр считает, что их идеально-абстрактная форма является только условным знаком метательного орудия охоты [Столяр, 1985: 263].

Первые проявления условной символизации схематических образов, примитивных макетов вряд ли рождаются и трансформируются в “натуральное творчество”. Условность появляется в результате возникновения генерализации образов в умственной деятельности: видимый образ

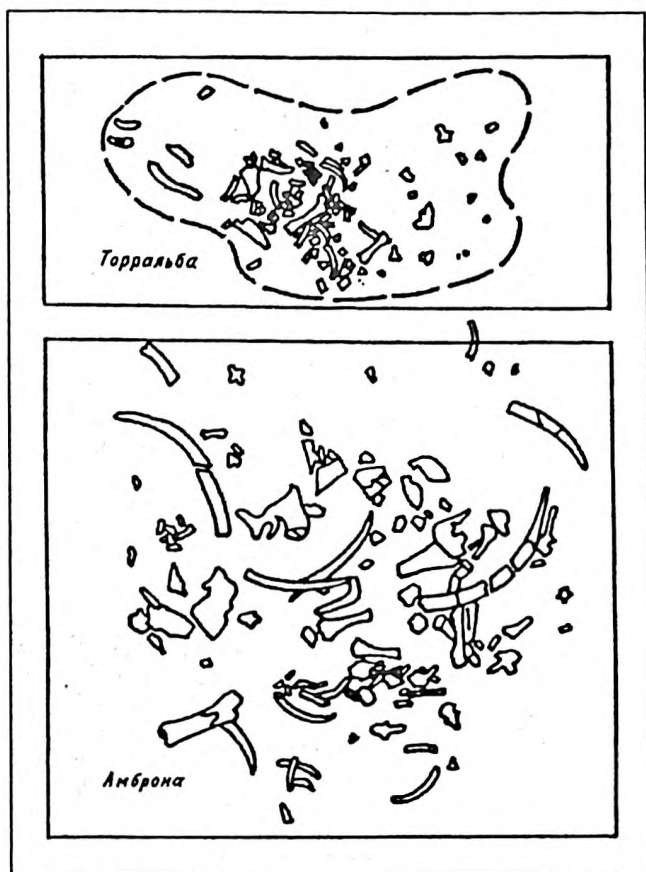


Рис. 7. Планы ашельских местонахождений Торральба и Амбрана

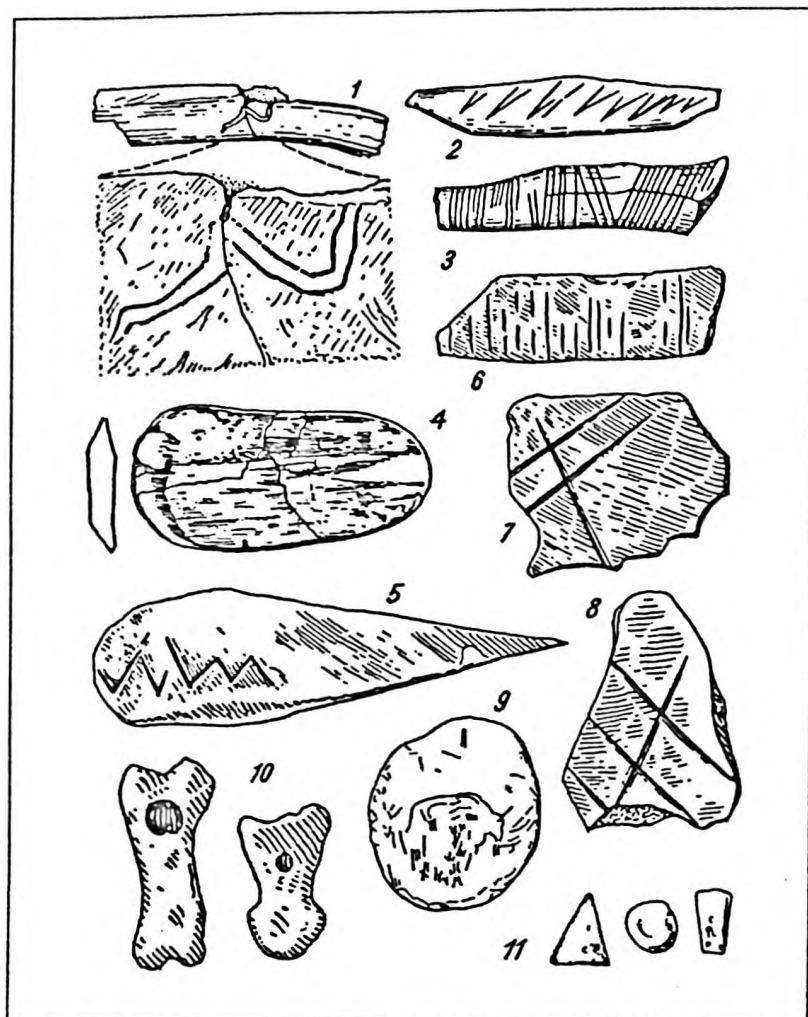


Рис. 8. Ашельские и мустьерские условные символы и знаки:
1 — из Пеш-дель-Азе; 2 — из пещеры Эрмитаж; 3 — из Ля Ферраси;
4 — из пещеры Тата; 5 — из пещеры Бачо-Киро; 6, 7 — из грота Сан-Бернардино; 8 — со стоянки Рипаро Таглиенте; 9 — из грота Дель Арто;
10 — из пещеры Ля Кина; 11 — мустьерские кусочки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

в представлении становится схемой. Переработка человеком информации, идущей от наблюдаемых объектов, связана как с “порогом” восприятия, так и с кратковременной памятью в использовании представлений, когда детали через некоторое время оказываются в значительной степени стертыми. Но нужен был новый уровень расчленения деятельности, чтобы возникла потребность в условных знаках и фигуративных символах.

Способность ашело-мустьерцев к обобщению и оперированию примитивными знаково-символическими формами подтверждается археологическими находками. Приблизительно 250–300 тысяч лет назад ашельский человек уже обращал внимание своих сородичей на что-то с помощью прочерченных и расположенных по-особому линий. Такова гравировка на ребре быка из ашельского слоя Пеш-дель-Азе во Франции (Рис. 8). На его плоской стороне намеренно нанесены линии с элементом в виде неправильного зигзага. Технологический ана-

лиз этих знаков, сделанный А. Маршаком, подтвердил их достоверность. Изображение было выполнено как серия последовательных гирляндобразных двойных дуг, расположенных в направлении от одного конца ребра к другому. На рисунке хорошо видно, что дуги проведены отдельными соединяющимися друг с другом более или менее прямыми отрезками, что в точности соответствует нашим опытам и технологии простейшего гравирования в верхнем палеолите. Хотя они сделаны неумело, технологическое сходство с верхнепалеолитическими начертаниями несомненно. А. Маршак интерпретирует этот зигзаг как символ воды — орудие шаманистского ритуала [Marshack, 1976: 140]. Утверждение о существовании шаманизма в это время имеет некоторые основания.

В мустьерское время количество находок с упорядоченными начертаниями или в виде объемных неутилитарных предметов увеличивается. Особый интерес представляет овальная “чурина” из пещеры Тата, обнаруженная в мустьерском слое (50 тысяч лет назад). Это обработанная человеком большая пластина из зуба мамонта. Тщательный осмотр предмета под микроскопом, осуществленный А. Маршаком, показал, что края “чурины” закруглены и следы скобления идут по периметру, поверхность сторон сильно заглажена [Marshack, 1976: 140].

В Италии в мустьерских слоях Рипаро Таглиенте близ города Вероны много костей с произвольными техническими царапинами. Но наряду с этим имеются два или три костяных фрагмента с намеренно сделанными нарезками. Один из них приведен нами на рисунке; рядом показан еще один костяной обломок, кажется, с бесспорными, достаточно глубокими прямыми надрезами. Он найден в мустьерском слое с зубчатой каменной индустрией в гроте Сан-Бернардино в горах Беричи. На обоих предметах прямые нарезки образуют четко организованные геометрические пересечения.

Удивительно свидетельство Е. Борзатти, фон-Левенстерна и Д. Магальди. В мустьерском горизонте (слой "С" грота Дель Арто) обнаружена галька, на которой предполагается процарапанная фигура зооморфа, возможно слона (См. рис. 8, 9). Любопытно сообщение П. Леонарди. Он пишет, что А. Пальма ди Чеснола передатировал мустьерский слой с упомянутой галькой на позднеашельское время [Leonardi, 1988: 140]. Если этот факт подтвердится, то средиземноморская провинция, возможно, с ранним Homo Sapiens, займет исключительное место. Однако, на наш взгляд, рисунок слона сомнителен.

Мустьерские знаки обнаружены и в других районах Европы [Филиппов, 1969: 110; Григорьев, 1968: 148; Окладников, 1967: 26–29]. К ним относятся упоминавшиеся нами изделия из кости с большой серией параллельных или V-образных нарезок из Ля Ферраси и Эрмижак (Франция), а также зигзаг из Бачо-Киро (Болгария) [Marshack, 1976: 139]. Во всех этих изделиях бросается в глаза утилитарная бесполезность начертаний. Кажется, ясно, что собственная природа представленных условностей не имеет никакого отношения к обозначаемому предмету или явлению. Впрочем, может быть прав А. Маршак, интерпретирующий ашельскую гравюру из Пеш-дель-Азе как схематическое изображение воды. И тем не менее, в подобных начертаниях выступает абстракция — впервые условно зафиксированная абстракция человеческого ума. В дошедших до нас условных знаках мы, в первую очередь, видим "стимулы-средства" мыслительной деятельности, средства фиксации — укрепления общих представлений в процессе коммуникации людей. "Первоначально стимулы-средства, с помощью которых человек организует свое запоминание, — пишет А.Н. Леонтьев, — весьма несовершенны. Обычно это простейшие вещественные знаки или недифференцированные зарубки, примитивные бирки, или даже части собственного тела" [Леонтьев, 1965: 430].

Несомненным фактом является то, что редкие ранние условные знаки, выполненные в твердом материале, прослеживаются археологами с середины ашеля. В верхнем палеолите они обнаружены во Франции — в шательперроне и ориньяке, в Центральной Европе они известны в селете и также в ориньяке; в Восточной Европе подобные знаки находят в местных "мустероидных" культурах и сосуществующих с ними ранних пластинчатых технических формациях. Подавляющее большинство простейших линий, насечек, зарубок, коль скоро они не включены в систему предметной архитектуры или орнамента, к проявлению эстетической информации никакого отношения не имеют. Если исключить сомнительный случай из грота Дель Арто, то ашело-мустьерское время не дало нам ни одного факта существования фигуративной символики. Впрочем, приняв во внимание реконструкцию достаточно сложного образа жизни человека раннего палеолита, мы можем предполагать, что фигуративные изображения в это время могли существовать.

Начальные формы материализации эстетического

Хорошо известно, что антропоиды способны “украшать” себя различными предметами [Дембровский, 1963: 113]; правда, подобная деятельность относится, скорее, к игровой, развлекательной — безопасной. И хотя в этой деятельности уже четко присутствует “отношение” к реакции окружающих, назвать ее эстетической мы пока затрудняемся, ибо в ней нет заботы о целостности, совершенстве и нет никакой символизации. Однако целостность в окружающем мире или нарушение ее животные ощущают. Это ощущение целостности у них врожденное.

Разумеется, наш предок в виллафранке был человеком, но о его эстетических переживаниях мы можем только в общем плане высказать более или менее правдоподобные гипотезы. Особое значение имеет отражение организации или разрушения целостных систем, сигнализирующее об отношении между гармонией и хаосом конкретной реальности. Потенциальная способность человека воспринимать информацию о целостности высокого уровня того или иного явления дана творчески активной природой изначально. Вероятно, у первого человека эстетическая рефлексия очень примитивна, и, тем не менее, это не только неосознаваемая реакция, но и отношение, переживание, эмоциональная оценка, которая всегда в какой-то форме осознана и социализирована. Сознательное восприятие определенного совершенства формы всегда начинается осуществляться в продуктивном “труде-общении”, в сравнении изделий неумело сделанных, неудачных, и изделий удобных, оптимально эффективных. Это происходит уже в первичной технической системе “ядро-скол”.

Различные изменения и дифференциация технологических процессов отражаются в функционально-кинематической структуре орудия, в его форме. Например, у любого орудия при постепенном износе-заострении происходит своеобразное выравнивание активного участка, когда он одновременно изнашивается и формируется. Форма кромки, выемки или острия подвергается естественной специализации, но одновременно она становится симметричной и соразмерной изготавливаемым предметам. Указанные кромки, выемки, острия в процессе употребления достигают оптимальной формы, а затем притупляются, в связи с чем возникает потребность подправки. Однако оптимальная форма наиболее совершенна и не может не замечаться; и как следствие работы орудием с подобной кромкой, несомненно, должно возникать чувство удовлетворения и удовольствия. В этом смысле первобытность и современность абсолютно сходны. Такие кромки мы, видимо, можем выделить уже в виллафранке (Рис. 9, 1). Более высокий уровень целостности можно наблюдать в чоперах и проторубилах, у которых естественная рукояточная часть в виде округлой галечной поверхности (если орудие сделано из галек) выбирается в целях удобства. И в этом случае, как нам кажется, возможно предположение о существовании эстетических реакций — оценок по отношению к своим изделиям, в которых проявлялись объективные функциональные, конструктивные и эргономические свойства в оптимальном виде для своего времени. Следует еще раз подчеркнуть, что в данном случае информационная природа изделий проявляется в упомянутой нами системе “деятельность-общение” и имеет индивидуально-коллективный характер. Техника же в нашем анализе выступает как фактический материал, доступный через раскопки археологов.

Несколько проще обстоит дело со следами материализации эстетического отношения в ашело-мустьерское время. Это касается не только

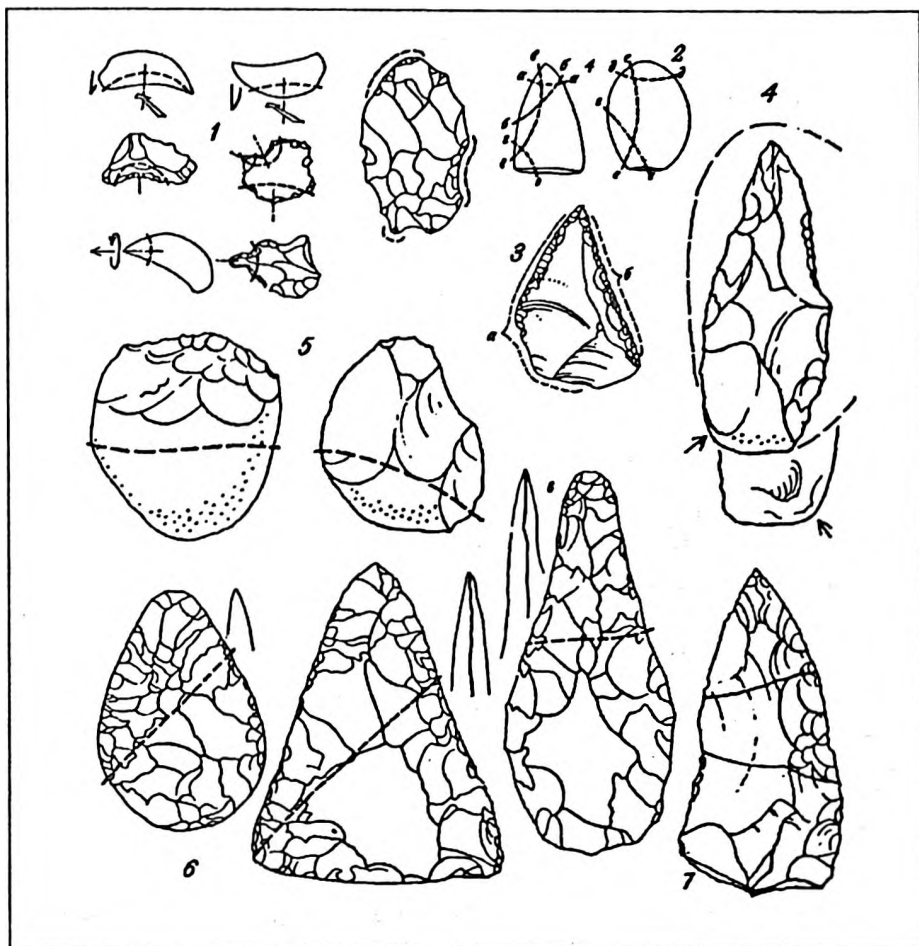


Рис. 9. Возникновение целостности в изделиях человеческого труда: 1 — образование геометрически правильной формы в зависимости от кинематики движения орудия, а также формы и твердости обрабатываемого материала; 2 — изначальная универсальность орудий остроконечной и овальной формы (а — скобление и протыкание; б — резание, скобление, строгание; в — скобление, строгание; г — скобление и резание углом; д — скобление; е — скобление, резание и строгание); 3 — универсальное орудие со стоянки Носово I, использованное в качестве скребка и ножа (а) и скобеля (б); 4 — остроконечник с поселения Михайловское; 5 — естественно-целостные орудия; 7 — остроконечник со Сталинградской стоянки

сознательно сделанных предметов, например, каменных орудий труда, но и различных намеренно изготовленных условных знаков, материальных свидетельств наглядной символической деятельности. Примерно с середины ашеля мы наблюдаем в формообразовании изделий существенный прогресс. Изделия с двусторонней обработкой — так называемые рубила и остроконечники — очень часто бывают грубой общей формы с неровными краями и плохо выраженными рукояточными частями. В то же время наряду с этими грубыми орудиями существовали аналогичные универсальные по функциям орудия, качество обработки и форма которых разительно отличались своим совершенством. Они были “лучшими в своем роде” — симметричными, с тонкими отретушированными ровными лезвиями. Их стороны имели предельное уплощение без грубых заломов-заусенец. Острие, лезвие, искусственно изготовленная рукояточная часть обладали не только конструктивной ясностью, но и соразмерностью между собой и по отношению к руке. Такая форма становилась говорящим “предметом-знаком”, “предметом-образом”, “предметом-понятием”. Она отражала то, для чего орудие предназначено, как использовалось и какое мастерство было нужно для его изготовления. Подобные орудия-идеализации, входящие в “социально-практические системы знаков”, становились не только средством обработки тех или иных материалов, но и, в основном на бессознательном уровне, своеобразным средством общения, в том числе и эмоционального. Ведь это были изделия “лучшие в своем роде”, то есть предметы-образы многочисленных конкретных орудий.

Об элементах эстетического отношения в нижнем и среднем палеолите в свое время не раз упоминали А. Брейль, Л. Нухье, А. Люмлей и другие.

Они имели в виду прежде всего прекрасные ашельские миндалевидные рубила, но наряду с этим отмечали и удивительно правильные сфероиды из Олдувая [см.: *Leonardi, 1988: 140*].

Действительно, в ашеле у бифасов (подразделение "ядра"), а затем и у ножевидных изделий (подразделение "скола") появляются осознанно сделанные в первом случае рукояточные, во втором — обушковые притупления. В конце ашеля и в мустье с ашельской традицией эти формы, достигшие высокой степени совершенства, стали многочисленными. Достаточно четким примером такой формы орудия, сделанного из крупного отщепа, может служить односторонне обработанный симметричный остроконечник домустьерского времени из местонахождения Михайловское (Рис. 9, 4). Он сделан значительно меньшей величины, чем была заготовка: стрелка на рисунке показывает направление удара, в результате которого был снят отщеп; она не совпадает с осью изделия, что указывает на определенный, достаточно большой объем работы по оформлению предмета. Здесь обращает на себя внимание то, что размеры и форма отщепа, указанные на рисунке пунктиром, никак не отвечали представлению о вещи в целом. Человеку пришлось изготавливать ее целиком в процессе интенсивной обработки. Он, как скульптор, формировал в камне свою идею, убирая лишнее с особой тщательностью, и нужно было высокое по тому времени мастерство (это доказывается экспериментом), чтобы подчинить себе материал. Именно в этом проявляются четкие признаки возникновения целесообразной формы единого целостного назначения. Подчеркиваем, что эти признаки функционально обусловлены, однако и мастерство изготовления как бы само по себе имело здесь уже существенное значение [*Филиппов, 1969: 105*]. Высокое совершенство некоторых изделий выходит далеко за пределы технических требований к качеству их обработки для выполнения определенных функций.

Нижний предел качества обработки может быть установлен опытным путем. Он колеблется в зависимости от силы направленного движения орудия и сопротивления материала: чем меньше движущая сила орудия и чем больше сопротивление материала объекта воздействия, тем технически совершеннее должно быть это орудие. В данном случае функционально-техническая способность материала и формы выполнять ту или иную работу характеризует тот предел, ниже которого качество соответствующей обработки не может опуститься. Копье, которое бросают в цель, должно обладать не только аэродинамическими свойствами, но и другими, например, определенной остротой для проникновения в тело дичи. Чем дальше цель, тем слабее сила удара: наконечник копья должен быть прямым, гладким и острым. Сама функция ведет мастера к изготовлению качественных изделий. Кстати, в мустьерское время появляются очень совершенные остроконечники с утончением основания, которые, как считается, свидетельствуют о существовании метательного оружия и его составной конструкции.

И тем не менее, мы встречаемся с очень большим разбросом от грубых форм до форм, изготовленных искусно, причем наблюдаются предметы однотипные с близкими или одинаковыми функциями. Мы не сомневаемся, что совершенная умелая обработка каменных изделий очень ценилась. И когда С.Н. Замятнин пишет об одном из тщательно обработанных остроконечников Сталинградской стоянки (Сухая Мечетка), что наконечник при завершении был разбит, "причем два обломка упали тут же и остались в окружении осколков, полученных в процессе изготовления, нижний же конец орудия человек в досаде отбросил в сторону" [*Замятнин, 1961а: 19*],

подобная эмоциональная ситуация нам представляется убедительной. Археологи обнаружили нижнюю часть остроконечника в трех метрах от других фрагментов. На возникновение требований к мастерству обработки указывает появление костяных, а также, по предположению исследователей, деревянных отбойников. Об этом же свидетельствуют многочисленные костяные отжимники и ретушеры.

Итак, с одной стороны, совершенство орудия теснейшим образом связано с функцией, с другой — человек, безусловно, ощущал совершенство и стремился к нему “сознательно”. Формальная сторона дела, с нашей точки зрения, ощущалась им, оценивалась, и, видимо, совершенство он мог уже бескорыстно созерцать. Он мог любоваться вещью как приятной, ласкающей взор “игрушкой”, хотя она и была очень коротко привязана к непосредственной утилитарной практике. Ашело-мустьерец никогда специально и осознанно не создавал знаково-символических вещей. Он делал вещи для практических нужд, а символическая функция — потребность сообщить и иметь для этого различные средства — родилась в утилитарной сфере вполне естественно.

Что касается условных знаков, выполненных в твердом материале и как бы отторгнутых от человека, то эмоциональная оценка их совершенства проходила по тем же законам возникновения и сравнения эталонов, лучших в своем роде образцов, закодированных в мозгу человека. Включение условных знаков в сферу эстетического отношения — процесс естественный и в целом не зависящий от воли. На насечках фрагмента кости из пещеры Эрмитаж мы наблюдаем некий повторяющийся элемент из двух сходящихся линий-черт. По-видимому, главным содержанием материализации в этих знаках была временная последовательность их некоторого количества (что конкретно стоит за этими повторяющимися нарезками, мы не знаем). Можно допустить, что воплощение этого содержания в соответствующей форме во все и не предполагало строгого порядка в размещении однородных знаков: одинаковости размеров и интервалов, точной графической согласованности в направлении линий и т.д. Возможностью последовательного прочтения могла исчерпываться их утилитарная функция. Однако эти признаки несут в себе более широкую и более глубокую информацию. В частности, они сигнализируют о существовании порядка и единства (*См. рис. 8*).

В изделии из Ля Ферраси еще больше выявляется формальная сторона: как изобразить. Здесь также прослеживается интерес к целостности, мастерству, несущему в себе эстетическое содержание, не касающееся семантики самих знаков. Этот своеобразный “формализм” как качество гармонизации не мог бы появиться в рабочих процессах без “осознания”, в деятельности всевозможных ритмов, расположения и чередования сколов на ядрищах и фасеток на орудиях, практического осознания оптимальных форм, симметрии, целесообразности более тщательной обработки. Мустьерские условные обозначения (знаки), таким образом, были включены человеком в сферу элементарного эстетического отношения к действительности.

Подчеркнутая организованность формы знаков со стороны ритма, симметрии, обработки поверхности выступает также в качестве эмоциональной оценки общественного веса означаемого. Мустьерские подвески, наверное, существовали в виде ожерелья: у них одинаковые отверстия (примерно 2 мм), и они обнаружены, например, в пещере Ля Кина, в серии. В свою очередь, наличие ожерелья предполагает визуальное членение человеческого тела по вертикали и композиционное выделение части, связанной, по всей вероятности, с содержательно-смысловой ролью самого

ожерелья. В этом мы видим проявление внимания к самому человеку, который становится непосредственным объектом символизации. Но это уже переход к верхнему палеолиту с богатством его гармонично организованной символики.

Таким образом, информация высокого уровня целостности поступала к человеку не только из природного окружения или от совершенных изделий, но и от естественного языка, который также подчинялся, как мы думаем, законам существования и развития целостных систем.

В заключение сформулируем краткий вывод: эстетическое отношение существует у человека изначально в информационном поле и конкретной системе "деятельность-общение" как эмоционально-оценочные бескорыстные реакции на различного рода целостности высокого уровня. Заметим, что бескорыстие не означает отсутствия пользы различного рода символов, знаков и изображений. Упомянутые целостности мы рассматриваем конкретно-исторически: ими могли быть орудия труда, затем средства организующей мыслительной деятельности, а также природные явления, вовлеченные прямо или косвенно в человеческую практику как целостности, отвечающие актуальным потребностям в ощущении гармонии. И мы, наверное, будем недалеко от истины, если предположим, что первые эстетические реакции человека часто совпадали с реакциями на неожиданно положительную информацию через целостную форму, обращенную к зрению и слуху. Наряду с этим, видимо, возникала самостоятельная психологическая установка на эстетическое восприятие формы. Здесь следует отметить, что спонтанная простейшая реакция на природные целостности присуща вообще живой природе.

Разумеется, у нас нет желания преувеличивать имеющиеся факты. Простота и даже эмбриональность эстетического отношения в эпоху рождения первых человеческих коллективов заставляют нас предполагать существование особого этапа в развитии чувств меры в узкой ограниченной сфере примитивно-социализированных отношений. Впрочем, существует и иная точка зрения. Возникновение эстетического отношения переносится на значительно более позднее время.

На первый взгляд, при переходе к верхнему палеолиту ничего не происходит: в мустье мы встречаемся с долговременными жилищами, и никого уже, кроме некоторых скептиков, не удивляют ни мустьерская технология обработки каменных предметов, достигающая на некоторых стоянках филигранного совершенства, ни вымостки в поселениях, ни присутствие охры в могильных ямах. В верхнем палеолите все это возрастает вроде бы только количественно. Эта точка зрения, отражающая бурное накопление неординарных фактов в олдувае, ашеле и мустье, присуща именно археологии. У нее много сторонников, но она не отражает истины в целом. Впрочем, нетрудно заметить в переходе к верхнему палеолиту разительные качественные изменения, и прежде всего мощное проявление наглядной условно-абстрактной и условно-фигуративной деятельности в твердом материале. Изобразительная деятельность, в том числе и искусство, связывается и с жилищами, и с орудиями труда, и с человеком, и с так называемыми святилищами. Прежде чем непосредственно обратиться к характеристике изображений, знаков и символов и в какой-то степени к реконструкции образа жизни человека и удивительного общества, создавшего уникальную цивилизацию, рассмотрим некоторые важные для нас гипотезы происхождения и функционирования древнейшего искусства.

Глава 3.

**ОСНОВНЫЕ ТЕОРИИ
ПРОИСХОЖДЕНИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Можно ли, однако, считать пещерные рисунки древнекаменного века плодами влечения к игре? Это было бы чересчур смелым предположением.

Йохан Хейзинга

Открытие искусства палеолита

Прежде чем перейти к анализу основных теорий происхождения искусства, рассматриваемых со второй половины XIX века, следует сказать несколько слов о первых открытиях этой удивительной изобразительной деятельности.

В истории открытий первобытного искусства с самого начала возникла особая проблема, которая, как это ни парадоксально звучит сейчас, заключалась в трудностях признания за найденными произведениями искусства их палеолитического возраста. Еще в середине XVIII в. появилась публикация немецкого историка Экарда из Брауншвейга, в которой он определил последовательность смены каменного, бронзового и железного веков. Эту периодизацию — по материалу орудий — научно обосновал в 1836 г. хранитель Государственного музея в Копенгагене К.-Ю. Томсен в "Путеводителе по северным древностям".

Что касается первых археологических открытий произведений искусства, то они были сделаны во Франции и Испании. В 1575 г. появилось описание рисунков из французской пещеры Руффиньяк, которые были восприняты как "мерзости язычников". Вновь их открыли лишь в 1956 г., а эпоха открытия искусства палеолита началась в XIX веке:

1834 г. — пещера Шаффо (фрагмент кости с гравированными ланями);

1861 г. — грот Ля Мадлен (множество предметов искусства малых форм);

1863–1864 гг. — пещеры Ложери Ба, Брюникель, Нио (искусство малых форм и наскальное);

1871 г. — грот Гурдан (антропоморфные изображения);

1879 г. — пещера Альтамира (плафон и другие изображения);

1880 г. — пещера Брасемпуи и стоянка Пшедмость (искусство малых форм);

1885 г. — пещера Мас д'Азиль (искусство малых форм);

1895 г. — пещера Ля Мут (настенные изображения);

1896 г. — пещера Пер-нон-Пер (настенные изображения);

1897 г. — пещера Марсула (настенная живопись и другие изображения).

изображений относится к самому началу верхнего палеолита. Стройная линейная периодизация развития искусства оказалась в тупике. И новые сомнения овладели умами исследователей.

В свое время аналогичная ситуация возникала с признанием подлинности палеолитического искусства таких пещер, как Альтамира, Ляско, Бом-Латрон, Руффиньяк, Каповая и некоторых других. Итак, после многочисленных дискуссий подлинность изображений в трех указанных пещерах была признана. Для подделки настенной живописи и гравюр, например в пещере Коскер, необходимо было совместить многие факторы. Современный вход в пещеру со стороны моря находится глубоко под водой (Рис. 11). В данном случае фальсификатор должен быть как прекрасным ныряльщиком (перед открытием здесь погибли два аквалангиста-любителя), так и незаурядным художником, — в совершенстве владеть верхнепалеолитической технологией и одновременно блестяще знать искусство этой эпохи. Если учесть и то, что в самой пещере на полу не было свежих человеческих следов, и пещера была "запечатана" водной толщей, то никаких сомнений в подлинности настенных изображений не должно быть (Clottes etc 1992: 121).

Теоретические предпосылки генетических исследований искусства

Первые предметы искусства верхнего палеолита стали объектом пристального внимания этнологов, антропологов, археологов, богословов и различного рода любителей. Сразу же столкнулись два взаимоисключающих представления: древние люди были примитивны, но создавали произведения высокого мастерства. С признанием этого искусства встал вопрос о его общественной функции и значении. Уже в 1864 г. Э. Ларте и Г. Кристи высказали мысль о возможности существования у доисторических людей досуга, связанного с обилием дичи, при котором охота занимала сравнительно небольшую часть времени. Поэтому верхнепалеолитические люди, руководствуясь только чувством прекрасного, украшали себя, свои орудия и оружие [Lartet, Christy, 1864]. Это объяснение было дано в связи с находками предметов искусства малых форм. Еще не были открыты настенные гравюры и фрески. И, естественно, концепция "искусство для искусства", возникшая в среде так называемых "разочарованных романтиков" во Франции, пала на благодатную почву. Палеолитическое изобразительное искусство ископаемых дикарей в этой интерпретации приобретало только эстетическую функцию, связанную с биологически врожденным или свыше данным ощущением прекрасного.

Во второй половине XIX в. многие устоявшиеся представления были взорваны или, наоборот, "подняты на щит" теорией естественной эволюции. В 1859 г. публикуется работа Ч. Дарвина "Происхождение видов путем естественного отбора" (несколько лет спустя она переводится на русский язык). Понятно стремление исследователей палеоискусства увидеть его генезис и этапы развития, в частности, речь идет об Э. Пьетте, который предложил технологическую эволюцию форм искусства от простого к сложному. В 1860-х гг. на научное поприще вступил Э. Тэйлор. Мировую известность ему принесла работа "Первобытная культура", опубликованная в 1871 г. (вскоре она вышла и на русском языке). В 1890 г. напечатаны первые тома знаменитой "Золотой ветви" Дж. Фрэзера. Через девять лет появилась публикация Б. Спенсера и Ф. Гиллена об аборигенах Австралии.

Эти исследования оказали огромное влияние на представления ученых о сложном внутреннем мире и деятельности так называемых примитивных народов. В них устанавливалась связь между традиционным поведением людей, их повседневной практической деятельностью и духовной культурой. Огромное значение уделялось тотемизму индейцев и других народов. Тотемизм, по мнению этих ученых, показал особенные связи, существующие между природными видами растений, животных и человеком. Эти работы сыграли решающую роль в создании религиозной концепции функционирования искусства, связанной с тотемизмом и магией охоты и плодородия.

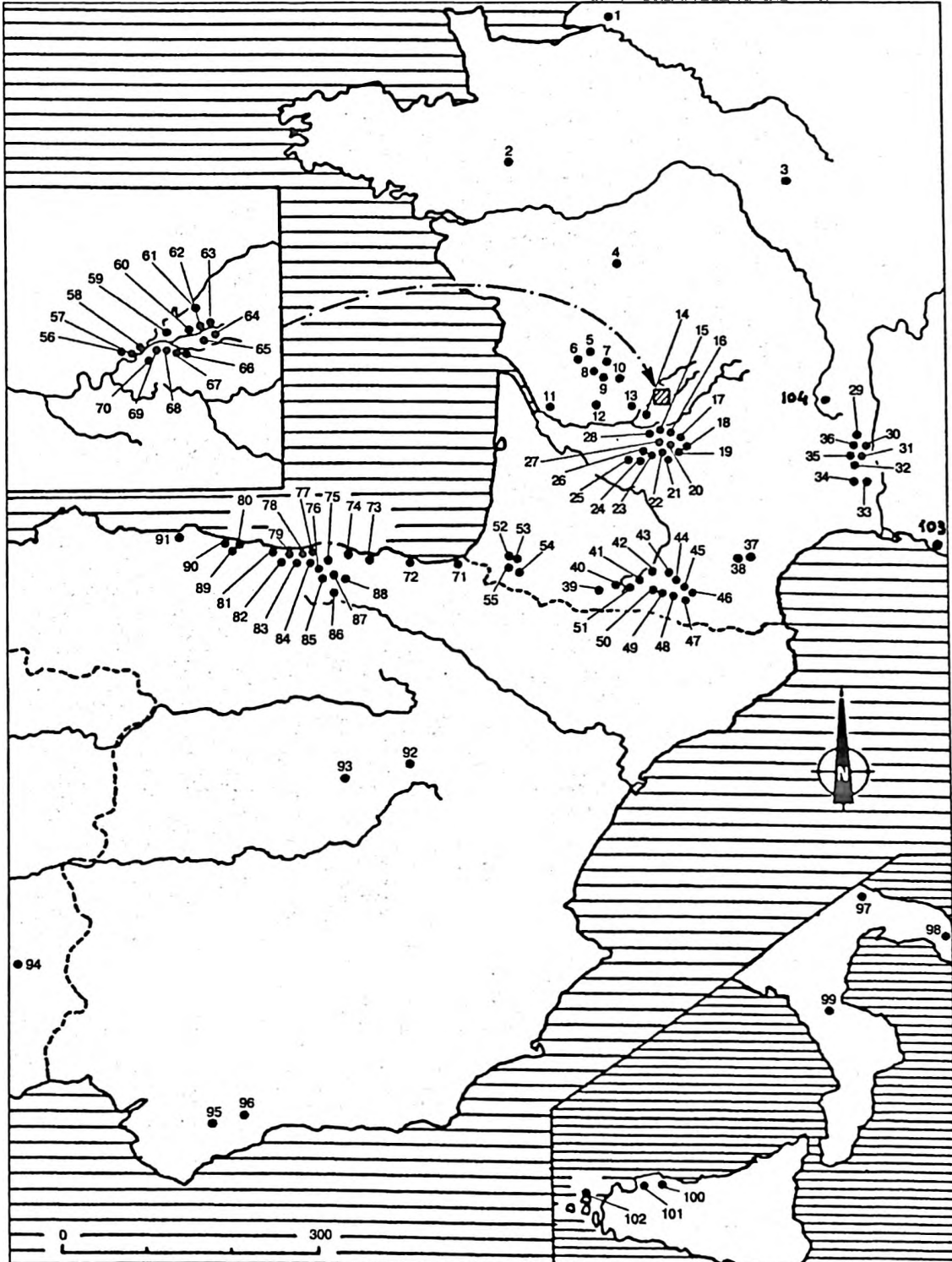


Рис. 12. Карта западноевропейских памятников верхнепалеолитического искусства

Гуйи 1	Коломбье I–II (Ле) 36	Мут (Ля) 70
Мейен-Сьянс 2	Альден 37	Экен 71
Арси-сюр-Кюр 3	Газель 38	Сантимамина 72
Англь-сюр-Англен 4	Лабастид 39	Кюко (Эль), Мартэн (Ля) 73
Рок-де-Сер (Ле) 5	Гаргас 40	Кобранте 74
Шер а Кальвен (Ля) 6	Монтеспан 41	Пендо (Эль) 75
Мэри (Ля) 7	Марсула 42	Кулалвера (Ля) 76
Жовель 8	Мас д'Азиль (Ле) 43	Альтамира 77
Берну (Лес) 9	Портель (Ле) 44	Агюас де Новалес 78
Вийяр 10	Бедейяк 45	Клотильд (Ля) 79
Пер-нон-Пер 11	Фонтане, Энглиз (лес) 46	Тито Бюстилло 80
Габийю (Ле) 12		Пиндаль (Эль) 81
Руффиньяк 13	Нио 47	Шюфен 82
Ляско 14	Массат 48	Хорнос де ля Пенья 83
Мюрат 15	Тюк д'Одубер (Ле) 49	Кастильо (Эль), Пасьега 84
Фье (Лес) 16	Анлен, Труа Фрэр 50	Ллонэн 85
Рукадур 17	Тибиран 51	Ожо Гарена 86
Сент-Елали 18	Эрберюа 52	Хаза (Ля) 87
Канталь 19	Истюриц 53	Бюксю (Эль) 88
Эскабас (Лес) 20	Этшеберри 54	Лойа (Ля) 89
Каррио 21	Окселайя 55	Ковальянос 90
Кристиан 22	Бара-Бао 56	Торральба 91
Пеш-Мерль 23	Сан-Сирк 57	Григеа (Ля) 92
Пергузе 24	Кроз а Гонтран (Ля) 58	Казарес (Лос) 93
Магделен (Ля) 25	Форе (Ля) 59	Эскориал 94
Марсенак 26	Грез (Ля) 60	Пилета (Ля) 95
Мервей (Лес) 27	Реверди 61	Ардале 96
Куньяк 28	Кап Бланк (Ле) 62	Пагличчи 97
Эббу 29	Лоссель 63	Романелли 98
Улен 30	Комарк 64	Ромито 99
Юшар 31	Нанси 65	Ниссеми 100
Фигье (Ле) 32	Бернифаль 66	Аддора 101
Буайоль 33	Калеви (Ля) 67	Леванзо 102
Бом-Латрон 34	Комбарелль (Лес) 68	Коскер 103
Шабо 35	Фон де Гом 69	Шове 104

В начале XX в. французский социолог Э. Дюркгейм публикует работы “О тотемизме” (1902), “Элементарные формы религиозной жизни” (1912), “Религиозная проблема и двойственность природы человека” (1913). В 1910 г. выходит первая работа Л. Леви-Брюля “Функции мышления в низших обществах”, а позднее, в 1921 г. — “Первобытное мышление”. Интерес к этим работам (в них тотемизм рассматривается в качестве социального феномена древнейшей формы религии, а первобытное мышление как определенная дологическая стадия) не угас до настоящего времени. Для того чтобы понять определенную устойчивость основных гипотез второй половины XIX в., касающихся генезиса искусства, а также критически посмотреть на них, необходимо кратко остановиться на существе предложенных тогда идей.

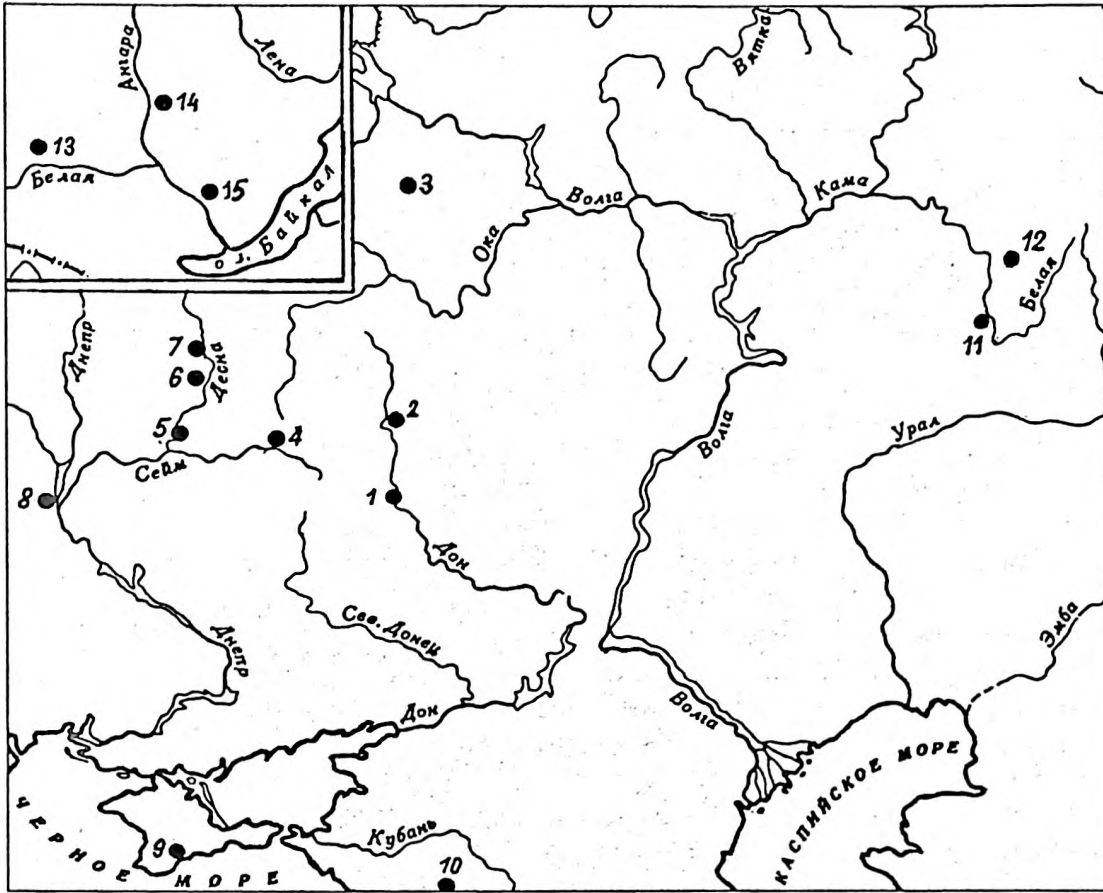


Рис. 13. Карта восточноевропейских памятников искусства: 1 — Костенки; 2 — Гагарино; 3 — Сунгирь; 4 — Авдеево; 5 — Тимоновка, 6 — Супонево; 7 — Елисеевичи; 8 — Кирилловская; 9 — Сюрень I и др.; 10 — Мгвимеви и др.; 11 — Каповая пещера; 12 — Игнатьевская пещера; 13 — Мальта; 14 — Буреть; 15 — стоянка у Иркутского госпиталя

Искусство ради искусства

В не очень последовательной, но все-таки в какой-то мере ясной концепции так называемого "чистого искусства" абсолютизировались замкнутые на себя специфика художественной деятельности, свобода творчества и эстетическое наслаждение. И здесь сталкивались самые различные точки зрения от Винкельмана и Шлегеля до Флобера и Уайльда. Данная концепция существует и в наши дни, и в каждую конкретную эпоху она наполняется своим содержанием. Эта теория обычно считается порождением разлада личности и общества, и в этом смысле она вечна. Но, кроме того, существует фундаментальная причина ее постоянного возрождения. Это эстетическая природа искусства, о которой очень часто забывают в идеологической борьбе самые различные интерпретаторы, и выделение в профессиональном искусстве особого рода изощренной самостоятельности существующей художественности.

В археологии в конце XIX в. гипотеза "бездеятельного досуга" Э. Ларте и Г. Кристи была подвергнута основательной критике в связи с этнографическими открытиями. Е. Картайяк в 1889 г. справедливо приводит такой аргумент: полинезийцы в своих географических условиях вели относительно легкую жизнь, но, к удивлению, не рисовали ни растений, ни животных, а бушмены Африки — изгои природы — покрывали скалы в районах своей кочевой жизни не только отдельными изображениями зебр,

слонов, антилоп и других животных, но и композиционно организованными сценами: "охота на слона", "охота на льва" и тому подобное. Однако смысла и содержания искусства бушменов он не понимал. По Е. Картайяку, художники рисовали для собственного удовольствия [*Cartailhac, 1889: 7–8*]. Э. Пьетт в основном повторяет своих предшественников, но другие исследователи, не отрицая эстетической функции, не были столь последовательны, ибо иное — общественно-утилитарное — объяснение природы искусства стало господствующим.

В первой трети XX века в понимании генезиса функций палеолитического искусства не существовало какой-либо системной цельности. Во всех интерпретациях выражалась или крайняя односторонность, или чаще наблюдался конгломерат разных взглядов, в котором находилось место и теории "чистого искусства". В этом отношении типична позиция А. Брейля, который, как и С. Рейнак, придавал огромную общественную значимость магическим обрядам: "Если бы не родилось искусства для искусства, искусство магическое или религиозное вообще никогда бы не существовало. Но если бы магические и религиозные идеи не позволили включить искусство, рожденное для самого себя, в самые существенные интересы реальной жизни, это искусство, крайне слабо связанное с важнейшими занятиями повседневной жизни, рисковало бы остаться в зачаточном состоянии" [*Breuil, 1926: 366*].

Судя по приведенной фразе, в 1926 г. А. Брейль считал возникновение искусства зависимым только от целей самого искусства. Но его предположение опутано, как может показаться, слишком очевидными этнографическими данными, свидетельствующими, с одной стороны, о существовании религии и примитивных обрядов, и с другой, — видимо, о довольно жестком противопоставлении эстетического бескорыстия и утилитарной пользы. Именно поэтому сам феномен происхождения искусства умозрительно обособлен ученым от археологического материала, который представлялся ему в виде изображений, изолированных друг от друга по содержанию, но в изобразительном поле наложенных одно на другое.

По мнению некоторых авторов, концепция "чистого искусства", как ни странно, вполне вписывается в теорию естественного развития Ч. Дарвина. Речь идет о врожденном художественном инстинкте, присущем как животным, так и человеку.

"Игра — искусство"

Эта концепция была сформулирована на философско-эстетическом уровне Ф. Шиллером. Она, как и предыдущая, так или иначе связывалась с досугом. В досуге проявлялась свободная незаинтересованная в достижении утилитарных целей игра. Дело не в простом проявлении избытка сил, а в свободном выражении высших эстетических способностей. "Тотчас по проявлении побуждения к игре, находящего наслаждение в видимости, — писал Ф. Шиллер в своей работе "Письма об эстетическом воспитании человека", — разовьется и побуждение к воспроизведению, которое рассматривает видимость как нечто самостоятельное" [*Шиллер, 1957: 345*]. Таким образом, для Ф. Шиллера игра является условием возникновения эстетической деятельности и эстетического наслаждения. В определенной степени этой точки зрения на истоки художественной практики придерживались Б. Спенсер, К. Бюхер, В. Фриче и другие. В 1894 г. выходит сыгравшая положительную роль книга Э. Гроссе "Происхождение искусства" (русский перевод опубликован в 1899 г.). Э. Гроссе

считал, что искусство возникает на практической основе, хотя и нацелено на получение удовольствия. Промежуточным звеном между практической деятельностью и искусством служит игра, конечной целью которой также является удовольствие [Гроссе, 1899: 46]. Среди археологов эти идеи имели мало сторонников. С марксистских позиций концепцию "игра — искусство" разрабатывали во второй половине XX столетия М.Е. Марков и психолог Д.Б. Эльконин. М.Е. Марков прямо выводит искусство из "ролевой" игры [Марков, 1970, с. 141–150]. По отношению к ранним формам искусства в палеолите "ролевая" игра вряд ли имела какое-либо конструктивное значение, тем более что символизация средств игры может вполне обходиться без эстетической информации. Можно говорить только о некотором сходстве или родстве игры и искусства [см. Эльконин, 1978, с. 20]. Мы же с определенными оговорками можем согласиться только со следующей формулой: искусство может существовать как игра, более того, игра является одной из функций искусства, но искусство не возникает из игры. Это станет очевидностью, если мы разделим игры животного и человека. Специфические игры человека и его эстетическая деятельность в ряде случаев пересекаются, но в целом развиваются параллельно.

Магия, тотемизм и — искусство

Под впечатлением этнографических исследований С. Рейнак, рассматривавший искусство малых форм как украшательскую деятельность, лишенную общественно важного символического значения, высказывает мысль о магической природе палеолитического искусства [Reinach, 1903]. Уже в этой работе он в той или иной степени учел тотемистические верования. Из всех интерпретаций содержательной сущности палеолитического искусства в целом мнение С. Рейнака оказалось наиболее живучим и широко принятым до настоящего времени.

Справедливости ради следует вспомнить Л.К. Попова, который за двадцать три года до С. Рейнака опубликовал очерки "Из первобытной жизни человека". В них обстоятельно изложены этнографические, антропологические и археологические данные. Примечательным является то, что он чрезвычайно точно изложил концепцию магической природы первых изображений "эпохи северного оленя". Ссылаясь на этнографические наблюдения Леббока, Дюбуа, Тернера и других авторов, Л.К. Попов пишет, что "на первых ступенях своего развития человеческая мысль с трудом различает такие понятия, как "тень, душа и образ". С точки зрения какого-нибудь дикаря, "тень" человека или его "образ" в такой мере органически связаны с самим человеком, причиняя какое-нибудь повреждение образу или тени человека, тем самым можно нанести вред самому человеку" [Попов, 1880: 164]. "Отсюда легко допустить, что в глазах дикаря между животным и его изображением должно было существовать такое же органическое соотношение, какое имеет место для человека, и что, стало быть, совершенно достаточно обладать изображением животного, чтобы, с тем вместе, иметь некоторую власть над самим оригиналом" [Попов, 1880: 165]. "А пещерный человек, вечно борющийся с окружающим его животным миром, имел слишком много поводов желать приобрести эту власть. <...> Такова исходная точка <...> первобытного искусства. Оно возникло не из стремления "подражать живой природе", а из стремления подчинить ее себе. <...> Первый рисунок живого существа имел в виду не подражание, а обладание. <...> Правда <...> нам не следует упускать

из виду, — пишет Л.К. Попов далее, — что та эпоха <...> есть, в сущности, эпоха приготовления человека к приурочиванию (приручению. — А.Ф.) органической, живой природы” [Попов, 1880: 166, 167].

Более поздние теории этого направления детальнее объясняют зависимость искусства от магии охоты и магии плодородия. С. Рейнак, завоевавший огромную популярность, основывался на следующих фундаментальных положениях: 1) большинство палеолитических изображений относилось к животным; 2) в изображениях представлены только съедобные животные; 3) палеолитические изображения были размещены в труднодоступных местах пещер (все три пункта или совсем неверны или неточны). Третье и второе положения для С. Рейнака были особенно важными: размещение изображений в глубине пещер доказывало отсутствие намерения любоваться красивыми изображениями; изображение только съедобных животных предполагало также утилитарные мотивы [Reinach, 1903]. Этнографические же данные, как сказано выше, свидетельствовали об убеждении первобытного человека в том, что он практически мог контролировать поведение объекта или влиять на любой объект через его изображение. Современник С. Рейнака Дж. Фрэзер сформулировал два принципа магического мышления: “Первый из них гласит: подобное производит подобное или следствие похоже на свою причину. Согласно второму принципу, вещи, которые раз пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать на расстоянии после прекращения прямого контакта” [Фрэзер, 1980: 20]. “Индейцы Северной Америки верят, что, нарисовав чью-то фигуру на песке, золе или глине или приняв за человеческое тело какой-то предмет, а затем проткнув его острой палкой или нанеся ему какое-то другое повреждение, они причиняют соответствующий вред изображенному лицу” [Фрэзер, 1980: 22].

Некоторые верхнепалеолитические знаки, описанные как символы пола, привели А. Брейля и других исследователей, приверженцев магической природы палеолитического искусства, к включению в объяснение страстного желания палеолитических людей умножить через магию не только число животных, но и число людей. Некоторые изображения человеческих существ они воспринимали как изображения замаскированных охотников или как полулюдей-полуживотных, в которых подразумевали колдунов или духов.

Одним из наиболее веских доказательств существования вредоносной магии в палеолите было открытие во Французских Пиренеях грота Монтеспан в 1923 г. А. Бегуэн, наиболее ярый защитник магической природы искусства в палеолите, решил одним ударом устранить все интерпретации, связанные с эстетическими основаниями. В гроте Монтеспан изображения сделаны из глины: лошадь и лев, — были обнаружены изрешеченными при помощи копий или дротиков; там же была найдена грубая скульптура медведя без головы с гладким залощенным корпусом с фрагментированным натуральным черепом молодого медведя, упавшим (?) между передними лапами. Глиняный лощенный корпус, по мнению А. Бегуэна, говорил о том, что он был покрыт настоящей шкурой животного.

Что касается магии плодородия, с помощью которой довольно часто объяснялись женские изображения и символы, то с течением времени ею стали объяснять все палеолитические изображения человека. Некоторые трактовали их как Великих Богинь-Матерей. В свое время (1924) А. Бегуэн большинство палеолитических женских статуэток с намеренно подчеркнутыми женскими признаками связал с идеями плодородия [Beguouen, 1924;

Абрамова 1966: 64]. Естественно, и животные с раздутыми животами были соотнесены с аналогичными магическими операциями. Магия плодородия дала интерпретацию большому числу знаков, как мужских, так и женских, на скальных стенах гротов и множеству изображений животных, на которых не было никаких "символов порчи".

О культе плодородия в разной степени говорили Э. Пьетт, О. Менгин, А. Бегуэн, А. Брейль, позже А. Леруа-Гуран; в общем, этот культ, по мнению многих авторов, также был связан с магическими обрядами. Нередко приводятся примеры изображения следования самца за самкой. В пещере Тюк д'Одубер, как пишет П. Грациози, самец-бизон следует за коровой, чтобы покрыть ее. П. Грациози игнорирует, как замечают противники такого объяснения, маленького третьего бизона. Думается, что здесь нет противоречия, потому что можно развернуть изобразительный сюжет во времени и маленький бизон окажется детенышем-теленком, а его признаки взрослого бизона можно объяснить другими мотивами. К сожалению, к объяснению комплексов мы слишком часто подходим со своим логически "извращенным" видением мира. Нам трудно осмыслить сцену сразу в нескольких срезах времени, а у палеолитического человека, наверное, ощущение времени было другим, все было менее расчленено и более интуитивно.

Главным доказательством якобы проводившихся в пещерах тотемистических церемоний инициации являются обнаруженные во многих пещерах следы ног. В гроте Тюк д'Одубер особый интерес представляли следы пяток. А.-В. Валуа интерпретировал их как принадлежащие детям от 11 до 15 лет, которые интенсивно ходили в пять или десять рядов на пятках, приподняв пальцы ног. Это объяснение казалось убедительным свидетельством магической или посвятительной деятельности. Некоторые связывали эти факты с магическим "убийством бизонов" в смежном зале.

На самом деле, корреляция между возрастом и величиной пяток очень сомнительна, количество таких следов, как пишут Люке и Пате, более признак ходьбы, чем танцев, и они могли быть, скорее, результатом попыток уменьшить контакт ноги с осадочной грязью, в то время как люди проходили в этом зале, нагибаясь из-за низкого потолка. С нашей точки зрения, аргумент уменьшения контакта с грязью, чрезвычайно наивен. К тому же идти на пятках согнувшись настолько неудобно, что для вывода о каком-то движении людей в неординарной ситуации особых доказательств не требуется. Более того, следы только пяток могут говорить о том, что люди почему-то не хотели оставлять человеческих следов.

А. Бегуэн и Т. Менаж возражали против тотемистической функции искусства палеолита. В частности, Т. Менажем выдвигался аргумент, что в палеоискусстве должно быть большее разнообразие (тотемом может быть любая часть животного, в том числе желудок, жир, хвост и так далее, как это было у австралийцев), а каждая пещера должна иметь один вид изображений (или тотемов) или вид преобладающий [Mainage, 1921: 241–277]. Как пишет об этом А. Ляминь-Амперер, преобладание изображений одного вида в той или иной пещере существует, но не абсолютно [Laming-Emperaire, 1962: 117]. Приведем несколько примеров. В пещере Руффиньяк более 65% всех животных составляют мамонты, бизоны — 11%, лошади — 6%, носороги и каменные бараны — по 5%. В Комбарелль I около 40% лошадей и только 12% бизонов. В Бернифаль — 45% мамонтов, 13% лошадей и 13% бычьих. В Фон де Гом более 40% бизонов и чуть более лошадей — 20%. В Нио — 52% бизонов, 25% лошадей и 12% горных козлов.

К сожалению, нет полных данных о процентном соотношении видов животных в пищевых остатках. Однако известно, что в Ляско нет изображений северного оленя, тогда как его костные остатки в слое составляют большинство.

Уже в наше время вопрос о преобладании того или иного вида изображений в пещере в связи с тотемизмом и соответствующими обрядами в культуре людей каменного века снова был поднят М. Рафаэлем. А там, где действительно проводится коллективный обряд (посвящение), несомненно, эффект внешней изобразительной формы имеет определенное значение.

Конечно, искусство рассчитано на зрительный эффект, поэтому изображения вроде бы должны быть видимыми, а не спрятанными в укромных уголках пещеры. В то же время известно, что часть изображений палеолитического искусства расположена в глубине пещер, и можно было бы предположить, что в связи с трудностями освещения эти рисунки должны быть набросочного характера, сделанными в быстро реализуемой технике [Ucko, Rosenfeld, 1966:171]. И все же такой вывод был бы преждевременным. Гравюры с глубокими контурами и тонкие гравюры, а также живопись находились как близко у входа, так и в глубине пещер. Очень часто наблюдается, как пишут П. Акко и А. Розенфельд, использование нескольких техник для одного изображения, например, совместно — барельефа и живописи или гравюры и живописи. В этом можно видеть факт поиска зрительного эффекта. Многие изображения были улучшены или подправлены. Большое количество фактов говорит о желании художника сохранить изображение. Именно это является одним из важных аргументов против магической природы палеолитического искусства. Впрочем, это не исключает из ряда функций этого искусства и функции магической.

Этнографические наблюдения показывают, что чаще всего в простых магических обрядах используются изображения кратковременного действия. Охотник или колдун пытался добиться практического результата по отношению к воспроизведенному объекту или в процессе воспроизведения, или через воздействие на изображение. Здесь зрительное эстетическое впечатление никак не связывается с главной функцией изображения. Именно поэтому этнография предоставляет нам массу примеров изобразительной деятельности, соотносимой с относительно кратковременными магическими обрядами. Обычно это грубые изображения из снега, травы, коры, древесины и других легко поддающихся обработке материалов. Другой вопрос — если изобразительная деятельность связывается с раскрытием каких-то мифологических представлений, а магико-практические действия являются сопровождающими, как бы побочными, и находятся внутри более широкой обрядности, то тогда, как мы думаем, возникает ситуация необходимости изобразительного эффекта, воздействующего на эмоции человека, непроизвольно оценивающего ловкость и мастерство художника. Здесь находит себе место смысл использования в одном изображении многих техник (живописи, гравюры, рельефа).

Таким образом, мы способны за частью достаточно совершенных изображений увидеть какие-то магические обряды. Но мотивы проявления совершенства непосредственно с магической операцией не связаны. Конечно, у народов, стоящих на низкой ступени общественного развития, существуют многочисленные фетиши, различные предметы, знаки, изображения с постоянной магической функцией охранителей и помощников,

которые также имеют эстетическую функцию. И это вполне объяснимо, так как мы не знаем народов в состоянии некоего культурного первоначала; обычно изобразительные технологические и стилистические традиции проявлялись в привычной форме, которая так или иначе всегда отражала объективную и субъективную целостность.

Вместе с тем искусство первобытных народов не обязательно сопрягается, сосуществует с практикой магии и тотемизма. Известны народы, у которых сильно развиты тотемистические и магические обряды, но не было никаких произведений изобразительного искусства; известно также, что многие нетотемистические группы людей рисовали и гравировали сложные знаки и великолепные изображения [Ucko, Rosenfeld, 1966: 160]. По свидетельству П. Маунфорда и некоторых других исследователей, искусство австралийских аборигенов не может быть связано только с тотемистической практикой. И это несмотря на общее признание, что тотемизм буквально пронизывает все сферы общественной жизни аборигенов. Эти исследователи сообщают, что австралийцы расписывали и гравировали каменные стены в самых различных целях: для удовольствия (искусство для искусства?), для фиксации памятных событий, рассказов, историй, мифических и тотемистических повествований, а также для подготовки посвященных обрядов [Mountford, 1961; 7–8; McCarthy 1958: 9]. Но наскальное искусство аборигенов Австралии в определенных ситуациях служило и магическим целям.

Что касается тотемистической или мифологической интерпретации функций палеолитического искусства, то они вполне совместимы с использованием различных изображений в магических обрядах. Так думал А. Брейль. Причем магические обряды, в которых участвовало изображение, могли рассматриваться отдельно. Но в общем, как обычно считается, только психология магического обряда более или менее убедительно объясняла и объясняет истоки изобразительной деятельности. По нашему мнению, здесь игнорируется другой очень важный феномен, а именно: вселенская самоорганизация гармонии как антиэнтропийный принцип существования реальности и — чудесный взрыв психической рефлексии, связанной с определенными формами архаического сознания, особенно с мифологией.

Гипотезы через призму наших дней

Исследователи, в том числе и упоминавшиеся нами, в разной степени связывали первобытное искусство и первобытную мифологию. В этом отношении должны быть названы французские ученые А. Леруа-Гуран и А. Ляминь-Амперер. Их взгляды на общественное значение первобытного искусства, как мы предполагаем, формировались под влиянием Э. Дюркгейма с его позитивистской ориентацией, принципом целостного анализа природы общества и коллективными представлениями, а также К. Леви-Стросса с его структурной антропологией, рассмотрением культурного мира в виде бинарных взаимодополняющих полярностей, например, как “правое — левое”, “чистое — нечистое”, “верх — низ”, “мужское — женское”. Ни А. Леруа-Гуран, ни А. Ляминь-Амперер, в сущности, не занимались теорией происхождения искусства. Проанализировав стили изображений, они расположили их в определенной хронологической последовательности. Отправными точками послужили изображения, связанные с культурным слоем, предметы из которого были датированы радиоуглеродным методом. А. Леруа-Гуран разделил по частоте встречаемости

друг с другом изображения лошади и бизона и других видов животных, а также знаков разных форм на "мужские" и "женские", ассоциировав при этом бизона с "женским", а лошадь с "мужским" началом. Эта двоичная оппозиция, по мнению А. Леруа-Гурана, выражала самую суть палеолитического концептуального мышления человека. Такое распределение (или сочетание) этот исследователь связывал с плодородием, жизнью и смертью, "абстрактной" мифологией этих явлений.

А. Леруа-Гуран с большой долей уверенности отмечал следующую серию фактов в палеолитическом искусстве: 1) наличие конкретных и абстрактных мужских и женских символов пола; 2) абсолютное отсутствие в изображениях животных сцен совокупления, а также огромный процент животных, лишенных первичных половых признаков; 3) присутствие в некоторых случаях раненых животных; 4) объединение в единстве образного выражения топографически сложных комплексов.

Все это приводит к констатации фактов более высокого уровня: 1) соединение в центральных панно изображения лошади и бизона, а также "мужских" и "женских" знаков; 2) соединение с основными изображениями дополнительных — благородного оленя и лани, горного козла, северного оленя, мамонта, медведя и кошачьих; 3) наличие изображений негативных "кистей рук" или "ран"; 4) присутствие мужских знаков в топографии определенных мест, могущих вызвать в памяти ассоциации с женскими половыми признаками (узкие проходы, ниши, емкости каменных мешков). На основании этих наблюдений и первичных эмпирических выводов А. Леруа-Гуран выделяет две основные темы: первая — "плодородия", вторая — "смерти" (тема ранений). Обе темы переходят друг в друга, так как "раны" замещают знаки женского пола и таким образом осуществляется связь между смертью и рождением, охотой и половым актом [*Leroi-Gourhan, 1976: 10–11*]. Но в интерпретации А. Леруа-Гурана эти идеи требуют дополнительных доказательств. Следует помнить, что в искусстве палеолита, по существу, отсутствуют в изображениях животных первичные половые органы и нет убедительных изображений полового акта.

А. Леруа-Гуран задается вопросом: не соответствует ли (как считает и А. Ляминь-Амперер) изобразительная организация пещер некоторой общей теме, которая выражалась бы в мифологии парными персонажами на стенах пещер? И далее он говорит, что если речь и может идти о мифологии, то она представлена в изобразительном искусстве в еще очень абстрактной форме. Присутствие дополнительного к лошади и бизону третьего животного, которое усложняет простую бинарность композиций, является, по мнению А. Леруа-Гурана, быть может, лучшим указанием на мифологическое действие, подобно тому как библейский змей играет роль активного начала в теме Адама и Евы [*Leroi-Gourhan, 1976: 12–13*].

А. Леруа-Гуран предполагает, что у верхнепалеолитических людей существовала более глобальная система взглядов на миропорядок, где господствовали два принципа — мужское и женское начала, как в китайской философии. Все живые существа связаны с этими истоками плодородия и смерти [*Leroi-Gourhan, 1976: 13*].

Перед А. Леруа-Гураном стояли те же проблемы, которые стоят и сейчас. Абстрагируясь от контекста, он выделял символические пары "лошадь — бизон" вне зависимости от количества изображений лошадей и бизонов в данном панно или в пещере в целом. Он полностью игнорировал законченность изображений, богатство технического исполнения и

был крайне непоследовательным в определении значимости размеров. Так, в пещере Фон де Гом, как пишут П. Акко и А. Розенфельд, он выделяет главную тему: "бизон — лошадь — мамонт + олень". Однако наиболее видными, крупными являются изображения бизонов и мамонтов, затем — по этому признаку, а также по завершенности — следуют олени и уж потом — периферийные лошади! [Ucko, Rosenfeld, 1966: 200–202]. Еще более странным выглядит, например, анализ главной темы "лошадь — бизон" на большом плафоне Альтамиры: искусственно изолируется центральный бизон и связывается с лошадей, находящейся по другую сторону панно [Ucko, Rosenfeld, 1966: 205]. Указанные недостатки в анализе изобразительных тем А. Леруа-Гурана подвергают определенному сомнению его количественные подсчеты, связанные с выявлением всеобщности и сквозной значимости темы "лошадь — бизон". Н.А. Бутинов, говоря о роли бинарных оппозиций, приписанных К. Леви-Строссом первобытному мышлению в качестве всеобщего принципа, отмечал, что "сфера действия бинарного принципа ... ограничена. Механизм человеческого мышления не сводится к бинарным оппозициям — он несравненно более сложен" [Бутинов, 1983: 458]. Видимо, мифология (или философия религии, по А. Леруа-Гурану) была более разнообразна и не могла быть основана только на концепции бинарности.

Сам А. Леруа-Гуран, разрабатывая свою палеометафизику, весьма скептически относился к тотемизму и охотничьей магии в палеолите. "Можно было бы предположить, — писал он, — что пара «бизон — лошадь» соответствует двум тотемическим частям одного эндогамного организма, но тогда следовало бы допустить, что практически все люди имели в качестве тотема — или лошадь, или бизона" [Leroi-Gourhan, 1976: 11]. Как мы знаем, А. Леруа-Гуран слишком абсолютизировал эту концептуальную пару.

Что касается магии, то она, по его мнению, не подкреплена фактическими данными: знаки, связанные с изображениями, не являются ни ловушками, ни оружием, так называемые раны очень малочисленны и замещаются другими знаками. Указанные раны имеются у 3% животных [Leroi-Gourhan, 1958: 390], о чем в России упоминал Б.А. Фролов [Фролов, 1974: 20]. В то же время многие комплексы достаточно сложны и выполнены в один прием. Магию плодородия в упрощенном варианте А. Леруа-Гуран также отрицает: персонажи, различные животные, знаки пола проявляются не как орудия плодородия, а как символы [Leroi-Gourhan, 1976: 12]. Выяснение генезиса искусства в палеолите А. Леруа-Гуран, как нам представляется, не относил к серьезным научным проблемам. О концепции палеомифологии он писал, что она заманчива, но трудна для доказательства и может быть принята в плане общей религиозной идеи, метафизической системы без возможности сформулировать ее содержание. Впрочем, А. Леруа-Гуран с благоразумием, как пишут об этом П. Акко и А. Розенфельд, декларирует, что в пещерах все было возможно, за исключением "чистого искусства" [Ucko, Rosenfeld 1966: 221].

А. Леруа-Гуран и А. Ляминь-Амперер, имеющие каждый свою точку зрения на функцию палеоискусства, стоят в истории его изучения рядом. А. Ляминь-Амперер подвергла сомнению значение переслоений для общей относительной датировки и мнение об отсутствии эстетической функции пещерных изображений. Она изучала в основном наскальные изображения, расположенные в пределах освещенности естественным дневным светом. Это главное направление ее исследований. Для подобных

изобразительных комплексов были выделены четыре основные темы: 1) женщина — бизон или лошадь — бизон; 2) бизон и кабан; 3) лошадь, северный олень и медведь; 4) “маскированные” антропоиды и животные. Но в целом для пещерного палеоискусства у нее, как и у А. Леруа-Гурана, фигурировала концептуальная пара “бизон — лошадь”, с той лишь разницей, что бизон означал мужское начало, а лошадь — женское. К концепциям магии охоты и плодородия, а также всеобщего тотемизма она относилась более чем скептически, однако мифологическая концепция занимала в ее разработках главное место, и здесь она, несомненно, была новатором. Анализируя сочетание тем животных в росписях и гравюрах, в группировке одного вида животных с другими во всемирно известной пещере Ляско, она, хотя и с оговорками, пришла к выводу об отражении связи поколений социальной структуры родового общества мадленцев [*Laming-Emperaire, 1970*]. Несомненно, на взгляды и направление работ А. Ляминь-Амперер оказал влияние ее учитель — историк искусства М. Рафаэль, видимо, хорошо знакомый с работами Л. Моргана и других авторов, в которых развивались идеи “родового общества”.

М. Рафаэль — исследователь по-своему уникальный, и значение его поисков до сих пор по заслугам не оценено. Он по-настоящему не опубликовал свои замечательные идеи, скончавшись в 1952 г. Впрочем, дело не в конкретных концепциях и гипотезах: так, между 1935 и 1952 г., в период становления его теоретических взглядов, он опирался на идею кровного родства между каждой родовой группой и так называемым тотемом, то есть каким-либо животным, растением или предметом, а в конкретном анализе — на археологию с ошибочной периодизацией и массой фактических неточностей. Тем не менее, его методологические позиции, предлагающие рассматривать изображения в качестве целостно-содержательных комплексов, сыграли свою роль и открыли новую эпоху исследования функций изобразительного искусства палеолита [*см.: Raphael, 1946; Фролов, 1978*].

В настоящее время в Западной Европе активизируется интерес к теоретическим проблемам верхнепалеолитического искусства. В довольно общей форме обсуждаются, к примеру, физиологическая, психологическая и социологическая гипотезы. Первая из них определяется фундаментальным прогрессом человека, появлением *Homo sapiens sapiens*, когда в результате мутаций устанавливается новая связь между мозгом и рукой. Так, М. Лорбанше пишет: “Предпочтительнее предположить, что однажды задетый некий “биологический порог” (который следует попытаться определить), а также весьма разнообразные социальные механизмы (которые археологи должны постараться понять) могли привести к появлению в разных местах проявлений искусства, совершенно не связанных друг с другом. Происхождение искусства предстает перед нами, как явление разбросанное в пространстве и во времени и относящееся без сомнения к различным видам человека (*Pithecantrope, Neandertal, Sapiens sapiebs...*)” [*Лорбланше, 1997: 56*]. Предполагается, что современный человек и его изобразительная деятельность появляются синхронно в разных регионах мира: в Австралии, в Намибии, в Бразилии, Южной Африке и Европе.

Особую популярность имеет социологическая концепция. Рождение различных форм выражения и общения с системой хорошо структурированных знаков связывается с глобальным усложнением образа жизни палеолитического человека [*Mellars, 1989; Lorblanchet, 1988*]. Эта концепция

в той или иной степени, видимо, опирается на исследования Ж. Пиаже и Л.С. Выготского, которые разрабатывали теорию связи детской психики, интеллектуальных операций с усложнением деятельности. В этом отношении социологическая концепция по определенным положениям в хорошем смысле стыкуется с марксистскими.

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

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

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

зрения социальной обусловленности эстетического. В некоторых случаях он слишком прямолинейно заявлял, что исток первобытного искусства надо искать непосредственно в технологических процессах или форме хозяйства.

Об этом пишут все последующие критики Г.В. Плеханова, как бы стараясь принизить его значение в истории исследования первобытного творчества. А ведь Г.В. Плеханов писал, что "... искусство всякого данного народа определяется его психикой; его психика создается его положением, а его положение обуславливается в последнем счете состоянием его производительных сил и его отношениями производства" [Плеханов, 1956: 44; см. также с. 98]. Но ведь так говорили все марксисты. Технологизм Г.В. Плеханова вполне объясним, ибо он проявлялся, главным образом, при анализе технологических, прикладных видов искусства. У него красной нитью проходит положение о предметном мире вещей (в том числе и так называемых украшений), который является выразителем положительной оценки сложных представлений. И, наконец, мы можем пока только констатировать, что тезис Г.В. Плеханова: "Труд старше искусства и что вообще человек смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения", — в настоящее время для многих ученых не потерял своего методологического значения [Плеханов 1956: 88]. Впрочем, нам с последним тезисом трудно согласиться.

Такие философы-марксисты, как Г.В. Плеханов, будучи последовательными антропоцентристами, хотя и не дали гарантий от ошибок, все же позволили сохранить целостность, системность и общий усложненный взгляд на природу человеческой духовности. В целом это касается не только эстетико-философских, но и психологических и археологических исследований. Именно марксизм мог бы понять природу первобытного мышления и чувствований, но некоторые ученые так и не сумели оторваться от искусственно вырванных из контекста и превращенных в методологические указания цитат своих классиков. Разумеется, марксизм достаточно четко сформулировал такие понятия, как базис и надстройка, предложил каркас целого, структуру взаимосвязей совокупности производственных отношений и форм общественного сознания. И естественно, хотя и в ограниченном поле, он активизировал историко-генетические исследования, определив необходимость поисков в конкретном материале истоков и признаков прогрессивного развития надстроечных явлений. Однако своеобразный философский догматизм сковывал свободу мысли и концептуально предопределял, как правило, только линейное развитие (здесь напрашивается аналогия с теорией Ч. Дарвина). Жесткое материалистическое мировоззрение упрощало также проблему возникновения и трансформации религиозных взглядов первобытного человека. Поэтому и мифотворчество ускользало из поля зрения философствующих ученых. Редкие исключения не в счет: например, А.Ф. Лосева вряд ли можно отнести к марксистам. Таким образом, в очень многих случаях положительное в науках, прежде всего о человеке, было сделано вопреки марксистским схемам, мы сказали бы, псевдомарксистским, ибо эта идеология имеет свои конкретно-исторические формы, наука же как таковая не может быть марксистской или антимарксистской. Именно об этом свидетельствуют прекрасные глубокие труды этнографов и востоковедов, в которых раскрываются древние пласты человеческой культуры, мифология, обрядовая деятельность, народное искусство.

В 1920-х гг. в Советской России, как пишут историографы, шла борьба марксистских взглядов с различного рода вульгарно-социологическими упрощениями, с концепциями "левацкого", или идеалистического толка. В самом лагере марксистски ориентированных исследователей первобытного искусства не существовало единства. К этому следует добавить, что представления К. Маркса, Ф. Энгельса и В.И. Ленина по эстетическим и историко-культурным проблемам были в эти годы малоизвестны. Мы не будем углубляться в историю становления марксистско-ленинской эстетики, это уведет нас очень далеко от темы данной работы. Отметим, однако, что даже такие исследователи, как В.М. Фриче и Ф.И. Шмит, обычно справедливо критикуемые за свой упрощенный социологизм, внесли определенный вклад в становление эстетики в Советской России.

1930-е — середина 1950-х гг., как считалось, время окончательного формирования марксистских взглядов на искусство и природу эстетического. В этот период публикуются различные высказывания классиков марксизма по эстетическим вопросам, которые обычно имеют актуальную политическую или социологическую окраску в характеристике искусства и литературы (первый сборник высказываний К. Маркса и Ф. Энгельса об искусстве был опубликован М.А. Лифшицем и Ф.П. Шиллером в 1933 г.). Вскоре в советской науке по многим фундаментальным проблемам устанавливаются незыблемые принципы и понятия. Таким образом, к концу этого времени рядом с несомненно прогрессивным развитием теории возникали и оформлялись внеисторические абсолютные аксиомы истинности, служившие прокрустовым ложем для конкретной истории того или иного явления. В этом, видимо, нет вины ортодоксального марксизма как такового. Общественная жизнь этих лет находилась в тисках тоталитарной догматической идеологии неприятия новаций, ученые вынуждены были приспособлять свой материал под официально принятые "диалектические" схемы. Именно в этот период была окончательно перерублена пуповина, связывающая мысль о непростом единстве человека и среды, конкретно-исторического многообразия и общих законов развития человеческих общностей. Это время, как мы уже отметили, — эпоха господства классовой характеристики истины в науке и выстраивания фактов в жестко детерминированную схему линейной стадильности. В 1929–1932 гг. в Академии наук СССР произошли серьезные изменения под явным нажимом руководства коммунистической партии. Вместе с тем следует упомянуть некоторых исследователей — искусствоведов, археологов и других, которые, несмотря на свою историческую ограниченность и невольный конформизм, внесли вклад в изучение проблемы происхождения и функционирования искусства.

В 1933 г. публикуется перевод с немецкого книги Г. Кюна "Искусство первобытных народов" [Кюн, 1933]. Критика взглядов Г. Кюна дана в предисловии, написанном известным искусствоведом А.С. Гущиным. Г. Кюн относится к марксистскому направлению исследователей первобытного искусства; его, как обычно пишут, эклектические взгляды имеют в настоящее время, подобно теоретическим построениям В.М. Фриче и Ф.И. Шмита, чисто исторический интерес. Г. Кюн действительно упрощенно опирался на идеи марксизма в зависимости от развития форм идеологии, материальной и социальной базы общества.

В мировой науке этого времени по рассматриваемой нами проблеме господствовали в основном эмпирические исследования этнологов и археологов. Общие соображения о функции палеолитического искусства

базировались на простейших этнографических аналогиях. Изображения на стенах пещер и в искусстве малых форм казались изолированными друг от друга: хаос перепутанных на скалах изображений представлялся доказанным. На этом фоне систематические раскопки советских (российских) археологов, в частности П.П. Ефименко, С.Н. Замятина, П.И. Борисковского, А.Н. Рогачева и других, стали золотым фондом и источником теоретического осмысления образа жизни людей палеолита; на Западе первый “свод” палеолитических пещерных памятников с фотографиями и достаточно точными копиями был опубликован А. Брейлем в 1952 г. [Breuil, 1952].

В результате раскопок в Костенках-1 П.П. Ефименко опубликовал несколько работ о назначении и смысле женских статуэток в ориньяко-солютрейскую эпоху [Ефименко, 1926; Ефименко, 1931; Ефименко, 1931а; Ефименко, 1953]. Изображения женщины в виде маленьких статуэток, как он писал, являлись символом единства и родственных связей оседлых групп позднепалеолитического населения. В этих скульптурках были воплощены женщины-предки, прародительницы. Они, являясь покровительницами, в магико-производственных обрядах способствовали одновременно удачной охоте [Ефименко, 1931а: 61].

Зарождение эстетического отношения, по П.П. Ефименко, происходит в эпоху среднего палеолита, а точнее, в мустьерское время [Ефименко, 1953: 247]. Возникновение же искусства всецело зависело от социальных “... потребностей первобытного общества на той ступени, когда окончательно оформилось само человеческое общество” [Ефименко, 1953: 406]. Искусство, согласно П.П. Ефименко, есть “выражение руководящей идеи первобытного мышления”, непосредственно связанного с “материальной практикой” [Ефименко, 1931: 4–5; Ефименко, 1931а: 1–73]. В первобытном обществе оно служило для закрепления в сознании людей общности их интересов [Ефименко, 1953: 394, 406]. Если говорить о новом, что привнес П.П. Ефименко в проблему истоков и сущности искусства в палеолите, так это, во-первых, попытка связать контекст раскопок с общей теорией эволюции хозяйственных форм и соответствующих идеологических представлений и, во-вторых, определение существования эстетического до искусства.

Другую позицию в вопросах истоков изобразительного искусства занимал археолог С.Н. Замятин. В работе “Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства”, написанной в 1951 г., он определенно разделил одну, казалось бы, проблему генезиса искусства на две: 1) возникновение чувства прекрасной формы первых намеренно изготовленных орудий и 2) возникновение искусства в своеобразных вещественных репликах-подобиях внешнего мира [Замятин, 1961: 43–44]. С.Н. Замятин считал функцию верхнепалеолитического искусства кратковременной. Именно поэтому фрагментарные изображения, по его мнению, могут быть поняты только в совместном действии. “Совершенно несомненно, что это коллективное действие имело самую непосредственную и прямую связь с их общественно-трудовой практикой, с основным видом хозяйственной деятельности — коллективной охотой, в процессе подготовки к которой, имевшем, видимо, характер тренировки, согласования действий, изобразительный момент мог играть определенную роль” [Замятин, 1961: 52]. К сожалению, некоторые исследователи, поддавшись авторитету С.Н. Замятина и будучи в плену “дорелигиозной” концепции мышления первых этапов жизни палеолитического человека, несколько абсолютизировали процесс

подготовки к охоте, тренировку и в связи с этим крайне упростили многообразие деятельности, выставив на первый план сугубо технический момент. С.Н. Замятнин со всей определенностью поддерживал ортодоксальную концепцию магической природы верхнепалеолитического искусства в интерпретации С. Рейнака [см. Замятнин, 1961: 53]. Споря с П.П. Ефименко по поводу культа предков в связи с находками женских статуэток, С.Н. Замятнин высказал мнение, что эти статуэтки играли важную роль в совершении коллективных обрядов, непосредственно относившихся к охоте [Замятнин, 1961; Замятнин, 1935]. Некоторую часть изображений он связывал с обрядами посвящения. Здесь следует отметить, что исследователи конкретного археологического материала чаще всего политизировались на абстрактном уровне или на уровне привлечения этнографических данных. На уровне же исследований конкретного материала из раскопок, его планиграфии и стратиграфии принудительно расчищали поле для истины.

Значительную роль в актуализации интереса к проблемам генезиса изобразительной деятельности сыграла монография искусствоведа А.С. Гущина "Происхождение искусства" (1937). Выступая против врожденности эстетического чувства, А.С. Гущин, с нашей точки зрения, неправомерно ограничивает его рамками специфической художественной деятельности. Поэтому у него происхождение эстетического идет вслед за первыми формами искусства. Он утверждает, что *"... на самом раннем этапе человеческого художественного творчества искусство было неразрывно связано с трудом, что оно было создано и развивалось как творчество масс, что оно было искусством реалистическим"* [Гущин, 1937: 111]. Однако этот "наивный реализм", по А.С. Гущину, являлся одной из сторон производственного процесса в обряде магического воздействия человека на зверя и космические силы природы. Последнее положение было сформулировано им под влиянием концепций "кинетического языка" и "трудмагического действа" Н.Я. Марра [Марр, 1936: 89–94].

С марксистской критикой ошибок Н.Я. Марра в 1952 г. выступил А.П. Окладников. Именно в это время возникает широко известная дискуссия между ним, сторонником общественно-эстетической природы ранних форм искусства, и И.Б. Астаховым, развивавшим взгляды на существование в палеолите первично грубых нехудожественных или дохудожественных форм изобразительной деятельности в процессе фетишизации объектов природы [Окладников, 1952; Окладников, 1954; Астахов, 1953; Астахов, 1971]. Дискуссия, проведенная на эмоциональном уровне, все же активизировала научный интерес к проблеме. Оба оппонента испытали на себе огромное влияние идей Н.Я. Марра, а после публикации работы И.В. Сталина "Марксизм и вопросы языкознания" (1951) вынуждены были отречься от этих идей. А.П. Окладников, говоря о марровской теории стадильности, писал: "Вслед за Н.Я. Марром я полагал, что история мышления может быть разделена на два принципиально различных этапа или две стадии: 1) "конкретнообразное" и 2) "формально-логическое" мышление, хотя и не придерживался точки зрения о разделяющем их "взрыве" [Окладников, 1952: 7]. Конечно, так называемая теория стадильности в понимании Н.Я. Марра и И.И. Мещанинова, прямолинейно и непосредственно связывающая технологию, язык, мышление, принесла определенный вред, задержав обобщение конкретно-исторических явлений в языкознании, археологии, истории искусств. Можно вспомнить, что в целом Н.Я. Марр выделял тотемическую, космическую и технологическую

стадии мышления; первая соответствовала дологическому мышлению, вторая, космическая, была приурочена к осознанию трех миров: верхнего, среднего и нижнего; на этой стадии звуковая речь сменила кинетическую; свое собственное “я” в это время человек не осознавал, отождествляя себя с космосом. И как пишет Н.Я. Марр, осознание сущности вещей возникает только на технологической языковой стадии [Марр, 1933: 131; Марр, 1934: 279–280; Марр, 1934а: 106–109].

Мы не можем осуществить здесь пространную и квалифицированную критику концепции Н.Я. Марра. К тому же А.П. Окладников сделал это в достаточной мере [Окладников, 1952]. Отметим однако, что многие ученики Н.Я. Марра, особенно в начале 1950-х гг., постарались отказаться не только от относительно оформленных идей учителя, но и от его научных поисков, например, изобразительного жеста или внеэстетического изображения. А такие изображения, несомненно, существовали. Хорошо известна связь некоторых взглядов Н.Я. Марра с концепцией Л. Леви-Брюля о “дологическом” мышлении. Конкретное обоснование стадий мышления, конечно, устарело, но если отвергнуть жесткую линейную стадильность, то в идее можно увидеть рациональное зерно. Однако вернемся к предмету нашего рассмотрения.

Дискуссия А.П. Окладникова с И.Б. Астаховым была не совсем корректной в связи с разным пониманием искусства, его сущности и места в общественной жизни. Они говорили на разных языках, к тому же И.Б. Астахов допускал грубые ошибки фактического характера. С нашей точки зрения, позиция А.П. Окладникова предпочтительнее. Он так или иначе опирался на археологический и этнографический материал и был более точным в интерпретации конкретно-исторического бытия эстетического.

Широко аргументируя магическую функцию палеолитического искусства, А.П. Окладников обосновывает и, казалось бы, последовательно отстаивает его эстетическую сущность. “Таким образом, — писал он позже, — истинное содержание искусства палеолита, художественного творчества людей ледникового периода, взятого в целом, вовсе не совпадает (мы бы здесь поставили вопрос. — А.Ф.) с первобытной религией, магией или тотемизмом” [Окладников, 1967: 125]. И, тем не менее, эстетическая сущность первобытного искусства осталась нераскрытой. В этом отношении анализ вышеуказанных проблем с теоретической точки зрения был осуществлен в 1970 г. А.Ф. Еремеевым в книге “Происхождение искусства” [Еремеев, 1970]. А.П. Окладников, как и П.П. Ефименко, оказался наиболее ярким представителем марксистского направления в изучении проблемы истоков искусства. Он широко использовал этнографические материалы. Обоснование целого ряда идей, связанных с этнографическими параллелями, было продолжено в дальнейшем З.А. Абрамовой [Абрамова, 1966; Абрамова, 1962]. Не отрицая существования в искусстве верхнего палеолита художественного образа, З.А. Абрамова совершенно правильно выделяет и другие функции изобразительной деятельности. В частности, говоря о функциях изображений человека, она пишет следующее: “Полисемантизм мышления первобытного человека сказывается в том, что женщине, помимо ее роли в домашней жизни и воспроизводстве людей, приписывалось и другое значение. Производительная сила женщины позволяет смотреть на нее как на существо, влияющее на размножение дичи, на благоприятный исход охоты, что в более поздних обществах получило название “матери — хозяйки зверей” [Абрамова, 1966: 156].

Кстати сказать, заслуги З.А. Абрамовой в области изучения палеолитического искусства чрезвычайно важны. Мы бы отметили, что ее исследования "Палеолитическое искусство на территории СССР" и "Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии" представляют собой надежный свод памятников и основание для теоретических экскурсов в неведомое прошлое. В целом поражает скрупулезность и точность этих работ.

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

Пониманию этих вещей мешает также запутанность проблемы синкретизма в первобытной духовной деятельности. А.Н. Веселовский в 1898 г. публикует отрывки (из предполагавшейся книги) "Три главы из исторической поэтики". В них первоначальное историческое бытие литературных жанров определяется понятием "синкретизм". Это "сочетание рифмованных орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова". Это хоровая песня-игра, хоровая песня за работой, хор-действие в обряде. В такой хорической "протоплазме" постепенно выделялись солисты-корифеи и соответственно происходило естественное разделение ролей: таков механизм возникновения литературных жанров — эпики, лирики, драмы [Веселовский, 1913: 227–392]. И все же за пределами обряда, как отмечает сам А.Н. Веселовский, оказались "гимнастические игры, маршевые песни, наконец, хоровые и амебейные песни за работой" [Веселовский, 1913: 243]. Впоследствии концепция первоначального синкретического состояния жанровых зачатков была полностью перенесена на искусство в целом. Многие исследователи этой концепции поставили знак равенства между понятиями "синкретизм" и "праискусство". Подробный обзор существующих подходов и точек зрения по проблеме синкретизма дан М.С. Каганом в его фундаментальном труде "Морфология искусства" [Каган, 1972]. Мы остановимся на самых существенных моментах развития идеи. Но прежде всего мы должны отметить неопределенность самого понятия. Это "слитность, нерасчлененность, характеризующие первоначальное, неразвитое состояние" того или иного явления, которому свойственны диффузность и неясность внутренне присущих качеств, в разных способах практического и духовного освоения мира. С другой стороны, некоторые авторы считают "синкретизм" эклектическим конгломератом или синтезом противоречивых явлений или воззрений [Кабо, 1972; Каган, 1972].

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

Концепция синкретизма и последующего развития форм из единой протоформы, несомненно, была предопределена не только научными

наблюдениями обрядовых элементов искусства, форм архаического мышления, но и ассоциацией с дарвиновской идеей постепенного расхождения признаков в развитии органических форм из одного родового прародителя.

В 1960-е — начале 1970-х гг. концепция синкретизма подверглась значительным уточнениям. В 1965 г. Ю. Боров указывает на “два встречных процесса” в развитии форм искусства: от первоначального синкретизма к образованию отдельных видов искусства и, наоборот, — к объединению видов в синтезе [Боров, 1965: 248–249]. Чуть позже В.Е. Гусев и М.С. Каган практически одновременно предложили принципы классификации искусства в широком морфологическом контексте. Важно отметить постановку вопроса о существовании в системе искусств синтетических и синкретических видов [Гусев, 1967: 102–106; Каган, 1971: 263–268; Каган, 1972: 150–151].

М.С. Каган справедливо отмечает прикладной характер первобытного искусства с двойной функцией: эстетической и сугубо утилитарной. Он делит искусство на синкретные “мусические” и “технические” группы без дифференциации материальных средств (?). “Сначала <...> первобытный охотник <...> пользовался и словом, криком, и жестом, так и в первых опытах художественного творчества он оперировал и словесными, и музыкальными, и танцевальными, и пантомимическими, и графическими, и живописными, и скульптурными средствами. Средства эти поддерживали друг друга, скрещивались, переплетались, и менее всего первобытный человек способен был думать о целесообразности их расчленения и самостоятельного применения” [Каган, 1972: 182–184]. Как мы увидим дальше, палеолитический человек, изображая некую реальность, все же в определенных пределах думал о выразительных средствах изображения.

По М.С. Кагану, первобытное искусство неопределенно, диффузно, аморфно, без “четкой жанро-родо-видовой структуры” [Каган, 1972: 175]. Наиболее древние формы — “мусические”. Древность в данном случае устанавливается логическим путем. Первобытное искусство отражает “определенный круг мифологических представлений” [Каган, 1972: 175–200; Джидарьян, 1976: 42–43, 70; Мириманов, 1986: 515]. Как бы оппонируя М.С. Кагану, Е.М. Мелетинский утверждает, что ранние формы словесного искусства возникли позже других видов [Мелетинский, 1972: 149]. Е.М. Мелетинский подходит к трактовке синкретизма достаточно гибко. Не отрицая его, он пишет, что “... специфика мифа о тотемических предках у аранда — прежде всего в сообщении о местах, посещенных ими во время их странствий, и в объяснении особенностей ландшафта. Специфика песен (в принципе, посвященных тем же странствиям) — в своеобразном “величании” мифических героев. В песнях вся “география” странствий сильно сокращается <...> Пляска также имеет свою специфику <...> в танце на первый план выдвигается определенный момент — подражание тотемным животным, их внешнему виду и повадкам” [Мелетинский, 1972: 170]. Ну как не видеть здесь изначальное отсутствие диффузии и параллельную специфику архаичных символических форм, разумеется, зависящих от культурных традиций.

По отношению к синкретизму осторожную точку зрения высказывает И.Б. Астахов. Он считает, что слабая дифференциация общественного сознания не доказывает “синкретического безразличия” [Астахов, 1971: 198]. Наряду с этим существует вполне аргументированная позиция, почти полностью отрицающая теорию синкретизма. В свое время Л.С. Берг,

не имеющий прямого отношения к гуманитарным наукам, тем не менее оказал определенное влияние на становление критического отношения к концепции синкретизма. Критикуя дарвиновскую теорию эволюции, которая на своей ранней стадии предполагала происхождение разнообразия видов из одной “точки”, он высказал мнение, что организмы развивались полифилетично из огромного количества первичных форм. О.М. Фрейденберг, фольклорист, оригинальный исследователь мифологии, испытал на себе влияние идей Л.С. Берга, писала: “Ритмические акты, словесные и действенные, интерпретируя одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности, с самого своего возникновения идут параллельными друг другу рядами как изначальные различия смыслового тождества; нет такого исторического периода, в котором они были бы слиты воедино как нечто первородное само по себе <...> Другими словами, и ритм, и движение, и слово проходят пути исторического изменения как самостоятельные и параллельные отложения одного и того же смыслового значения” [Фрейденберг, 1936: 134]. Таким образом, в противоположность синкретизму А.Н. Веселовского у О.М. Фрейденберг речь идет о параллельном семантическом тождестве жанров, об их симбиозе.

Диффузность форм первобытного мышления, форм отражения и общения, с нашей точки зрения, нонсенс. Многие же и поныне продолжают рассматривать синкретизм как диффузию символических форм. На это Б.А. Серебренников отвечает так: “Речевой акт, даже в условиях первобытной речи, всегда выражал нечто конкретное и в соответствующих условиях совершенно определенное, а не диффузное” [Серебренников, 1983: 238–240]. А это значит, что первобытный человек не думал об искусственном расчленении и типизации реальности в понятиях, но он воспринимал, прежде всего в сфере практической деятельности, определенное разнообразие значимых для него форм, а символические формы, естественно, возникали вместе со значениями; причем одна и та же форма могла иметь в разных ситуациях разное значение.

Теперь обратимся к несколько иной проблеме. Утверждая прикладной бифункционально-синкретичный характер первобытного искусства, марксистские исследователи так или иначе связывают его непосредственно с трудом, а точнее — с мастерством, искусностью в изготовлении из разных материалов утилитарной формы самых различных предметов, имеющих потребительскую ценность [Каган, 1961; Канцедикас, 1977]. Прикладные разновидности искусства непосредственно связаны с символической деятельностью в обыденной жизни и обряде.

В свое время нам приходилось говорить о такого рода труде, существовавшем уже в ашело-мустьерское время, когда (как мы раньше думали) впервые проявилось эстетическое отношение человека к миру собственных изделий. Мы упоминали, в сущности, и о прикладном характере искусства верхнего палеолита [Филиппов, 1981: 226; Филиппов, 1969: 110–111]. Изобразительная и знаково-абстрактная деятельность человека в палеолите находилась в единой замкнутой системе “труд — общение — труд” и одновременно “человек — эмоциональное общение — человек”. Все человеческие вещи в системе общественных отношений представляли собой “социально-практические системы, или комплексы знаков, и все они в мире культуры отражали многообразие человеческой сущности, а поэтому в зависимости от ситуации у них проявлялись, кроме основной, различные дополнительные функции” [Филиппов, 1977: 16–17]. Более того, основная функция в определенных условиях уступала свое место дополнительной.

По-разному решается или ставится вопрос о первых формах символической деятельности в марксистской концепции связи труда с искусством. А.Д. Столяр, выделяя "теоретический" вид труда, предлагает синкретичную натуральную стихийно-подражательную пантомиму (во время инициаций) типа имитации охоты на медвежьем макете в пещере Монтеспан, пантомиму, которая "... открыла способ материальной записи представлений, рождаемых символическим путем" [Столяр, 1985: 263, 267–268, 270–271]. Эстетическое отношение палеолитических людей, по А.Д. Столяру, отчетливо проявляется только с середины ориньяка. Он — сторонник существования наиболее древнего этапа изобразительной деятельности, когда искусства как эстетического вида деятельности не существовало. А вот другая, более общая точка зрения. Как считает М.С. Каган, искусство возникает в разнообразных формах практической деятельности, когда она была одновременно и материально-практической, и духовной, и эстетической [Гроссе, 1899: 23–24, 125; Каган, 1972: 180]. Правда, это не значит, что человек, осознанно или нет, не понимал или не ощущал этих качеств по отдельности в разных ситуациях.

Действительно, материальное и духовное, утилитарное и специфическое бескорыстно-духовное в первобытной культуре расчленить не так просто из-за слабой степени распределения деятельности. Мы снова должны подчеркнуть, что такое распределение все же существовало (!), и, повторим еще раз, вряд ли можно согласиться с полной диффузией, аморфностью, отсутствием жанровой определенности в первобытном искусстве. Постулируемая обычно бифункциональность или многофункциональность искусства, как мы уже говорили, к синкретизму имеет очень сомнительное отношение. Совершенно объективно, независимо от сознания первобытного человека, но независимо от ситуации, вещь, знак, изображение вступают в разные отношения, и эти отношения возникают в разных ситуациях и в разное время. Например, лопатки мамонта, обнаруженные на верхнепалеолитическом поселении Мезин, могли быть использованы в качестве подставки, в каких-нибудь рабочих операциях и в качестве резонатора — ударного музыкального инструмента. Одна и та же вещь может иметь несколько вполне различных функций, хотя это не снимает вопроса о единстве духовной и практической деятельности в первобытном обществе. И здесь М.С. Каган, несомненно, прав [Каган, 1972: 180]. Если же говорить о жанровом синкретизме, то у М.С. Кагана проявляются не только пластические и "мусические" группы искусства, но и "пучки", "ветви" искусства: ранее декларируемая им диффузия отступает. И тем не менее, приведенная нами выше точка зрения Е.М. Мелетинского и, в еще большей степени, О.М. Фрейденберг, как нам кажется, более тонко отражает существо дела. Реальные духовные процессы первобытного человека полностью не покрываются схемой синкретизма, хотя о мифологии, видимо, можно сказать, что она является наиболее ярким примером конгломерата представлений [Каган, 1972: 178–179]. И это потому, что в ее основании лежала интуиция и неразличение идеального и материального.

Марксизму, представляющему собой целостную философскую концепцию бытия природы и общества, как ни странно, не так часто удавалось успешно использовать данные конкретных наук. Обычно считается, что положительным примером в этом отношении может служить рассматриваемая нами трудовая теория происхождения и развития ранних форм искусства. Правда, обсуждение этих проблем в философско-эстетических

исследованиях, в частности у И.Б. Астахова, Г.Н. Поспелова, М.С. Кагана и других, шло в специфическом контексте нередко с многочисленными ссылками на классиков марксизма-ленинизма. А ни К. Маркс, ни Ф. Энгельс, за очень небольшими исключениями, не касались специальных вопросов первобытного искусства. Известная цитата о физическом усовершенствовании руки человека в процессе труда из статьи Ф. Энгельса "Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека" до настоящего времени используется некритично [Энгельс, 1941: 135], хотя очевидно, что в середине 1870-х гг. Ф. Энгельсу не было ясно, какое большое расстояние окажется между ламаркизмом, и даже ортодоксальным дарвинизмом, и будущим учением популяционной генетики. (Кстати, марксизм в свое время и генетику, и теорию информации объявил буржуазными псевдонауками.) Конституция руки, если и достигает некоторого совершенства в трудовых операциях наподобие "исправленного" телосложения культуриста, то все же не передается по биологическому наследству. Конечно, "мы в известном смысле (выделено мною. — А.Ф.) должны сказать: труд создал самого человека" [Энгельс, 1941: 134]. Но это сугубо социально-биологический, точнее — социальный аспект наследования. И в этом действительная заслуга наших гениальных предшественников. Все, вовлеченное в сферу человеческих отношений, имеет поле пересекающихся значений и передается из поколения в поколение как человеческая действительность, как культура. Даже чисто природные явления рассматриваются в свете деятельности сущности человека; все приобретенное в деятельности субъективное чувственное богатство как бы опрокидывается человеком вовне, превращая природное объективно независимое в сотворенное и вместе с тем мнимоискусственное по ассоциации с производством человеческих вещей. Но проблема происхождения искусства упирается в ряд принципиальных вопросов, связанных с происхождением человека и труда, ибо деятельность человека и эстетическая реакция на целостность мира составляет сущность социально-информационного общественного организма изначально. Здесь все фундаментально, неразрывно и имеет субстанциональную природу, ведь целостность является атрибутом мироздания. Взаимосвязь интеллекта с трудом здесь, видимо, окажется значительно сложнее.

Труд — в начале человеческой истории всего лишь вынужденный способ, с помощью которого люди только и могли обеспечить свою жизнедеятельность и воспроизводство собственной популяции. Труд в этот тяжелый для человека период является не потребностью, а проклятием органической материи или — Бога. Конечно, труд и польза неотделимы друг от друга. И вместе с тем человек каменного века иногда даже орудия делает красивыми, тратя на их изготовление массу времени без всякой, казалось бы, практической пользы. К тому же он может бескорыстно отдать такую вещь своему сородичу. Здесь в поведении человека просматриваются моральные, эстетические и другие мотивы, не имеющие никакого отношения к сущности труда. И тем не менее, труд — это то важнейшее звено, за которое, следуя за другими исследователями, нам придется уцепиться, хотя бы потому, что археологические артефакты эпохи палеолита очень часто представляют собой каменные орудия труда.

Мы глубоко убеждены, что цитаты из общих положений ортодоксального марксизма бессмысленны, если не обратиться к систематизации и анализу самых элементарных материальных остатков, следов деятельности первобытного человека или технологии его ручного труда. Именно

здесь можно найти источник нового, принципы естественного развития форм, начала их культурной трансформации, законы изменения материала в зависимости от субъективных целей, осознания реальной или мнимой пользы и восприятия красоты. Как нам кажется, об этом свидетельствует и этнология XIX в., которая разбудила интерес к так называемому непрофессиональному искусству народов, стоящих на ранних стадиях историко-культурного развития, к архаическим формам искусства, в которых ярко высвечивалось единство утилитарного и эстетического. На этом можно было бы и закончить критический обзор основных теорий происхождения искусства, но к “трудовой” концепции, включая гипотезу синкретизма, непосредственно примыкают идеи постепенного технологического усложнения и в связи с этим рождения видов сначала простых, а затем и сложных; эта концепция, с нашей точки зрения, явилась не столько наследницей гипотез XIX в., сколько побочной дочерью советской науки 1940–1950-х гг., когда проще было не изучать новации, не проследивать тонкости эволюции с качественными переломами. Эта концепция стала невольницей однолинейного эволюционизма. И вот здесь подзабытые идеи XIX в. и более поздние — XX столетия, например, идея изобразительного или натурального макета А. Брейля или С.В. Иванова, оказались как нельзя кстати. А. Брейль, описывая монтепанского глиняного медведя без головы, совершенно определенно говорит о грубо выполненном макете, который дополнялся натуральным черепом медвежонка и покрывался медвежьей шкурой [Breuil, 1952: 238; Филиппов, 1981: 225]. И было очень соблазнительно выявить по абстрактной марксистской схеме развития наиболее ранние этапы нехудожественной изобразительной деятельности.

Существует устойчивая традиция, с одной стороны, устанавливать археологические эпохи и фазы по материалу, а с другой — проследивать естественный ход эволюции от простой формы к более сложной. Здесь скрыт глубокий смысл, но абсолютизация этих положений вряд ли правомочна. Однако концепция происхождения ранних форм и видов искусства, назовем ее гипотезой Пьетта–Столяра, связана именно с такой абсолютизацией упрощенного линейного развития. Между прочим, в параллельном ряду с этими представлениями находится и их близкая родственница, хорошо известная “гипотеза простого этапа” использования “игры природных форм” и их подправки человеком [Столяр, 1985: 69–87]; ее мы касаться не будем, отметим только, что Буше де Перт еще в 1847 г. назвал ее “натуральная первоскульптура”, сделав знаменательный вывод о первичности скульптуры по отношению к рисунку [Boucher de Perthes, 1847: 532, 552–554].

Итак, речь идет о ранних формах символической деятельности. Напомним, что Э. Пьетт считал натуральные пространственно-объемные формы легче воспроизводимыми в подражательно-изобразительных подобию. Отсюда следовал вывод о скульптуре как наиболее простой и, следовательно, наидревнейшей форме изображений [Piette, 1907: 60–61]. Волей случая его раскопки как будто подтвердили это (?). Простая ясная логика такого вывода подкупает: прислоненная к стене скульптура превращалась в барельеф и затем в течение столетий или даже тысячелетий — в гравюру, рисунок и живопись.

А.Д. Столяр предложил включить в символическую деятельность натурально-символическое творчество, то есть специальную демонстрацию убитых животных для поднятия духа и сплочения коллектива людей. Следующий по времени “натуральный макет” должен был имитировать зверя

в магическом ритуале. И, наконец, глиняная скульптура с начала верхнего палеолита свидетельствовала "об окончательном отвлечении от натуральной конкретности" [Столяр, 1985: 260]. Самая первая натуральная пантомима, как можно понять мысль А.Д. Столяра, в качестве постфактума охоты была направлена на изменение поведения людей; "натуральный макет", введенный в пантомиму, свидетельствовал уже о магии охоты, так как непосредственно предшествовал ей.

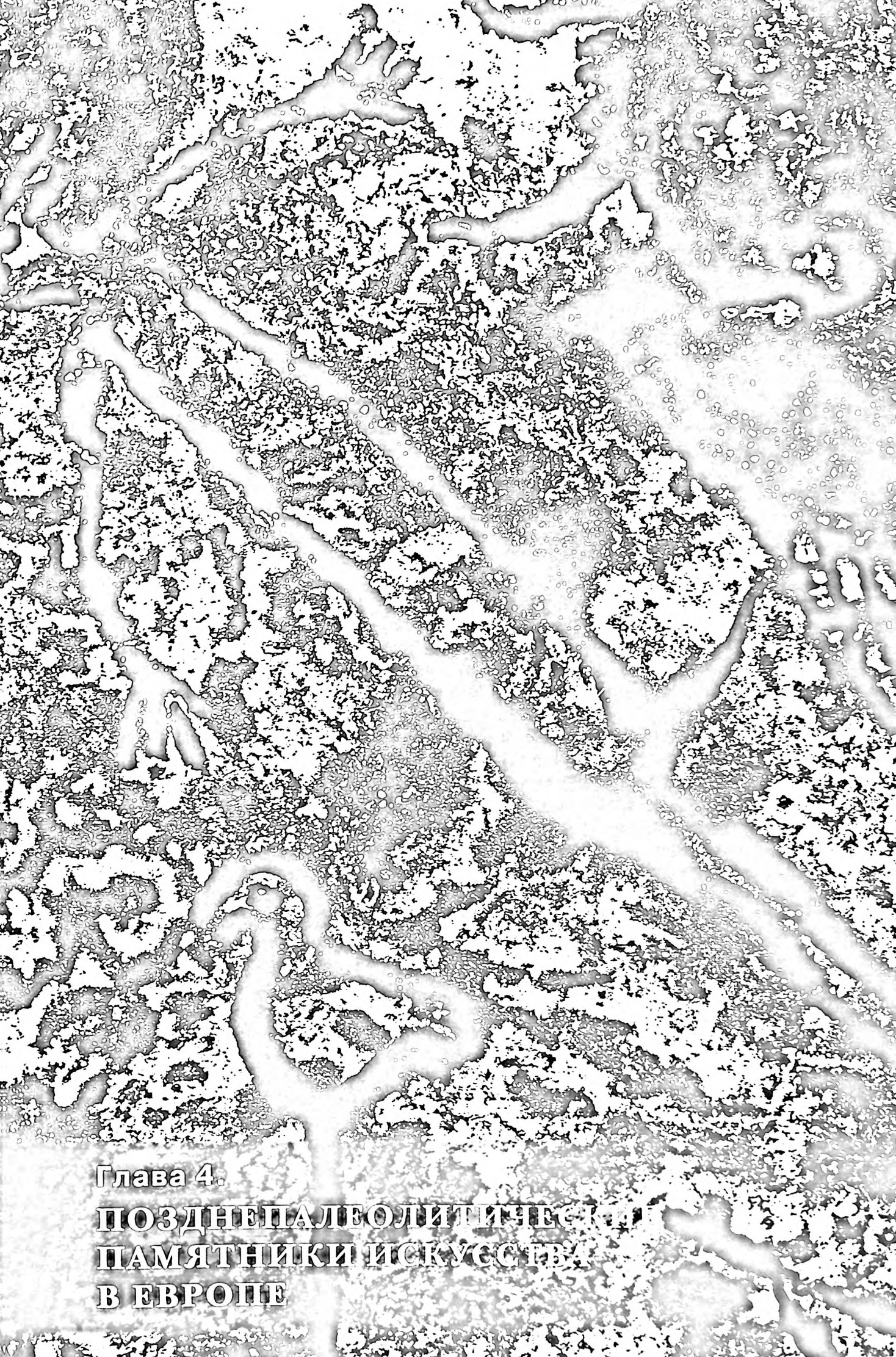
Наряду с иными исследователями генезиса искусства следует упомянуть Б.А. Фролова, который, опираясь на работы М. Рафаэля, А. Вараньяка и свои собственные исследования, обосновывает мифологическое содержание палеоискусства. Он пишет, что "...еще в палеолите складывалась универсальная для позднейших мифологических систем архаическая космология с тремя мирами по вертикали и четырьмя точками горизонта" [Фролов, 1978: 114; Фролов, 1980: 45]. Деление пространства по вертикали и горизонтали типично для мифологических представлений. Это одна из универсалий, постоянно обсуждаемая в мировой этнографии архаических обществ. Неслучайно также обращение В.Е. Ларичева к космогоническим мифам сибирских народов при интерпретации изображений мамонта. "Мамонт в качестве гигантского и могущественного зверя Преисподней обрисовывался обычно как "подземное" или подводное животное ... Недаром мамонт воспринимался как дух-хозяин воды ... В других случаях мамонт охраняет вход в подземный мир" [Ларичев, 1980: 196–197]. Эстетической природы искусства ни тот ни другой автор, по существу, не касались. В последнее время с попыткой понять информационную сущность раннего искусства палеолита выступили Я.А. Шер, Л.Б. Вишняцкий и другие. Признавая семантическую информацию в качестве истоков изобразительной деятельности человека, они в то же время не считают, что она ни в какой степени не несет в себе эстетическую информацию.

Конечно, пока механизм возникновения ранних форм искусства остается не совсем ясным. Есть различные конкретные концепции и гипотезы, модифицированные и включенные в общеэстетические работы или высказанные в связи с исследованиями культуры, форм общественного сознания, духовного производства. Существуют и очень интересные исследования, например "Морфология искусства" М.С. Кагана, но и здесь в первую очередь подняты свои специфические морфолого-эстетические проблемы. Конечно, над этой теорией работали многие исследователи. В истории изучения проблемы генезиса искусства немало интересных фрагментов и немного удачных целостных исследований. Работы П.П. Ефименко, А.П. Окладникова, А.Д. Столяра, А.С. Гущина, А.Ф. Еремеева, разумеется, внесли вклад, но проблема все еще по-прежнему остается проблемой. Факты — упрямая вещь. Они не уживаются с логическими конструкциями, пришедшими откуда-то со стороны и ломающими хронологию, стилевую целостность, а иногда и противоречащими здравому смыслу. Кроме того, надо сказать, что не все старые идеи плохи: в контексте нового археологического материала они иногда звучат актуально.

Исследование генезиса искусства требует серьезного фактологического рассмотрения истоков эстетического и реконструкции эмоциональных, интуитивных оценок "первого" человека (археологи, как правило, к таким реконструкциям относятся резко отрицательно). В своем восприятии целостности мира первобытный человек был в чем-то очень близок к истине. Несомненно, человек верхнего палеолита предполагал существование параллельных миров — древнейшая мифология тому яркое свидетельство.

Конечно, все мы независимо от того, какую философскую концепцию исповедуем, удивительно склонны к упрощению, например, простейшего магического действа. Магическое воздействие не только иллюзия, но и объективно — вполне реальный контакт с некими взаимодействующими в информационном поле структурами невербально-семантического уровня. Иначе совершенно непонятна устойчивость магических обрядов во времени, даже тогда, когда значения слов давно оказываются утраченными.

Однако в данном исследовании мы останемся в основном на позициях традиционного понимания картины мира. Поэтому, прежде чем говорить об искусстве позднего палеолита, придется рассмотреть основные формы материальной практики древнейших людей и гипотетические возможности их интеллекта, связанные с символизацией деятельности. И, видимо, особое внимание необходимо уделить начальным формам материализации эстетического.



Глава 4.

**ПОЗДНЕПАЛЕОЛИТИЧЕСКИЕ
ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА
В ЕВРОПЕ**

За свою долгую жизнь мне посчастливилось посетить и изучить залы почти всех расписных пещер, которые в Европе сосредоточены в Испании и во Франции, изредка встречаются в Сицилии и на юге Италии.

Анри Брейль

Общая характеристика, проблема хронологии и периодизации

Искусство палеолита Европы как способ обобщения, отражения и выражения неких реальностей был ограничен, как считается, специфическим содержанием жизни древнейших охотников.

В находках из культурного слоя поселений или в наскальных изображениях мы узнаем животных разных видов, различаем реалистические символы женского пола — детородные органы или так называемые вульварные знаки, сравнительно легко выделяем фигуры людей, антропоморфов и фантастических монстров. Перечень животных, представленных в гравюрах, рисунках, красочных росписях, скульптурах, отнюдь не включал всю фауну, известную в верхнеплейстоценовой Европе. Если рассматривать количественное соотношение, то искусство палеолита с полным правом можно назвать анималистическим.

Однако изображение человека по количественному соотношению не уступает изображению некоторых видов животных. В глаза бросается определенный отбор простейших сюжетов. Крупные млекопитающие, особенно травоядные, изображаются чаще других видов: это бизон, дикий бык, лошадь, мамонт, горный козел, северный и благородный олени, более редки кабан и носорог. Среди изображений встречаются также плотоядные — медведи, кошачьи и другие. Наиболее странным, на первый взгляд, является присутствие на одном панно изображений зверей разных видов. Так, очень часто наблюдается “соседство” лошадей и бизонов (или диких быков), хотя все они живут в стадах отдельно друг от друга. Таковы некоторые панно пещер Пеш-Мерль, Руффиньяк, Труа Фрэр и других.

В некоторых памятниках искусства преобладают один или два вида: в Руффиньяке — мамонт, в Фон де Гом — бизон, в Шове — носороги (факт исключительный), затем львы и мамонты, в Ляско — бык и лошадь. Часто изображают тех животных, которых не употребляют в пищу. Так, 87% пищевых отбросов (в виде костей) в культурном слое Ляско принадлежит северному оленю, а на стенах этой пещеры северного оленя нет, кроме одного сомнительного изображения. Это тот случай, когда схематично

нарисованная фигура не позволяет точно определить вид животного. Все это говорит не о прямом образном отражении животного мира и, видимо, не о простых охотничье-магических манипуляциях первобытных людей, а о каких-то более сложных представлениях и ритуалах.

При изучении наскальных изображений наблюдаются странные комплексы рисунков, перекрывание одних фигур другими, сочетание больших и мелких изображений, связь, как не раз отмечалось А. Леруа-Гураном, с топографией пещер. Все это затрудняет интерпретацию, и именно поэтому необходимо вновь обратиться к иконографическому описанию изображений, знаковых систем и правилам их связи (об этом см. гл. 6). Системная организация первичного материала, его хронология, стилистическая характеристика не теряют своего актуального значения.

Простейшим доказательством палеолитического возраста являются изображения вымерших или исчезнувших в данном климатическом поясе мамонтов, носорогов, северных оленей и т. д. Другая проблема, занимавшая умы наших предшественников, — относительная хронология. Надо признать, что до абсолютного датирования памятников радиоуглеродным методом хронологические разработки производились по стилям изображений и, если было возможно, по их геоморфологической или геологической позиции, фауне, флоре или типологическим различиям каменных и костяных орудий из культурного слоя. Корреляция между этими данными позволила выстроить достаточно убедительный хронологический ряд¹.

Итак, хронология выступает в своем относительном и абсолютном выражении как результат и начало морфологических и исторических исследований. Более того, относительная хронология, учитывая стиль, типологические ряды, стратиграфию и культурный контекст, как подсказывает опыт, оказывается нередко ошибочной из-за многих посторонних помех и ущербности источника. В связи со сказанным ясно, что абсолютное датирование, в частности радиоуглеродным методом, представляет собой более или менее жесткую реперную сетку, позволяющую с некоторыми оговорками рассматривать ту же типологию и тот же стиль в более реальных зависимостях и более сложных процессах изменения и развития. Таким образом, реперная сетка становится преградой на пути объяснения сути вещей прошлого посредством упрощенного эволюционизма. Здесь не стоит останавливаться на недостатках и ограниченности метода радиоуглеродного датирования, они общеизвестны. Отметим только сравнительно частые расхождения в датировании образцов, взятых с изображений, выполненных, по нашему мнению, рукой одного мастера или разных мастеров, но одного времени и одного стиля. Так, на Большом плафоне Альтамиры датированы три полихромных бизона. У них следующие даты от наших дней: 13570 ± 190 , 13940 ± 170 и 14330 ± 190 лет. Синхронное, стилистически тождественное изображение бизона в близко расположенной

¹Следует отметить, что в целом на периодизацию палеолита и его географию в свое время решающее влияние оказали геологические и гляциологические исследования Ж.-Л.-Р. Агассиса и И. Шарпантье. Благодаря их исследованиям в Альпах (1835–1840), появилась возможность получить более определенную геолого-стратиграфическую привязку артефактов и возникла идея о четвертичном оледенении больших регионов Европы, Азии, Северной Америки. Последнее оледенение, названное вюрмским по имени одного из притоков Дуная, было затем подразделено на некоторое число холодных периодов и более мягких интерстадиалов, что позволило дать более детальную характеристику хозяйственной жизни верхнепалеолитических людей.

пещере Кастилио датировано 12910 ± 180 лет. То же самое мы наблюдаем и в других абсолютно гомогенных объектах. Например, в Черном салоне пещеры Нио один из бизонов панно 2 имеет дату 13850 ± 150 лет, а другой, в панно 6, — оказывается на 1000 лет моложе. Понятно, что успехи физических методов абсолютного датирования в историко-археологических исследованиях связаны с накоплением дат, опытом их использования и астрофизическими исследованиями. Надо признать и то, что до настоящего времени наши возможности ограничены сравнительно малым количеством датированных радиоуглеродным методом археологических памятников. Характерно также, что хронологические подразделения, логически сконструированные, как и сто лет назад, только на основании стили разных памятников и привычной формулы развития от простого к сложному, приводят к определенным сбоям и тупикам в исследовании генезиса изобразительного искусства.

Видимо, не следует останавливаться на археологических периодизациях Э. Ларте и Э. Пьетта. Их терминология настолько устарела, что может представлять лишь сугубо специальный интерес. Однако решение проблемы развития изобразительных форм, предложенное Э. Пьеттом, имеет свое продолжение. Его раскопки гротов Гурдан, Лорте, Мас д'Азиль дали следующую обобщенную стратиграфию: 1) нижний слой с круглой скульптурой; 2) пласт с рельефами в технике шамплеве; 3) слой с плоскими лошадиными головками; 4) горизонт с простыми гравюрами и многочисленными гарпунами [La prehistoire, 1966, с. 283]. Изыскания Э. Пьетта позволили ему высказать идею о поэтапном становлении изобразительных форм палеолитического искусства.

Э. Пьетт считал, что мысль о возможности изобразить нечто объемное на плоскости при помощи условных линий не могла возникнуть вначале и первой появилась скульптура как более естественная форма. Раскопки в гроте Брассемпуи, казалось, подтвердили это. Затем возникло искусство барельефа, потом — гравюры, рисунка, живописи. В конце столетия Э. Пьетт более детально обосновал механизм рождения разных изобразительных технологий. Например, барельеф, да и гравюра в своих истоках, по его мнению, были соединены с круглой скульптурой. Так, руки на статуэтках, как правило, изображаются в рельефе, а некоторые другие детали — гравировкой. Э. Пьетт предполагал, что должно было пройти много времени, чтобы эти способы изобразительной деятельности приобрели самостоятельное значение [Абрамова, 1978, с. 82; Piette, 1895, с. 141; 250, 283].

Большую роль сыграла общая периодизация палеолита, созданная Г. де Мортилье. В 1872 г. он разделил палеолит по типам орудий на эпохи: шель, ашель, мустье, солютре, мадлен. Эти подразделения легли в основу последующих периодизаций палеолита и, соответственно, его искусства. Однако первую универсальную систему хронологии палеолита, использованную и для характеристики эволюции искусства, создал А. Брейль [см.: Абрамова, 1971]. Как известно, точное датирование наскальных изобразительных комплексов — редкий случай. Примером полного их тождества могут служить изображения ланей на стенах и на плакетках в слое пещер Альтамира и Кастильо. В целях относительной датировки чаще всего используются многочисленные переслоения фигур, когда линии или красочные покрытия можно разделить на сделанные раньше или позже. А. Брейль увидел не только простую технологическую перекрывающую последовательность, возникавшую с каждым новым посещением

пещеры людьми, но и то, что переслоенные фигуры отличались друг от друга как по технологии, так и стилистически, а это свидетельствовало, по его мнению, об эволюции форм изображений на протяжении больших отрезков времени. В ведущие стилистические признаки А. Брейль включил уровень схематизации фигур и условность перспективы. Им впервые введены понятия крученой и полукрученой перспективы для обозначения изображений рогов, копыт и других частей в фас или три четверти при профильном положении корпуса животного. В результате анализа переслоений возникло предположение, что однородная технология и один стиль были присущи изображениям конкретной хронологической стадии.

Вначале А. Брейль предложил четыре периода для палеоискусства, развивающегося от простых форм к сложным. Последовавшие более широкие исследования заставили его модифицировать данную схему, как он думал, в соответствии с материалом. Были выделены стадиальные периоды верхнего палеолита: ориньяк, перигор (граветт), солютре и мадлен; при этом эволюцию палеоискусства А. Брейль разделил на два цикла: ориньяко-перигордийский и солютрео-мадленский, каждый из которых, развиваясь независимо наподобие двух хронологически несовпадающих стволов, начинался от упрощенных фигур и кончался более точными и более сложными изображениями. Любопытным, хотя и крайне сомнительным, оказалось распределение изображений по характеру линий, красочных заполнений очертаний фигур, гравюр и рельефов [Breuil, 1952, с. 38–41; Абрамова, 1971, с. 359]. В целом, по этим признакам более ранний цикл как бы повторяется в более позднем. Арабские цифры в приведенной ниже периодизации изобразительного пещерного искусства, по А. Брейлю, указывают на сходные характеристики в разных циклах. Римские цифры обозначают хронологические этапы: I — архаичный, II — средний, III — развитой. Характеристика изобразительных элементов или различного рода целостностей дается от наиболее древних стадий к более молодым, поэтому и шкала времени в приведенной схеме направлена вниз.

Ориньяко-перигордийский цикл

Ориньяк

I — Руки “негативные”, выполненные в технологии трафарета; пунктуация, состоящая из точек и кружков. Очень редкие неумелые пробы фигуративных изображений при помощи линий; в линейных рисунках краской наблюдается двуцветность [Breuil, 1952, 307].

— Руки — позитивные отпечатки, характер их менее архаичен. Пальцевые борозды по влажной глине и грубо вырезанные гравюры (Ля Ферраси, Альтамира, Труа Фрэр, Гаргас, Фон де Гом, Пеш-Мерль, Бом-Латрон, Ля Кроз-а-Гонтран, Альден).

— Большие красные знаки “клавиформы” и красные и желтые меандры. Большие красные животные грубого схематичного стиля.

1 — Линейные красные и желтые рисунки, редко черные (Портель, Альден, Бернифаль, Пеш-Мерль, Фон де Гом, Ляско).

Перигор (граветт)

II 2 — Фигуры, изображенные широкими расплывчатыми линиями, иногда в виде неясно соединенного пунктира (Пасьега, Альтамира, Кастильо).

3 — Фигуры, сначала частично, а затем полностью закрашенные красной или черной краской (Портель, Ляско, Фон де Гом, Пеш-Мерль).

— Фигуры живописно-двуцветные.

4 — Хорошо исполненные черными линиями фигуры; присутствуют изображения с черной головой. В двуцветной живописи (или независимо от нее) используется тонкая гравюра, крученая перспектива имеет тенденцию к исправлению (Пеш-Мерль, Лабаттю, Ляско).

5 — Наряду с двуцветными изображениями наблюдаются одноцветно-коричневые. Существует также глубокая гравюра (Фигье, Шабо).

6 — Возникают настоящие рельефы (Лоссель, Горж д'Анфер, Лабаттю).

Солютрео-мадленский цикл¹

Солютре (позднее)

— Барельефы, живопись в следах (Рок-де-Сер, Шэр а Кальвен, Фурно дю Диабль). Мадлен.

1 — Рисунки линейные, черные, очень простые (Труа Фрэр, Портель, Нио, Пеш-Мерль, Фон де Гом и Комбарелль).

2 — Фигуры, изображенные широкими расплывчатыми линиями (Портель, Пеш-Мерль, Бернифаль, Фон де Гом и Труа Фрэр).

3 — Фигуры, закрашенные черным, часто незавершенные.

III ? — Барельефы (Кап Бланк, Англь-сюр-Англен) и тонкие гравюры (Марсула).

4 — Фигуры черные с тонким искусным рисунком, моделированные штриховкой (Нио, Портель, Пеш-Мерль) и тонкие гравюры (Труа Фрэр), глиняные скульптуры (Монтеспан, Тюк д'Одубер).

— Изображения живописно-черные, растушеванные и пегие (Фон де Гом, Марсула, Портель).

5 — Фигуры со сплошной коричневой раскраской (Фон де Гом).

— Полихромные изображения (Фон де Гом, Лабастид, Бедейак, Марсула, Альтамира и др.).

— Тонкие гравюры стиля грота Тейжа.

— Если в изобразительных комплексах граветта и солютре ярко проявилась полукрученая и крученая перспектива, то у мадленских изображений часто наблюдается перспектива без искажений.

Схема А. Брейля не выдержала испытания временем. Подавляющее большинство зарубежных исследователей вскоре стало придерживаться системы А. Леруа-Гурана, в которой однолинейное развитие искусства реализовалось в четырех сменяющих друг друга стилях.

Стиль I — характеризуется первыми крайне схематичными формами фигуративной изобразительности.

Стиль II — принадлежит к элементарно-синтетической манере изображения, при которой по шееспинной линии сравнительно легко узнается вид животного.

Стиль III — выводится непосредственно из предыдущего, продолжая развитие синтетической манеры изображения в более живой форме.

Стиль IV — связан с аналитической манерой, его характеризуют точность, детальность изображений.

¹До настоящего времени не снята проблема поиска или атрибуции ранних солютрейских и мадленских памятников искусства, хронологическая позиция которых должна совпадать с концом ориньяко-перигордийского цикла А. Брейля. Однако здесь со своими поправками вклинивается очень раннее искусство пещер Арси-сюр-Кюр, Шове и Коскер.

Стили А. Леруа-Гурана более подробно мы рассмотрим в *шестой* главе. Здесь отметим только, что они обоснованы в пределах существующих данных стратиграфией, прямо и косвенно датами по радиоуглеродному методу, а также эволюцией форм и сравнением наскальных изображений с произведениями искусства из археологических слоев [Brezillon, 1984, с. 30–37; Leroi-Gourhan, 1976, с. 741–747; Leroi-Gourhan, 1965, с. 11–20; Leroi-Gourhan, 1971, с. 67–71, 145–156]. Эти стили, имея региональные особенности, стадияльны, что в целом ряде случаев противоречит сложности стилеобразования. Несмотря на это, более точное обоснование делает их в настоящее время весьма важным инструментом исследования палеоискусства.

Несколько упрощая, можно сказать, что стили А. Леруа-Гурана, наложенные на уточненную им хронологическую сетку, хотя и необязательно наследующих друг друга стадияльных культур: ранний перигор (шательперрон) — ориньяк — граветт (развитой и поздний перигор) — солютре — мадлен, представляют собой новую периодизацию верхнего палеолита и его искусства.

Периодизация верхнего палеолита, разработанная в свое время Г. де Мортилье, А. Брейлем, а затем и А. Леруа-Гураном, в нашей стране также принята за основу, хотя археологический материал заставил исследователей выделить свои географически обособленные этапы. Иногда весь поздний палеолит элементарно делится на начальную, среднюю и позднюю фазы. П.П. Ефименко использовал для разделения позднего (верхнего) палеолита принятую во время его деятельности во всем мире терминологию: ориньякский, солютрейский, мадленский и азильский периоды. В качестве первой стадии он предложил понятие ориньяко-солютрейского времени, на позднюю пору которого приходится расцвет искусства малых форм реалистического стиля, а в качестве второй — мадленскую стадию, когда, по его мнению, человек начал вести более подвижный, кочевой образ жизни [Ефименко, 1953, с. 531]. Работы археологов, как известно, связаны с конкретным материалом, а это в конечном счете позволило выйти на уровень, где определился разрыв между искусственными эволюционно-социологическими схемами и археологическими реконструкциями. В настоящее время в научных исследованиях продолжает господствовать периодизация искусства по стилям, созданная А. Леруа-Гураном.

Итак, Э. Пьетт предложил эволюцию форм искусства от круглой скульптуры через барельеф к гравюру и далее — к рисунку и живописи. За первичную основу, или отправную точку, он принял наиболее естественную объемную форму. А. Брейль простейшими приемами изобразительной деятельности считал обводку краской кистей рук и меандры, различные зигзагообразные, ленточные, пальцевые следы. А. Леруа-Гуран начальный этап развития искусства определил экстерриториальным стилем I, в котором животное, его голова или передняя часть, а также женские (реже мужские) символы изображались очень грубой линией. В определении стиля I есть довольно прозрачное технологическое сходство с определением первого примитивного этапа эволюции форм палеоискусства, предложенного А. Брейлем. Ни А. Леруа-Гуран, ни А. Брейль не считали какую-то технологическую форму, например скульптуру, исходной для прочих.

Любопытно другое. В Советском Союзе в начале 1960-х гг. А.Д. Столяр начал разработку гипотезы “натурального макета”, предложив в дальнейшем

свою периодизацию эволюции форм палеоискусства. Его исследования были оформлены в 1985 г. в большой монографии "Происхождение изобразительного искусства" [Столяр, 1985]. Схема А.Д. Столяра удивительным образом напоминает идею Э. Пьетта, правда, она сделана на более высоком витке наших знаний об искусстве и периодизации палеолита и связана с современным пониманием происхождения и развития интеллекта. Кроме того, исследователь вводит понятия "натурального творчества" и "натурального макета". Эволюция нижнепалеолитических оснований искусства и его верхнепалеолитических форм, по А.Д. Столяру, представлена в следующей периодизации.

<i>"Натуральное творчество"</i>	Эпизодическое экспонирование значительной части туши (продольное сечение). Экспонирование символических частей зверя — головы, конечностей, шкуры (поперечное сечение). Грот Лазаре, пещера Кударо I и др.	Ранний и средний ашель
	Создание особых хранилищ натуральных символов определенного вида. Альпийские "медвежьи пещеры".	Поздний ашель
<i>"Натуральный макет"</i>	Прообраз "натурального макета" (использование естественной фигурной основы). Пещера Базау.	Мустье
	"Натуральный макет" с основой, собранной из камней (?). "Натуральный макет" с грубо намеченной лепной основой и выделенной "шеей".	Переход к верхнему палеолиту (?)
	"Натуральный макет" с глиняной основой, обобщенно передающей всю безголовую фигуру. Пещеры Пеш-Мерль, Монтеспан.	Начало верхнего палеолита (шательперрон ?)
<i>Генезис искусственных изобразительных форм</i>	Полнообъемная обобщенная глиняная скульптура в натуральных размерах. Обобщенно моделированный профильный глиняный барельеф.	
	Огрубленно схематический профильно-контурный рисунок на глине. Профильный рисунок с уточненным контуром (краска и гравировка).	Ранний ориньяк

<i>Период изобразительного искусства</i>	Профильный рисунок с детализированным контуром, несущим начала художест- венной стилизации и затем насыщаемый внутренними деталью. Переход к “четверо- ногим” изображениям животных. Передача движения в виде “летающего галопа”. Полихромия и становление элементарно- профильной композиции.	Средний ориньяк и позднее: граветт, солютре, мадлен.
--	--	--

Таким образом, начатая Э. Пьеттом спираль достигла своего апогея. Теперь, возвращаясь к хронологии памятников палеоискусства, легче понять чрезвычайные трудности датирования изображений, породившие две столь несходные периодизации А. Леруа-Гурана и А.Д. Столяра.

В основании аналитической части нашей работы лежат общеевропейский список и карта верхнепалеолитических памятников, в которых были обнаружены предметы условно-символической деятельности человека. В целом, в той или иной степени учтено около пятисот памятников, среди которых более ста датированы радиоуглеродным методом. Дальнейшая выборка из этой группы определялась богатством, то есть многочисленностью или высоким качеством изображений; иногда учитывались другие факторы, например, важная для корреляции стратиграфия культурных слоев, хотя следы изобразительной деятельности могли быть бедными и даже совсем отсутствовать. В последнем случае были важны другие связи, например сходство “технологических культур”.

Казалось бы, непреодолимую трудность составляет хронологическое расчленение настенных изображений в тех случаях, когда в конкретной пещере или под навесом присутствуют в отложениях два–три разнокультурных слоя без предметов искусства малых форм. Впрочем, и один археологический слой не дает полной уверенности в том, что люди, оставившие следы своего пребывания в виде культурных остатков, были авторами настенных изображений. Выход, конечно, существует: чтобы понять общую тенденцию движения фактов, необходим сравнительный анализ максимально большего числа изображений с датированными аналогиями.

Из ста пятидесяти памятников около восьмидесяти имеют даты, основанные на данных радиоуглеродного метода, примерно семьдесят не датированы. Их хронологическая привязка к датированным аналогиям осуществлена в некоторых случаях через сходство артефактов из отложений, но чаще по стилю. Ненадежность последних оснований очевидна. Западная Европа представлена в основном пещерами и навесами с настенным искусством, хотя в большинстве датированные памятники имеют в археологическом слое или слоях предметы искусства малых форм. Это, прежде всего, каменные плитки с различными гравюрами и фрагментами рисунков красками. Иногда встречаются поделки из кости с линейными изображениями или в виде маленькой круглой скульптуры. Центральные и восточноевропейские археологические памятники являются лессовыми стоянками открытого типа.

В целом бросается в глаза малое количество памятников в наиболее древних отложениях верхнего палеолита. Скорее всего, здесь проявляется не проблема слабой изученности, как иногда думают, а проблема сохранности слоев и артефактов в виде костяных или известняковых поделок. Во всяком случае, на Западе, по признанию исследователей, лессовые местонахождения сохранились значительно хуже, чем в Центральной или Восточной Европе. Непосредственно для сравнительного анализа было отобрано пятьдесят семь памятников, из которых с “абсолютными” датами — двадцать восемь.

Технико-технологические формации верхнего палеолита и палеосимволизм

Краткая характеристика искусства по формациям¹ необходима нам для сохранения целостности изложения. Здесь представлены в основном общеизвестные вещи. Переход к верхнему (позднему) палеолиту осуществился в период 40–30 тысяч лет назад. Это не значит, что в указанном промежутке времени происходило некое постепенное изменение и развитие предметных форм. Переход в таком растянутом диапазоне (некоторые склонны к еще большему удревнению его нижней границы²) касается всех неравномерно развивающихся человеческих коллективов, их материальной культуры. Можно предположить, что в каждой материальной культуре происходило резкое спонтанное изменение технологии, причем, наверное, в разные моменты внутри указанного отрезка времени. Результатом являлось общетехнологическое выравнивание по определенным линиям технико-технологического развития и, соответственно, предпочтения изготовления определенных форм.

Такое развитие скрыто в элементарной технико-технологической системе обработки камня “ядро-скол”, о которой мы упоминали в начале второй главы и которая впервые ярко проявилась в Олдувае. В этой системе в качестве внешнего активного начала находится человек со своими потребностями, мотивами, целью и сноровкой обрабатывать камень. Система самовоспроизводится в определенных вариантах, оставаясь в целом сама собой. Ведь в зависимости от актуальной потребности притупить край отщеп, он легко переносится из подразделения “скола” в подразделение “ядра” — возникает так называемая ретушь со сколами-фасетками. Этот вариант той же самой системы, в определенной ситуации возникает сразу; целостное качество с притуплением (при необходимости с приострением) проявляется внезапно (отщеп мгновенно используется в функции нуклеуса). Однако эта система дифференцируется и в первичном подразделении “ядра” — чоппера (чоппер почти сразу же становится самостоятельной формой). Так появляются проторубило и специальный нуклеус с площадкой для снятия менее грубых отщепов. В дальнейшем самовоспроизводство этой системы принимает более сложный

¹Верхнепалеолитическая эпоха, имеющая периоды шатальперрон, ориньяк и т. д., не везде предстает в ясном и четком облике так называемых индустрий. Поэтому за пределами Западной Европы существуют похожие индустрии, например ориньякоидные. Поскольку эти индустрии на определенных отрезках времени частично сосуществуют на одних и тех же близких или отдаленных территориях, мы называем их технико-технологическими формациями, или фациями.

²Дата нижнего слоя ориньяка пещеры Ишталлошке (Венгрия) исчисляется приблизительно в 44300 лет от наших дней.

характер. Во всяком случае, в каменных индустриях, в которых подготовка нуклеусов для отщепления сколов не имеет далее идущей целенаправленной стратегии, а сколы аморфны и массивны, всегда может возникнуть тенденция к двусторонней обработке изделия; так появляются маленькие и большие бифасы с трудоемкой сплошной обработкой при помощи многочисленных сколов и разнообразной ретуши. Когда нуклеус целенаправленно подготовлен для получения отщепов и пластин с острым режущим краем без ретуши, то необходимость в двусторонней сплошной обработке практически не возникает. Правда, в охотничьем хозяйстве может возникнуть потребность в обоюдоострых наконечниках стрел, дротиков и копий. Это также может привести к двусторонней обработке не только названных нами орудий, но и других, например, ножей и кинжалов. Таковы естественные внутренние технологические и внешние — хозяйственные условия возникновения техники в палеолите. Правда, в чистом виде они никогда не проявляются.

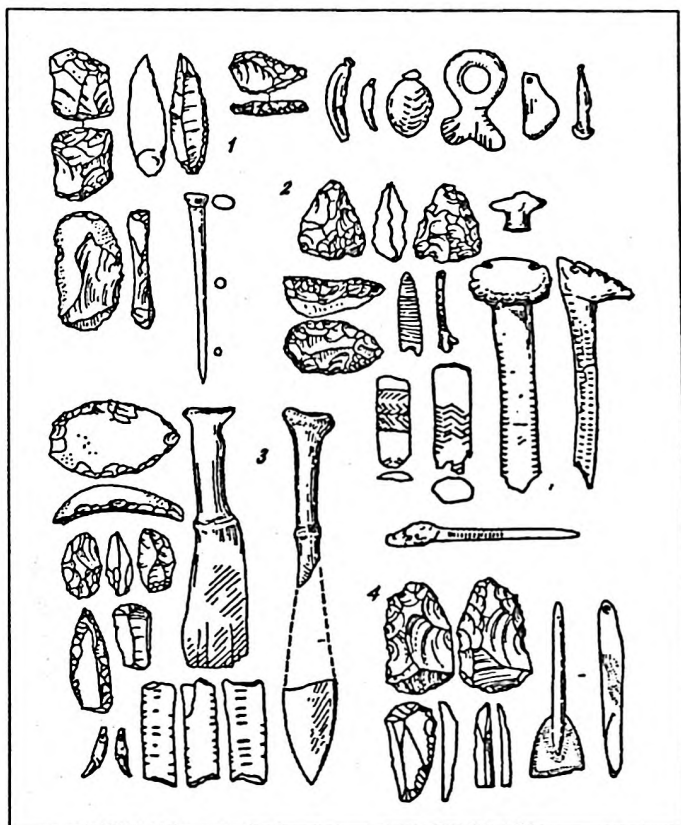


Рис. 14. Облик верхнепалеолитических изделий с господством "мустьероидных" технических традиций обработки камня: 1 — стоянка Арси-сюр-Кюр (шательперрон); 2 — Костенки-14 (Маркина Гора); 3 — Костенки-15 (Городцовская стоянка); 4 — Брызнены I, слой 3

Ранние верхнепалеолитические памятники с преобладанием признаков мустьерских традиций. Здесь встречаются как односторонне, так и двусторонне обработанные изделия, часто с грубой чешуйчатой ретушью с заломками. Считается, что шательперрон (нижний перигор) относится ко времени 36–32 тысяч лет от наших дней. Жизнь этих людей протекала в основном в суровое время, захватив конец теплой, относительно влажной фазы. В остальное время климат был неустойчивым, но чаще сухим и очень холодным. В животном мире среди встречающихся шерстистых носорогов, бычьих и лошадей доминировал северный олень. В шательперронских слоях в Сен-Сезер обнаружено погребение неандертальца, а в гроте Северного Оленя Арси-сюр-Кюр найдены зубы человека того же типа. В слоях VIII, IX, X наряду с мустьерскими типами орудий с грубой чешуйчатой многоступенчатой ретушью находились типично верхнепалеолитические: нож шательперрон, острия из кости, наконечники, землекопалки, плоские каменные терочники. Здесь же встречены так называемые украшения: просверленные зубы лисицы, резцы медведя (?), окаменевшая раковина с пропиленной канавкой для подвешивания (Рис. 14, 1). Эти предметы могли образовывать многорядные ожерелья. К искусству малых форм обычно относятся два кружка из плоской кости, несколько костяных фрагментов с насечками по краям, а также плакетки из известняка, покрытые параллельно сгруппированными надрезами. Кроме того, обнаружены разные минеральные красители [Art et civilisations, 1984, с. 13–14, 29–50]. В настоящее время признано сосуществование неандертальца и человека современного типа в начальном периоде верхнего палеолита.

В гроте Луп а Кознак (Коррез, Франция) в основании слоя заполнения обнаружена тонкая плакетка из песчаника; ее обычно относят к предметам искусства малых форм. На предмете имеются глубокие прорезы, приведшие к разлому предмета по линиям, и тонкие борозды, сделанные как бы в начальной стадии прорезания. Может быть, нельзя еще говорить о каком-либо орнаментальном мотиве, однако определенный порядок между линиями свидетельствует как будто бы об их намеренной организации.

В Восточной Европе ранние позднепалеолитические памятники с мустьероидными традициями представлены каменными индустриями лёссовых стоянок открытого типа. На Дону таковыми являются Костенки-12, слои 1а и 3. Техника этих горизонтов отнесена к стрелецкой культуре. Слой 1а имеет дату 32700±700 лет, а в более древнем слое 3 на меловой корке кремневой плитки нанесена штриховка, которую А.Н. Рогачев и М.В. Аникович соотнесли с мустьерскими гравировками. Самые древние памятники этой культуры существовали более чем 35000 лет тому назад (из поздних памятников стрелецкой культуры следует отметить знаменитое местонахождение Сунгирь на Русской равнине с развитой традицией двусторонней обработки каменных орудий; это приблизительно 25000 лет от наших дней)¹. К “мустьероидной” линии развития относятся также местонахождения Городцовской культуры, датируемые начальным этапом верхнего палеолита. Они представлены Костенками-12 (слой I) и Костенками-15; последнее местонахождение — более молодое, но включающее погребение с окрашенным красной и желтой охрой дном могилы. Более ста пятидесяти просверленных зубов песка было найдено на головной убор умершего [Рогачев, Сеницын, 1982, с. 148–156; Рогачев, Аникович, 1982, с. 137–140]. К этой же культуре относится слой II Костенок-14 (Маркина Гора), датированный 28200±700 лет от наших дней. Большой интерес представляет костяная индустрия с орнаментами в виде параллельных коротких надрезов по краям изделий, прямых и косых линий, шевронов и зигзагов, заполняющих определенные плоскости и пояса. Хорошо организованный орнамент “украшает” фибулы, костяные лопаточки, шилья. Обнаружены также пронизки и подвески. Особо следует отметить фибулу с зооморфным навершием. Подобная зооморфность присуща, по нашему мнению, и навершию рукоятки орудия в виде асимметричной шляпки (Рис. 14, 2).

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

Ранние позднепалеолитические памятники с преобладанием традиций параллельного призматического расщепления камня. В Восточной Европе они сосуществуют на одной территории с памятниками, для которых

¹По технологии двусторонней обработки камня мы условно поместили каменную индустрию местонахождения Сунгирь в раздел о солютрейской технико-технологической формации, хотя в культурном отношении эта индустрия к солютре никакого отношения не имеет.

характерна "мустьероидная" технология [Григорьев, 1968, с. 118–119; Рогачев, Аникович, 1984, с. 182–183]. И в тех и в других встречаются предметы раннего искусства. Например, в Костенках-17 нижний культурный слой II, имеющий дату 32200 ± 2000 , 1600 лет назад, содержит различные подвески (пятьдесят штук), из них тридцать семь просверленных клыков песка, остальные сделаны из белемнитов, поверхность некоторых покрыта тонкой резьбой. В слое были обнаружены также просверленные ископаемые раковины, кораллы и гальки [Праслов, 1988, с. 24; Борисковский, Праслов, Аникович, 1982, с. 185–186]. Видимо, следует упомянуть Костенки-8, слой III, с находкой просверленного клыка песка, который древнее слоя II с датой 27700 ± 750 лет назад. Это древнейшие стоянки с предметами искусства, и они, по времени их существования, вполне могут быть сопоставлены с селетом в Центральной Европе, а также с сосуществующими друг с другом — шательперроном и ориньяком в Западной. В ориньяке Франции мы встречаемся, по всей вероятности, с первыми проявлениями "фигуративного" искусства.

Ориньякские и ориньякоидные общности занимали некогда огромное пространство от Ближнего Востока, южных областей Восточной Европы,

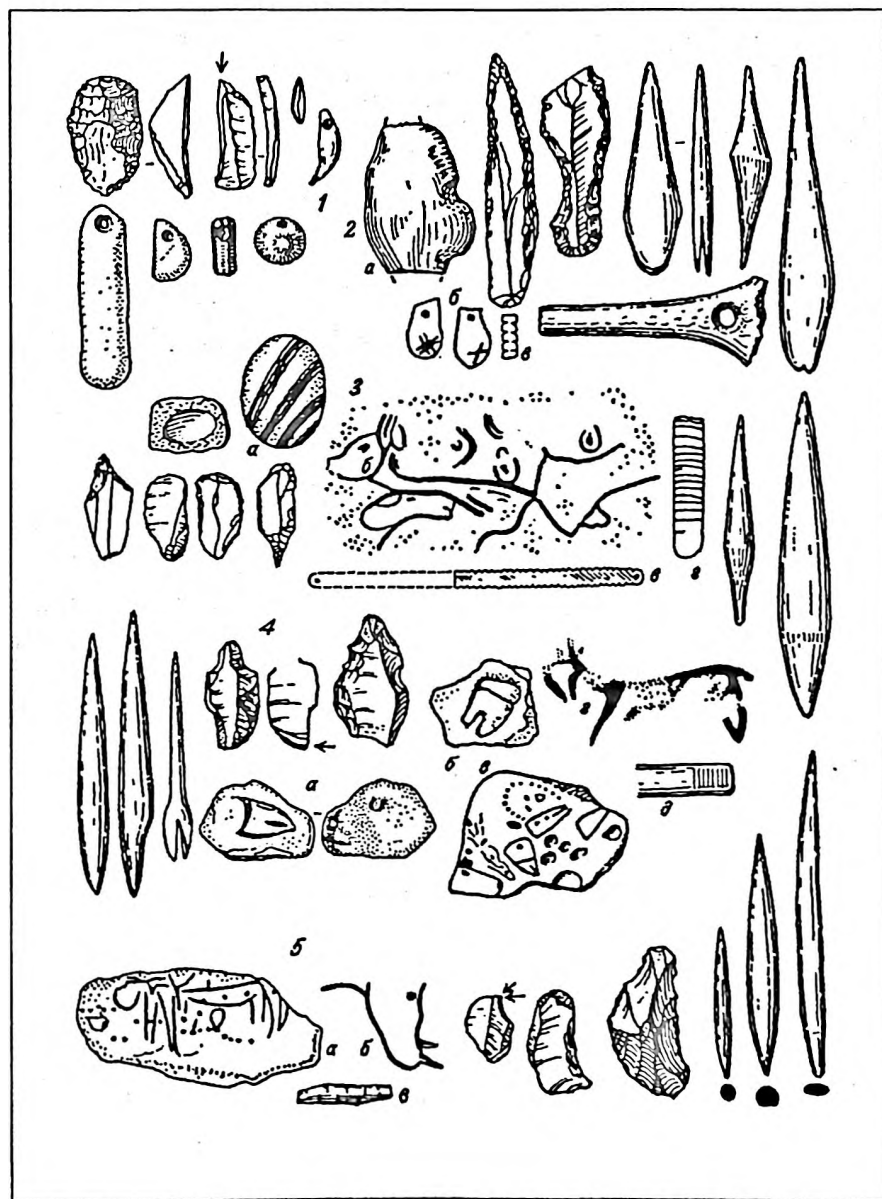


Рис. 15. Облик изделий технологической формации с традициями призматического расщепления камня: 1 — Костенки-17, слой II; 2 — ориньяк I Ля Феррасси (а — антропоморфное объемное изображение, б — подвески с гравированными знаками, в — подвеска с нарезками); 3 — ориньяк II Ля Феррасси (а — гравированная галька, б — схематическое изображение бизона (?) в сочетании с женскими знаками; в — часть браслета (?); г — костяной предмет с ритмичными нарезками); 4 — ориньяк III Ля Феррасси (а — скульптурная голова животного. С обратной стороны — знак женского пола; б — гравюра антропоморфа или знака женского пола на блоке известняка; в — фрагментированная "композиция" гравированных знаков и фигуративных изображений; г — рисунок черной краской на камне, предположительно горного козла; д — костяной предмет с параллельными нарезками); 5 — ориньяк IV Ля Феррасси (а — фрагмент фигуры животного в сочетании с женскими знаками; б — изображение носорога; в — костяной предмет с регулярными нарезками)

Кавказа и далее на запад через Балканы вплоть до Иберийского полуострова. Это одна из двух общепланетарных технологических линий развития, объединяющих в некое технико-технологическое целое множество культур. Прежде всего надо сказать, что призматическая техника расщепления связана с господством ударной технологии в обработке камня через костяной посредник, а также, видимо, с помощью отжима. Не исключено, что нуклеусы для отщепления пластин зажимались специальным приспособлением. До сих пор стоит вопрос об общем происхождении ориньяка на побережье Восточного Средиземноморья [Art et civilisation, 1984, с. 56]. Думается, общепланетарность и единство времени не противоречат также идее миграции ориньяка из Передней Азии. В целом, ориньякоидные индустрии Европы датируются в пределах 45–22 тысячи лет назад.

Характерную для ориньяка группу каменных орудий составляют удлиненные пластины с односторонней непрерывной чешуйчатой ретушью, иногда с боковыми, более или менее плавными выемками, высокие в сечении скребки "карене" и "а мюзо", а также резцы "бюске", многофасеточные резцы, пластинки "дюфур". Особую роль играют костяные наконечники копий, форма которых маркирует фазы развития ориньяка: I — с раздвоенным основанием; II — плоские ромбические; III — с овальным сечением; IV — биконические; V — с основанием в виде простого косого среза (Рис. 15, 1–5).

Для ориньяка Франции была разработана достаточно подробная периодизация. В настоящее время принято говорить об ориньяке следующих стадий: 0 — протоориньяк, I — древний, II — средний и множество фаций развитого ориньяка. В целом, искусство малых форм в ориньяке Западной Европы связано с простейшими орнаментальными целостностями

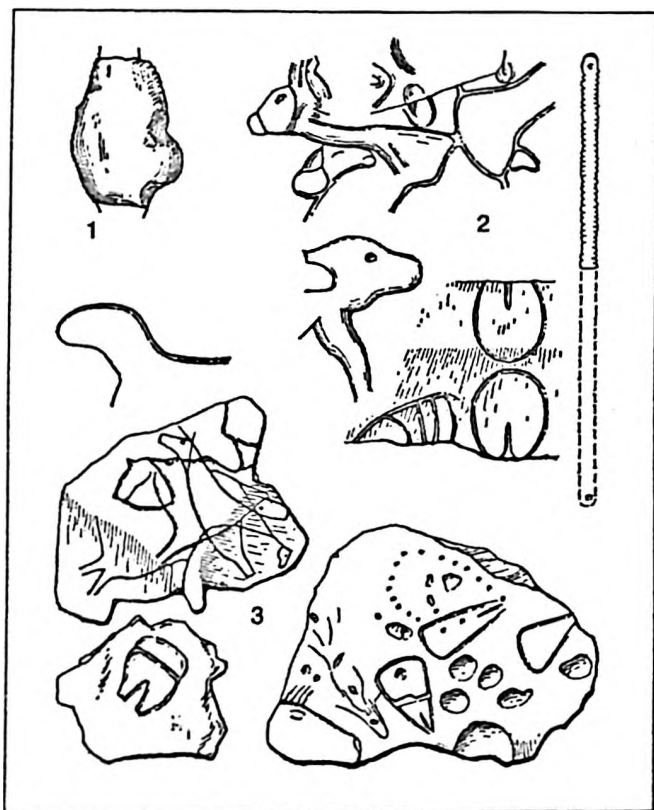


Рис. 16. Ля Ферраси: 1 — ориньяк I, 2 — ориньяк II, 3 — ориньяк III

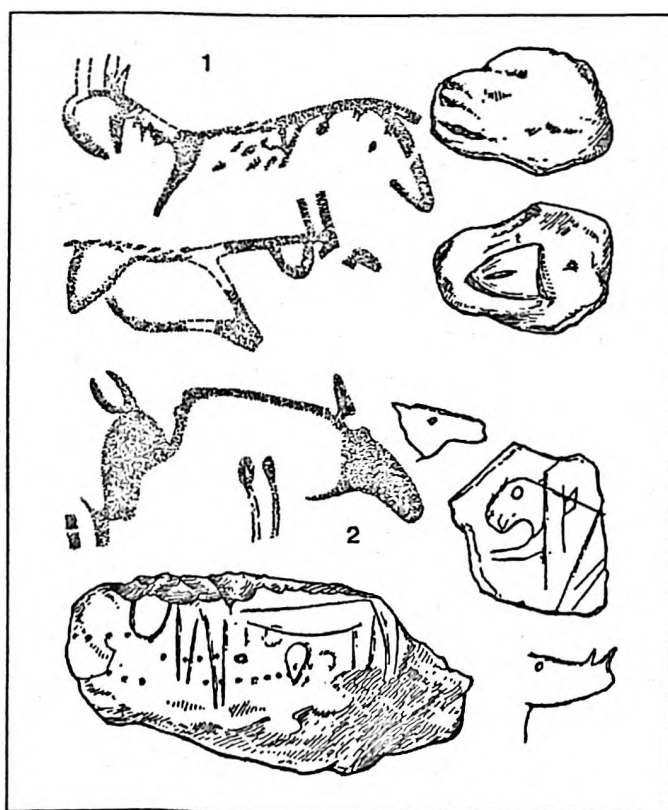


Рис. 17. Ля Ферраси: 1 — ориньяк III, 2 — ориньяк IV

на костяных предметах быта и орудиях труда. В этой технологической формации обнаружены наиболее ранние “фигуративные” изображения в виде круглой скульптуры и символов пола. К тому же в ориньякских слоях французских пещер открыты блоки из известняка, упавшие с потолка и стен. Они несут на себе следы гравюр и рисунков краской.

Скальное убежище Ля Ферраси представляет большой интерес своей стратиграфией. Несколько культурных слоев содержат предметы с изображениями (слои датированы). В большом убежище Ля Ферраси разрез, полученный в процессе раскопок, показал культурные слои от мустье до граветта (перигора IV, V, VI) включительно. Данные приводятся по Д. Пейрони [Peyrony 1936: 1–92]. Ориньякские слои содержали предметы примитивного искусства (Рис. 16, 17). Среди них в слое F — ориньяк I (35–31 тысяча лет назад) были обнаружены “выпрямитель древков”, клык пещерного медведя с искусственно сделанным перехватом для крепления в качестве подвески и схематическая “фигурка женщины” из рога северного оленя.

Слой H — ориньяк II (31–30 тысяч лет; есть дата 27 тысяч лет) содержал фрагменты украшенной насечками диадемы из бивня мамонта, а также блоки известняка, предположительно упавшие со стен. На одном из них были выгравированы голова быка или горного козла (?) и различные линии и знаки, в том числе — символы женского пола. Второй блок — с изображением большого женского знака, третий блок — с рельефным изображением головы неопределенного животного. На четвертом — грубые гравюры двух противопоставленных друг другу женских символов (Рис. 16).

Из слоя H1 — ориньяк III (29–25 тысяч лет) были извлечены предметы искусства малых форм, представляющие собой очень схематичные изображения: головы и протомы лошадей (?), голова оленя (?), параллельные борозды, а также — комплексы знаков в виде вульв, ямок, точечных полузамкнутых цепочек. Из этого же слоя происходит небольшо-

й, около 20 см, бугорчатый блок известняка: на одной его стороне — голова неопределенного животного или человека (?), на другой — треугольный женский символ; еще один блок, в два раза больше предыдущего, несет на себе схематичное изображение антропоморфа без головы. Здесь же обнаружены очень неясные изображения горного козла и оленя, выполненные черной краской (Рис. 18).

Слой H2 — ориньяк IV (26–22 тысячи лет) представлен гравюрами на “округлых” блоках известняка с изобразительным полем 25–40 см по диаметру. На них изображены головы лошади, носорога, львицы (?) и — фигура неопределенного животного в ассоциации с рядами маленьких ямок и подтреугольным символом

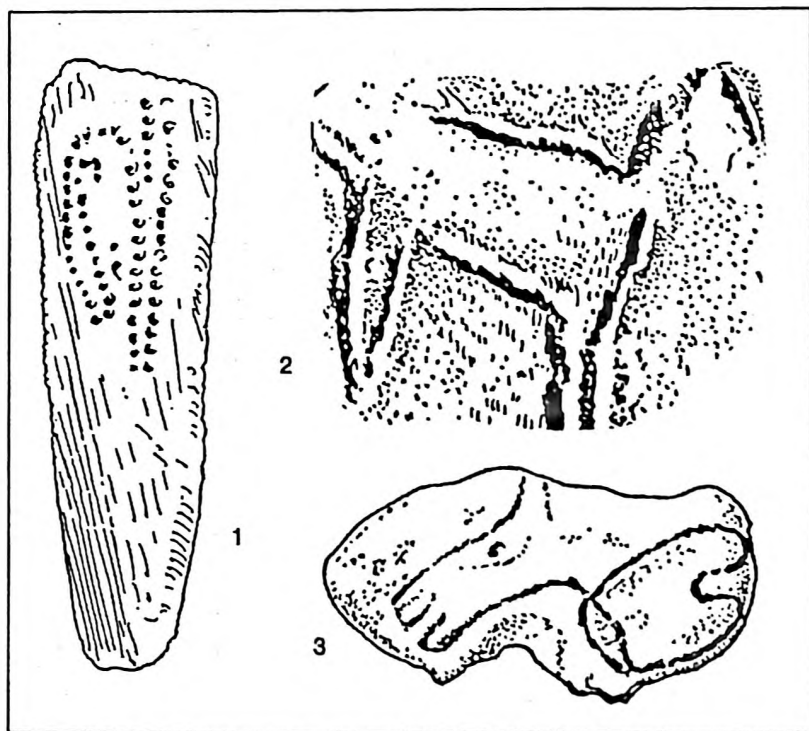


Рис. 18. Древнейшее искусство верхнего палеолита: 1 — лунный календарь (?) на костяной пластине из убежища Бланшар; 2 — изображение горного козла на блоке известняка из убежища Белькер; 3 — двойное изображение лошади и символа женского пола из Абри Селлье (все — ориньяк I)

женского пола (*Рис. 19*). В вышележащих граветтийских слоях с остриями Фон-Робер (24–22 тысячи лет назад; одна дата — 28 тысяч лет) были обнаружены аналогичные схематичные гравировки. Таким образом, в изобразительной деятельности ориньякского и граветтийского населения, посещавшего Большой грот (Ля Ферраси) в течение тринадцати тысячелетий, господствовал стиль I (по А. Леруа-Гурану).

Большинство других местонахождений французского ориньяка не противоречили этому выводу. В убежище Бланшар, кроме так называемого лунного календаря (по А. Маршаку) (*Рис. 18*), обнаружено пять блоков, на которых выгравированы простые и сложные вульварные знаки. Один из таких знаков связан с рельефным фаллосом. На трех блоках гравированы фрагментарные изображения животных: лоб и рога козьего, голова хищника, лошадиная голова с шеей (?). Два блока с четырьмя маленькими ямками вокруг большой. Четыре блока со следами живописи. На одном из них виден живот и две очень жестко нарисованные ноги с круглыми копытами (лошадиными?). Изображение сделано черной линией по красному фону. Две другие ноги животного обнаружены на отдельном фрагменте. Ориньякский возраст этой живописи иногда ставится под сомнение [*Art et civilisation*, 1984, с. 71].

В убежище Белькер обнаружена единственная для этого памятника сравнительно тонкая известняковая пластина с изображением горного козла. Но изображение, как пишут, "совершенно ориньякское" выбито, а не гравировано, и этим поставлено в особое положение, так как техника пикетажа дальше в верхнем палеолите мало использовалась¹. Козел изображен в профиль; достаточно характерны корпус и шея (рога, видимо, не сохранились), хвост короткий, ноги показаны суммарно: каждая пара в виде одной. Часть блока с головой животного сильно попорчена, тем не менее, эта фигура всегда считалась одним из лучших ориньякских изображений (*Рис. 18*).

Есть еще один памятник с чрезвычайно интересным искусством раннеориньякского времени — убежище Абри Селлье. Стратиграфически блоки с изображениями находятся в самом основании стерильной прослойки, разделяющей два ориньякских слоя. Если предположить, что блоки упали со свода убежища, после чего обитатели покинули его, то их положение находит свое объяснение, и они могут быть отнесены с большой долей вероятности ко времени, когда формировался нижний слой с ориньяком I. Контактирующая с блоками верхняя часть нижнего слоя может оказаться несколько более молодой [*Art et civilisation*, 1984, с. 78–79].

Видимо, сразу следует отметить в так называемых гравюрах из ориньяка I убежища Селлье технологию пикетажа, что, несомненно, соотносится с техническими приемами изображения горного козла из убежища Белькер. Изображения на блоках из Селлье образуют определенные комплексы. Так, голова лошади, выбитая на одной из плит, находится в очевидной связи с изображенными здесь же двумя овальными фигурами с ямками и параллельными штрихами. На двух других блоках представлены головы козлов. К одному из этих изображений может быть проявлен особый интерес. Оно часто интерпретируется как гравюра головы лошади (*Рис. 18*). Важно, что она частично наложена на овальный символ, представляющий

¹В граветтийском слое Лосселя имеются две гравюры, как предполагается, полученные пикетажем [*Delporte*, 1976, с. 247].

собой или вульварный знак, или схематическое изображение человека (без выделенной головы); компановка фигур связана с неровным блоком известняка; случайность связи изобразительного поля и формы известняка маловероятна, хотя исключения, конечно, бывают.

Раннее фигуративное искусство возникает в ориньяке и на других территориях. Так, в Холенштейне (Германия) была обнаружена фрагментированная мужская фигурка из бивня молодого мамонта. Она находилась в слое, который может быть соотнесен с ориньяком I, II Франции. В Юре (Германия) на стоянке Фогельхерд в слоях, атрибутированных ориньяком II и развитым (а по радиоуглероду от 32000 до 27000 лет), обнаружены круглые скульптуры из бивня мамонта: в слое V — лошадь, два носорога (или медведя?) и два мамонта; в более молодом слое IV — полурельефный мамонт, а также геометрический орнамент на орудиях-ретушерах, антропоморф и другие не очень ясные изображения (Рис. 19).

Ориньяк Юры достаточно своеобразен и четко отличается от ориньяка австрийского, рейнского и бельгийского [Art et civilisation, 1984, с. 95].

Заканчивая обзор наиболее интересных древнейших произведений искусства, а их не так уж и много, отметим некоторые особенности. В памятниках с мустьерскими традициями почти нет так называемого фигуративного искусства. Исключением являются, по всей вероятности, только зооморфные навершия предметов из кости Костенок-14 (Маркиной Горы). Возможно, что они являются не исключением, а свидетельствуют только о состоянии наших знаний. В искусстве этой формации мы наблюдаем чрезвычайно развитую практику "украшений" человека и на некоторых стоянках — декорации различных утилитарных и других предметов. В наиболее ранних слоях, содержащих остатки пластинчатых каменных индустрий, в частности в ориньяке I, были зафиксированы первые, еще очень схематические фигуративные изображения. Таким образом, если и существуют эти различия между мустьероидной формацией позднего палеолита (шательперрон Франции, селет Центральной Европы, "стрелецкая" и городцовская культуры Русской равнины) и пластинчатыми технологическими формациями (ориньякоидные и другие пластинчатые культуры Центральной и Восточной Европы), то только в начале верхнего палеолита, и, скорее всего, они определяются состоянием сохранности материала в слое или редкостью самих изображений на столь древних памятниках. Не исключено также, что это связано с уровнем культуры при различиях в образе жизни. Ведь и в более позднее время мы чаще встречаемся с отсутствием каких-либо следов искусства в том или ином культурном слое на самых различных территориях. Что касается наскального искусства начала верхнего палеолита, то в предыдущей главе мы уже упоминали об интересных новых открытиях во Франции. Остановимся на них более подробно.

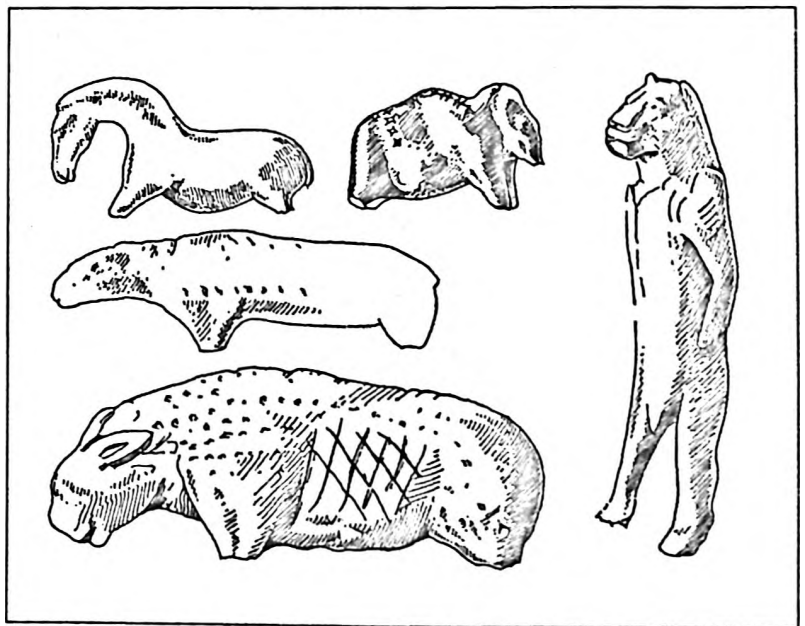


Рис. 19. Древнейшие скульптурные изображения со стоянки Фогельхерд (ориньяк II) и человека-льва из Холенштейна

В долине Кюр, сравнительно недалеко от впадения реки Кюр в Ионну, был обнаружен ряд палеолитических стоянок, гротов и пещер. Не перечисляя их, отметим наиболее важные местонахождения для изучения первых шагов искусства. В 1947 г. была открыта пещера Северного оленя Арси-сюр-Кюр. Внутри глубокой галереи были обнаружены слои XIII–XI, относящиеся к финальному мустье. Слои X–VIII составляли отложения шательперрона. В течение шести лет на этом памятнике продолжались раскопки А. Леруа-Гурана. Им были исследованы округлые конструкции жилищ с использованием бивней мамонта.

Прикладное искусство малых форм в виде подвесок из клыков животных, резных костяных изделий, а также множество красителей было впервые датировано в 34–33 тыс. лет. Слой VII представил типичный ориньяк (32000–31 тыс. лет тому назад).

В 1990 г. в Большом гроте (пещере) Арси-сюр-Кюр в двух залах Хаоса и Морских волн на стенах, протяженностью 200 м, были обнаружены новые изображения восьми мамонтов, одного носорога, двух оленей, бизона, горного козла и других животных стиля III (по А. Леруа-Гурану), а также семь кистей рук. Изображения Большого грота, имеющие «определенные черты сходства» с наскальными росписями Каповой пещеры на Урале (приблизительно 14 тысяч лет), нарисованы «... преимущественно красной охрой в виде простого линейного контура, сопровождающегося иногда красочным пятном внутри» [Абрамова, 1997: 53]. Мы приведем только некоторые округленные даты. Они получены с живописи большого животного — 27–26 тысяч лет назад, и с негативного изображения кисти руки — 24,5 тысячи лет. Фигуративное искусство Большого грота Арси-сюр-Кюр принадлежит к стилю III и, видимо, относится к началу граветийского времени. Отметим, что стиль III А. Леруа-Гурана сразу же удревнел на многие тысячи лет.

В июле 1991 года, в 12 км к юго-востоку от Марселя, на побережье Средиземного моря, была открыта новая пещера с настенной живописью и

гравюрами. Вход в нее находится под водой на глубине 37 м. Наклонная, опасная галерея (длина 175 м, ширина и высота от 2 до 3 м), заканчивается гигантским залом, частично подтопленным. Он разделен сталактитами и сталагмитами на две части. Высота свода отдаленной части пещеры достигает 50 м, а в северо-восточной ее части находится колодец глубиной 24 м. Около него и на одной из стен трещины, проходящей по восточному краю зала, находятся все изображения рук (Рис. 11, 20). Открытие сделано профессиональным водолазом Анри Коскером, по имени которого назван памятник (Рис. 11). В пещере обнаружены различные знаки и изображения животных: мамонты, львы, носороги, лошади, северные олени, горные козлы, множество «негативных» рук, пальцевые линии на глине. В подтопленной юго-западной части

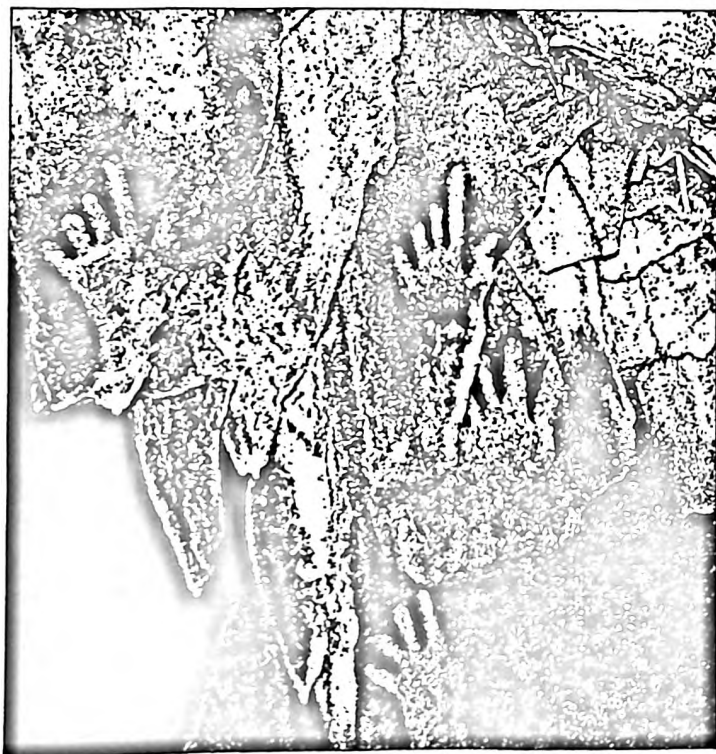


Рис. 20. Изображения рук в пещере Коскер

пещеры есть изображения лошадей, частично разрушенных снизу морской водой (Рис. 21).

Исследователи пещеры Коскер отмечали, что под пальцевыми следами находятся только некоторые изображения рук. Так, пока замечено, что пальцевыми следами перекрыты пара красных кистей рук и одна черная рука, а пальцевые следы перекрыты черными живописными (или нарисованными углем) и нередко гравированными изображениями. Черные изображения перекрыты более схематичными гравюрами. Здесь можно определить, что было изображено раньше, а что позже. Однако такое распределение не может нам раскрыть значения последовательности переслоений различных фигур животных и знаков. Возможно, это единовременный процесс. Более того, как отмечают исследователи пещеры Коскер, пальцевые линии и большинство тонких гравюр, которые перекрывают живописные черные изображения, однообразно патинизированы. Поэтому и здесь вроде бы нельзя делать временного разрыва между пальцевыми следами, живописью и гравюрами.

Стили также не решают поставленной задачи. В целом стиль изображений пещеры Коскер (и Шове тоже) отвечает стилистической характеристике пиренейского и кантабрийского верхнепалеолитического искусства. Искусство этих пещер представлено, прежде всего, стилем III (по А. Леруа-Гурану), который может быть отнесен к памятникам, как считалось, не ранее позднего солютре или древнего мадлена. По мнению Д. Виалю и Делюков, разноречивой в стиле конкретных изображений несомненен. И здесь, безусловно, остались серьезные разногласия. Стилистическими аналогиями служат голова благородного оленя с ветвистыми рогами из Ляско, лошади из Нио, черный козел из Эббу, ряд изображений из Экен, Альтамиры, Кастильо. Предполагается, что в юго-западной части пещеры Коскер группа лошадей изображена одним человеком, одним почерком, в одной манере. Поэтому распределение изображений во времени по манере исполнения или другим стилевым характеристикам крайне затруднительно.

Для изображений пещеры Коскер получен ряд достаточно убедительных дат по радиоуглероду. Черная рука, перекрытая пальцевыми следами, отнесена исследователями к древнейшей фазе I. Образец взят непосредственно из пигмента обрисованной руки. Даты 27110 ± 390 и 27110 ± 350 лет BP (ранний граветт?). Непосредственно из красящих пигментов (угля) получены даты, относящиеся к более молодой фазе II. Даты вполне вписываются в солютрейское время. Это лошадь 1 (18820 ± 310), кошачье (19200 ± 220), большой бизон 1 (18010 ± 190 ; 18530 ± 180) (Рис. 22). Таким образом, руки

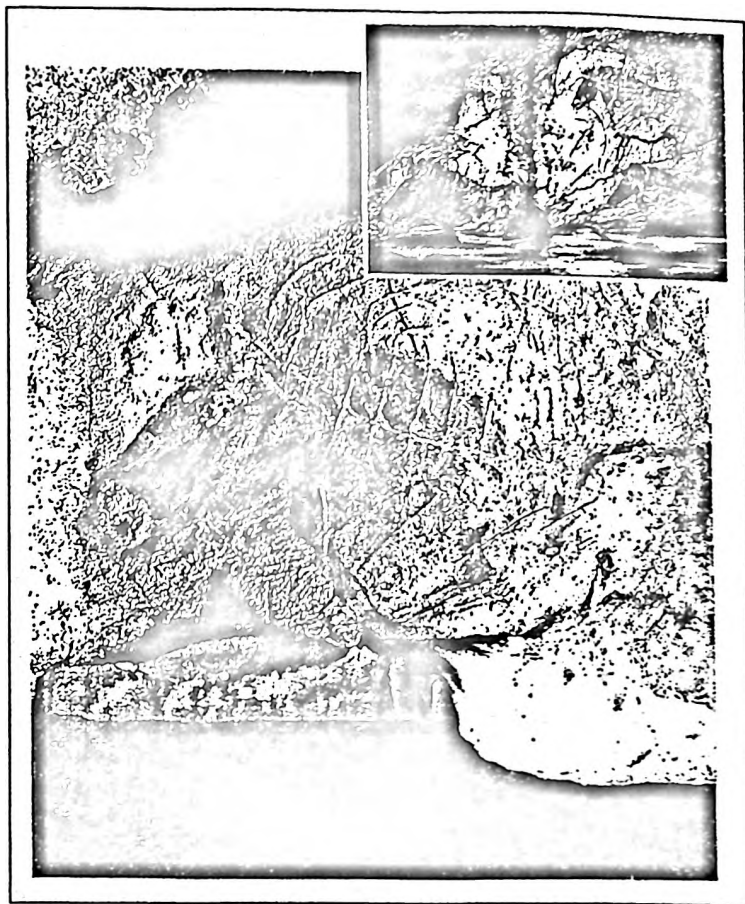


Рис. 21. Изображения лошадей в подтопленном зале пещеры Коскер

появились в данной пещере как наиболее древние изображения. К ним как будто примыкают живописные "пингвины", которые расположены близко к колодцу и рукам во втором зале (Рис. 23). Дата для этих изображений дана по углю, обнаруженному под ними. Думаем, что этот вопрос нужно оставить открытым, так как взятый образец под изображением кошачьего, отнесенного ко второй фазе, тоже дал дату первой фазы (27870 ± 430) [Clottes, 1992, с. 232]. Можно соглашаться или не соглашаться с этими оговорками, но фаза II искусства пещеры Коскер является целиком анималистической. Создается впечатление, что в подземное святилище проникли новые люди, и это, вполне вероятно, были солютрейцы.

И, наконец, третье потрясающее открытие, окончательно убедившее скептиков в том, как они мало знают об эволюции ранних форм изобразительного искусства. В декабре 1994 года в Валлон-Пон-д' Арк (долина реки Роны во Франции) была открыта пещера, также названная в честь первооткрывателя, хранителя пещер с искусством Главной археологической службы региона Рона — Альпы, Жана-Мари Шове. Он и два его добровольных спутника (Элиетт Дешамп и Кристиан Хиллер), находясь в одном из пунктов циркуобразного скального распада, почувствовали движение воздуха из трещины в скале. Они заподозрили наличие пустоты. Растащив блоки камня и обнаружив тесный лаз в глубину, они проникли в узкий коридор и примерно через 5 м оказались перед колодцем. При помощи веревочной лестницы, как потом поведал Жан-Мари Шове, они спустились в обширный зал с множеством сталактитов и сталагмитов, стены которого были украшены причудливыми кальцитовыми натечками. Перед ними предстала огромная пещера с большими галереями, диаметр их поперечного сечения достигал 5 м, и огромными залами, один из которых простирался на 40–70 м. На стенах пещеры первооткрыватели увидели красные и черные изображения. Это были красные медведи (Рис. 24), черные лошади, бизоны, носороги, львы, мамонты, благородные олени, гиена и около тридцати негативных рук. Подавляющее большинство изображений животных выполнено в стиле III–IV (по А. Леруа-Гурану).

В настоящее время в пещере Шове зафиксировано 263 рисунка. Преобладают изображения носорогов, их — 53 (20 % от всех изображений животных). 39 носорогов нарисованы черным цветом. В количественном отношении далее следуют мамонты (37) и львы (36), а также лошади (35),

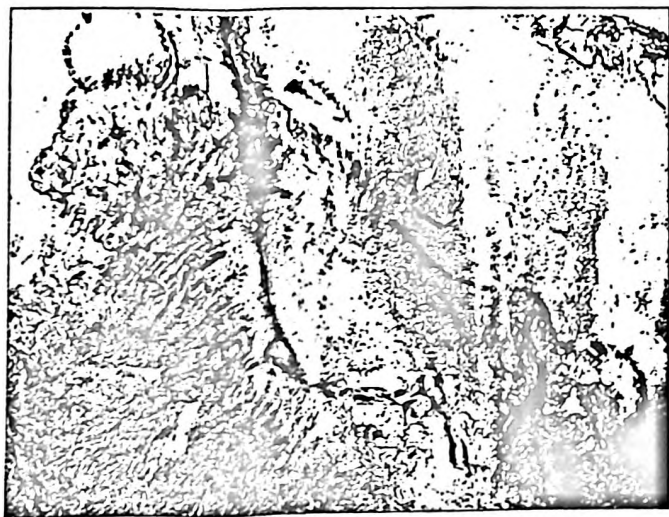


Рис. 22. Изображение бизона 1 в пещере Коскер



Рис. 23. Изображение трех "пингвинов" на потолке второго зала пещеры Коскер

бизоны (20), медведи (15), северные олени (12). Другие животные совсем малочисленны.

По изображениям пещеры Шове также сделан ряд радиоуглеродных анализов. Так, перед глубоким залом в конце пещеры два противопоставленных друг другу носорога в панно с группой из четырех лошадей имеют даты 32410 ± 720 , 30940 ± 610 и 30790 ± 600 лет от наших дней (Рис. 25). Бизон из второго зала — 30340 ± 570 , кусочки угля из конечного зала — 29000 ± 400 и 22800 ± 400 , кусочки угля из второго зала — 26980 ± 420 , ± 410 , натеки от факела — 26120 ± 400 и, наконец, кусочек угля, обнаруженный напротив панно с оленями — 24770 ± 780 . И, хотя возникает много вопросов, мы вынуждены признать эти даты вполне достоверными. Здесь, так же как и в пещере Коскер, представлены две фазы “художественной” деятельности. Однако этот памятник оказался древнее пещеры Коскер. Более того, наиболее древними (30 тысяч лет от наших дней) оказались прекрасные изображения носорогов и бизона стиля III — IV по А. Леруа-Гурану. Это привело в смущение многих исследователей. И тем не менее, мы не думаем, что дальнейшее изучение и повторное датирование изображений пещеры Шове внесет существенные коррективы. Отметим еще одно изображение. В конечном, Глубоком зале (в 180 м от входа) на стене, расположенной перпендикулярно к огромному панно с носорогами, бизонами, львами и странным длинноногим

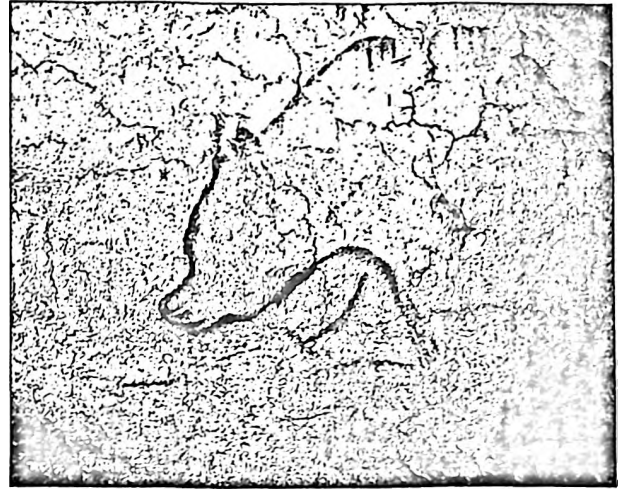


Рис. 24. Красное изображение медведя в пещере Шове



Рис. 25. Панно из четырех лошадей с двумя противопоставленными друг другу носорогами в пещере Шове



Рис. 26. Часть Большого панно в конце Глубокого зала пещеры Шове: носороги



Рис. 27. Часть Большого панно в конце Глубокого зала пещеры Шове: львы

мамонтом (Рис. 26, 27, 28), находится изображение бизона с человеческими ногами (Рис. 29). Этот сюжет в верхне-палеолитическом искусстве имеет свое продолжение. Аналогичные персонажи в подземных святилищах, видимо, играли значительную роль [Клотт, 2001, с. 18–32; Филиппов, 1991, с. 51–67].

Изображения древнейшего искусства пещеры Шове несут в себе огромное количество “избыточной” информации по отношению к отвлеченной или утилитарной сути изобразительно-закодированных сообщений. Здесь мы находим переплетение различных техник и приемов, усиливающих выразительность средств. Среди разных технико-технологических ухищрений следует отметить эстампаж, гравюру в живописи и проскабливание (ракляж). Особо необходимо обратить внимание на подготовку участков стен,

выравнивание плоскостей при помощи скобления. В средней части большого панно с носорогами, бизонами, львами имеется небольшая ниша с замечательным изображением лошади (Рис. 30). Стена ниши заранее выскоблена под фигуру лошади. Был сделан своеобразный эскиз, но затем лошадь изобразили смещенной вправо к углублению в нише. В данном случае просматривается желание первобытного мастера показать, как животное выходит из стены [Clottes, 1997, с. 30].



Рис. 28. Часть Большого панно в конце Глубокого зала пещеры Шове: мамонт



Рис. 29. Изображение человекобизона в Глубоком зале пещеры Шове

Итак, счастливая возможность датировать непосредственно сами изображения позволяет выйти к культурной атрибуции. Исследователи искусства пещер Коскер и Шове склонны отнести основные живописные и гравированные изображения к развитому солютре или мадлену, подчеркивая, что пещера Коскер старше пещеры Ляско (мадлен III) на 1000–1500 лет, а Шове еще на 2000 лет старше. Пещера Шове является сегодня (наряду с пещерами Арси-сюр-Кюр и Коскер) самым древним верхнепалеолитическим памятником с очень развитыми формами изобразительного наскального искусства. Этим объясняется, почему мы рассматриваем их вместе, но не в формациях солютре или мадлена. Здесь скрыто явное противоречие между совершенством форм искусства и его изначальной древностью. Эти памятники ломают наше представление о периодизации искусства палеолита (Рис. 31).

Ориентируясь на приведенные выше данные, мы можем на первый взгляд только констатировать весьма странную ситуацию: искусство в начале верхнего палеолита Западной Европы существовало без каких-либо изменений изобразительных форм на протяжении огромного отрезка времени. В самом начале эпохи мы фиксируем, по существу, все стили А. Леруа-Гурана. И естественно сразу же возникает вопрос о качестве датирования по С 14.



Рис. 30. Изображение лошади, выходящей из стены в нише Большого панно пещеры Шове

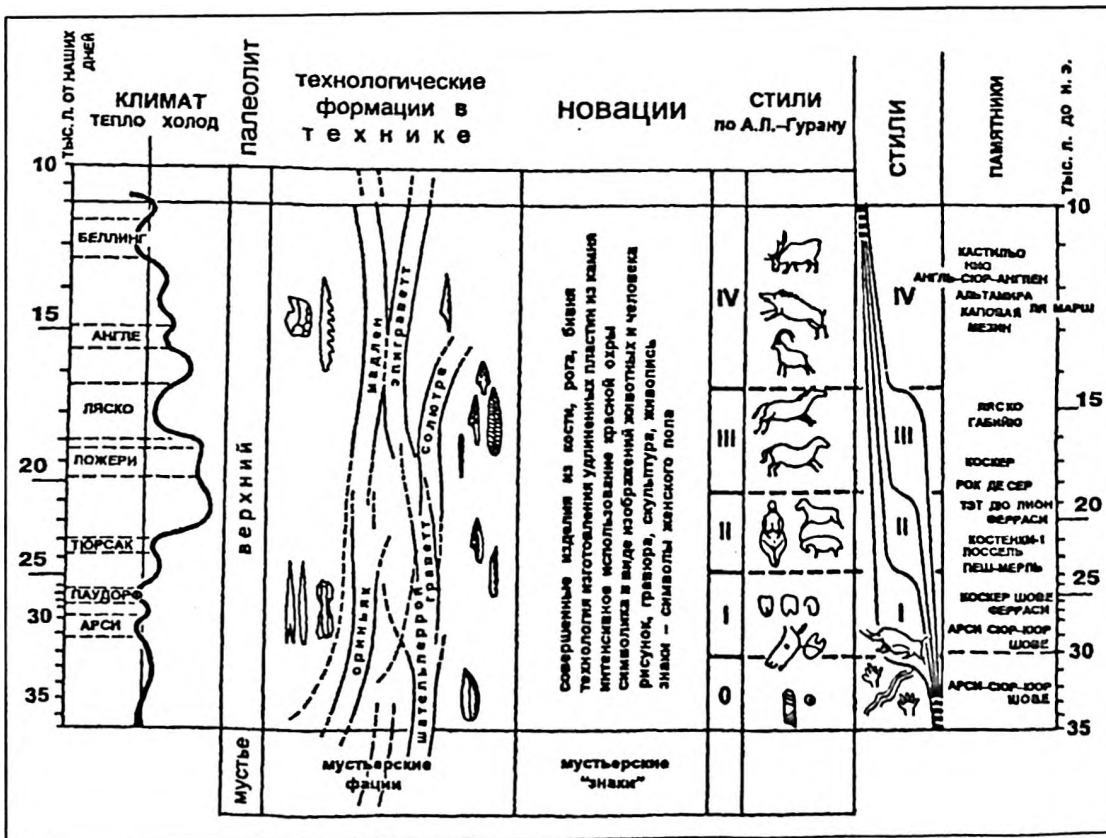


Рис. 31. Периодизация искусства палеолита по стилям А. Леруа-Гурана

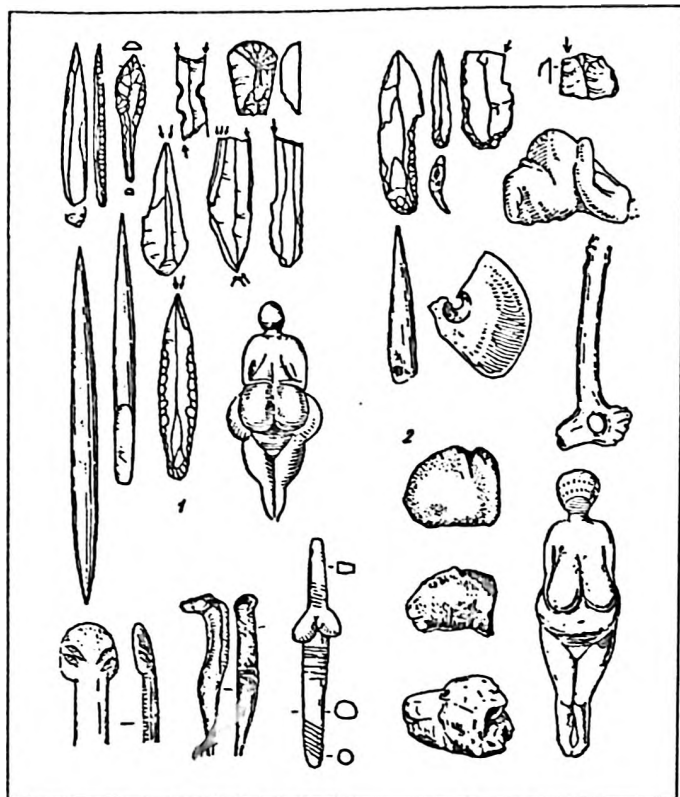


Рис. 32. Облик изделий граветтийской технико-технологической формации: 1 — западноевропейские изделия из камня; первое — граветтийское острие; последнее — статуэтка из Леспюг; 2 — центрально-и восточноевропейские изделия, в том числе — фигурка в позе рожавшей женщины со стоянки Костенки-13, статуэтка в виде стержня из Дольни Вестонице и статуэтка со стоянки Костенки-1

Конечно, с технико-технологическими формациями (ориньяком, граветтом, ...) и предметами искусства малых форм, находящимися в погребенном непотревоженном состоянии, дело обстоит несколько проще. Здесь стратиграфия культурных отложений с относительными датировками дает свою периодизацию. Даты по C14 в данной ситуации предлагают определенное уточнение, правда, иногда существенные. В последнем случае нередко из-за отсутствия критериев ошибок метода неудобные датировки чаще отвергаются как противоречащие логике развития вещей. И только совершенствование метода, и накопление серии дат должно помочь созданию более точной хронологии.

Граветтийская технико-технологическая формация. В настоящее время можно говорить, что нижний граветт Западной Европы спускается к 30 тысячам лет, хотя привычная для нас граница была когда-то намечена примерно на три тысячи лет позже. Она дала миру скульптуру, в том числе статуэтки из рога, кости, глины и камня; конечно, не только их, но маленькие скульптурные реалистические

изображения животных и людей были выполнены настолько тонко и умело, что невольно создали своеобразный эталон искусства всей граветтийской формации (Рис. 32). Название этой формации в известной мере условно. Она состоит из множества технико-морфологических общностей и обычно характеризуется продолговатыми, довольно узкими тонко притупленными ретушью по одному краю остриями граветт. Но и здесь, как в ориньяке, существует очень неопределенная сопряженная группа каменных орудий. Это пластинка с оббитым краем и ретушным усечением — своеобразной ударной площадкой, которую использовали для получения резцевидных изделий, в том числе и резцов ноай. В эту группу часто помещают остроконечник с боковой выемкой. Костяная индустрия содержит длинные костяные наконечники: биконические и со скошенным основанием. В некоторых граветтийских культурах проявляются ориньякоидные или солютрейские технико-типологические признаки обработки камня.

Граветтийская технологическая формация продолжалась примерно 7 тысяч лет, между 27 и 20 тысячами лет назад. Значительную часть этого времени на определенных территориях она могла контактировать с ориньяком; правда, вопрос о позднем ориньяке еще не решен окончательно, хотя известно, что ориньяк IV Ля Ферраси синхронен перигору IV (граветту) — Рок де Комб. В граветте развиваются гравировальное мастерство, живопись, и особенно изготовление женских статуэток из бивня мамонта, кости, камня и обожженной глинистой земли. Стилистическое

единство этих статуэток позволяет ставить вопрос о неких единых культурных традициях на обширных территориях. Леспюг, Брассемпуи и Лоссель во Франции находят несомненные аналогии в Савиньяно (Италия), Виллендорфе (Австрия), а также на Русской равнине — в Костенках, Авдеево, Гагарино, Хотылево II (Рис. 33, 34).

Видимо, следует коснуться структуры жилищ, ибо статуэтки, как правило, связаны с ними. Граветтийские цивилизации существовали во время двух холодных климатических стадий (26–24 тысячи лет и 22–21 тысячу лет назад); на последнюю падает максимум похолодания позднего вюрмского оледенения. Все жилища были хорошо приспособлены к суровому климату¹.

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

Виллендорфско-костенковская культурная общность, зародившаяся в Центральной Европе за пределами 25 тысяч лет до н. э. (Виллендорф II, слой IX — около 23 тысяч лет до н. э.), сравнительно хорошо исследована по раскопкам несколько более молодых стоянок на Среднерусской равнине: гагаринское семейное жилище, большие поселения в Костенках-1 и Авдеево могут служить указанием на дифференцированность общественных отношений внутри общины рассматриваемого периода. Здесь могут быть предложены достаточно сложные интерпретационные модели общежития. В комплексах обнаружены ямы-кладовые, пекарные ямы, очаги, относящиеся к летним постройкам (?), и зимние землянки, говорящие об оседлом образе жизни некоторых групп

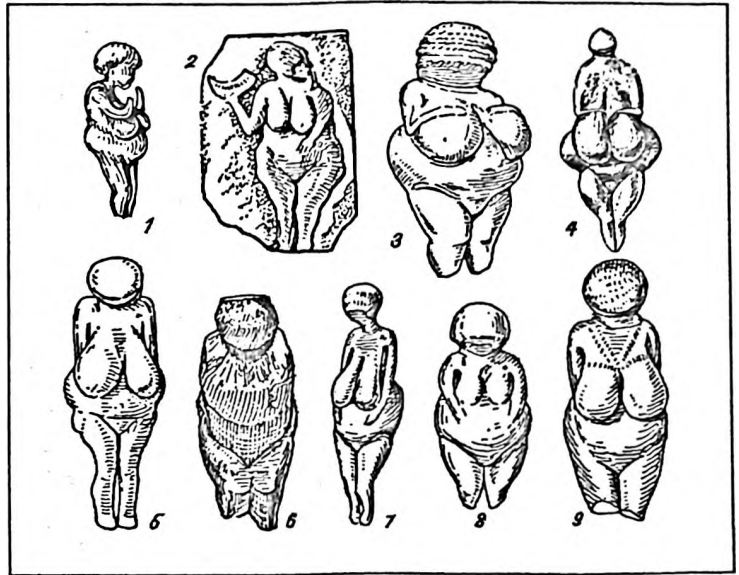


Рис. 33. Искусство граветтийской формации: 1, 5 — Гагарино; 2 — Лоссель; 3 — Виллендорф; 4 — Леспюг; 6–9 — Костенки-1



Рис. 34. Искусство граветтийской формации: рельеф женщины с рогом из Лоссея

¹К наиболее древним в Восточной Европе верхнепалеолитическим жилищам можно отнести следы таковых в слое II Костенок-8 (Тельманской стоянки). Возраст этих жилищ определяется примерно 26–25 тысячами лет до н. э. Возможные жилища в Костенках-17 (Спицынская стоянка) датируются временем около 30 тысяч лет до н. э. В Западной Европе к наиболее ранним жилищам, по свидетельству А. Леруа-Гурана, относятся остатки округлых хижин из шательперронских слоев Арси-сюр-Кюр (35 тысяч лет назад). Остов хижины построен из бивней мамонта, вместо потолка предполагается округлый тент. Внутри одной из хижин была обнаружена также вымостка из галек и плиток [Leroi-Gourhan, 1976, с. 656].

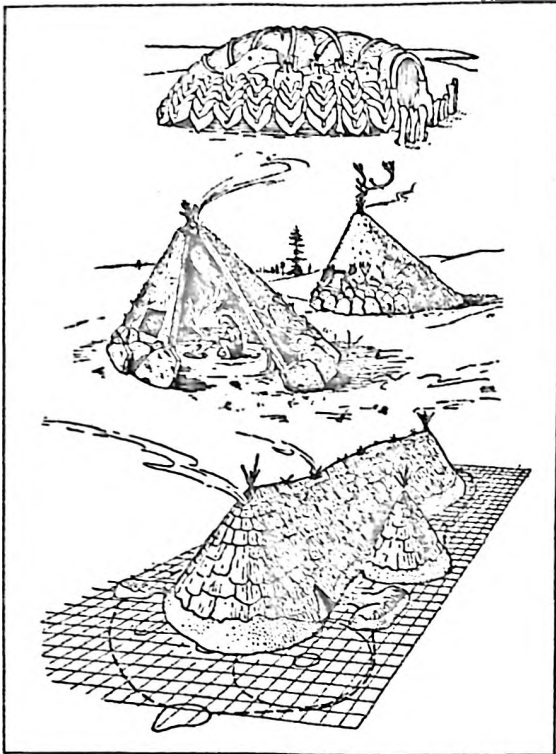


Рис. 35. Жилища в Межиричах, Мальте и Костенках-1

населения, видимо, круглый год. Там же обнаружены орнаментированные орудия труда из кости и рога, фигурки животных и людей, символика в виде подвесок, диадем и браслетов [Ефименко, 1958, с. 410–428; Рогачев, 1970, с. 64–77; Праслов, 1987, с. 206–207].

Сами постройки — достаточно сложные сооружения (раскопки и/или реконструкции П.П. Ефименко, А.Н. Рогачева, М.М. Герасимова, И.Г. Пидопличко, Н.Д. Праслова, Г.П. Григорьева, Л.М. Тарасова, А.К. Филиппова). Одни выполнены в виде шалашей, вероятно, с земляным покрытием (голымо), другие — землянки с каркасом крыши из бивней мамонта. К первым относятся жилище в Гагарино, окруженное плитняком, и зимнее круглое жилище на стоянке Мальта в Сибири, исследованное М.М. Герасимовым; ко вторым относятся жилища-землянки Костенок-1 и другие (Рис. 35).

Солютрейская технико-технологическая формация (и другие, связанные с двухсторонней обработкой камня). В период 20–16 тысяч лет до н. э. во время максимальных холодов и частичного потепления “Ложери” существовала относительно гомогенная солютрейская цивилизация, ограни-

ченная территорией отдельных районов Франции и Испании. В некоторых местах ареал обитания суживался до 200 километров. Каменная индустрия солютрейской технико-технологической формации была обусловлена умением отжимать параллельную приостряюще-формирующую пологую ретушь с помощью специально изготовленного ретушера-отбойника и тонкого прочного пуансона-отжимника. Важнейшее значение имели специальные навыки ретуширования. Нижнее солютре характерно каменными остроконечниками, одна из сторон которых представляет собой неретушированную или частично ретушированную плоскость отщепления, другая покрыта сплошной ретушью; в среднем солютре господствуют лавролистные наконечники, в верхнем — иволистные острия и наконечники с боковой выемкой. Последние отличаются от аналогичных в граветте и по форме, и по обработке. Так называемая струйчатая ретушь покрывала в среднем и верхнем солютре поверхность орудий, придавая им удивительную стилевую целостность (Рис. 36).

Западноевропейские солютрейцы жили в районах, где были пещеры с мягким податливым материалом стен. Они оставили после себя монументальную скульптуру: первые мощные каменные барельефы в виде протяженных фриз в памятниках Рок-де-Сер и Фурно дю Диабль (Рис. 37). Они умели резать из камня маленькие фигурки животных и гравировать по кости охотничьи сюжеты. Открыта также замечательная живопись в гроте Тет дю Лион. Наряду с этим костяная индустрия была относительно слабо развита. На стоянках изредка находят рыболовные крючки, удлиненные наконечники копий, простые “жезлы начальников”. Как уже было отмечено, в Восточной Европе тоже существовала формация с двусторонне обработанными ретушью орудиями. Это более древнее местонахождение Сунгирь и другие памятники стрелецкой археологической культуры на Русской равнине. В противоположность несовершенству в изготовлении

костяных изделий и совершенству наскального искусства солютрейцев, сунгирцы обладали исключительным мастерством в производстве самых разнообразных костяных поделок. Это различные виды ожерелий, браслетов и нашивных украшений на одежду в виде бус и подвесок, плоских, вырезанных из бивня мамонта изображений животных. Свидетельство чрезвычайно высокой технологии обработки кости и длинные — до двух с половиной метров — ритуальные (?) копыта, целиком вырезанные из бивня мамонта, а затем идеально выпрямленные.

Истоки и судьба этой формации как некоего технологического эпизода нам неизвестны.

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

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

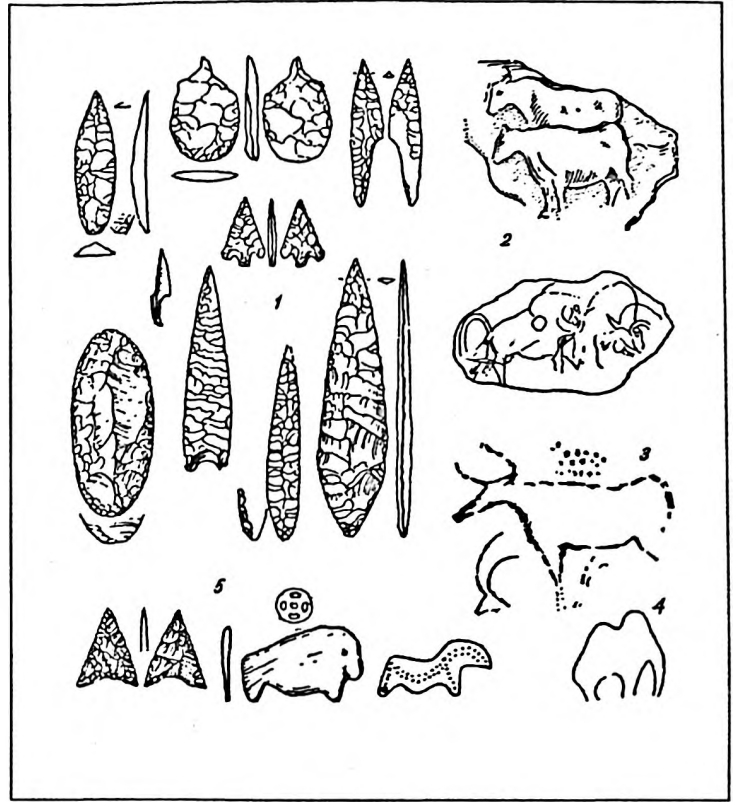


Рис. 36. Облик изделий и искусство солютрейской и близких ей формаций: 1 — каменные изделия; 2 — Фурно дю Диабль; 3 — Тет дю Лион; 4 — Шабо; 5 — Сунгирь (стрелецкая культура восточноевропейского региона)

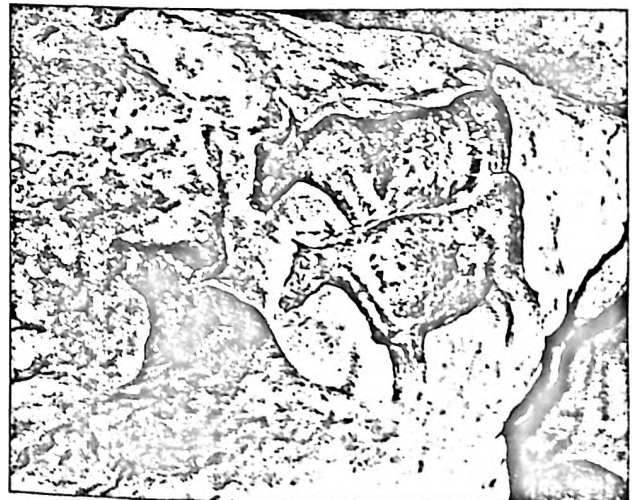


Рис. 37. Каменный барельеф из Фурно дю Диабль

Одной из самых ярких особенностей последней четверти верхнего палеолита является замечательный расцвет палеоискусства (Рис. 38). На рейнских поздних памятниках продолжается изготовление женских статуэток, значительно стилизованных. На Русской равнине, например в Мезине, близкие по стилю статуэтки покрываются сложным геометрическим орнаментом из меандров. Появляется четкий, очень правильно построенный ячеистый орнамент на стоянке Елисеевичи. В Межиричах наблюдается стилизация с совсем иным единством между обводами изображения и внутренними гравированными деталями.

В собственно мадленском искусстве (его анализу нам придется уделить особое внимание) можно усмотреть наивысшую форму целостности мироощущения людей этого времени. К древнему мадлену обычно относят "фрески" Ляско и настенные гравюры Габийю. Однако не забудем еще более древние памятники в пещерах Арси-сюр-Кюр, Шове и Коскер. Мадлен средний и молодой характеризуются совершенными классическими формами изображений, многообразной техникой рисунка, гравюры, живописи и скульптуры. Хорошо известные бизоны из Тюк д'Одубер, медведь из Монтеспан, вырезанные из блоков тонкой глины, донесли до нас в непрочном, как правило, исчезающем материале исключительный фрагмент деятельности верхнепалеолитического человека. Этот человек достиг такого же совершенства и в искусстве малых форм. Мадленские общности были распространены почти на всей территории Западной Европы. Только мадлен древний не выходил за границы юга и юго-запада Франции и Испании.

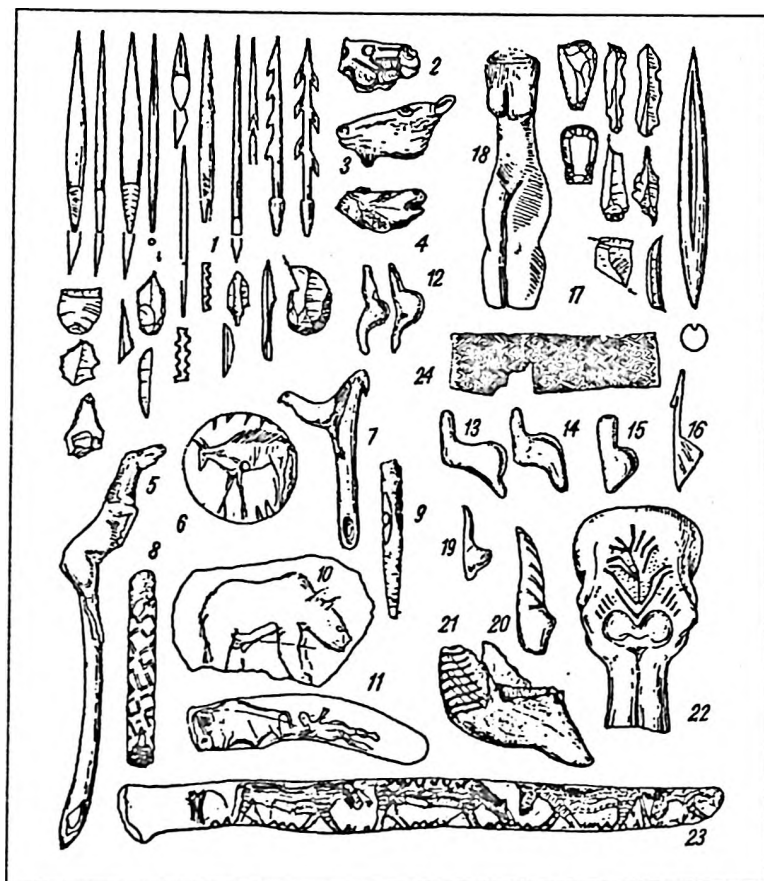


Рис. 38. Облик изделий, в том числе предметов искусства технико-технологических формаций эпиграветта и мадлена: 1–11 — изделия из Западной Европы; 12–16, 23 — изделия из Центральной Европы; 17–22 — изделия из Восточной Европы

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

Эпиграветт Италии отнесен к так называемому романильену. Если говорить об орнаменте, присущем этой формации, то он общей геометрической направленностью в

определенной степени напоминает центрально- и восточноевропейские образцы. Это Полезини близ Тиволи, навес Таглиенте в горах Лиссини, известный всем по древнейшей граветтийской находке в Италии — гравюре горного козла и наскальной живописи грота Пагличчи.

В проведенном выше схематическом обзоре мы представили хронологические рамки существования позднепалеолитических общностей, уделив некоторое внимание различиям между технологическими формациями. Переходу от мустье к позднему палеолиту придано особое значение. Происхождение позднепалеолитической технологии на местной основе нам представляется доказанным, что, разумеется, не противоречит более конкретной и более сложной картине движения в пространстве определенных групп населения в это время. Конечно, наша попытка редуцировать многообразие технико-технологических форм позднего палеолита сводится к двум основным линиям развития: 1) с сохранившимися еще традициями ударного расщепления камня без костяного промежуточного посредника, когда отщепляемая заготовка требует последующей трудоемкой, часто двусторонней обработки, — это условно мустьероидные традиции и 2) с преобладанием призматического расщепления через костяной промежуточный посредник, что является вынужденным упрощением. И та и другая линия развития пришла к совершенству через эволюцию одних технических форм и конструкций и деградацию других. Обе технологии родились в недрах мустье и в абсолютно чистом виде никогда не проявлялись. В этом отношении к мустьероидным верхнепалеолитическим индустриям могли бы быть отнесены различные орудия ориньяка с грубой крутой ретушью с заломами, полученной при помощи оббивки кромок камня. В целом же изменение различных технологий шло достаточно синхронно в общепланетарном процессе развития материальной и духовной культуры человеческих общностей.

Вопрос конкретно-исторической эволюции культур осложнен фрагментарностью материалов и соответственно ущербностью в этом плане наших знаний об образе жизни ископаемых людей. В позднем палеолите самые ранние “мустьероидные” и “пластинчатые” технологии практически одновременны, что позволяет говорить о быстром появлении инноваций, о технологических открытиях, кардинально меняющих облик вещей. Это, соответственно, заставляет нас говорить и о внезапном появлении предметов искусства. Возникает масса вопросов, на которые не так просто ответить, и гипотез, которые нелегко доказать и трудно опровергнуть. Именно это побудило нас в шестой главе вторгнуться в психологию деятельности человека, чтобы попытаться оценить факты со стороны.

Существует еще проблема: никто не знает, как стыкуются разные технологические формации; неясно и отношение к ним различных форм искусства, которые развиваются как бы в другой плоскости и не всегда совпадают с обликом утилитарной техники. Видимо, как утверждает А. Ляминь-Амперер, существует определенная независимость верований и обычаев по отношению к индустриям [*Laming-Emperaire, 1962, с. 153*]. Но она считает также, что существовали два цикла с разными художественными

традициями: ориньяко-солютрейскими (скульптурными) и граветто-мадленскими (живописными). Мадленские скульптуры, как в Англи-сюр-Англен, объясняются переживанием солютрейских традиций [*Laming-Emperaire, 1962, с. 60*]. Но в то же время А. Ляминь-Амперер не думает, что решение так просто, и мы с ней полностью согласны. Солютре и граветт, верхнее солютре и древний мадлен по существу "стыкуются" где-то во временном отрезке 15–19 тысяч лет до н. э. А вообще говоря, все технико-технологические формации не подчинены однолинейному развитию и никогда прямо не следуют друг за другом.

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

Глава 5.
**ТЕХНОЛОГИЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ
ПАЛЕОИСКУССТВА**

Когда делают обзор техник искусства верхнего палеолита более всего поражает разнообразие и приспособление способов и средств.

П. Акко и А. Розенфельд

Проблема материала

Различные технические приемы, инструменты, свойства материала и, в известном смысле, техническое мастерство в искусстве могут быть рассмотрены отдельно от его символического содержания. Технология обработки твердых материалов при изготовлении утилитарных предметов родилась раньше технических материально-выразительных средств искусства. В связи с этим, как нам кажется, небезынтересны наблюдения над своеобразием технико-технологических традиций, а также безразличных к традициям средств и приемов. Но прежде чем обратиться к этому, следует напомнить, что из позднего палеолита до нас дошли не все материалы, несущие на себе следы человеческой деятельности. Исследователи палеолитических “цивилизаций” имеют дело с изделиями из различных материалов, не только из камня, как принято считать, но также из органических материалов: бивня мамонта, рога и других костей животных. Именно на этих предметах как нельзя лучше прослеживаются различные технологические способы нанесения условных знаков и символов.

Существует ли традиционное предпочтение тех или иных видов сырья? Как пишет А. Дельпорт, по ним женские граветтийские статуэтки достаточно четко локализируются в пространстве. При их изготовлении на территории Франции и Италии использовались различные материалы: бивень мамонта — в Брасемпуи и Леспюг, стеатит — в Гримальди, кальцит — в Сирей и Тюрсаке [Delporte, 1979]. В Чехии и Словакии, а также в Дольни Вестонице наряду с костяным материалом, в первую очередь бивнем, для лепки употреблялась земляная масса в виде неоднородной глины, которая затем обжигалась на огне; на Русской равнине статуэтки изготавливались из бивня мамонта и мергеля.

Однако для решения вопроса о локализации статуэток в пространстве по конкретному материалу данных не так много. Находки предметов искусства так редки, что одна или две статуэтки, найденные в культурном слое какой-либо стоянки, не выявляют предпочтения определенного вида материала, но часто свидетельствуют о важности физических свойств

и формы массового сырья: например, обилие плиток сланца или известняка, бивня мамонта, мергеля, наличие глины и т. д. Во всяком случае, как правильно подчеркивает А. Дельпорт, природа, форма и количество материала обуславливают предпочтение того или иного вида изобразительной технологии, например скульптуры или гравюры [Delporte, 1979: 39], хотя, как мы думаем, к этническим традициям эти предпочтения не имели прямого отношения.

В более позднее время, например в мадлене Франции, был чрезвычайно популярен рог северного оленя, из которого делали самые различные вещи. Известно также использование разнообразных песчаниковых, сланцевых и известняковых плакеток, обнаруженных в Лимейле, Ля Магделен, Ля Марш и других памятниках Европы. Особенно много их найдено Г. Бозинским на стоянке Геннерсдорф [Bosinski, Fischer, 1974]. Конечно, сланцевые плитки, имеющие ровные поверхности, в определенной степени подсказывали необходимую технологию гравирования, процарапывания с помощью каменного острия или рисования красками. Впрочем, и разная форма костяного материала провоцировала появление разнообразия технологий и материальных средств изобразительного языка.

Гравирование

Технология, связанная с ударом, широко бытовала, начиная с первых шагов существования человеческих коллективов. В позднем палеолите она использовалась в самых простых и грубых актах изменения формы и наблюдаема на различного рода отбойниках в виде следов разнообразного "контрпикетажа". Близкая технология применялась при изготовлении предметов искусства.

Ударная технология, касающаяся обработки камня и кости, не только в позднем палеолите, но и в более раннее время вполне могла быть использована в условно-символической деятельности. Мустьерцы в совершенстве владели технологией удара при изготовлении определенных орудий. Следы ударов, рубки, то есть различные углубления, точечная иссеченность, линейные насечки образовывали особую структуру поверхности, которая могла служить как фоном, так и быть средством выделения любых знаков и символов. Однако вплоть до верхнего палеолита ударную (пикетажную) технологию в изобразительной деятельности не использовали.

Простейшее разрезание органических материалов, таких, например, как кость, оставляет линейные следы, иногда параллельные. Они возникают на костях при отчленении мяса и перерезании сухожилий, появляются при разрезании мягких волокнистых материалов на различного рода костяных подставках. Без всякого сомнения, ашело-мустьерец видел эти следы и спорадически уже использовал возможность фиксировать "нечто" в условной форме [Delporte, 1976: 245; Филиппов, 1987: 259–260]. Мотивы же изобразительной деятельности у ашело-мустьерцев с трудом поддаются объяснению [Marschack, 1976: 136–145; Piette, 1894: 124–138; Окладников, 1967: 26–32].

Мустьерская технология позволяла приступить к любой изобразительной деятельности. Конечно, расчленение резанием твердых органических материалов, появление таких инструментов, как резцы, скребки, различные долотовидные орудия — в конце мустье и начале верхнего палеолита — еще более расширили сферу наблюдаемости линейных следов, никому как бы не нужных, но напоминающих реальный процесс.

Прежде чем описать технологию гравирования в верхнем палеолите, а именно гравюра в некоторых пещерах и на стоянках открытого типа является господствующей среди других видов искусства, остановимся на подготовке материала, что непосредственно связано с технической необходимостью. В гравировании, да и в любом другом виде мастерства, где требуется качественная поверхность, сравнительно часто встречаются признаки предварительного выравнивания и заглаживания. Даже в наиболее раннем пещерном искусстве иногда обнаруживаются попытки подготовить некоторые скальные участки. Нередко под знаками и изображениями фигур на плоских сторонах ориньякских блоков можно наблюдать выравнивание с помощью оббивки, скобления и шлифовки.

Как констатируют Б. и Ж. Деллюки, подобные следы предварительной подготовки наблюдаются в девяти случаях из семнадцати в убежище Бланшар, трех из восьми в Кастане, пятнадцати из двадцати одного в Ля Ферраси, четырех из семи в Абри Селлье [Delluc, 1978: 387]. О ярко выраженных плоских выравнивающих сколах, открытых под гравировкой одного из блоков в Бланшар, говорит А. Дельпорт [Delporte, 1976: 246]. Речь идет о самых ранних формах изобразительной деятельности. Конечно, все эти плиты, блоки сильно попорчены временем и остаются определенные сомнения в различении тонких следов. Предварительная подготовка каменной поверхности встречается и в более позднее время, сравнительно часто в искусстве малых форм, реже — в наскальном. Кстати, на стенах Каповой пещеры (Урал) также замечено стремление мастера выровнять бугристую поверхность стены для нанесения рисунков краской [Щелинский, 1990: 49; Любин, 1990: 61; Любин, Щелинский, 1988: 42]. Полировка поверхностей, покрытых глиной для последующей гравировки, наблюдается в пещере Монтеспан [Pivenq, 1984: 442].

Предварительная подготовка материальной основы, несомненно, была связана и с другими технологиями. В первой половине верхнего палеолита в искусстве малых форм делалось, как предполагается, обычное размягчение бивня мамонта и другого костяного материала путем замачивания в воде или распарки в шкуре под костром, но существовала обработка и сухого материала. Мы всегда подчеркивали трудности обработки высушенного, чрезвычайно твердого и хрупкого бивня мамонта. Признаки выкрашивания при такой обработке хорошо наблюдаются [Филиппов, 1983: 23–32]. Насыщение бивня влагой при его распаривании, хотя и делало поверхность более мягкой, но не настолько, чтобы полностью объяснить этот процесс технологией обработки. В граветтийских “культурах” появляются, по существу, первые формы химического воздействия на твердость поверхностного слоя заготовки посредством обработки последней естественными веществами, например, мочевиной или щавелевой кислотой. Мы провели серию проверочных опытов подобного размягчения бивня с последующей гравировкой. Так, осколок бивня, добытый в Заполярье из мерзлоты, а затем по условиям опыта находившийся длительное время в насыщенном растворе мочевины при температуре примерно 18–20 градусов Цельсия, приобрел поверхность очень мягкой структуры. Впоследствии, если он продолжает находиться в этих условиях, то окончательно разрушается. Несомненно, мастера позднего палеолита знали массу неизвестных нам способов размягчения бивня, существенно облегчавших обработку таких сложных форм, как скульптура “палеолитических венер” из Костенок, Авдеева, Гагарина, Хотылева, а также орнаментов из Елисеевичей, Кирилловской стоянки и Мезина. Примером

может служить одна из удлинённых антропоморфных мезинских фигурок. Со стороны спины она "украшена" очень глубоко прорезанным елочкообразным орнаментом из тончайших линий. Первое впечатление, что линии гравированы не каменными, а чрезвычайно тонкими стальными резцами. Подобная гравировка могла делаться камнем, но бивень должен был быть мягче дерева средней плотности, например березы, а структура его поверхностного слоя — более аморфна, то есть она должна была не царапаться резцом, не прорезаться, а, скорее, продавливаться (См. рис. 43 а).

Перейдем теперь к способам и приемам гравирования. Сначала остановимся на древнейшем пещерном искусстве Дордони (Франция), представляющем собой изображения на блоках, упавших, как думают многие исследователи, со стен и сводов пещер, хотя имеются изображения как на смежных, так и на противоположных поверхностях плит. На одном из блоков убежища Селлье видно изображение, заходящее с лицевой стороны на боковую [Delporte, 1976: 395]. Такие блоки ближе к искусству малых форм. Тем более что мы редко встречаемся с блоками или плитами с изобразительным полем более 0,5 м. Но часть их, без всякого сомнения, связана с изображениями на стенах навесов и пещер, так как в ориньякских слоях рядом с блоками находят чешуйки и отщепы со следами прорезанных, выбитых и окрашенных линий, связанные с разрушением поверхности стен при резких изменениях температуры и влажности.

Ориньякские блоки покрыты женскими символами и другими схематическими изображениями. Техника и технология этих вырезанных и вырубленных контурных знаков, реалистических и стилизованных вульв, изображений животных на известняковых плитках из Ферраси, Селлье, Бланшар и других ориньякских местонахождений трудны для трасологического изучения в связи с плохой сохранностью мелких следов, которые обычно дают возможность реконструировать подробности технологии. Эти грубые рисунки принято называть гравюрами, хотя они скорее занимают промежуточное положение между глубокой гравировкой и рельефом. Гравировки такого рода, как иногда отмечается, характерны именно для ранних наскальных изображений. Думается, что высказанная А. Дельпортом мысль о первичности гравирования в ряду — гравюра — барельеф — скульптура [Delporte, 1976: 244] — сомнительна, хотя господствующее положение гравюры у истоков искусства на большинстве стоянок как будто бы близко к истине.

А. Дельпорт проанализировал ориньякские по стилю гравировки вульв из убежища Бланшар [Delporte, 1976: 246–248] и отметил регулярно нанесенные широкие, средние и тонкие линии, в основном с закругленным дном. Это, с одной стороны, связано с разрушением поверхности углубленных частей, с другой — с быстрым износом резца. Интересно, что важная в изобразительно-смысловом отношении разделительная линия у вульв делается более заметной, бросающейся в глаза (выделение главного смыслового элемента?). На изображениях присутствуют также линии, нанесенные пикетажем, то есть ударной технологией, подобно тому, как это наблюдается на некоторых гравюрах из Ферраси и Белькер. Одному из изображений Бланшар присущ эффект шамплеве, когда глубокая гравированная и выскобленная полоса, оконтуривающая фигуру, имеет одну отвесную сторону, которая является контуром в буквальном смысле слова, и другую значительно более пологую, постепенно поднимающуюся на уровень поверхности самого изображения. Таким образом, круто "обрубленный" со всех сторон силуэт фигуры оказывается как бы приподнятым над фоном, т. е. создается иллюзия рельефности.

Несмотря на древность ориньякских изображений и бедность образов, иногда удается уловить изначальное разнообразие технологических приемов [Delporte, 1976]. Весьма существенно и то, что один из гравированных блоков убежища Бланшар несет на себе следы красной и черной красок [Delporte, 1976: 246]. Сочетание гравюры и скульптуры с живописью довольно частое явление. Более поздние наскальные гравюры в принципе ничем не отличаются от ранних, если не считать появления некоторых новых приемов, совершенства самой технологии и лучшей сохранности. Технология наскальных гравюр в Ля Грез, Пер-нон-Пер, Лабаттю, Лосселе, Пуансон еще достаточно проста. Наблюдается сочетание гравюры и скульптуры, что указывает на единую технологическую природу и ряд общих приемов и способов обработки кости, камня, древесины. В мадлене получает развитие скобление относительно широким скребком — скреблом, так называемый ракляж. Следует отметить дальнейшее развитие приемов гравирования при выделении "мастером" условных форм краской, когда основным средством выражения объемности на плоской стене становится цвет.

В пещере Альтамира, как пишут Э. Картальяк и А. Брейль [Cartailhac, Breuil, 1905: 636, 641], гравюры, сделанные поверх черных контурных рисунков, реже — красных фигур, а также поверх полихромной живописи, представляют собой вершину технического умения и мастерства; они сделаны точно, свободно, почти без исправления контура (Рис. 39). Подобные гравюры мы наблюдаем в Хорнос де ля Пенья, Фон де Гом и некоторых других памятниках пещерного изобразительного искусства верхнего палеолита Франции и Испании.

Что касается приемов гравирования в искусстве малых форм, то они по-своему специфичны и, может быть, более многообразны. Это связано, с одной стороны, с большей свободой в выборе материала и качества его подготовки к резьбе, с другой — с подвижностью обрабатываемого предмета и сложностью конечной формы.



Рис. 39. Употребление гравировки совместно с живописью. Бизон из Альтамиры

Элементарный технический эксперимент показал, что наиболее простыми приемами нанесения элементов орнамента являются прямолинейное скобление-прорезание и специфическое прямолинейное гравирование резцом [Филиппов, 1983: 39–40]. Тонкое криволинейное гравирование каменным резцом (без резцового скола), видимо, не применялось из-за хрупкости рабочей части, выкрашивавшейся при повороте [Филиппов, 1983: 39–40]. Гравирование в виде скобления острием более универсально. Процарапывание и прорезание, пропиливание прямыми сравнительно короткими линиями характерно для многих орнаментированных изделий позднего палеолита.

Несомненный интерес представляет технология изготовления орнаментов на костяных предметах в таком памятнике, как Маркина Гора [Рогачев, Сеницын, 1982: 148]. Это один из древнейших памятников с довольно

развитой орнаментацией костяных изделий. Технология гравировки включает разные приемы: пропиливание, надрезание, скобление. Подобное разнообразие зависело от богатства приемов обработки кости, а некоторые орудия из кости, "украшенные" геометрическим орнаментом, имели очень сложную форму; таковы, например, лопаточки с резными навершиями рукояток. Изначальное разнообразие технологических приемов скрыто, может быть, в элементарных традициях обработки утилитарных вещей, в способах разметки при выделении конструктивных деталей и элементов, в перенесении технологических приемов с обработки одного материала на другой.

В граветтийских памятниках Центральной и Восточной Европы сюжеты искусства усложняются. В технологии наряду с грубой линией появляются тончайшие процарапанные или прорезанные линии (гравировки костенковско-павловской культурной общности). Возникает значительно большая точность и скрупулезность работы. Об этом свидетельствуют, например, гравированные прически, шапочки женских статуэток, изготовленных из бивня, различных мелоподобных известняков и слабых песчаников, а также огромное количество гравированных орнаментов в Центральной Европе — на стоянках Дольни Вестонице, Павлов, Пшедмость, Петржковице, а в Восточной Европе — в Костенках-1 и других.

В итальянском гроте Пагличчи в граветтийском слое 20 "с" обнаружен фрагмент кости с тонко выгравированным изображением горного козла. Многочисленные тончайшие линии составляют фон, а по горизонтали глубоко прорезаны 15 шевронов, перекрывающих фигуру козла (Рис. 40 а). Это пока наиболее древнее фигуративное изображение в Италии, имеющее радиокарбоновую дату — 20600 ± 450 . [Leonardi, 1988: 168]. В этом же гроте представлен еще один предмет с тонкой гравировкой лошади, за ней изображены головы ланей и оленя (Рис. 40 б). Предмет отнесен к эпиграветтийскому слою 8.

Огромное количество гравированных каменных плакеток более позднего времени, к сожалению, еще плохо изучено. Это, прежде всего, изображения набросочного характера, хотя удивительные по мастерству, например, изображения бизона и оленя в Ложери-Бас или мамонта в Ля Мадлен (Рис. 41). Гравюры на костяном

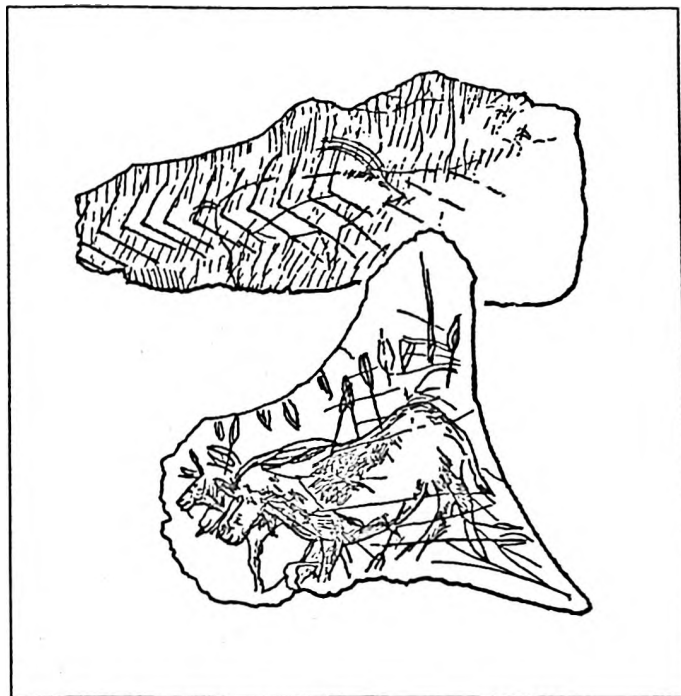


Рис. 40. Грот Пагличчи: гравировка горного козла (граветт) и лошади (эпиграветт)

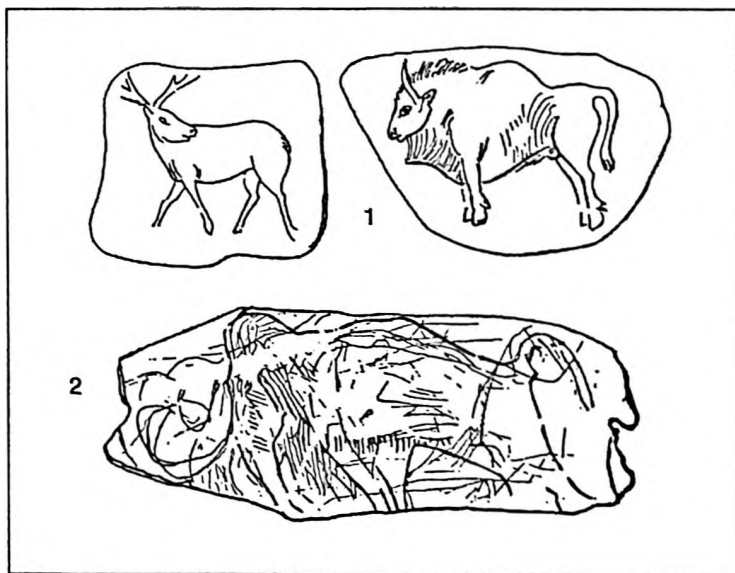


Рис. 41. Гравированные изображения: 1 — олень и бизон из Ложери-Бас; 2 — мамонт из Ля Мадлен

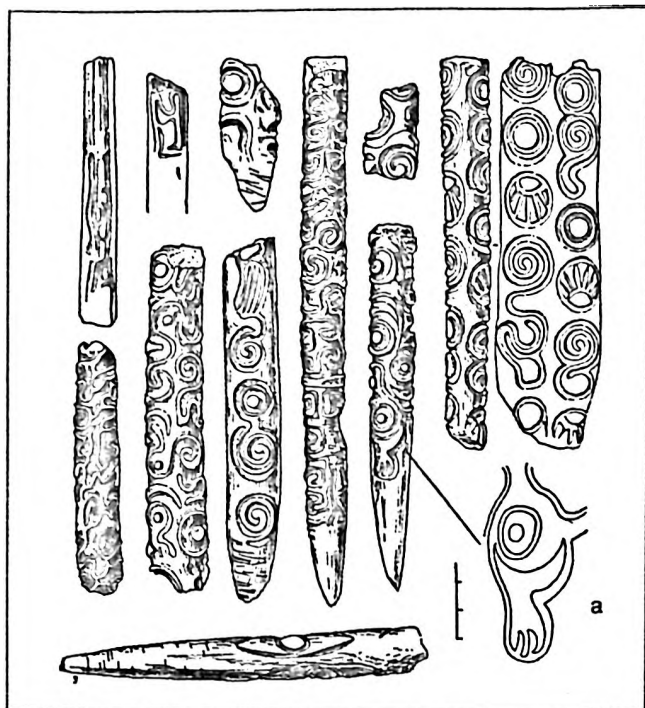


Рис. 42. Криволинейное гравирование с помощью скобления. Изделия со стоянки Истюриц (а — стилизованная голова оленя)

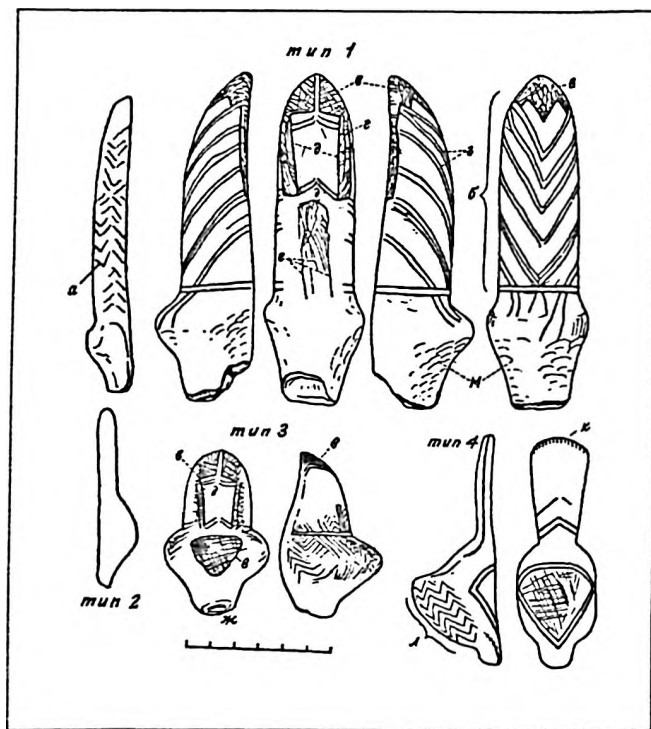


Рис. 43. Орнаментация мезинских статуэток: 1 — мужской тип; 2 — неопределенный тип; 3, 4 — женские типы

материале достигают наибольшего совершенства. В мадлене IV на стоянке Истюриц, а также Портель, Лурд, Лабастид, Анлен, Брюникель и других (Юго-Западная Франция) мы сталкиваемся с так называемыми полукруглыми в сечении палочками. Они покрыты с одной стороны великолепным рельефом криволинейного орнамента, который, несомненно, выполнен скоблением острием по размягченному материалу (Рис. 42). Однако совершенство подобного орнамента заключается не в какой-либо особой технологии, а в усложнении самой символики. Мелкая пластика из кости также несет на себе следы великолепного гравировально-го мастерства.

Как мы уже говорили, на характер обработки влияет предварительное размягчение бивня. К примеру, на одной удлиненной антропоморфной фигурке из Мезина под небольшим увеличением микроскопа наблюдаются не прорезанные, а вдавленные линии (Рис. 43 а). Многие статуэтки из Мезина несут на себе следы интенсивного строгания и отесывания с ровными широкими следами от каменного широкого лезвия, что также указывает на определенную мягкость материала. Строгание, отесывание и последующее скобление являлись одними из главных операций по удалению лишнего материала (Рис. 43 м).

Технология и характер намеренного проведения различных "изобразительных" линий на поверхности мезинских статуэток позволяют объединить их в следующие группы:

1) прорезанно-продавленные тонким лезвием участка каменного ножа; работа производилась по сильно размягченному воскообразному поверхностному слою (Рис. 43 а); 2) гравированные на плоской поверхности — линии разной длины, проведенные сразу одним усилием без перерывов (Рис. 43 д); 3) гравированные или проскобленные, выполненные резцевидной кромкой на поверхности твердого материала,

На стоянке Межиричи, близкой Мезину по времени, также обращает на себя внимание предварительная подготовка поверхности предметов в виде тщательного выравнивания и заглаживания. Гравирование производилось процарапыванием, скоблением острием и более совершенным специфическим резанием по типу работы современным штихелем (Рис. 44 г; 45, 3; 46). Мы уже говорили, что это, как правило, прямолинейное резание. Подобным способом выполнен орнамент на одной из фигур. У другого изображения на шейке имеется орнаментальный мотив из четырех параллельных линий, чередующихся с двумя или одной. Все это проскоблено каменным острием. Характер проскабливания указывает на стремление к точности, работе без исправлений и прямизне. Инструментами для нанесения линий могли служить резцевидные орудия и другие "острия" с прочными режущими кромками [Філіпов, 1984: 47].

Несколько подробнее остановимся на способах гравирования по кости из сибирской стоянки Мальта, которая существовала в период, синхронный европейскому граветту. Она не входит в ареал европейского палеоискусства, и мы могли бы оставить ее в стороне. Но проведенный нами просмотр коллекций выявил как общие характеристики, так и оригинальные, предельно ясно выраженные приемы гравирования.

На этой стоянке мы встречаемся с технологией, которая усложнена оригинальным способом разметки точечными ямками. Безусловно, здесь просматривается опыт провертывания отверстий при изготовлении утилитарных вещей. Наряду с этим в костяных материалах Мальты наблюдается прием нанесения линий в виде пропилов лезвием каменной пластины. В целом же орнамент Мальты выскабливался острием от высверленной ямки. Так, на антропоморфном стержне из бивня мамонта орнамент проскабливался, а не прорезался (Рис. 45, 1). Чаще всего делались три сверлины (а), центральная глубже боковых. Ямки соединялись. Реже сверлились две точки (б), иногда одна (в, г, д). Разметка при помощи точек применялась для стилизованной имитации волос и шерсти при изображении причесок и капюшонов у женских статуэток.

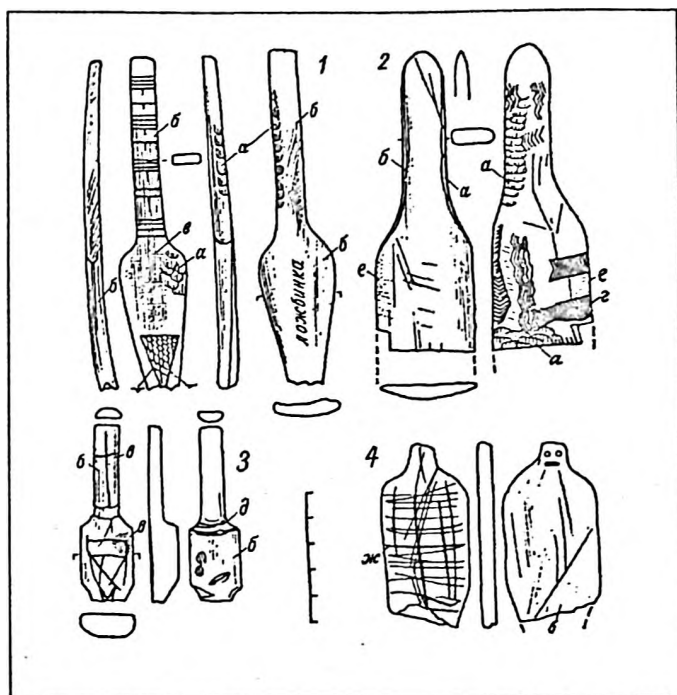


Рис. 44. Технология обработки кости на стоянке Межиричи: а — строгание; б — скобление; в — абразивное выравнивание; г — гравировка резцом; д — следы пиления; е — утилизация в работе по мягкому материалу; ж — гравировка

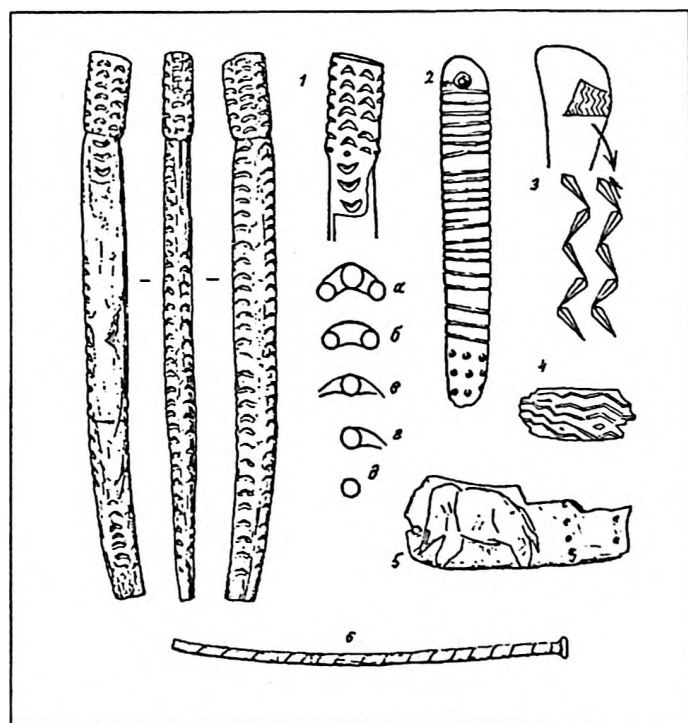


Рис. 45. Технология гравирования на стоянке Мальта (1, 2, 4, 5, 6) и Межиричи (3)

Тот же прием наблюдается на осколке пластины из бивня мамонта с зигзагообразным орнаментом, который в виде коротких бороздок прочерчивался короткими отрезками от ямки к ямке (*Рис. 45, 4*). На другом фрагменте с точечным орнаментом ямки, судя по поперечному профилю, делались проверткой с округлым концом (*рисунок мы не приводим*). Видимо, работа производилась по размягнутому в воде материалу, так как каждая точка нанесена разовым полупроворотом в одну и другую сторону, как позволяла кисть руки. В связи с этим участок ямки со стороны руки иногда оказывался "недоделанным". Поперечное сечение каменной провертки представляет собой как бы половину окружности. Если бы сечение острия было трехгранным, то все ямки имели бы законченную форму со стенками, одинаково обработанными со всех сторон.

Приведем еще пример своеобразной, но очень простой технологии. Это несколько стержней (заковки, шпильки) из бивня мамонта с нанесенным изображением спирали (*Рис. 45, 6*). Они находятся в коллекциях Эрмитажа и Государственного Исторического музея в Москве. Форма их напоминает современный гвоздь со шляпкой. Тщательные следы строгания прослеживаются в виде слабо выраженных граней. Скобление тонкое, выполненное кромкой с большим углом заострения. Оббивание стержня тонкой "нарезкой" осуществлялось очень простым и доступным каждому приемом. Стержень прокручивали под давлением острого продольного края пластины: это могло быть сделано и непосредственно в руках, и приемом вальцевания на ровной плоскости. Под микроскопом хорошо видны линии не нарезанные, а вдавленные. С изменением угла между продольными осями пластины и стержня изменялось и расстояние (шаг) между обвивающими стержень линиями. Возможно, таким способом производилась разметка спирали. Подобный прием мы наблюдали в некоторых верхнепалеолитических материалах с территории Молдавии. Таким образом "украшались" различные утилитарные предметы, связанные с одеждой, или непосредственно с самим телом человека. Это пряжки, пуговицы, шпильки, диадемы, подвески, браслеты и тому подобное.

По-своему интересна гравюра мамонта из Мальты (*Рис. 45, 5*), выполненная на поверхности хорошо отшлифованной пластины из бивня. Изображение не прорезано, а процарапано острием каменного инструмента. Тончайшие процарапанные в древности линии наблюдаются отчетливо. Голова была прочерчена более скупой, задняя часть — более нагружена, как казалось бы, лишними линиями. В линиях спины прослеживается красная охра. Мы просмотрели изображение под микроскопом и представили его на своем рисунке без искажений в процессе реставрации. В манере процарапывания имеется общая черта с характером нанесения линейно-орнаментальных мотивов: линии, изображающие мамонта, состоят из многих прямых отрезков.

В Мальте приемы глубокой или тонкой гравировки употреблялись, например, при изготовлении статуэток: в изображении женских грудей, лобковой части тела, ног; этим же способом изображались волосы и мех одежды [*Филиппов, 1983а: 31–44*]. Глубокая, узкая гравировка полностью совпадает здесь с приемами скобления острием при изготовлении различных пазов.

Таким образом, гравировка как технический прием изображения условных форм, видимо, спорадически возникала в среднем палеолите. Постоянная же потребность в определенном роде условностей, как говорят факты, появилась в конце мустье — начале позднего палеолита. Это, прежде

всего, Франция: Ля Феррасси, Эрмитаж, Селлье, Белькэр, Кастане, Арси-сюр-Кюр, а также Костенки-14 и другие. Технология гравирования прошла свою эволюцию от грубых жестких изобразительных линий к полной свободе выражения. Грубая гравировка жесткой линией без нюансов, в том числе сделанная при помощи пикетажа, существовала на всем протяжении позднего палеолита. Очень часто она выступает в союзе с технологиями других видов изображений: рельефа, скульптуры, живописи. Приемы гравирования, даже в своем разнообразии, появляются с самого начала условно-изобразительной деятельности, так как в определенных регионах существования отмеченных нами "цивилизаций" человек встречается с конкретным материалом, с формой этого материала, имея сложившиеся технологические традиции. Например, специфические приемы гравирования возникают в самом процессе гравирования, а это уже не начальный этап данной технологии. Инструменты, сделанные для специфических приемов гравирования, мы наблюдали в материалах Мальты и Мураловки. На последней стоянке нами выявлены резцы, употреблявшиеся в качестве штихелей с прямолинейным движением рабочей части от работающего ("от себя"). Однако резец был не в рукоятке, а зажимался непосредственно в пальцах (Рис. 46). В Мальте специфическое гравирование применялось, например, в изготовлении зигзагообразного орнамента, имитирующего мех капюшона у женской фигурки [Филиппов, 1983а: рис. 5, 1, 2] (См.: рис. 50, 7).

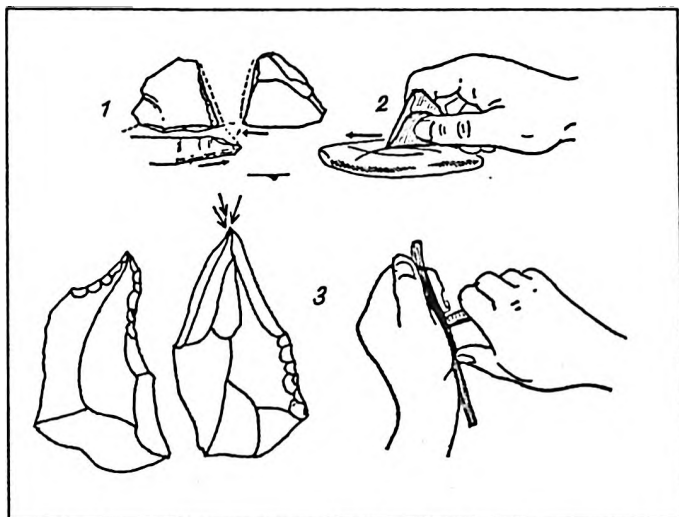


Рис. 46. Приемы гравирования каменными резцами:
1 — безрукояточный штихель; 2 — выскабливание
линий острием

Резьба и лепка объемных форм. В изобразительном искусстве позднего палеолита обыденная технология находит свое особое развитие. Нетрудно заметить, что изготовление, вырезание сложных форм утвари, орудий и оружия из кости и дерева связано не только с выявлением объемов и их соотношений, с использованием этой технологии в скульптуре, когда убирается, вырубается, срезается, выскабливается лишний материал, но и со следами обработки, которые образуют своеобразную фактуру.

Барельеф и круглая скульптура очень близки в технологическом отношении. С другой стороны, рельефные изображения иногда так слабо выражены, что легко сближаются с глубокими гравюрами.

Барельефы. Эта форма, несомненно, занимает промежуточное место, но не в смысле ее постепенного становления и превращения в какую-то другую форму. Иногда говорят, что барельеф возникает с появлением техники шамплеве в граветтийской формации. Вообще говоря, асимметричность гравированной линии в своем поперечном сечении хорошо объясняется технико-технологическими причинами, связанными с положением работающей руки и формой рабочей части резца. На небольших предметах с их круговой подвижностью в левой руке во время гравирования фон вне изображения очень часто имеет тенденцию к постепенному изменению глубины. Очень характерный пример — лошито с гравированным

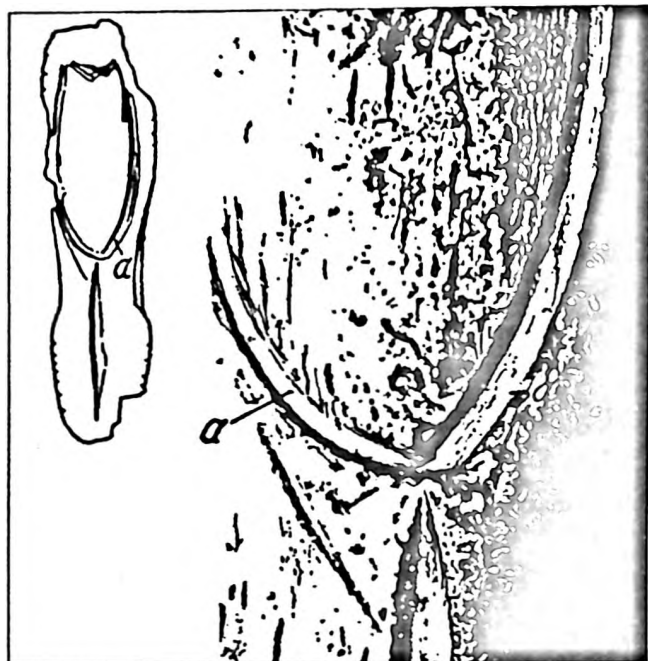


Рис. 47. Естественное происхождение шамплеве на примере гравировки из поселения Мураловка:
а — пологая сторона выемки

изображением из поселения Мураловка (Рис. 47). Оно продолговатой симметричной формы. Здесь мы имеем предмет-изображение (скорее всего, женскую фигуру) и прорисовку деталей в виде прорезанных линий разного характера. Если смотреть вдоль каждой линии, то легко заметить, что внутренняя (к центру фигуры) стенка углубленной линии образует уступ, а наружная — плавно переходит в плоскость [Праслов, Филиппов, 1967: 24–27]. Аналогичные формы не являются редкостью. Хорошо известна плакетка из Ложери-Бас с изображением женщины с северным оленем. Большая часть гравюры, как пишет А. Дельпорт, выполнена при помощи асимметричного резания с одним относительно крутым бортом, обращенным внутрь изображения и более пологим — внешним [Delporte, 1976: 253]. Шамплеве возникает не как переходная технология, а скорее, как технология не всегда осознаваемая: вряд ли она сама по

себе диктовала необходимость перехода к более сложному барельефному резанию, то есть к технологии изготовления предметов с геометрически усложненной поверхностью, с убиранием больших масс лишнего материала, с моделированием формы. Это уже присутствовало в сформированном виде в обыденной технологии при производстве утилитарных вещей. Шамплеве присуще древнейшим гравюрам и барельефам как естественное технологическое качество. И здесь мы не можем согласиться с Л. Монс, которая объясняет асимметричность поперечного сечения гравированных линий только стремлением к выразительной рельефности. Описывая линию спины изображенного безголового бизона на костяной пластине из Ля Мадлен, она делает наблюдение, противоречащее ее же заключению о намеренном выявлении шамплеве: наружная стенка гравированной линии спинного рельефа крутая, а внутренняя — пологая. Возникает своеобразное шамплеве наоборот, фигура в этой части кажется не рельефной, а вогнутой [Mons, 1972: 17–18].

В качестве классического примера шамплеве приводят всем известную “Женщину с поднятым в руке рогом” из Лосселя (См.: рис. 34). Некоторые участки контура (правое предплечье и бедро) кажутся значительно более рельефными, чем левая часть силуэта. Последняя, кроме области бедер, наиболее удобных для обработки, обведена, отграничена от фона глубокой бороздой, напоминая, грубо говоря, “ориньякскую гравюру” [Delporte, 1976: 247; Delluc, 1978: 47]. Конечно, здесь можно было бы предположить, что обработку, удаление лишнего материала при понижении фоновых участков около стационарной неподвижной фигуры на скале легче сделать, находясь слева от проектируемого силуэта: в этом случае мастер не будет периодически, хотя бы частично загораживать изображение от себя; выемка фона вначале должна принять вид сильного крутого углубления по краю фигуры с постепенным плавным подъемом фоновой поверхности в сторону от фигуры. Таково вначале, как казалось бы, естественное положение в данном случае правой руки мастера. Немаловажное значе-

ние имеет то, что впалая поверхность, например у правой ноги, несет на себе следы скобления — раклижа, а части фигуры: груди, живот, бедра — моделированы как в настоящей скульптуре. Подобная развитость технологии не позволяет видеть в шамплеве этого рельефа ни чисто механическую “игру” неосознаваемых моментов технологии, ни какие-то пережиточные технологические признаки. Вероятно, не надо забывать и то, что в это время уже существовала круглая скульптура малых форм. Поэтому “Женщину с поднятым в руке рогом” мы не считаем в противоположность А. Дельпорту свидетельством технической эволюции гравюры в скульптуру [Delporte, 1976: 248]. Вообще говоря, асимметричное резание как прием в монументальном пещерном искусстве палеолита мы можем увидеть в Рок де Сер, Шэр а Кальвен и других памятниках.

В наскальных барельефах в пещерах и гротах Англи-сюр-Англен, Комарк, Кап Блан, Ля Магделен, Шер а Кальвен, Рок де Сер и других памятниках французского среднего и позднего мадлена моделировка формы часто достигает своего полного совершенства (Рис. 48, 49; также см.: Рис. 93, 94).

Распространение барельефов в наскальном искусстве Европы неравномерно. Это зависит, по всей вероятности, от особенностей скальных пород, степени их кристаллизации и прочности. Так, в Дордони менее твердые, легко поддающиеся обработке стены пещер и убежищ обусловили характер технологии при изготовлении барельефов: вырубание фоновых участков с помощью кремневых долот и других орудий, в частности, найденных под фризом пещеры Кап Блан. Подобными инструментами, как мы уже говорили, изготавливались и некоторые гравюры. К сожалению, многие барельефные изображения сильно повреждены временем и тонкости обработки исчезли.

В Пиренеях скалы более тверды и неблагоприятны для технологии, связанной с рельефными изображениями из камня [Breuil, 1952: 40; Ucko, Rosenfeld, 1966: 51]. В позднем палеолите мы находим яркие

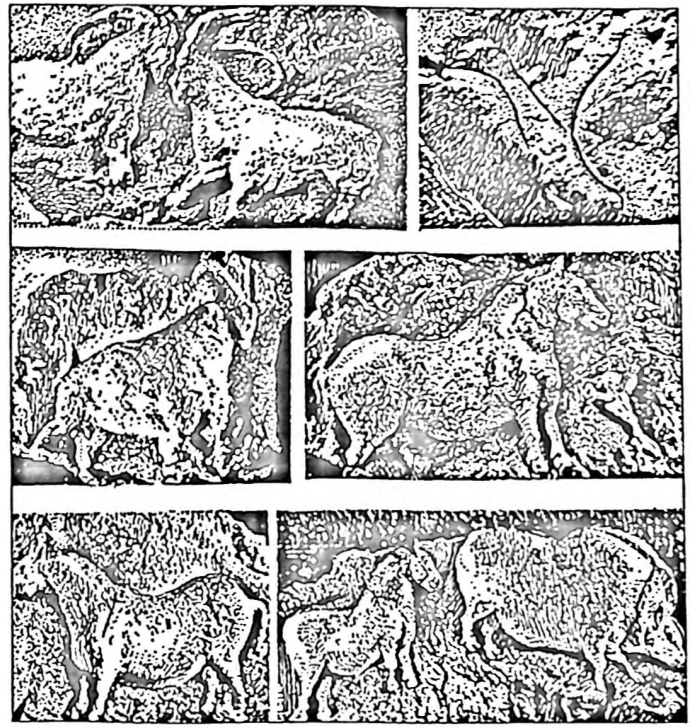


Рис. 48. Наскальные барельефы и гравюра птицы из Рок де Сер

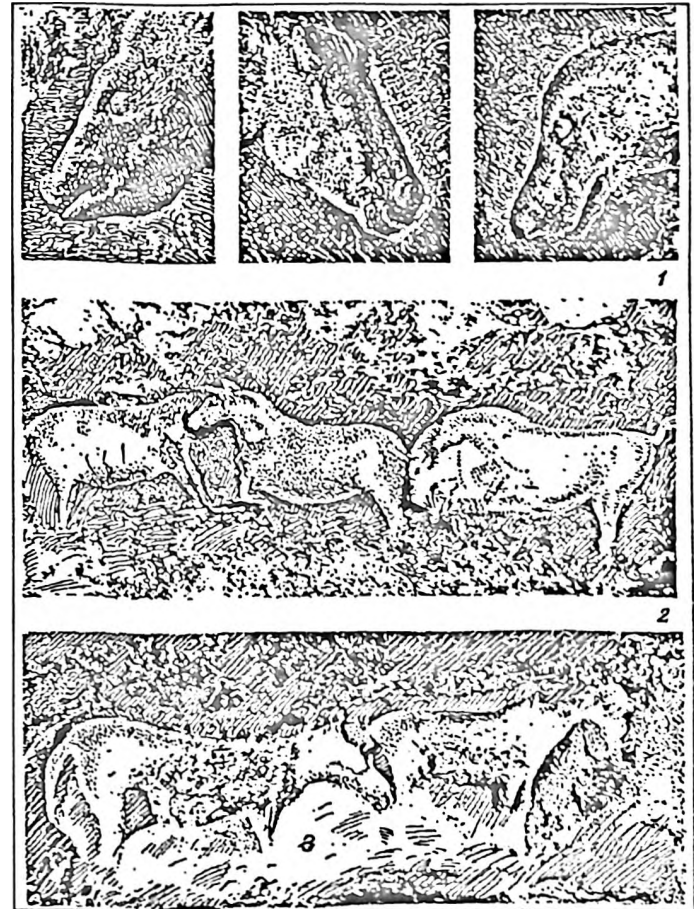


Рис. 49. Наскальные барельефы в пещерах, гротах и под навесами: 1 — Комарк; 2 — Шер а Кальвен; 3 — Кап Блан

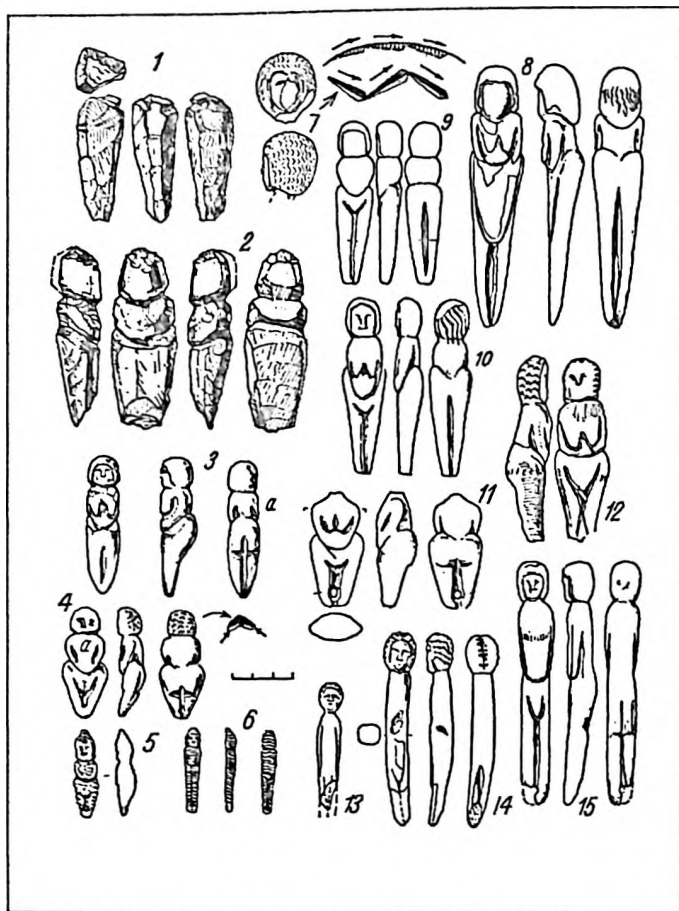


Рис. 50. Статуэтки из Мальты

примеры использования естественной рельефности скал, различных неровностей, бугров, впадин, трещин в изобразительных полях. Такое использование естественных неровностей имеется в пещере Руффиньяк — голова лошади; Фон де Гом — задняя часть лошади; в Кастильо — бизон; в Альтамире — группа лежащих бизонов в Большом полихромном плафоне. Кажется, там, где стены гротов и навесов плохо поддаются обработке, гораздо больше используются естественные рельефы (?). Возможно, с этим же связана и технология лепки и вырезания крупных фигур из глины.

Изготовление статуэток. Говоря о маленьких статуэтках, найденных в культурных слоях, следует отметить неидентичность общественных функций искусства малых форм с функциями искусства наскального. Их конкретное назначение, возможно, различается существенно, но в технологии мы можем уловить много общих черт. Статуэтки и другие фигурки относятся к изделиям со сложным профилем поверхности. Процесс их изготов-

ления состоял из нескольких технологических стадий, которые наблюдаются буквально везде, где подобные изделия создавались. Снова обратимся к мальтинскому искусству малых форм, так как в данном случае оно довольно полно раскрывает важнейшие технологические аспекты изготовления статуэток.

Мы выделили четыре стадии, хотя в чистом виде в коллекции Государственного Эрмитажа выявлены только две начальные.

Первая представляет собой грубую отеску продолговатого куска бивня. Часто это сухой бивень, о чем свидетельствует забитость и замятость его формы (Рис. 50, 1).

Вторая стадия — создание грубой схемы изделия. Она представлена двумя находками (Рис. 50, 2). Следы обработки показывают, что в основном использовались рубящие орудия. Шея, пояс иссечены, выкрошены; надрубающие удары производились круто по отношению к поверхности заготовки. Материал был сухим. Отесывание задней части и остругивание формы груди, видимо, производились после замачивания болванки и, вероятно, уже могут быть отнесены к следующей стадии. В грубой обработке более мелких изделий широко использовалось строгание, иногда пиление.

Третья стадия — моделирование формы. Болванка статуэтки замачивалась и, возможно, распаривалась. Все главные участки, возникшие в предыдущих операциях, остругивались. Этот этап обработки хорошо представлен (Рис. 50, 3, 9). Следы надрубания в выемках у шеи и пояса почти полностью перекрыты строганием. Углубления, выделяющие руки со стороны спины, выскоблены острием пластины, как это делается резцом в

вентральной позиции¹. Таким же образом выделена грудь. Задняя часть моделирована при помощи строгания. Отверстия для подвешивания нет. Первое впечатление, что статуэтка хранилась в каком-то мягком мешочке: выпуклые участки стерты, следы скобления на них перекрыты заполировкой (те же признаки потертости мы наблюдаем на статуэтках 5 и 6 (Рис. 50), у которых имеются отверстия, но износа отверстий нет, нет износа отверстий и у других статуэток Мальты).

На этой же стадии с разной степенью мастерства моделируется лицо или некоторые его части и изображаются в манере грубой гравюры признаки пола. Все выемки, как правило, проскабливаются острием.

В четвертой стадии изделие приобретает полностью законченный вид. Это окончательная отделка, тщательное тонкое выравнивание поверхности скоблящей кромкой с большим углом заострения, изображение меховой одежды, волос и других орнаментально выраженных мотивов. У всех женских статуэток в Мальте и Бурети, на которых изображена одежда в виде покрывающего их орнамента, отсутствует изображение женской груди.

Третья и четвертая стадии изготовления скульптурных изображений, как и других предметов символической группы, не имеют между собой жесткой технологической границы. А четвертая стадия тщательной отделки вообще может быть слабо выраженной.

К полностью законченным скульптурным изображениям относятся маленькие фигурки 5 и 6 (Рис. 50). Первая из них интересна хотя и схематическим, но своеобразным моделированием головы: статуэтка имеет рот, нос, глаза и даже одно хорошо выраженное ухо. Полулунный орнамент покрывает всю фигурку, и прием встречного выскабливания острием от точки к точке элементов "орнамента" такой же, как и у статуэтки 4 (Рис. 50), позволяет имитировать мех капюшона или прическу. Другая (6) очень маленькая стержневидная фигурка любопытна простотой внешнего оформления. Поперечные зигзагообразные пропилы, проделаны краем тонкой пластины. Специфическим приемом гравирования в позиции "от себя" нанесены продольные линии на статуэтке 6. Таким же образом наносился орнамент на головке 7 (см. рядом схему резьбы этого орнамента). Подобное прямолинейное гравирование в позиции "от себя" представляет собой специфический прием. "Резцом" часто прорезались продольные пазы обычным вентральным приемом расчленения кости (фигуры 8–12). Женские груди выскабливаются, изображаются линейно, как гравюра. Иногда это заученные, очень рациональные приемы (фигура 11). Проскабливаются сначала более длинные вертикальные линии, затем они соединяются поперечными более короткими выемками. Аналогичным образом изображаются лобковая часть и ноги.

Утончение тех или иных частей достигалось строганием и скоблением. Плоские округлые поверхности обычно сохраняют признаки легкого выравнивающего скобления в виде длинных волосообразных, беспорядочно пересекающихся линий. Часто эти линии перекрываются линиями более регулярными, нередко параллельными, оставшимися от выравнивания

¹ В вентральной позиции у резца фронтальной рабочей гранью служит так называемое брюшко пластины, то есть плоскость, образовавшаяся после откалывания пластины с нуклеуса.

обрабатываемой поверхности скоблящей кромкой с углом заострения более 60 градусов.

Остановимся более подробно на моделировке деталей. Крупные, основные скульптурные блоки, как мы уже говорили, выявляются на второй стадии и приемы их формирования просты и однообразны. Моделировка более мелких деталей тела, вплоть до изображения подробностей лица, распадается на серию приемов. Часто в основе лежало подобие грубой гравюры: резьбы, скобления острием резких выемок и пазов, которые затем углублялись, а их углы и края сглаживались. Таким образом возникали плавные объемы. Начальный этап этого приема мы наблюдаем на фигурах 4, 9, 11 (Рис. 50). Затем происходило скобление, состругивание. Чем ближе окончание работы, тем больше участие самых неожиданных активных кромок инструмента, тем разнообразнее и точнее движение рук мастера.

В Мальте подавляющее большинство женских изображений имеют проработку лица. Особенно выделяются статуэтки 3 и 14 (Рис. 50). У последней чрезвычайно тщательно смоделировано лицо, хотя стержневидная фигурка предельно схематична. На лице чуть-чуть угадываются скулы, нос широкий, а подбородок очень острый.

Процесс моделировки лица прослежен по следам обработки девяти статуэток. Стержневидные фигурки женщин, которые изображены очень схематично, как правило, имеют подробную моделировку лица. Отмечены глаза, нос и реже рот. Вначале размечались точки глаз, затем скоблением (операция скобления — основная) сверху вниз прочерчивался суживающийся нос; и потом процарапывались, проскабливались горизонтальные выемки поверх глазных точек и линии, отчленяющие основание носа. На лицах некоторых статуэток заметно, как острие срывалось, и линии выходили за пределы изображаемой детали.

В материалах Мальты имеются статуэтки, например 8, с идеально выглаженным лицом без малейшей проработки деталей. У европейских статуэток также гладкие лица. В Мальте есть законченные тщательно отделанные лица или такие, на которых выделен только нос. Это наводит нас на весьма реальное предположение, что глаза, рот, а иногда и все лицо полностью прорисовывались красками. В Мальте краски использовались широко. Обнаружены песты, сделанные из рога. Растиратели несут на себе обильные следы красящего вещества. Краски обнаружены и отдельно в виде частиц или окрашенных участков слоя: железистый кровавик — красный цвет, кремнистая медь — зеленый цвет, графит — черный цвет. Есть и другие красители: фиолетовые, серые и белые [Герасимов, 1941: 74].

Мы предполагаем, что статуэтки вообще, видимо, имели более красочный и пестрый вид, отражающий в целом реальный облик женщины более "натуралистично". Потертость и оглаженность некоторых неорнаментированных полностью фигурок можно объяснить одеванием их в одежды, что подтверждает, по нашему мнению, правильность приведенных А.П. Окладниковым аналогий — женских фигурок ("кукол") эскимосов. Во всяком случае, статуэтки, у которых одежда не изображена гравировкой, а лица раскрашивались, были бы более целостны и гармоничны в шитой одежде. Такая одежда с пришитыми рукавами (руками), по всей вероятности, надевалась некогда на фигурку 14 (Рис. 50), это могло бы объяснить и стилистическое противоречие между предельно упрощенным изображением ее тела в виде цилиндрического стержня и тонкой проработкой лица и прически [Филиппов, 1977: 7; Филиппов, 1983а: 33–35].

В Европе этого времени маленькие женские статуэтки делались в реально объемных формах, однако и здесь гравировка употреблялась при изображении шапочек и украшений, а иногда и рук. Гравированные линии в круглой скульптуре использовались и позже. Таковы изображения капюшонов и признаков пола у мезинских фигурок. Эти же приемы в такой же степени прослеживаются на материалах раскопок поселения Межиричи, правда, это не круглая скульптура (См.: рис. 45, 3).

Поскольку технико-технологические принципы не меняются кардинально при смене материала, то мы приведем здесь некоторые экспериментальные данные по изготовлению статуэток из мергеля и кости.

Сравнительно мягкие виды камня наряду с костью использовались человеком в ашеле и мустье прежде всего в качестве отбойников и ретушеров. Это песчаники и плотные известняки. Если же иметь в виду мергель, мел и другие рыхловато-хрупкие осадочные породы, то их употребление менее всего было связано с утилитарно-хозяйственной деятельностью человека. С.А. Семенов, говоря об обработке мягких пород камня при помощи кремневых пластинок и ножей, отмечал, что такой материал предназначался для изготовления главным образом украшений [Семенов, 1968: 74]. «Мягкий» камень хорошо поддавался обработке и уже в раннюю пору позднего палеолита служил хорошим поделочным материалом для изготовления различных символических изделий. Таковы упоминавшиеся нами ориньякские известняковые плиты со знаками женского пола (Франция). Из мергеля и мела делались различные скульптурные поделки малых форм: изображения животных, человека или их символы. Масса таких изделий была обнаружена на стоянках позднего палеолита. Особенным богатством подобных находок отмечены раскопки поселений Костенки-1, Авдеево и ряда других. Использование такого материала, а также и отсутствие признаков его использования в принципе могут служить показателем локальных традиций. В стоябище Гагарино мергелистые породы не использовались, хотя подобное сырье обнаружено в округе в изобилии. Наоборот, в родственных по культуре Костенках-1 найдены различные поделки из плотного мергеля, но сырья, видимо, было мало или же камень приносился издалека.

Технология обработки неплотных и одновременно хрупких пород в своих истоках восходит к использованию дерева и более плотного материала — кости. Здесь легко применимы те же операции рубки и отесывания, пиления, строгания и скобления; мягкий камень можно резать резцом и сверлить. Однако в следах изнашивания рабочих кромок орудий и следах работы есть специфические различия.

Для воссоздания приемов обработки указанных выше пород нами был использован, с одной стороны, мелоподобный мергель, а с другой — серия каменных орудий: ножевидных пластин, отщепов и резцов. Соответственно, была поставлена цель изучить участие кромок каменных орудий в работе при изготовлении статуэтки человека, которая является потенциально чрезвычайно сложной формой.

Характеристика опытов. Заготовка мергеля получена в результате отчленения ее от более крупного блока. Операция продольного распиливания с помощью крупной обсидиановой пластины и последующий разлом блока позволили получить удлиненную заготовку — с одной стороны горбообразной формы, с другой — плоскую. Стремление сделать большую фигурку привело к тому, что положение ног по отношению к вертикали

торса определилось формой заготовки. Непроизвольно возник общий силуэт статуэтки с отклоненными вперед ногами. Мы не ставили задачи изготовить копию палеолитической статуэтки. Важно было повторить приемы выявления основных объемов. Таковые полностью соответствуют приемам формирования, прослеженным на большой костенковской статуэтке из мергеля, когда хорошо видно, каким образом возникают самые общие формы так называемой болванки, на каких участках фигуры вырезается, вырубается или выскабливается лишний материал.

При изготовлении каменных инструментов мы старались ретушировать их только в необходимых участках, например, при выделении острия или ударной площадки для снятия резцового скола и образования резцевидной грани.

Начальный этап первой стадии изготовления статуэтки продолжался в течение ста минут. Производилась операция строгания. Массивный отщеп употреблялся с большим заглублением лезвия. В результате работы полученные выемки определили общую форму, главные объемы и сразу же перерезали вертикали у "поясницы". Не исключено, что во многих случаях этим можно объяснить отсутствие вытянутых вдоль тела рук. Форма же рук, согнутых в локтях, трудна для изображения и как бы выпадает из общей статики тела. Руки наиболее подвижны и являются относительно частными деталями. Затруднения возникают всегда при необходимости оставить какой-то объем для деталей, которые должны занимать на сложном рельефе фигур значительные участки. Исследователи, говоря о деталях подобного рода, считают, что они делаются неумело. Неумелость существовала всегда. Однако, когда руки статуэтки начинают играть важную смысловую роль, они вырезаются очень тщательно. Кроме того, если статуэтка одевалась в какие-либо, например, меховые одежды, руки должны были быть пришиты из того же материала.

Массивный отщеп, употреблявшийся в качестве струга, зажимался в ладони, рабочее движение производилось толчками от себя. Работа велась тремя кромочными участками попеременно. Специального заостряющего ретуширования не делалось. Боковое лезвие с углом 40 градусов при оптимальной производительности оказалось наиболее устойчивым к износу. В первые минуты работы появилась мельчайшая кромочная приостряющая ретушь утилизации; величина фасеток редко достигала 1 мм. Одним из важных признаков строгания явились редкие, а после девяти минут работы частые нерегулярные прикромочные фасетки износа на скользящей по материалу вентральной плоскости орудия. Для кромок с углом заострения менее 30 градусов в первые минуты работы характерен износ в виде микровыломов. Размазывание во время работы под давлением по плоскостям орудия мягкого порошковидного материала маркирует возможное направление линейных следов и заполировок, которые могут возникнуть от более твердого материала или при кварцевом загрязнении. Следы работы представляют собой широкие фаски — грани с редкими, а затем более частыми параллельными бороздками, которые образуются в процессе выкрашивания лезвия.

Вторая стадия изготовления статуэтки состояла из грубой моделировки формы. Орудием служила кремневая пластина с приостренным ретушью асимметричным концом. Основная операция — строгание с элементами скобления. Строгание осуществлялось приконцевыми кромками. Основной износ в виде ретуши утилизации получен в операции строгания и располагается по кромкам у дистального конца. Скобление острием в вентральной

позиции лобковой и задней частей фигурки, выскабливание углублений, выявление рельефа деталей сильно изменили острие орудия. После полуса работы конец пластины приобрел округлую форму.

Следующей, третьей, стадией является более тонкая моделировка формы. В качестве орудия использовалась другая кремневая пластина с резцовидным рабочим элементом на конце. Новый резцовый скол на конце пластины возник произвольно. Время работы — сто двадцать минут. Линейные следы имеют вид не тонких царапин, а линейных заполировок. Также и краевая заполировка имеет ласы по направлению движения рабочей кромки. На ископаемых орудиях подобные следы, как правило, не сохраняются. Если говорить об обработке мергеля, то пока единственным признаком утилизации являются различного рода фасетки и завал, завальцовка, сглаженность “нити” лезвия. В целом, в поставленном опыте обработки мела или мергеля, фасеточный износ кремневых орудий незначителен. Стадия более тонкой обработки была начата осторожным удалением лишнего материала со слабо расчлененных, сравнительно ровных или плавно округлых участков поверхности фигурки. При помощи пиления выделялся паз под подбородком. В углублениях работа производилась острием. Поверхность статуэтки стала гладкой. Следы строгания в виде мелких граней моделируют все основные объемы. Некоторые участки выровнены скоблением.

Ответственность первой и второй стадий состоит в том, что более сформированные, освобожденные от лишнего материала объемы фигурки не позволяют в дальнейшей работе вносить существенные исправления, как это постоянно делается в лепке. В связи с этим можно говорить о большой силе, яркости и конкретности зрительных представлений и воображения человека в верхнем палеолите. Степень яркости и конкретности этих представлений прямо влияет на свободу мастера во владении материалом. Ведь мастеру нужно держать в уме весь процесс, видя конкретный итог, зная, что ошибки работы по такому материалу исправить нельзя. Умение, сноровка, искусность — это внутренняя, скрытая история рабочих процессов не одного поколения.

Уже на первой стадии, когда изготавливается болванка статуэтки, по возможности массивными и необработанными оставляются голова и концы ног, которые моделируются в последнюю очередь. В работе по мергелю, видимо, нередко обломы тонких частей фигурок на заключительных этапах обработки. В конце работы требуется предельная осторожность; в операциях строгания и скобления фигурку приходится держать на твердой подставке. Если на первой и второй стадиях изготовления болванки статуэтки не был оставлен материал для деталей на соответствующих участках, то на заключительных этапах обработки руки на груди или в ином положении в виде тонких плеточек, голени и ступни ног окажутся непропорциональными по отношению ко всей фигуре. Эти “недостатки” мастерства типичны. Поэтому предложенное нами технологическое объяснение может быть связано только с происхождением “ущербных”, “неумело” выполненных непропорциональных форм. Повторяясь, эти формы могли становиться традиционными и в верхнем палеолите, как мы предполагаем, эффективно выполняли свои практические функции. Здесь уместно вспомнить, что статуэтки, как мы предположили, одевались в одежды, видимо, с пришитыми рукавами.

Более твердая кость, имея те же стадии обработки, также связана с удалением лишнего материала. При этом так называемые дефекты мастерства

проявляются еще более сильно. И все же надо признать: изготовление статуэток находилось в руках умелых мастеров, независимо от того, какой материал использовался.

Говоря о характере износа каменных инструментов, необходимо отметить отсутствие принципиально отличных приемов работы в сравнении с изготовлением обычных бытовых предметов. Из твердых мергелистых пород могли, конечно, изготавливаться, например, светильники в виде чашечек для жира с фитилем, но, как показывают археологические раскопки, основное употребление этого материала не утилитарно-хозяйственное. Износ орудий в работе по рыхло-хрупкому мергелистому материалу отличается некоторыми особенностями. Из этих пород можно выстроить колонку с учетом разной твердости и однородности — от мела до твердого известняка. Истирание рабочих кромок разных кремневых орудий при обработке отличающихся по плотности и твердости образцов будет иметь, с одной стороны, характеристику мягкого полирующего истирания, с другой — грубого жесткого.

При этом необходимо учитывать, что работа по мелу или мелоподобному мергелю той или иной кромкой орудия, по существу, редко достигала двух часов — длительность зависела от большей или меньшей рыхлости материала. Подавляющее число линейных следов и заполировок, видных невооруженным глазом, в дальнейшем при промывке орудий было смыто слабым раствором кислоты. Естественно, такие следы не сохранялись на ископаемых резцах. В работе с более твердыми породами происходит резкое возрастание царапин и несмываемых заполировок, но и время работы орудием до затупления сокращается. Фасеточная утилизация в нашем опыте отличается оглаженностью, а края, например резцов, — завальцовкой кромок.

Данные экспериментального моделирования не противоречат следам работ на мергелевых статуэтках из Костенок-1. Вообще говоря, инструменты, связанные с изготовлением предметов искусства из дерева и кости, определяются достаточно точно, их количество относительно велико, так как этими же орудиями обрабатывались обычно бытовые вещи. Описанные нами приемы работы и соответствующие следы износа обнаружены, к примеру, на Мальте и Русской равнине — в Мураловке, Рашкове-7, Костенках-1 и других [Филиппов, 1983а: 25–45; Філіпов, 1984: 35–48; Праслов, Филиппов, 1967: 24–30; Григорьева, Филиппов, 1978: 162–175; Филиппов, 1981: 83–88; Семенов, 1957: 366–373]. Качество и форма кромок каменных орудий позволяют делать самые сложные объемы. В Западной Европе в искусстве малых форм точность деталей, выразительность возникают в ориньяке и достигают своего апогея в мадлене в различного рода фигурках, головках животных, “украшающих” копьеметалки и другие утилитарные предметы.

Технология лепки и составная скульптура. Мы упоминали лепную скульптуру малых форм из Центральной Европы, но и в Пиренеях известны такие уникальные памятники, как пещеры Тюк д'Одубер, Монтеспан, Лабуйш и Бедейак. В первых трех пещерах протекают подземные реки.

В Зале пяток пещеры Тюк д'Одубер существует место с ямой. Предполагается, что здесь с помощью большого обломка сталагмита, обнаруженного рядом, были извлечены крупные блоки глины для изготовления двух бизонов (Рис. 51, 2, 3). Мало известно, что здесь имеются еще два изображения: одно — маленький бизон, прочерченный на земле, а другое —

также маленький бизон, который не только обведен контуром, но и глубоко обкопан вдоль спины для извлечения цельным блоком [Meroc, 1959: 23]. Два больших бизона, благодаря тому что были вырезаны, а не вылеплены, сохранились до наших дней. У каждого бизона вылеплены такие детали, как уши (по одному у каждого), рога, хвост; форма челюсти, глаза, ноздри воспроизведены в мельчайших деталях; гравировкой отмечены шерсть загривка и других характерных мест корпуса. Бизонов пещеры Тюк д'Одубер можно отнести к пристеночной скульптуре; их обратная сторона осталась необработанной; в целом группа напоминает горельеф. Наряду с этим следует отметить неподалеку под низким сводом глиняные кучи — остатки былых скульптур.

В пещере Монтеспан находится глиняная скульптура медведя без головы (Рис. 51, 1). Она плохо сохранилась. Может быть, скульптура была лепная и подверглась разрушительному воздействию времени более сильно? Впрочем, можно предположить, что бизоны в Тюк д'Одубер и медведь в пещере Монтеспан были выполнены в одно время и в одинаковых технологических традициях, хотя при изготовлении скульптуры медведя лепка присутствовала, видимо, в большей мере, и, возможно, микроклиматические условия вокруг скульптуры медведя были существенно иными. Первые фотографии зафиксировали хорошо сохранившуюся нижнюю часть правой передней лапы медведя: мы видим тонкую и детальную проработку участков с фалангами и когтями, как бы покрытыми шерстью, что свидетельствует о достаточно высоком уровне мастерства.

Чрезвычайно важен контекст. А. Брейль пишет, что в зале с высотой свода у стен немногим более метра, шириной 7–8 м неподалеку от одной стены возвышается небольшая, примерно 60 см высотой, статуя медведя без головы. Медведь лежит на животе, передние лапы вытянуты вперед. Поверхность этого грубого макета сильно залощена, как будто затерта трением шкуры, которую когда-то натягивали на него. Таким же образом залощено сечение участка шеи, где должна была быть голова и которая никогда не моделировалась из глины. Все было покрыто тонкой пленкой кальцита. Первооткрыватель Н. Кастере между передними лапами обнаружил и собрал фрагменты костей черепа медвежонка и не сомневался в их связи с макетом [Breuil, 1952: 238]. В центре сечения шеи находится отверстие от деревянного штифта, поддерживавшего голову медвежонка со шкурой, покрывавшей макет. Ни А. Брейль, ни А. Д. Столяр, ни подавляющее большинство других исследователей также не сомневались, а многие из них не сомневаются до сих

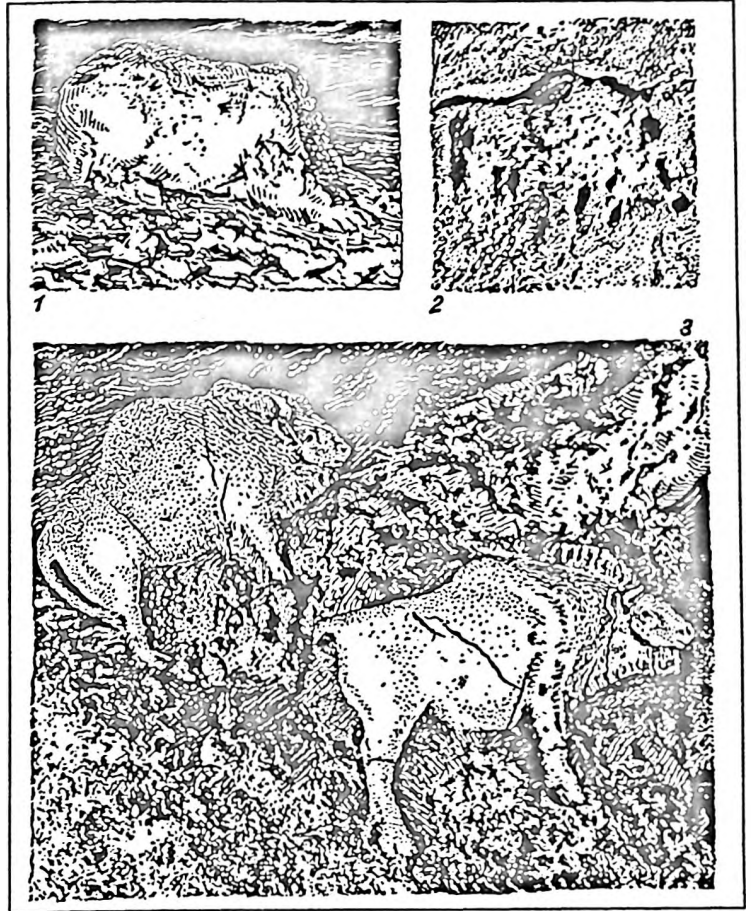


Рис. 51. Глиняная скульптура: 1 — Монтеспан; 2 — Лабуйш; 3 — Тюк д'Одубер

пор в том, что череп имел прямое отношение к глиняной безголовой скульптуре. Остановимся вначале на дополнительных аргументах в пользу составной скульптуры.

Конечно, настораживает факт, что монтеспанский медведь — единственная в позднем палеолите крупная скульптура, составленная из условного корпуса и натуральной головы, независимо от того, прикреплялась ли к шее подлинная голова со шкурой или только более легкий череп, который затем обмазывался, моделировался и укреплялся глиной: технологический вариант с моделировкой черепа тоже ведь вполне возможен. Тем не менее в граветте костенковско-виллендорфской культурной общности, да и в мадлене IV Франции, составные объемные поделки были широко распространены [Абрамова, 1970: 84; Абрамова, 2002: 105–108; Ефименко, 1958: 365; Филиппов, 1983а: 40–41; Филиппов, 1987б: 8].

На этом виде технологии следует остановиться несколько подробнее. Одна из статуэток человека в Дольни Вестонике представляет особый интерес. Она с самого начала сделана без головы и не имеет четких признаков пола. Привлекают внимание также законченные поделки, отдельные части фигур. Таковы многочисленные объемные изображения женских грудей, относимые всеми исследователями к классу подвесок (Рис. 52, 1), которые использовались в виде ожерелья. Они найдены в слое, подобранными друг к другу по нарастанию размеров к центру ожерелья. Если это не ошибка в наблюдениях при раскопках памятника, то в таком виде они могли выполнять, как нам кажется, только какую-то ограниченную во времени вторичную функцию, когда она исполняла роль ожерелья. И вот почему.

Технико-трассологический анализ подвесок, каждая из которых выпол-

нена в виде изображения женских грудей со своеобразным шееподобным черешком перпендикулярно расположенной к нему полочкой с отверстием, показывает, что данные предметы не являются подвесками в собственном смысле слова, во всяком случае, в своем постоянном употреблении: расположение отверстий противоречит функции подвесок, так как в висячем положении лицевая сторона каждой из них оказывалась перевернутой вниз, к тому же края отверстий не завальцованы износом от трения гибкой нити, шееподобный черешок сделан более простыми, чем все остальное, приемами. Видимо, черешок был каким-то второстепенным по смыслу элементом, скрытым от глаз зрителя. Анализ этих поделок с расположенной сзади полочкой с отверстием позволяет сделать вывод, что отверстие служило для жесткого крепления при помощи узкого штырька, а сами “подвески” были частью какой-то более сложной конструкции.

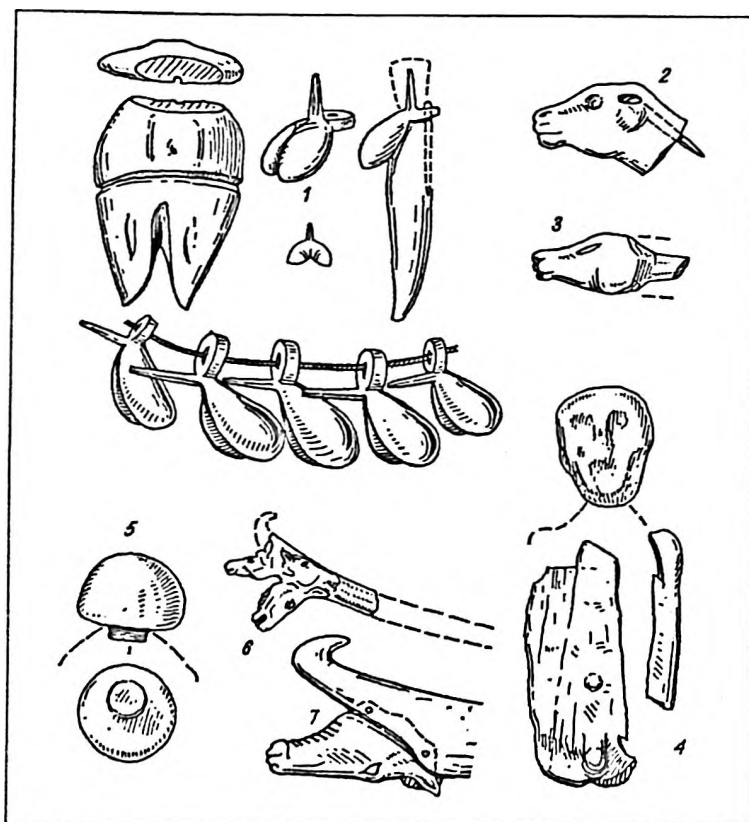


Рис. 52. Составные статуэтки: 1, 2, 3 — Дольни Вестонике; 4 — Брно II, 5 — Костенки-1; 6 — Мас д'Азиль (фрагмент копья-металки); 7 — реконструкция крепления плоских изображений головок животных “декупе” из мадлена IV

Упомянутая нами небольшая фигурка человека без головы может быть понята не как странный для нашего восприятия безголовый образ, хотя и такие существовали, а как составная часть, которая соединялась с вырезанными из бивня изображениями женских грудей. Мы предполагаем, что у нее существовала также и голова. Вертикально посередине спины фигурки проходит глубокий паз. Если мы наложим на плечи статуэтки поделку, изображающую груди, то отверстие в полочке окажется над пазом спины: небольшой штырь легко может войти в паз и закрепить "деталь" на месте. В таком конструктивном сочетании становится очевидным назначение и небрежно сделанного шееподобного черешка, на который насаживалась голова. О составном характере некоторых статуэток говорит и отломанная "керамическая" головка человека из Дольни Вестонице. На ее темени сделаны четыре глубоких накола, которые можно объяснить жестким закреплением прически или шапочки. Составной характер статуэток, видимо, косвенно указывает на одевание фигурок в какие-то одежды. Об этом же свидетельствует составная мужская фигурка из Брно II, найденная в погребении мужчины.

Жесткое сочленение частей тела скульптурных фигур, несомненно, было широко распространено в позднем палеолите. П.П. Ефименко в свое время предполагал, что мергелевые шарики с черенками из Костенок-1 являются женскими головками [Ефименко, 1958: 365] (Рис. 52, 5). Думается, что обработанные черенки служили для крепления. С некоторой осторожностью можно говорить и о головках животных из той же стоянки как о частях, каждая из которых соединялась с изготовленным из другого материала крупом животного. В находках из Дольни Вестонице есть уникальные керамические головки двух львиц (Рис. 52, 2, 3). У одной из них специально изготовленный черенок вместо шеи явно был предназначен для сочленения с корпусом животного. Другая головка имеет сквозное отверстие, указывающее на попытку скрепить жесткой арматурой глину с учетом частых дефектов при сушке и, возможно, обжиге [Филиппов, 1983: 40–41].

В Мас д'Азиль (мадлен IV Франции) имеется копье-металка из рога северного оленя с вырезанными головками лошадей, также множество плоских головок, обработанных со всех сторон, то есть выполненных в технике декупе. Изготовленные в этой технике различные небольшие головки зверей, прежде всего ланей и лошадей, вырезались по контуру из плоских костей животных. После небольшой моделировки поверхности изображения приобретали иллюзию барельефной или круглой скульптуры (Рис. 52, 6, 7). Подобные головки обнаружены в памятниках мадлена IV: это лани и бизон в Лабастид, лошади в Мас д'Азиль, Брасемпуи, Портель, Истюриц, Гурдан, Анлен и других. У многих из них имеются отверстия для крепления с помощью ремешков. В этом, по нашему представлению, также скрыта сложноконструктивная особенность предметного целого. Таким образом, составная скульптура в граветте и мадлене была обычным явлением. Возможно, есть скрытый смысл в том, что пещера Анлен, где обнаружены маленькие головки животных, входит в подземную систему Труа Фрэр и Тюк д'Одубер, последняя со скульптурой из глины, а вся система расположена неподалеку от пещеры Монтеспан со скульптурой глиняного медведя с прикладывающейся головой.

Теперь выскажем некоторые контраргументы в отношении составной скульптуры медведя из этой пещеры. П. Акко и А. Розенфельд, касаясь интерпретации этой глиняной скульптуры, писали, что П. Грациози, приверженец "классических" объяснений пещерного искусства [прежде всего,

магической концепции. — А. Ф.], вспоминая свое посещение пещеры Монтеспан, совершенно определенно утверждал, что он не увидел никаких следов, описанных А. Бегуэном и Н. Кастере. Так, сечение шеи глиняного медведя не являлось хорошо заполированной поверхностью: напротив, наблюдались бугорки и шероховатости, не было, по-существу, и отверстия от штифта для крепления головы. На шее и груди имелось множество маленьких углублений, основная масса которых возникла по естественным причинам [*Ucko, Rosenfeld, 1966: 189–190; Graziosi 1960: 152*]. А. Брейль пытался оспорить наблюдение П. Грациози, но не привел серьезных и убедительных возражений. Существуют и другие сомнения в составном характере глиняной скульптуры Монтеспан. Во-первых, дырка от штифта, если и была, то таких незначительных размеров, что вряд ли на нем могла удержаться голова медведя; к тому же наклон сечения шеи более 45 градусов. Во-вторых, если поверхность крупа животного покрывалась шкурой, то на его неровной поверхности должны оставаться участки без залощения; здесь же, наоборот, наблюдается более ровная картина полировки корпуса.

Пленка кальцита, покрывающая всю поверхность статуи, в том числе и сечение шеи, еще не говорит о том, что скульптура была сделана без головы и что последняя только присоединялась. Кальцитовая пленка свидетельствует, скорее, о воздействии пещерной влаги, насыщенной солями кальцита, и, вероятно, это произошло тогда, когда человек перестал посещать пещеру и когда голова медведя была уже разрушена временем. Возникает вопрос: а сама полировка не могла ли возникнуть от воздействия воды? Впрочем, полировка всегда необходима при изготовлении изделий из глины как средство уплотнения поверхностного слоя для большей стойкости к внешним разрушительным влияниям. К тому же перед залом в той же галерее Кастере-Годена есть глиняное изображение лошади без головы, корпус которой испещрен дырками, но у подножия скульптуры есть рассыпавшиеся куски глины, в некоторых просматриваются головы лошадей, причем эти головы тоже были полированы (что же, и на головы набрасывалась шкура?). Следует вспомнить глиняную полированную под гравюру поверхность стены той же пещеры [*Pivenq, 1984: 441–442*].

В-третьих, неподалеку от безголового медведя отмечено около двадцати куч глины, которые, как предполагается, были скульптурами. Аналогичное явление было отмечено нами выше при характеристике пещеры Тюк д' Одубер. Одна из таких куч имеет вид неопределенного животного. Никаких остатков черепов около этих куч не обнаружено. И, наконец, последнее: в пещере Монтеспан имеется несколько гравированных и барельефных лепных изображений без головы. Кстати, животные, изображенные без голов — это проблема, которая занимала многих исследователей искусства палеолита. Такие изображения встречаются и в других пещерах, например, глиняный бизон в пиренейской пещере Лабуш (*Рис. 53*) или живописный бизон на Большом плафоне Альтамиры. Здесь возникает два вопроса: об изображениях, изготовленных без головы, и о различных фигурках с намеренно отбитой головой. Пока мы отметим только, что безголовое животное надо считать особым типом изображений. Вопрос же о монтеспанском медведе, по-видимому, остается открытым по причине слабой фиксации археологического контекста его первооткрывателями.

В заключение отметим, что технология глиняной скульптуры, включая барельеф, видимо, была распространена не везде. Более широко

использовалось гравирование по глинистому слою палочкой или пальцами различных фигур и запутанных, изгибающихся линий, так называемых “макарон”. В пещерном же искусстве дошедшая до нас относительно крупная глиняная скульптура ограничена временем мадлена IV французских Пиренеев (Рис. 54, группа 2). Исключением является скульптура малых форм Центральной и Восточной Европы. Конечно, если говорить о гравюре по глине, то она известна (кроме группы 0) на протяжении всего позднего палеолита. Технология лепки, как приходится предполагать, была хорошо известна не только в верхнем палеолите, но и в более раннее время: об этом, как кажется, прямо говорят находки глиняных и лессовых шаров на мустьерских памятниках.

Проблема “шаров” из разного сырья. Проблема шаров, в том числе и каменных, не так проста, как представляется на первый взгляд. В гроте Улен бассейна реки Роны обнаружен, как пишет Ж. Комбье, низкий зал, в котором земля покрыта большими глинистыми булыжниками, запечатанными среди сталагмитового покрытия пола [Combier, 1984: 239]. Аналогичную картину известняковых яйцевидных образований мы наблюдали в покрытии пола Белой пещеры в Грузии. Естественное происхождение этих шаровидных предметов вряд ли может быть подвергнуто сомнению.

Существует мнение геологов о естественном происхождении некоторых каменных идеально правильных сферических форм: они возникают в процессе кристаллизации в плотном слое песка или горячего вулканического пепла; процесс кристаллизации начинается от центра (из “точки”) и может при известных условиях распространяться равномерно во все стороны. В результате эрозии рыхлый песок исчезает и остается правильный шар [“Советский музей”, 1979: 78]. Однако то, что множество подобных предметов, в том числе и глиняных, обнаруживается на некоторых мустьерских стоянках, — факт неоспоримый. По нашему мнению, каменные сфероиды в подавляющем большинстве служили отбойниками, о чем свидетельствуют следы износа в виде контрпикетажа [Agache, 1958: 216–219; Palaeoanthropology... 1985: 153, 154, 164; Bordes, 1952: 169].

Также может быть подвергнуто сомнению рисование пальцами по глине как выражение начальной, простейшей технологической фазы. За материальной символической формой всегда нужно подразумевать актуальные мотивы. Пальцевые следы по глине в виде так называемых “макарон” существовали и на других этапах верхнего палеолита, в зависимости от потребности выражения некоторого идеального смысла. Мы, следуя за

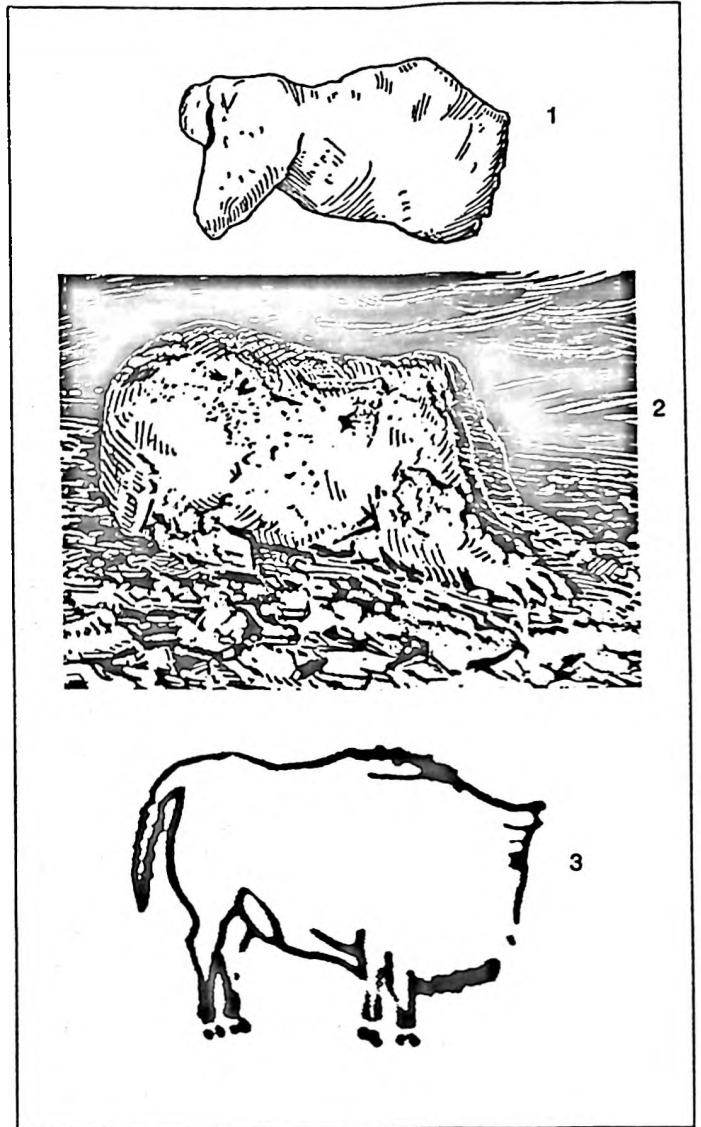


Рис. 53. Изображения животных без головы из пещер:
1 — Лабуйш; 2 — Монтеспан; 3 — Альтамира

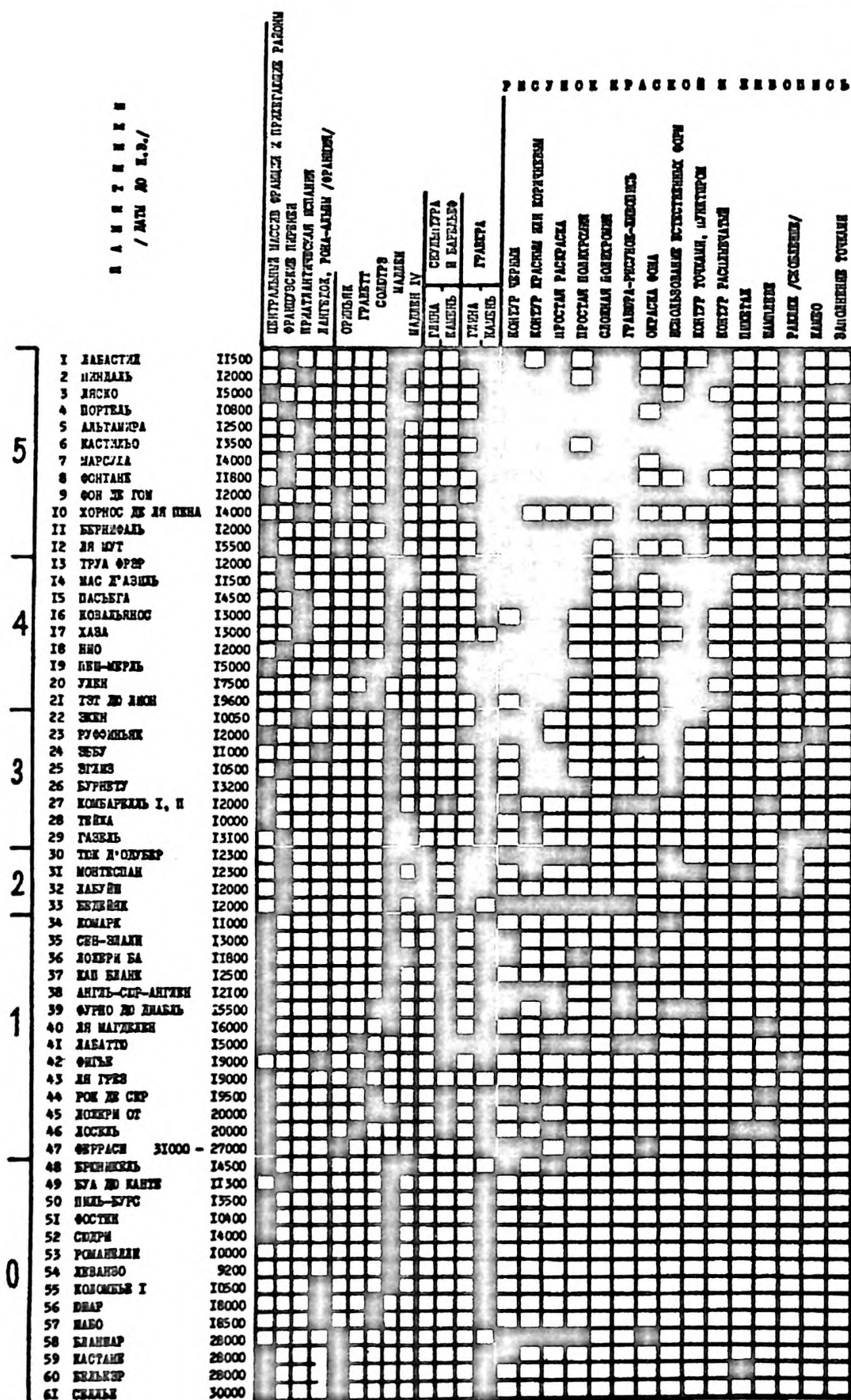


Рис. 54. Корреляция памятников по технологическим признакам. Усредненные даты даны по разным источникам: стилю, стратиграфическим аналогиям и по C^{14}

А. Маршаком, предполагаем, что часть их может быть изображением водной стихии [Marshack, 1976; Marshack, 1977].

Рисование краской и живопись. Та же глина в определенных условиях являлась красящим пигментом. Кашеобразной массой иногда пользовались для нанесения тех же “макарон” и других нестойких ко времени рисунков. Вообще-то, достойно удивления использование цвета в среднем палеолите. Кусочки охры или двуокиси марганца разной, в том числе округлой формы или в виде окрашенности культурного слоя обнаружены не только в мустьерских горизонтах Ферраси, Ля Кина, Пеш-дель-Азе, Носово-1 и других, но и в культурных слоях ашеля, к примеру, в Терра Амате. Трудно судить, какое практическое значение имела краска в виде порошка или фрагментов красящей породы. Отметим, что среди фрагментов имеется подобие использованных “карандашей”. Думается, что в основе этой технологии надо искать какую-то важную утилитарную, а не символическую цель. При обсуждении проблемы использования краски в мустьерское время, была отмечена вероятность ее употребления в разных целях, в частности, гигиенических. Не исключено, что цвет минеральных красящих веществ являлся вначале только зрительно ярким сопровождением целебной пастообразной массы. Цвет невольно становился первичным обозначением полезных качеств этой массы.

Все краски, которые верхнепалеолитический человек использовал в символических целях, были естественными минеральными пигментами. Иногда они специально готовились [Праслов, Галибин 1982: 257–259]. Это, прежде всего, различные оттенки охры (красные, бурые, желтые) и двуокиси марганца (черные и фиолетово-черные). Голубые и зеленые цвета или не сохранились, или не были известны. Исключением (?) можно считать обнаруженную краску зеленого цвета на стоянке Мальта.

Технология живописи на протяжении всего верхнего палеолита претерпела изменения, хотя принцип рисования краской и даже разными красками возник так же рано, как и способы гравирования или объемной резьбы по кости (см. группы 0 и 1 на рис. 54). Мы уже упоминали, что в шательперроне Арси-сюр-Кюр встречены марганец и кристаллы свинцового блеска, а в ориньяке I Ля Ферраси обнаружен упавший (?) со свода убежища блок известняка с двумя черными параллельными полосками. В скальном убежище Бланшар один из главных блоков содержит следы черного рисунка на красном фоне: две ноги с круглыми копытами и часть живота быка или лошади [Art et civilisation, 1984: 71]. В приведенной на рис. 54 таблице хорошо видно, что простая полихромия, без градаций того или иного цвета от темного до светлого — существует во всех группировках и во всех хронологических срезах. Живопись со светотеневыми эффектами при боковом освещении объекта изображения в верхнем палеолите отсутствует. В искусстве малых форм также употреблялось раскрашивание: это и статуэтки и, например, орнамент на челюстях мамонта в Мезине.

Обычно контур объекта намечался с помощью краски или эскизного наброска углем, но далеко не всегда пространство, обведенное контуром, закрашивалось. Достаточно рано возникла моделировка цвето- и светотоновыми оттенками. В верхнем палеолите предпочтение отдано красному и черному цветам. В пещерах Ляско, Фон де Гом контурные изображения тонко моделированы при помощи двух цветов, в Альтамире — трех или четырех. Иногда внутриконтурное пространство заполняется точками, кружками или штриховкой. Несомненно, существовало много способов и

приемов живописных работ: жидкой краской кистью или тампоном, распылением красящего порошка при выдувании его через трубчатую (?) кость, в виде непосредственно рисуемого изображения или с помощью трафарета или прямого отпечатка, к примеру, кистей рук. Хотя отдельные независимые наблюдения и противоречат этим объяснениям. Так, по мнению Д. Виалю, некоторые кисти рук изготавливались ракляжем, то есть выскабливанием, а другие дорисовывались кистью.

Связующим веществом, по всей вероятности, служила пещерная, насыщенная кальцитом вода. Из наблюдений за состоянием наскальных изображений и экспериментальных данных именно такая вода служит лучшим консервантом; она образует поверх краски тонкую кальцитовую, прозрачную пленку, ограждая краску от разрушительного воздействия внешних реагентов. К. Куро, проводя трехлетние наблюдения за нанесенными им на влажный и сухой известняк и кальцит красками, пришел к подобному выводу [Couraud, 1988: 23].

Огромная работа по анализу технологии наскального искусства была проведена А. Брейлем и некоторыми другими исследователями. Несмотря на то что А. Брейль последовательно стремился сделать технико-технологические признаки хронологическими, он при подробном их описании делал ценнейшие наблюдения, связанные с одновременностью того или иного комплекса. Так, в 1905 г. А. Брейль и Е. Картальяк сделали первый существенный шаг в объяснении не только технической сложности Большого плафона Альтамиры. Сравнение его технологии с технологией изображений галереи показало неоднородность приемов и одновременно невозможность в Альтамире четкого разделения разных техник, приемов и стилей больших промежутков времени: хронология Альтамиры располагается между 14 и 15,5 тыс. лет назад. В самом же Большом плафоне присутствуют почти все технические достижения изобразительного искусства палеолита. В полихромных изображениях Плафона наблюдается обводка черным контуром — в глубине галереи представлены черноконтурные изображения без внутренней раскраски; на Плафоне есть тонкая гравировка — в галерее имеются изображения бизона и мамонта в технике тонкой гравюры без раскраски; и на Плафоне и в галерее есть плоскораскрашенные фигуры животных или знаков без обводки другим цветом. Для части полихромных изображений используются естественные выпуклости поверхности в функции барельефа. Кстати, раскраска барельефов, да, видимо, и круглой скульптуры, в позднем палеолите — явление очень частое. Признаки такой окраски наблюдаются на барельефах Лосселя, Фурно дю Диабль, Кап Блан, Англи-сюр-Англен; круглая скульптура раскрашивалась в Ложери-Бас (нижний горизонт) и в искусстве малых форм восточноевропейских стоянок Костенки-1, Мезин и другие [Ucko, Rosenfeld, 1966: 50, 49; Филиппов, 1983a: 35].

Точность рисунка и тонкость гравировального мастерства в Большом плафоне сочетаются с массой полутонов, полученных от смешения черной, красной, коричневой и желтой красок. Черные линии наносились в виде эскизного наброска, затем добавлялись необходимые цвета. В некоторых случаях видны последующие подправки кистью и скоблением, подчеркивающие пряди шерсти загривка или хвоста, проявляющие выразительные изгибы связок и рельеф мышц (См.: рис. 94). В технологическом отношении Большой плафон отличается полной гомогенностью, что находит свое подтверждение и в стилистическом единстве. Е. Картальяк и А. Брейль рассматривали полихромные изображения Плафона

как результат своеобразного “подряда” мастеров, работавших в едином согласии [*Cartailhac, Breuil, 1905: 640–642*].

Такой же гомогенностью, но иными технологическими характеристиками обладает Черный фриз пещеры Пеш-Мерль (*Рис. 101*). Полихромии здесь нет. Все фигуры, как пишет М. Лорбланше, выполнены линейными контурами при помощи сухого карандаша, скорее всего древесного угля. Об этой технике еще в 1929 г. упоминал А. Лемози относительно профиля мамонта под сводом. На Фризе наблюдаются линии простые, пучками, растертые. Если исключить красные начертания, то все черные фигуры одновременны. Здесь полное стилистическое и техническое единство от начала процесса рисования до его завершения: это и способ изображений бивней — у передней части закрученного к корпусу хобота, и рисование квадратных морд быков и лошадей, а также отбор однородных выразительных средств при показе жизненных действий, например передачи дыхания. Все говорит не только об одновременности исполнения фигур Черного фриза, но и о том, что рисовальщик был один. М. Лорбланше, основываясь на экспериментальной проверке, показал возможность нарисовать в течение одного часа панно из пятнадцати фигур, каждая из которых достигает полутора метров в длину [*Lorblanchet, 1981: 201–206*].

Эволюция технологий искусства. Подводя итог обзору технологий в искусстве палеолита, мы подтверждаем, что общий принцип гравюры, лепки и валяния или рисунка углем, краской возникает в конце среднего — начале позднего (верхнего) палеолита [*Филиппов, 1972: 220–226*]. Судя по утилитарным, хозяйственным, охотничьим орудиям, изделиям из камня, и прежде всего из кости, человек в своей деятельности на этой границе археологических эпох обладал при целевой необходимости достаточным мастерством и наблюдательностью. Однако технология, как видим, не стояла на месте, она развивалась посредством усложнения, смешения родившихся на пороге позднего палеолита условных форм выражения. В течение всей эпохи то одна, то другая форма или вид становились основой условностей. Технологические же инновации в изобразительной деятельности позднепалеолитического человека возникали в качестве конкретных способов и приемов изображения. Такова, например, техника камео (термин П. Грациози), в которой гравюра и так называемый ракляж вызывают эффект живописи. Она заключается в том, что перекрытые друг другом слои разного цвета выскабливаются или оставляются, прорезаются участками, образуя двуцветные или многоцветные изображения. В этой технологии как нигде проявляется взаимозависимость комплекса элементарных приемов и материала. Не только усложнение, ритуализация деятельности, но и вовлечение новых материалов в процесс символизации произвольно рождает многообразие условных средств и специфических приемов выражения семантической и эстетической информации.

Только что предложенная корреляционная таблица (*Рис. 54*), в которой с учетом материального субстрата и способа формирования условностей выявляется четкая хронологическая позиция доминирования определенных видов изобразительной деятельности. Корреляция связала средства выразительности и памятники по группам 0–5.

Каждая из групп разделена нами на два или три хронологических среза. Первый срез внутри групп 0 и 1 относится к периоду 30–27 тысяч лет до н. э. и объединяет памятники начальной фазы фигуративного искусства. Второй

срез: 27–15 тысяч лет, в нем находятся такие технико-технологические формации, как граветт, солютре или близкие по времени. Третий связан с эпиграветтом и мадленом. Данная таблица ограничена территориями Франции, Испании и частично Италии, что обусловлено наличием наиболее полной информации о пещерном искусстве в этих районах.

Наиболее сложной, но все же разрешимой проблемой оказалось разделение технологий в одном памятнике во времени по техноформациям, а иногда — культурным общностям. Некоторые из приведенных пещер имеют культурные отложения с предметами искусства или индустриями, позволившими отнести их к тем или иным технико-технологическим формациям, а иногда даже датировать радиоуглеродным методом. Даты даны усредненные или по аналогии.

В нижней нулевой группе присутствуют памятники от ориньяка до мадлена включительно из всех указанных нами районов Юго-Западной Европы. Прежде всего, в связи с плохой сохранностью изображений и, соответственно, информационной бедностью технологических признаков, корреляция последних не может иметь достаточно серьезного обоснования. Однако здесь есть над чем подумать: в этой группе выделяются почти все древнейшие памятники пещерного палеоискусства и, более того, они расположены в одном районе. Важность этого факта трудно переоценить. Конечно, этот древнейший срез палеолитического искусства можно выделить в особую схематическую группу, изъяс более поздние, малоинформативные памятники. Интересно то, что некоторые пещеры и убежища, например Ля Ферраси и Абри Бланшар, представили нам относительно большое разнообразие изобразительных технологий, довольно широкий спектр видов искусства и способов формирования условностей. Основываясь только на этих свидетельствах, мы можем сказать, что в раннем ориньякском искусстве технология связывается с материалами: глиной, камнем, костью — и с различными способами изображения: гравировкой, объемной резьбой, видимо, лепкой, а также пикетажной техникой и рисованием краской, причем в Абри Бланшар и Ля Ферраси встречены блоки с фрагментами линий разного цвета, то есть с простой полихромией. К этим группам относятся также технологические развитые комплексы изображений, которые мы наблюдаем в пещерах Коскер и Шове.

Группа 1 всецело принадлежит региону, включающему прежде всего Дордонь. Здесь, в предгорьях Центрального массива Франции, в известняках расположено множество стоянок. Слабая плотность известняков в известной мере предопределила существование барельефной технологии. По этой технологической традиции группа и была выделена, хотя, учитывая морфологию вещей из культурных отложений, следует сказать о разных технико-технологических формациях — от граветта и солютре до мадлена III и IV включительно. Во всех технико-технологических формациях, к которым мы отнесли памятники искусства группы 1, существовала традиция раскрашивания барельефов.

Группа 2 составлена четырьмя пещерами. Это Тюк д'Одубер, Монтеспан, Бедейак, Лабуш. Все они принадлежат к мадлену и расположены во Французских Пиренеях. Их сходство кажется нам бесспорным — корреляция проведена по наличию глиняных скульптур, барельефов и гравюр. Эта оригинальная технология принадлежит мадлену IV. Группа 2 указывает на локальную технологическую традицию. Она связана с какой-то конкретной общностью людей мадлена IV или особого рода обрядностью, так

как в это же время и в этом же районе наблюдаются следы иной практики, относящейся к мадлену IV. Таковы пиренейские гроты и пещеры Мас д'Азиль, Истюриц, Лабастид, Портель, Фонтане, Газель, Труа Фрэр и Анлен. Последние два памятника находятся в одной подземной гидрографической сети с Тюк д'Одубер.

В группу 3 включены разнородные мадленские памятники с разных территорий Юго-Западной Европы. Только изображения из Эббу некоторые исследователи связывают с солютре. В этой группе нет ни каменной, ни глиняной скульптуры, нет и точечных контуров и знаков. Ее объединяют только контурные рисунки красной краской. Следует отметить, что в отдельных памятниках в каждом районе этой группировки существовала традиция использования в изобразительных целях естественных форм скальных стен. В целом группа 3 остается неопределенной.

В группе 4 объединены также разнородные памятники. Здесь представлены все указанные территории, но из технико-технологических формаций присутствуют только солютре и мадлен. Все памятники коррелируются по многим технологическим признакам и органически переходят в группу 5. Таким переходом служит присутствие точечных или пунктирных линий и наличие синтеза в изображениях различных техник — гравюры, рисунка, живописи. Обе группы связывают красно- и черноконтурные рисунки, а также простая раскраска фигур.

Группу 5 отличает только тоновая полихромная живопись. Итак, группы 1 и 2 показали нам технологию раскраски барельефа и скульптуры. Но только группы 4 и 5 представляют нам технологические инновации, которые не присутствуют в элементарных формах древнейшего среза памятников нулевой группы. Кроме указанной сложной полихромии группы 5, в группах 3 и 4, тоже в мадлене, появляется технология камео.

Таким образом, если учесть искусство малых форм, например, антропоморфную фигурку из убежища Бланшар, то самые ранние технологические приемы и связанные с ними условные плоскостные и объемные формы наблюдаются в Дордони, начиная с 31 тысячи лет до н. э. Это гравированные линии: тонкие, широкие и грубые глубокие. Это контур черной, красной, коричневой красками или двумя — разного цвета, так называемая простая полихромия. Это раскраска скалы в качестве фона и, возможно, грунтовки, а также раскраска фигур внутри контура. Это пикетажные линии и ямки на камне и, наконец, объемная резьба мелких поделок из кости. На других территориях Европы на раннем этапе верхнего палеолита пещерное наскальное искусство как будто отсутствует. Более того, в следующем отрезке времени — приблизительно 27–20 тысяч лет до н. э. — оно как бы уходит из пещер и навесов Дордони, хотя синхронные лёссовые стоянки в Центральной и Восточной Европе дают нам в искусстве малых форм прекрасные образцы объемной резьбы и гравирования со следами раскрашивания.

Пещерное наскальное искусство мы вновь наблюдаем в Дордони и в бассейне реки Роны в периоде приблизительно 20–17 тысяч лет до н. э. Здесь мы впервые видим появление технологии изготовления наскальных рельефов. Но далее на протяжении двух тысячелетий как будто бы снова наступает спад изобразительной деятельности. Не исключено, что подобное наблюдение объясняется несовершенством наших датировок¹.

¹Так, например, в гроте Шове обнаружена живопись сложной технологии. Стиль изображений можно отнести к солютре или даже мадлену, а древнейшие даты определены временем ориньяка. Корреляционные таблицы представлены без учета новых данных.

На третьем этапе существования изобразительного искусства Западной Европы, начиная с 15 тысяч лет до н. э., технология достигает как будто бы своего апогея. Видимо, совершенствуется тонкая гравюра, пикетажные формы, возникает или воссоздается тоновая полихромная живопись и техника камео. В Пиренеях в промежутке 13–12 тысяч лет до н. э. локально проявляется технология объемной резьбы и моделирования крупной скульптуры из глины. Относить подобный моделинг из глины к ориньякской формации, как это делает А.Д. Столяр, нет никаких оснований. Речь, разумеется, идет о данном конкретном случае, как о факте стадийного развития изобразительных форм. Конечно, изделия из глины в эту эпоху могли существовать, и определенно существовали. Этот весьма податливый материал доступен везде и в неограниченных количествах. К сожалению, в необожженном состоянии в качестве культурного артефакта древности он почти нигде не сохраняется.



Глава 6.

УСЛОВНЫЕ СРЕДСТВА, СТИЛИ И ОРГАНИЗАЦИЯ КОМПЛЕКСОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПАЛЕОЛИТА

Из стиля и техники произведений без двусмысленности следует, что приспособление подземного пространства не было связано с самопроизвольной фантазией палеохотников. Они нашли в пещере здание, в некотором роде совсем построенное ...

А. Лефруа-Гуран

Технологический аспект формообразования выразительных средств, который мы рассмотрели в четвертой главе, очертил только некоторые материальные условия возникновения тех или иных изобразительных форм. Продолжая эту тему, можно указать на условности разных уровней. Так мы, пытаясь охарактеризовать внешнюю технологическую специфику формообразования, говорили о видах искусства: скульптуре, гравюре, рисунке и живописи. В них трехмерная или двумерная форма, казалось бы, являлась условной по отношению к отражаемому в ней реальному объекту и к идее.

До поры до времени мы не будем ставить себя на место первобытного художника, чтобы попытаться посмотреть на изображение его глазами. Отметим лишь, что условности, с помощью которых первобытный человек отражает свое видение реальности, не всегда можно проследить, и тем более понять, уловить их значение. Стилистические особенности и структурный анализ изобразительных комплексов позволяют разглядеть в кажущемся хаосе фигур некий порядок, неслучайность в организации верхнепалеолитических пещерных святилищ.

Стилевая организация искусства. Организация художником условного целого требует внимания к части, деталям, наглядным особенностям в их взаимосвязи. Встает вопрос и о времени возникновения как этих традиционных особенностей, так и условной целостности изображений. В связи с этим попробуем привести в систему некоторые формальные данные о палеоискусстве, имеющие определенное отношение к стилю. По всей вероятности, о стиле можно говорить только тогда, когда проявляются тенденции к структурной ясности целого и особой организации различных форм изображений. Он выступает как результат закрепления во времени и пространстве изобразительно-выразительных условностей. Бесспорно, стиль — явление историко-культурное и зависит от многих факторов, благодаря которым он возникает и существует. Однако у нас речь идет о внешней выразительности, зависимой от принципов и приемов построения

фигуративных и абстрактных форм или их совокупностей, отражающих конкретно-историческое видение субъекта-художника. Важно отметить, что так называемое личностное видение отражает коллективные представления о гармонии реальности — физической или психологической.

Огромное влияние на стилевое объединение оказывает фактор наличия центра общественной жизни, будь то наземное жилище или специальное нежилое сооружение, скальный навес, грот или глубокая пещера коридорного типа. Эти центры, вольно или нет, должны были явиться средоточием создаваемого или несоздаваемого синтеза предметных и символических форм, объединенных общими признаками. Вообще говоря, стили, обусловленные общими культурно-историческими мотивами, одновременно развиваются по универсальным эстетическим законам, связанным с восприятием и организацией целостности. Стил, как постоянная на каком-то отрезке времени наглядность, цементирует через воздействие на эмоциональную сферу человека мир материальной и духовной культуры и соответственно отражает его единство. Он косвенно указывает на то, что коллективное сознание обладает представлением о мире в целом.

Недостаточно строгое определение стиля необходимо приблизить к археологическим изобразительным материалам, у которых утрачено функциональное значение. Понятие стиля должно служить инструментом обобщения. В данном разделе работы важен анализ морфологии палеолитических изображений. Поэтому стиль мы будем рассматривать на уровне эмпирических закономерностей.

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

Стили А. Леруа-Гурана. Стил I характеризуется первыми фигуративными формами, не имеет устойчивого выражения. Редко изображается полный корпус животных,

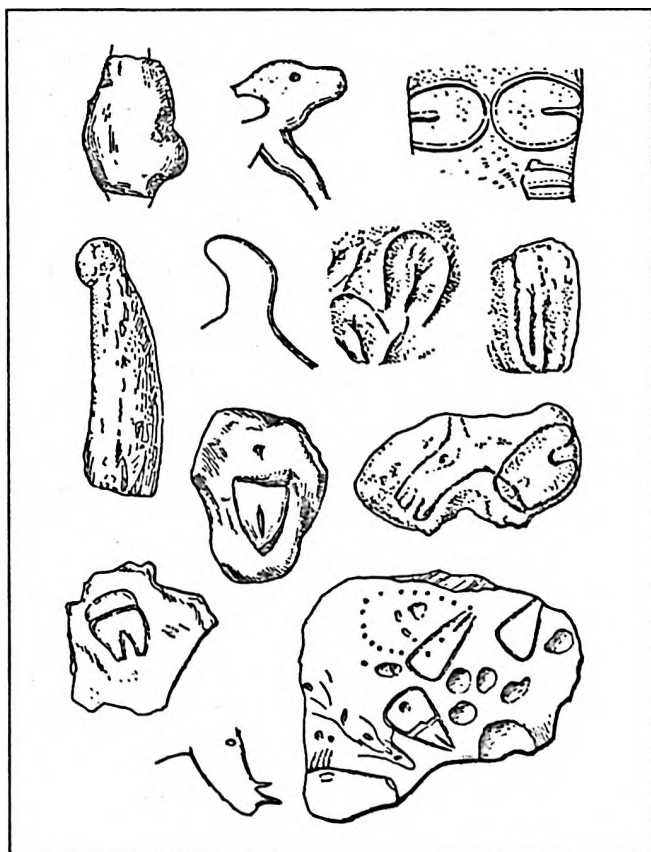


Рис. 55. Стил I по А. Леруа-Гурану

чаще — только голова и грудь. Стил I может быть проиллюстрирован блоками из убежищ Белькэр, Ля Ферраси, Селлье, Берну и Кастане. Изображения отличаются крайним схематизмом. С фигурами животных связаны особые знаки — реалистические (фигуративные) символы пола, в основном женские (Рис. 55). Как некие вполне закономерные рецидивы подобные изображения появляются и в более позднее время. Стил I, по А. Леруа-Гурану, датируется промежутком времени от 32 до 25 тысяч лет до н. э.

Стил II показывает животных в элементарно-синтетической манере. Очень простая шееспинная линия, иногда дающая толчок к узнаванию вида животного, как правило, однообразна. К профильному корпусу как бы приставлены специфические детали — рога, нередко изображенные в фас ("крученная" перспектива А. Брейля), уши, хвост; ноги обычно не закончены, часто представлены в виде одной передней и одной задней; скульптурные фигуры животных и людей статичны и отвечают определенному канону, женские изображения делаются с некоторым преувеличением бедер, живота, груди. Знаки женского пола эволюционируют к абстрактности. Они имеют концентрическую или овальную форму. Техника носит жесткий, несколько неумелый характер. Стил II, как пишет А. Леруа-Гуран,

хорошо прослеживается на плакетках и блоках из Истюриц, Лабаттю, по находкам в гротах Лоссель, Леспюг, Брассемпуи, а также по памятникам настенного искусства — Гаргас, Пер-нон-Пер, Ля Грез, Улен, Юшар, Шабо (Рис. 56). Стил II, по А. Леруа-Гурану, существовал после стили I в рамках 25–20 тысяч лет до н. э.

Стил III, как говорит А. Леруа-Гуран, продолжает эволюцию синтетической манеры изображения стили II, но в совершенно развитом живом виде. В формах изображенных животных мы наблюдаем пока тот же довольно упрощенный извилистый изгиб шееспинной линии, силуэт животных таксообразный, перед корпуса объемистый, как бы надутый, короткие ноги часто выставлены вперед и назад, перспектива "полукрученная" — передний рог показан прямым, другой — извилистым; техника изображения деталей и фигур в целом достигает совершенства; знаки окончательно превращаются в абстракцию. Этот стил, по А. Леруа-Гурану, был распространен во время солютре и далее вплоть до среднего мадлена, то есть примерно от 20 до 16 тысяч лет до н. э. А. Леруа-Гуран относит к этому стилю солютрейские рельефы на блоках из Рок-де-Сер и Бурдей, а также часть рисунков из Пеш-Мерль и Габийю, изображения из Ля Мут, Гаргас, Куньяк, Портель. Весь ансамбль Ляско также относится к стилю III (Рис. 57).

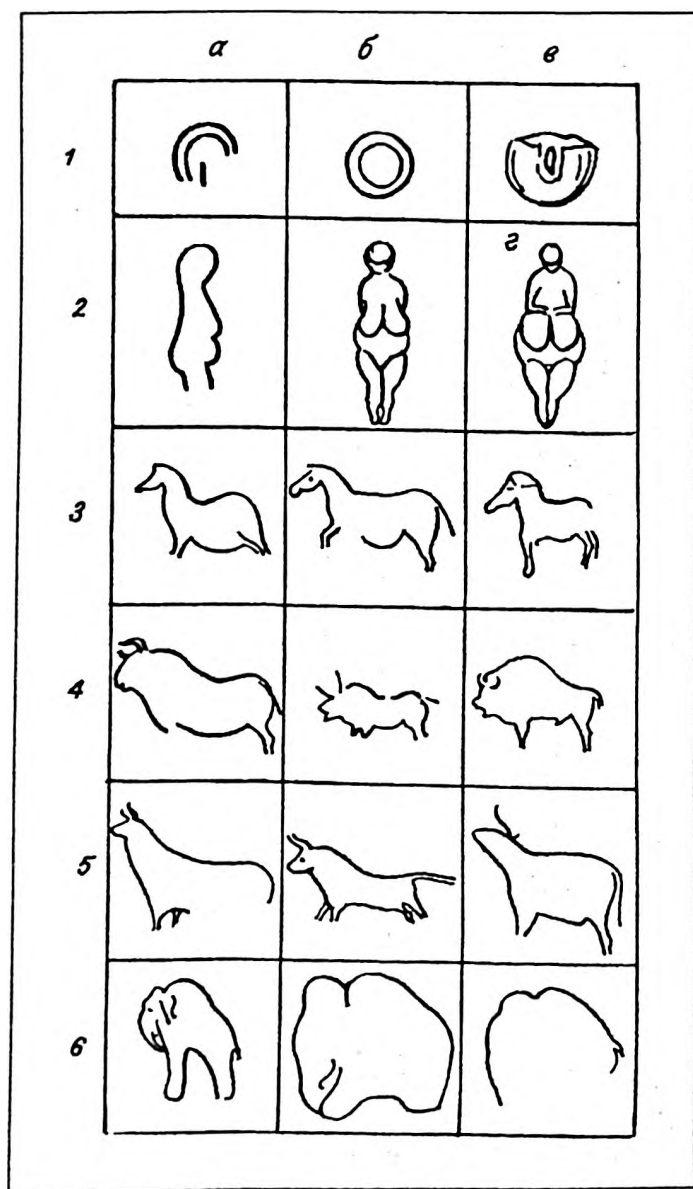


Рис. 56. Стил II по А. Леруа-Гурану

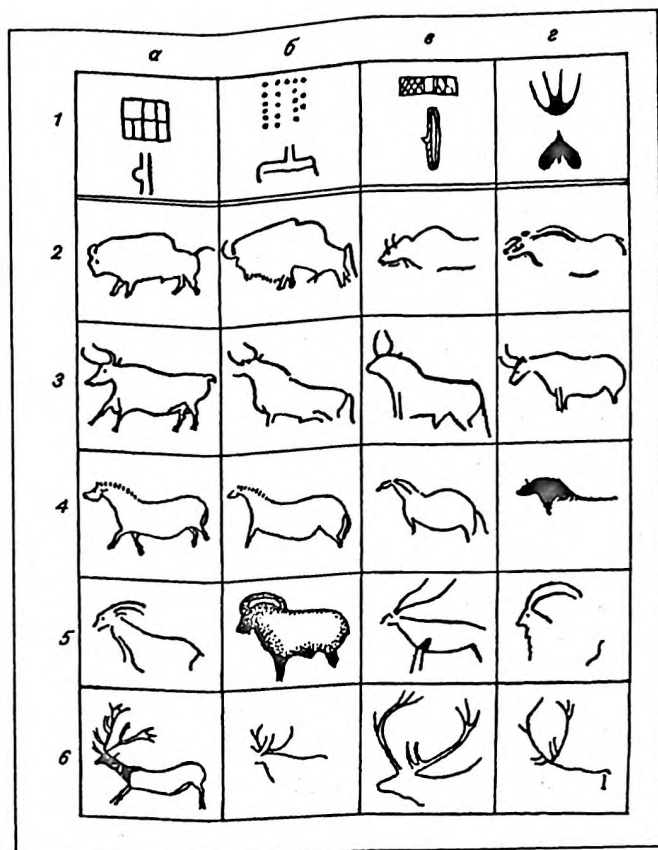


Рис. 57. Стил III по А. Леруа-Гурану

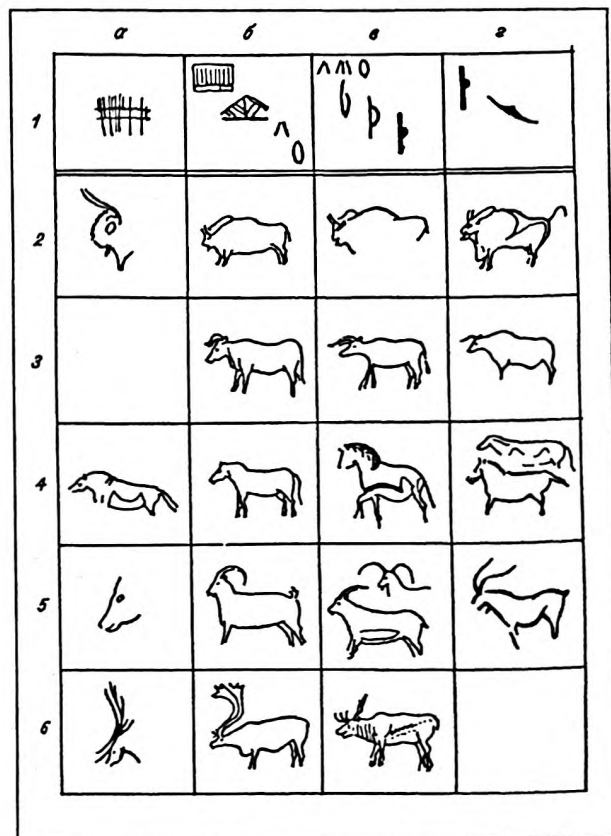


Рис. 58. Стил IV по А. Леруа-Гурану

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

Стил IV, древний, характеризуется легким напоминанием об элементах предшествующего стиля, что выражается в очень слабых диспропорциях; в целом изображения уже обладают высокой степенью «оптической» достоверности; позы животных экспрессивны, но ноги как бы висят в воздухе; появляются необычные детали вроде условных больших грив бизонов. Рога изображаются в нормальной линейной перспективе. Штриховка или цветовые пятна — главные средства выразительности во всем франко-кантабрийском искусстве (Рис. 58).

Стил IV, поздний, отражает полное развитие способностей палеолитических мастеров передавать пропорции фигур и выразительность движений. В начертании знаков намечается поворот к овальной и треугольной стилизации. Наиболее показательные памятники с изображениями стиля IV — это Фон де Гом, Комбарелль, Руффиньяк, Нио, Труа Фрэр и Фонтане, представившие гравюры и живопись, Кап Блан и Англи-сюр-Англен с каменными фризами, Тюк д'Одубер и Монтеспан с крупной скульптурой из глины. Из стоянок с искусством малых форм можно назвать Аруди, Брюникель, Анлен, Гурдан, Истюриц, Ложери-Бас и Ложери От, Лимейль, Ля Марш, Мас д'Азиль, Плакар, Сен-Марсель, Солютре, Ля Ваш. А. Леруа-Гуран расположил стил IV в промежутке 16–11 тысяч лет до н. э.

Необходимо обратить внимание на разные периодизации искусства палеолита, сделанные по стилям А. Леруа-Гурана. В них неодинаково проводятся границы между различными стилями, что зависит не только от

[illegible]

Рис. 59. Корреляция стилистических памятников наскального искусства Франции, Испании и Италии

“плавающих” датировок, определяющих рамки той или иной технико-технологической формации. Для выяснения системности изобразительных комплексов и их функций нам необходимо, с одной стороны, более тщательный анализ хронологической позиции каждого стиля, а с другой — возможности их сосуществования и участия разностилевых изображений в организации целостных ансамблей.

Другие основания классификации стилей. Обратим внимание на таблицу (Рис. 59), представляющую корреляцию пятидесяти пяти памятников пещерного искусства Франции, Испании и Италии. Сопоставление проводится по двум основным группам изображений животных: в группу “А” входят “архаические”, статичные образы, в “К” — “классические”, в последней — большее разнообразие изображений. Группы выделены по изобразительным условностям наиболее общего, элементарно важного обобщения или по организации целого и разбиты на шесть предельно генерализованных типов и вариантов¹, в которых фиксируются характер условностей и часто “манера” исполнения. Пока мы сознательно не говорим о стилях, признаки которых более связаны друг с другом и прежде всего отражают эстетическую информацию. В таблице указан ряд дополнительных данных: регион, хронологическая позиция, технико-технологическая формация, культурная принадлежность к мадлену IV, наличие в четвертичных отложениях пещер и навесов плакеток с изображениями, а также присутствие в комплексах антропоморфных личин и фигур. Кстати, человеческие изображения имеют свою как бы сдвинутую в древность линию развития. С одной стороны, реалистические образы в процессе эволюции трансформируются стилизацией, с другой — появляются “карикатурный” и “фантастический” облики антропоморфных и зооморфных образов. В целом же стилистические целостности в верхнем палеолите остаются весьма неопределенными. В этом мы сейчас убедимся.

Итак, к основным типам относятся следующие: тип А-I определяется как “диффузный”, образно-знаковый; тип А-II объединяет изображения по признакам статичности с элементарно-схематической линейной манерой гравировки и рисования краской без подправок, часто с гипертрофией и редукцией деталей. Изображения, как правило, не закончены и грубы по технологии выполнения. Варианты: 1) целостный “жесткий”; 2) целостный “эскизный” (Рис. 60).

Тип К-I включает силуэтно-разработанные линейные изображения, выполненные с большой степенью “оптической” достоверности, иногда

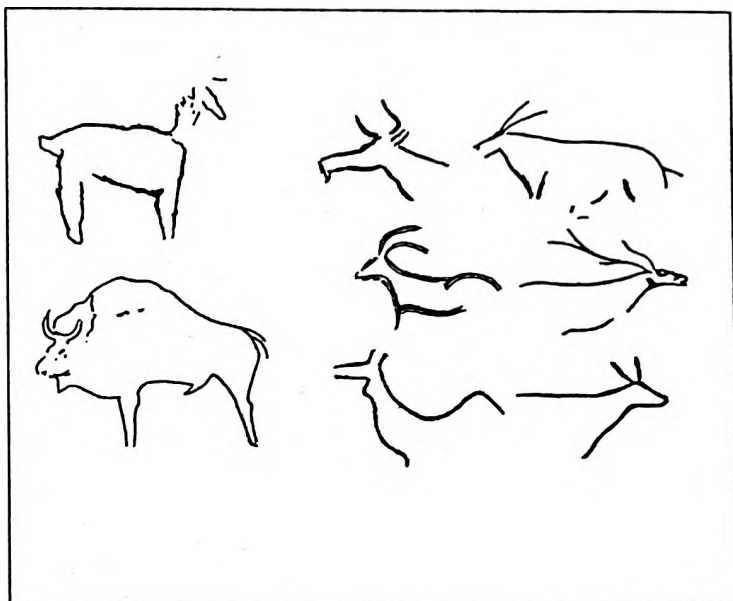


Рис. 60. Изображения архаические: А II; 1, 2

¹Стилевые типы выражают в основном совокупности признаков более общего характера (в отличие от стилей). Например, в группе “классических” изображений мы выделяем “линейные” и “живописные” типы с их вариантами. Варианты могут сближаться со стилями.

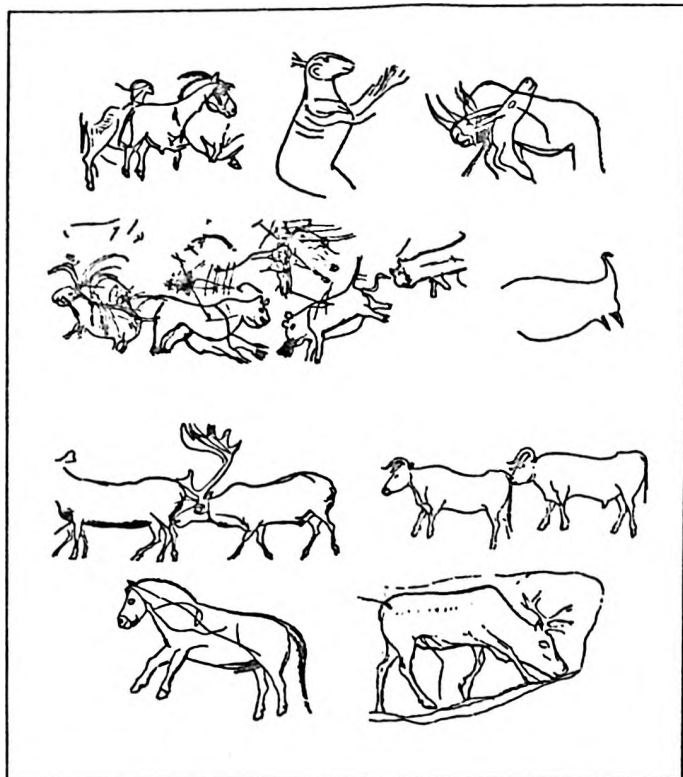


Рис. 61. Изображения классические: К I; 1, 2

с незначительными нарушениями пропорций. Часто наблюдаются подправки. Также фиксируется внимание мастера к деталям и позам как в статичном состоянии, так и в движении. В свою очередь, он делится на две группировки — упрощенных и расчлененных изображений. Варианты: 1) изображения с контуром, который сделан при помощи продольно-параллельных, множественных прорезанных штрихов. Это манера характерна для мадлена IV (Фонтане, Портель, Лаба-стид, Мас д'Азиль); 2) изображения как бы намеренно незаконченные, часто с легкими диспропорциями частей; этот вариант легко объединяется со следующим; 3) завершенные детализированные очень точные изображения (Рис. 61).

К типу К-II относятся изображения, выполненные в рисуночно-живописной манере со свободным контуром и энергичным мощным штрихом, показывающим шерсть и подчеркивающим важные части объекта. Ослабленный вариант этого типа проявля-

ется в тонкой гравюре К-II, например, в Фонтане, а наиболее выразительный — в рисунке краской (образец — фигуры из пещеры Нио) (Рис. 62).

Тип К-III, живописный, имеет варианты: 1) линейный, нередко с частичной или сплошной раскраской силуэта одной или двумя красками; 2) тоновой полихромии со свободной манерой передачи масти животных, моделировкой формы, цветом и подчеркивающим детали штрихом (Рис. 63).

Как же соотносятся типолого-стилевые группировки с хронологией и стилями А. Леруа-Гурана? Наш образно-знаковый суммарный тип А-I (скульптура, гравюра, рисунок краской) выделяется очень компактно и по характеристике полностью совпадает со стилем I по А. Леруа-Гурану. Спорадически он наблюдается до конца эпохи, и в чистом виде не существует.

“Жесткий” вариант типа А-II фиксируется в ориньякских памятниках, например, в Ля Ферраси и Белькэр (28–27 тысяч лет до н. э.). После значительного перерыва он имеет свое продолжение (примерно с 20 до 17 тысяч лет до н. э.), а после 15 тысяч лет до н. э. он сосуществует уже с “эскиз-

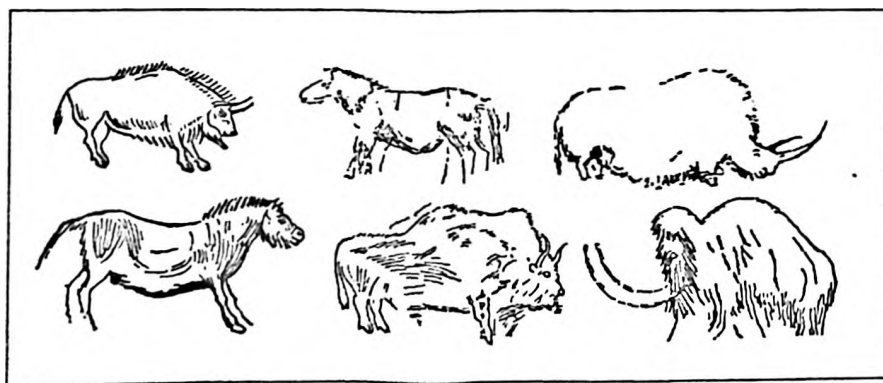


Рис. 62. Изображения классические: К II

ным” вариантом. “Эскизный” вариант типа А-II, казалось бы, также укладывается в характеристики стиля II А. Леруа-Гурана, но подобные изображения этот исследователь относит к более развитому стилю. “Эскизный” вариант типа А-II впервые фиксируется на границе 15 тысяч лет до н. э., что вроде бы свидетельствует о

его резком отличии от жесткого варианта: схематизм и статичность фигур, грубость линий выражаются здесь чисто внешне, а ведь за определенной степенью свободы выражения чувствуются скрытая сила и даже движение. И, тем не менее, он, видимо, древнее, чем мы думаем.

Грубость и внешняя неумелость линий (впрочем, и умелость), хотя и имеют отношение к стилям, но не подчиняются хронологии. Об этом ярко свидетельствует упомянутое нами искусство пещеры Шове. Образно-знаковый схематизм стиля I (по А. Леруа-Гурану) и застывшая архаика стиля II с плохо изображенными конечностями животных встречаются, как мы уже говорили, в мадленской технико-технологической формации. Так, в испанской пещере Хорнос де ла Пенья с абсолютно однородным искусством можно при желании выделить ориньякские, граветийские, мадленские изображения, что, собственно, и делает А. Брейль.

Он же относит великолепный набросочный ("эскизный"), а поэтому упрощенный стиль черных изображений из галереи Альтамиры к ориньяку. Набор признаков (по А. Леруа-Гурану) у этих изображений конструирует стиль II, хотя они, видимо, близки по времени Большому плафону с полихромными бизонами. Аналогичную картину мы наблюдаем в пещере Кастильо.

Между выделенными в типы общими стилевыми группировками непреодолимой границы нет. Поэтому мы сказали бы, что существуют изображения атипичные. Например, к "эскизному" варианту типа A-II может быть отнесено гораздо большее количество изображений, если не связывать их с контекстом. Этот тип можно выделить, например, среди гравированных животных Гаргаса, что и делает А. Леруа-Гуран, относя часть изображений этой пещеры к своему стилю II. Ориентировочная дата памятника — 19 тысяч лет до н. э. В пещере имеется слой граветта с резцами ноай и плакетками, на которых обнаружены близкие по стилю изображения. Этот вариант мы в данном памятнике не выделяем. В Гаргасе подобные изображения скорее исключение, чем правило. Все они, кроме неясных схематично-жестких рисунков краской, относятся к вариантам первого и второго типа K-I, то есть к другой, "классической" группе изображений, иногда напоминая разнообразный динамичный стиль Труа Фрэр.

Итак, стилевые группировки определимы на разном уровне, ибо за ними могут скрываться самые различные причины организации наглядных целостностей. Обобщение наборов простых и сложных признаков в качестве стилей, данное А. Леруа-Гураном, в определенном отношении совпадает и не совпадает с предложенной нами схемой. Такое несовпадение относится к стилю II, который часто входит в группу "классических"

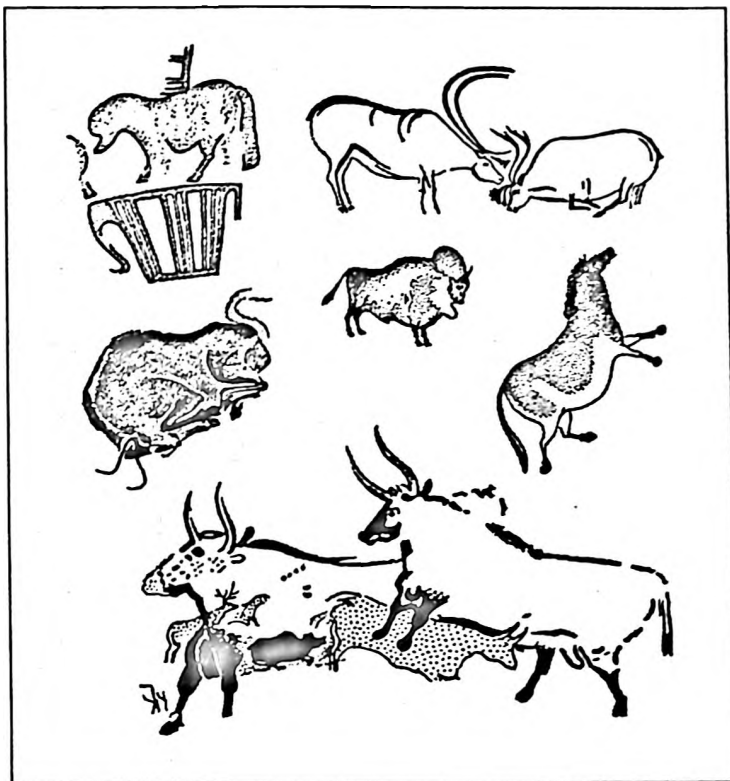


Рис. 63. Изображения классические: K III; 1, 2 (полихромия)

изображений. Кроме того, А-II, 2 ("эскизный" вариант) вполне коррелирует с "классическими" образами, концентрируясь позже 15 тысяч лет до н. э.

Как видно из изложенного, в характеристике стиля III (по А. Леруа-Гурану) большое значение имеет особый типаж изображений. Судя по датам, он появляется примерно 20 тысяч лет до н. э. и исчезает, по существу, в конце палеолита. Стил III как бы входит в различные стилевые типы "классической" группы изображений и частично совпадает со стилем IV. Во всяком случае, расчленив изображения пещер Портель и Эглиз с датами около 11 тысяч лет до н. э. по хронологически разным стилям III и IV не представляется возможным. Так, изображения пещеры Портель были, по всей вероятности, созданы в близкое друг к другу время, что доказывалось целостной организацией всего комплекса изображений [*Davois, Vezian, 1984: 387*]; изобразительные стили II–III и III–IV сосуществуют здесь не только в среднем мадлене, но и значительно раньше. Стили III и IV полностью относятся к "классическим" изображениям.

Таким образом, наскальные изображения "классической" группы, в том числе и первые, достаточно хорошо разработанные рельефы уже фиксируются где-то между 30–18 тысячами лет до н. э. (стили III–IV), но отдельные линейные варианты — гравюры и рисунки краской — могли начинать свою жизнь позже. Это — изображения животных с контуром, иногда выполненным мелкими продольно-параллельными штрихами. Подобные изображения к тому же концентрируются по районам. Более ранние находят в Дордони, несколько позднее они появляются в Пиренеях. Тип К-II в основном относится к периоду 13–12 тысяч лет до н. э. Он связан, главным образом, со стилем изображений пиренейских памятников мадлена IV¹. К наиболее характерным памятникам с изображениями этого стилевых типа относятся пещера Нио и Фонтане. Признаки можно найти в изображениях Ляско.

Полихромные изображения, особенно второй вариант типа К-III, как казалось бы, впервые появляются около 15 тысяч лет до н. э.: чуть раньше в Дордони и рядом с ней, затем в Пиренеях и Испании. Однако материалы новых пещер Коскер и Шове с полихромными шедеврами, как известно, датированы началом верхнего палеолита. Таким образом, 15 тысяч лет до н.э., видимо, являются тем рубиконом, преодолев который сложные формы наскального искусства вступают в период своего наиболее широкого распространения и полного расцвета. Существует ли преемственность традиций — от древнейших изобразительных комплексов к искусству после 15 тысяч лет до н. э. — вопрос пока еще далек от решения.

По всей вероятности, в дальнейшем искусство становится еще более сложным в обрядовом отношении. Это следует из сопоставления различных сторон материальной культуры верхнего палеолита и ее широкого распространения. Может быть, это связано с определенными демографическими процессами и усложнением социальных отношений. Корреляция изображений между собой в каком-либо памятнике не показывает четкого

¹В мадлене IV Франции и Испании существовала стилевая ассоциация, четко определяемая в искусстве малых форм по вырезанным головкам животных из кости уплощенной формы, а также по изделиям, форма которых органически сливается с резными фигурками животных. Особенно это касается копьеметалок с изображениями птиц, горных козлов, иногда других животных. Это стилистическое единство подкрепляется еще и своеобразным криволинейным глубоковырезанным геометрическим орнаментом.

обособления тех или иных типов, часто сосуществующих. Это не может быть объяснено, например, возможностью относительно одновременно использования той или иной пещеры двумя, тремя и т. д. разнокультурными группами населения с разными стилистическими традициями. Надо учесть и то, что разные стили присутствуют в одних и тех же композиционных целостностях.

В пещере Портель, к примеру, среди изображений настенного искусства можно выделить все стили А. Леруа-Гурана и одновременно без особых натяжек отнести их к мадлену IV, ибо слои среднего мадлена в пещере присутствуют с четко атрибутированными находками. Следовательно, одна культура в каких-то условиях может иметь изображения разных стилей и разных стилевых типов. Правда, это еще не говорит о том, что в других культурах указанные типы и даже конкретные стили не могут проявляться конвергентно. Ведь, с одной стороны, все типы (кроме объемного K-IV) имеются в таких пиренейских памятниках мадлена IV, как Портель и Лабастид, а с другой — эти же типы существуют, хотя и в менее явной форме, в качестве изобразительных фрагментов или эпизодов в Дордони в пещерах Ляско и Бернифаль.

Если предположить, что рассматриваемые стилевые типы индифферентны к культуре и соответственно экстерриториальны, то надо объяснить хронологические лакуны в бытовании некоторых из них; к примеру, тип K-II только частично сосуществует с типом K-III. Более того, варианты последнего также не совпадают во времени. Частично это объясняется плохой сохранностью настенных изображений, но полностью объяснить этим явные несовпадения нельзя.

Как мы уже говорили, стили А. Леруа-Гурана в основном имеют последовательную хронологическую обусловленность: более поздний стиль вытекает из более древнего и очень часто несет на себе печать архаичных черт. Все это верно, однако стремление создать достаточно подробную глобальную схему эволюционного развития с однолинейной сменой стилей в искусстве палеолита Западной Европы, подчеркнем — в настоящее время, невольно приводит к недостаточному вниманию к региональным и локальным стилям. К этому невниманию ведет и логика линейного построения стилей А. Леруа-Гурана. Мало кто обращает внимание на его оговорки [*Leroi-Gourhan, 1976: 744*]; они сводятся к тому, что каждый стиль возникает в свое время, но более древние стили могут проявляться и существовать наряду с поздними. Иначе говоря, картина развития стилей не такая простая и ясная, как это кажется на первый взгляд. По нашему мнению, стиль I А. Леруа-Гурана является "бесстилевым", он абсолютно экстерриториален, так как не расчленяется на варианты в пространстве и времени. Такая характеристика не связана с плохой сохранностью ориньякских изображений. Он образует особую стадию, хотя и имеет спорадическое продолжение. Стиль II может быть расчленен во времени, если мы учтем "эскизный" вариант нашего типа A-II. Стиль III наиболее распространен в Дордони и ближайших областях, встречается в Пиренеях. Его общепризнанным эталоном является Ляско. Наиболее древним памятником с изображениями этого стиля, по А. Леруа-Гурану, является пещера Рок де Сер (приблизительно 17–20 тысяч лет до н. э.). На самом деле нельзя исключить, что это более древние изображения в пещерах Коске и Шове. Эти памятники разнокультурные и, хотя географически очень близки, ограничены совершенно разными хронологическими рамками. С нашей точки зрения, рельефы Рок де Сер, возможно, не принадлежат к

стилю III. Это спокойные, грузные, но пропорциональные “классические” изображения животных, близкие по стилю граветтийским рельефам Лос-селя. Границы стилей оказываются размытыми. Таковы и позднесолютрейские рельефы из Фурно дю Диабль. Впрочем, рельефы из Рок де Сер, несомненно, солютрейские, а вот стиль остается под вопросом. Стили изображений и технико-технологические формации не обязательно должны совпадать.

Попытка отнести к стилю III изображения из приронской пещеры Тет дю Лион с датой 19–18 тысяч лет до н. э. также не совсем состоятельна, хотя голова быка в абсиде напоминает формы из Пеш-Мерль. Здесь, как в Рок де Сер и Фурно дю Диабль, нет удлинённых фигур с короткими ногами, так называемой таксообразности корпуса (один из устойчивых признаков стиля III А. Леруа-Гурана), нет утяжеленной передней части и нет динамики. С другой стороны, в пещере Эббу (район Рона–Альпы), датируемой приблизительно 11 тысячами лет до н. э., фигуративные изображения абсолютно однородного характера по отдельным признакам отнесены А. Леруа-Гураном также к стилю III, хотя с таким же успехом они могли быть связаны со стилем II. Очевидно, что разные признаки, объединенные в одном изображении, могут быть отнесены то к стилю II, то к стилю III. А. Брейль в 1952 г. отметил, что все животные, изображенные в Эббу, наделены только парой ног без деталей и окончаний и, кроме того, у каждого из рогатых животных изображен только один рог [Breuil, 1952: 204–205]. Аналогичную картину мы видим в пещере Коскер. Интересно мнение М. Лорбланше, который, говоря об аналитическом стиле изображений фриза пещеры Пеш-Мерль, отмечает, что часть животных обладает только одной ногой спереди и одной сзади. Окончания ног — копыта, бабки иногда изображены точно, и здесь же рядом — двумя незаконченными, вертикально параллельными линиями. С нашей точки зрения, М. Лорбланше справедливо утверждает, что детальность рисунка отвечала эпизодической актуальной тщательности так называемого интеллектуального реализма, а не традиции реалистически-визуального стиля [Lorblanchet, 1981: 199]. Таким образом, последовательность стройной всеобщей картины развития стилей А. Леруа-Гурана нарушается. В плане доминирования простого или сложного стиля мы не отрицаем стилевой стадиальности¹, но, вероятно, она должна быть, хотя и условно, но содержательно сформулирована через гипотезу существования возможных обрядовых функций, чтобы общая стадиальная форма была открытой для внутреннего богатства локальных стилистических особенностей. Кроме того, если мы опираемся на морфологию и типаж изображений, то стилевые стадии, включающие отрезки времени во много тысяч лет, следует, видимо, рассматривать по регионам. На каких-то отдельных памятниках стадиальность может не соблюдаться.

Стиль I А. Леруа-Гурана мы относим к первой архаично-фигуративной стилевой стадии. Здесь региональные различия, как правило, не устанавливаются. Если учесть искусство малых форм лёссовых стоянок Европы, то примерно, начиная с 27 тысяч лет до н. э., подобные изображения существуют и развиваются совместно с изображениями стиля II.

Основу второй стадии составляют, хотя и аналитически обобщенные, но архаичные изображения. Господствующей особенностью третьей стадии

¹Устойчивая во времени совокупность стилей и их ассоциаций определяет локальную или экстерриториальную стилевую стадию.

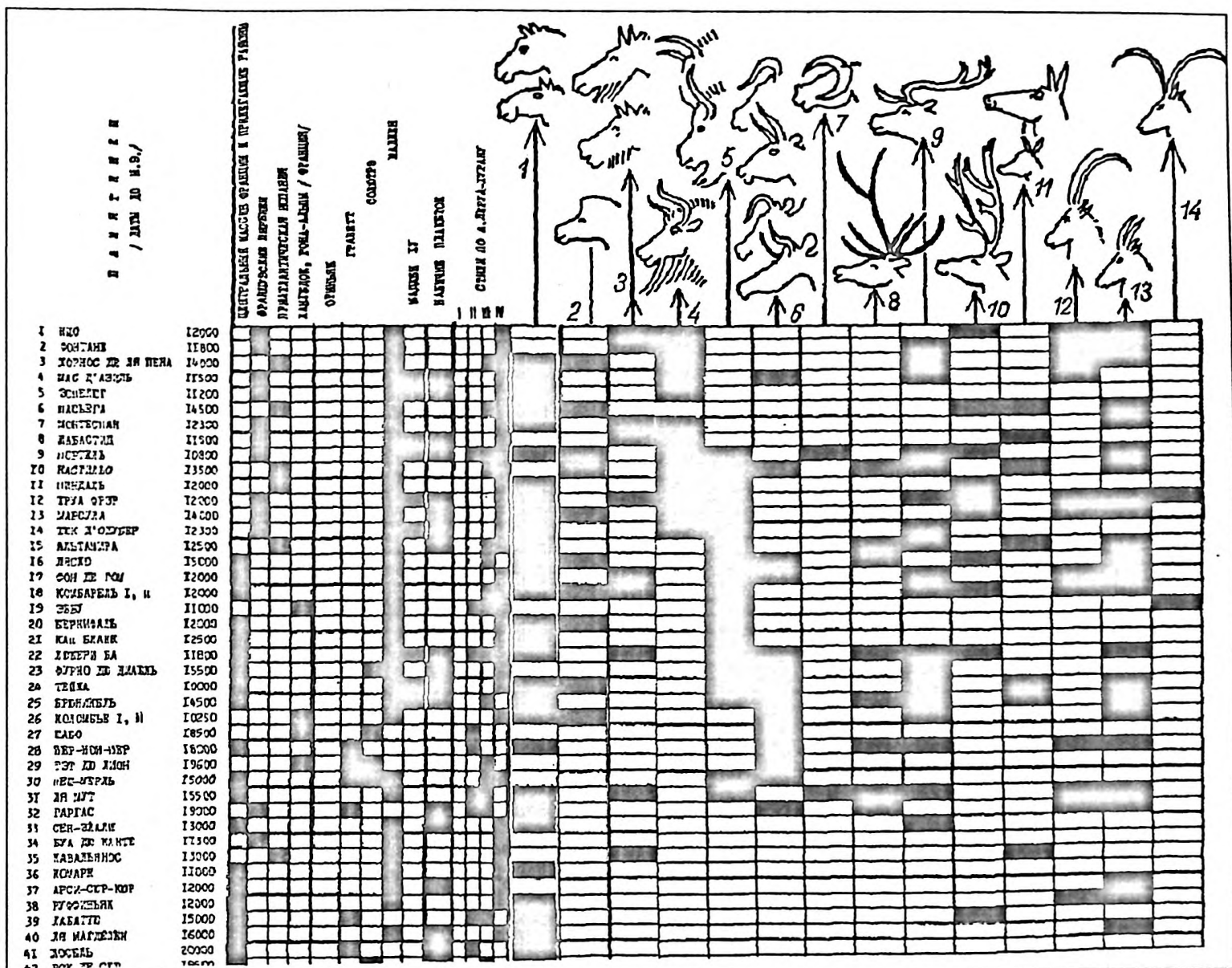


Рис. 64. Корреляция изображений голов животных разного типажа в наскальном искусстве Франции и Испании

является передача экспрессии, движения, поз, причем совершенство достигает такой степени, что невольно возникает мысль о профессионализме. Наблюдается значительно большее разнообразие региональных или местных стилей. Однако остановимся на типаже изображений, посмотрим, как первобытный человек рисовал животное или человека, какие специфические особенности мы можем уловить в изображении, например, голов животных.

На рис. 64, в третьей и четвертой колонках таблицы представлены изображения голов второй стилиевой группы типа К; они имеют как разработанные, так и упрощенные формы. Дополнительные данные позволяют получить представление о местонахождении, времени и стиле. Здесь выявляются следующие эмпирические закономерности. Существует компактная группа памятников — это Марсула, Труа Фрэр, Портель, Тюк д'Одубер во Франции, Кастильо и Пиндаль в Северной Испании, — где сочетаются лошади и бизоны разного типажа. Они датируются между

14–11 тысячами лет до н. э. и относится только к мадлену. Локализуется также группа памятников с бычьими (следующая колонка): Пер-нон-Пер, Пеш-Мерль, Брюникель (Дордонь — Керси) и Шабо, Тет дю Лион, Колombe I–II (Рона — Альпы). Схематические бизоны другого типажа есть только в Пеш-Мерль и Брюникель. Любопытно, что фауна, обнаруженная в Пеш-Мерль, не содержит бизонов и мамонтов [Lorblanchet, 1979: 214–217]. В общем, памятники этой группы принадлежат граветту, солютре и мадлену, а самые древние из них — Шабо, Тет дю Лион и Пер-нон-Пер — датируются приблизительно 19–18 тысячами лет до н. э. Интересно, что типаж бизона — 4 (Рис. 64) в принципе не сосуществует в одних комплексах с бычьими — 6, 7 и образует региональный типаж Пиренеев и частично Приатлантической Испании.

Если же посмотреть на сходство фигур с характерными силуэтами и позами в разных памятниках (Рис. 65), то среди бизонов есть типаж пещеры Фон де Гом с очень своеобразной трактовкой загривка, с элементами стилизации. Этот типаж мы обнаруживаем также в пещерах Комбарелль, Руффиныяк, Портель, Пиндаль. Среди лошадей четко выделяется типаж пещеры Комбарелль: гладкошерстный вид с мощным корпусом, сильными, иногда прорисованными до мелочей ногами, тонко проработанной головой. Подобные изображения имеются в пещерах Фон де Гом, Труа Фрэр, Тейжа, при этом наряду с ними нередко встречаются изображения лошадей другого типажа. Из указанных пещер только три образуют, видимо, однокультурный комплекс: Фон де Гом, Комбарелль и Руффиныяк в Дордони. Во всяком случае, изображения лошадей, бизонов, мамонтов образуют один стилистический ансамбль. А если учесть знаки тектиформ, похожие на хижину, то к этому комплексу можно присоединить Бернифаль (мамонт с треугольным глазом).

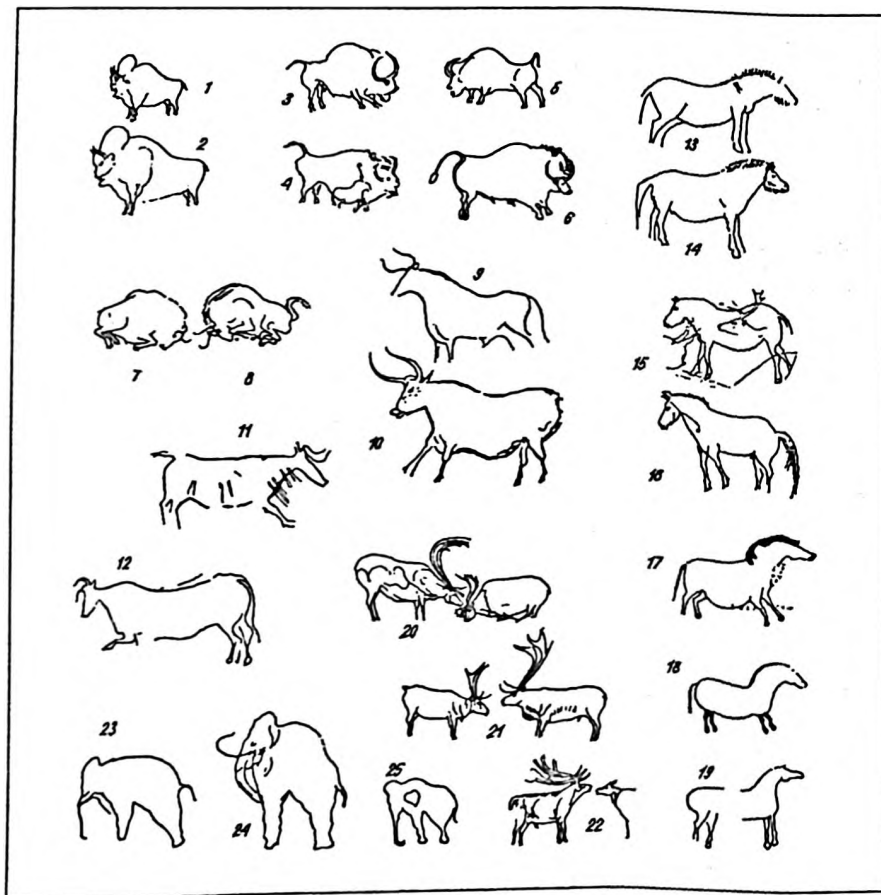


Рис. 65. Животные со сходными силуэтами на разных памятниках. Бизоны: 1, 2 — Комбарелль и Фон де Гом; 3, 4 — Ля Мут и Габийю; 5, 6 — Фон де Гом и Ляско; 7, 8 — Кастильо и Альтамира. Быки: 9, 10 — Пеш-Мерль и Ляско. Коровы: 11, 12 — Пеш-Мерль и Ляско. Лошади: 13, 14 — Монте-спан и Нио; 15, 16 — Тейжа и Комбарелль; 17, 18, 19 — Ляско, Портель и Гаргас. Олени (в паре): 20, 21, 22 — Фон де Гом, Комбарелль и Альтамира. Слоны (мамонты?): 23, 24, 25 — Пиндаль, Кастильо и Пер-нон-Пер

Можно предположить, что локальные и региональные стили определяются традиционными средствами выражения и типажом. Например, “таксообразность” наскальных изображений животных в пещере Ляско или там же особая древовидность рогов оленей наряду с другими признаками (манерой рисовать копыта, морду лошади и тому подобное) выявляют стиль Ляско (*Рис. 65, 6, 10, 17*). Сравнительно легко выделяется стиль Нио. Его составляют рисунок черной краской или с помощью гравирования с энергичной профессиональной манерой штрихов, с особым типажом бизона и лошади, с их характерными однообразными позами, иногда в неотвратимом, рассекающем группу движении. Этот стиль присутствует в пещерах Нио, Фонтане, Труа Фрэр, Мас д’Азиль.

Нередко возникает впечатление, что в разных пещерах рисовал один мастер, а существование “изображений-близнецов” в разных пещерах, как кажется, подтверждает это (*Рис. 65*). И вместе с тем предпочтительнее говорить о форме, типологии изображений в зависимости от культурно-функциональных мотивов. Возможно, в восприятии широкой мифологической реальности существовали определенные каноны. Один из лежащих бизонов на Большом плафоне Альтамиры находит себе предельно близкое подобие в Кастильо, что представляет наиболее яркий пример одинаково нарисованных и свободно написанных в сложном ракурсе фигур. Отдельные близнецы встречаются в Габийю и Ля Мут, парные фигуры, например оленей, противопоставленных головами друг к другу, встречены в Альтамире, Фон де Гом, Комбарелль (*Рис. 65*). В искусстве малых форм “изображения-близнецы” представлены на стоянках мадлена IV, например, резные изображения горных козлов на копьёметалках.

Надо сказать, что соотнесение определенных стилевых характеристик с уникальными памятниками, локальной, региональной группой, например Средиземноморского побережья, встречает значительные трудности. То же самое относится к региональным стилевым стадиям — стилистические дефиниции в этом отношении достаточно условны. Мы улавливаем только более или менее определенное стилистическое разнообразие во времени и пространстве. Так, во Франции выделяется солютрейский региональный стиль в бассейне Роны в предгорьях Альп (гравюры пещер Улен, Фигье, Юшар и Шабо). А. Леруа-Гуран гравюры этих пещер относит к стилю II, находя им аналогию в манере гравирования бизона из Ля Грез, которой свойственна сплошная контурная линия без каких-либо повторов, похожая на негибкую железную проволоку. Однако стиль приронского искусства более примитивен и достаточно целен, чтобы образовать особую стилевую локализацию в нижнем солютре. В некоторых случаях более определенно выделяются местные или широкие, но локализованные стили. Они еще более усложняют культурно-хронологическую картину.

Стилистические различия присущи всему искусству в целом, всем его формам и видам, хотя наскальное искусство и искусство малых форм имеют свои особенности развития. В искусстве малых форм хорошо известны так называемые венеры, которые существовали от ориньяка до мадлена включительно [*Абрамова, 1959*]. В основе их стилевых объединений на территории Европы лежит широко распространенный облик, который может быть определен как реалистический, с концентрацией в тазово-грудной области плавных, слегка гипертрофированных, обобщенных объемов деталей, с частичной редукцией рук и ног. Некоторые варианты стиля этих статуэток стоят в непосредственной связи с археологическими культурами. В частности, можно указать на стилевую ассоциацию статуэток с

сильно склоненной головой, очень низко расположенной грудью, с компоновкой главных объемов вокруг живота, частично с наличием украшений и позой “неживого” человека. Такие скульптурки обнаружены в Костенках-1, Гагарино, Авдеево, Хотылево II, Виллендорф. Этот стиль или вариант можно было бы назвать по одной из стоянок, где эти фигурки обнаружены. Западноевропейский стилиевой вариант этой ассоциации может быть соотнесен с венерой из Леспюг.

Археологи, обычно рассматривая типы статуэток, реже говорят о каноне и стиле. М. Д. Гвоздовер на стоянках Русской равнины выделила четыре типа: костенковский, авдеевский, обобщенный и гагаринско-хотылевский. Первые три типа встречаются как в Костенках I, так и в Авдееве. Костенковский тип встречен еще в Гагарине. Четвертый тип обнаружен только в Гагарине и Хотылеве II [Гвоздовер, 1985: 50–52].

В Западной Европе мы отмечаем также ассоциацию стилизованных статуэток. Ее признаки основываются на эстетическом упрощении пластической формы без деталей в виде плавного упругого обобщающего силуэта в целом или только ягодичной части. Видимо, можно говорить о стилях статуэток Петерсфельс, Небра, Пекарны. В названной ассоциации есть мезинский стиль с тонко гравированными знаковыми деталями и орнаментальным заполнением поверхности. Из других локальных стилей палеолитических статуэток можно назвать, к примеру, стили Межиричей (Украина) и Мальты (Сибирь).

Для контраста остановимся на типолого-стилистической характеристике мальтинских женских статуэток. Их форма резко отличается от облика европейских статуэток. Все они по стилистическим признакам разбиваются на три или четыре группы; можно предположить деятельность немногих мастеров. Первую группу характеризует фигурка 3 (См.: рис. 50). Вторую, которая выделяется наиболее резко, представляет статуэтка 8 (Рис. 50). Каждая из фигурок второй группы сформирована как бы из двух пластических объемов: один — голова, грудь и живот, другой — высоко приподнятая тазовая область и ноги в виде стержня с прорезанным отверстием. В более аморфную третью группу можно отнести стержневидные фигурки. Они упрощены настолько сильно, что в некоторых из них человеческий образ начинает исчезать. На первый взгляд, такие схематические орнаментированные статуэтки, как фигурка 6 (Рис. 50) свидетельствуют о развитой поздней фазе первобытного искусства, а реалистическая скульптура — о раннем этапе. Противоречия здесь нет. В истории первобытной изобразительной деятельности до недавнего времени вообще была принята схема развития образов от реалистической их трактовки до специфически-абстрактной схематизации и стилизации. Хотя и существуют закономерности подобного рода по эпохам, внутри этих эпох образность развивается в зависимости от многих сложных и чаще неизвестных нам факторов.

Стилистические определения позволяют не только представить эстетическое развитие эпохи, но и уточнить связи искусства с археологическими “культурами”. Если же пойти дальше, то, видимо, можно утверждать, что в одной археологической культуре, благодаря естественному разъединению родственных человеческих коллективов может возникать групповое разнообразие стилей или стилиевых вариантов. По всей вероятности, этим объясняются замеченные М. Д. Гвоздовер морфологические различия в наборе гагаринских и костенковско-авдеевских костяных изделий, в том числе и статуэток [Гвоздовер, 1985: 50–52; Гвоздовер 1983: 60–63].

Опустив локальные варианты всеобщих стилей, мы увидим, что простая смена одного экстерриториального стиля другим не приводит к полному исчезновению предшествующих стилей, особенно если понимать под каждым следующим большее совершенство техники, большую сложность манеры исполнения и композиции. Это наталкивает на мысль, что в основании стилевых стадий лежит не эволюция опыта и умение человека в сфере изобразительной деятельности, а нечто другое, то есть особое видение, в некотором смысле — стихийно возникающий канон, связанный с незнакомыми нам комплексами представлений и неизвестными функциями. Отметим еще раз: на определенном этапе, примерно около 23–17 тысяч лет до н. э., но главное, после 15 тысяч лет до н. э., происходит резкое повсеместное усложнение форм палеолитического искусства, хотя в отдельных районах Франции сложные стилистические формы наблюдаются гораздо раньше. Наряду с этим есть необходимость говорить не только о стилевых стадиях и ассоциациях, региональных и локальных стилях; в сложных переслоениях наскальных изображений хорошо прослеживаются разные индивидуальные изобразительные манеры и формы, например в пещере Труа Фрэр. В этом быстром переходе мы не фиксируем постепенных преобразований стилистических традиций. Не исключено, что возможна разорванность наших знаний, а не традиций, и все же большинство исследователей, к сожалению, находятся в плену развития “дурной” стадиальности, не учитывающей качества этапов, фаз, стадий, и прежде всего различных функций символично-изобразительной деятельности с параллельным существованием различных по сложности и стилю форм. В каждом более или менее полно сохранившемся памятнике с многочисленными гравюрами, рисунками, живописью мы можем найти различные по стилю или типу изображения (*Рис. 66*).

Учитывая наши наблюдения, можно сделать следующий вывод. Стилистическое разнообразие того или иного комплекса изображений не всегда свидетельствует о разновременности представленных стилей. Совокупность разных стилей, фигур разного типажа и различных технологий может составлять единые формально-содержательные структуры. Думается, что нет оснований придавать стилям А. Леруа-Гурана жесткую глобальную стадиальность. В абсолютном смысле стадиальности стилей не существует.

Искусство каменного века, как правило, всегда соотносилось с так называемым примитивным мышлением и неразвитой деятельностью раннего *Homo sapiens sapiens*'а. Его искусство так или иначе должно было иметь вначале стадию эмбрионального состояния. Удивительно, но сторонники происхождения и эволюции палеолитического искусства от простого к сложному связывали все изменения, с одной стороны, с возможностями сверхпримитивной психологии человека, с другой — с появлением, в конечном итоге, синтетических изобразительных форм благодаря возникновению и развитию навыков и мастерства в разных технологиях. Дело оказалось значительно сложнее.

В материальной деятельности людей той или иной культурной общности не существовало стилевого единства. Разные виды деятельности порождали разную стилевую организацию; в нее могли ненамеренно вплетаться индивидуализированная манера группы исполнителей или даже одного “мастера”. Все искусство верхнего палеолита осуществляло единый способ презентации значений, смыслов, действий в рамках наивного символизма в реалистических формах. Так что в ориньяке I–II схематические изображения

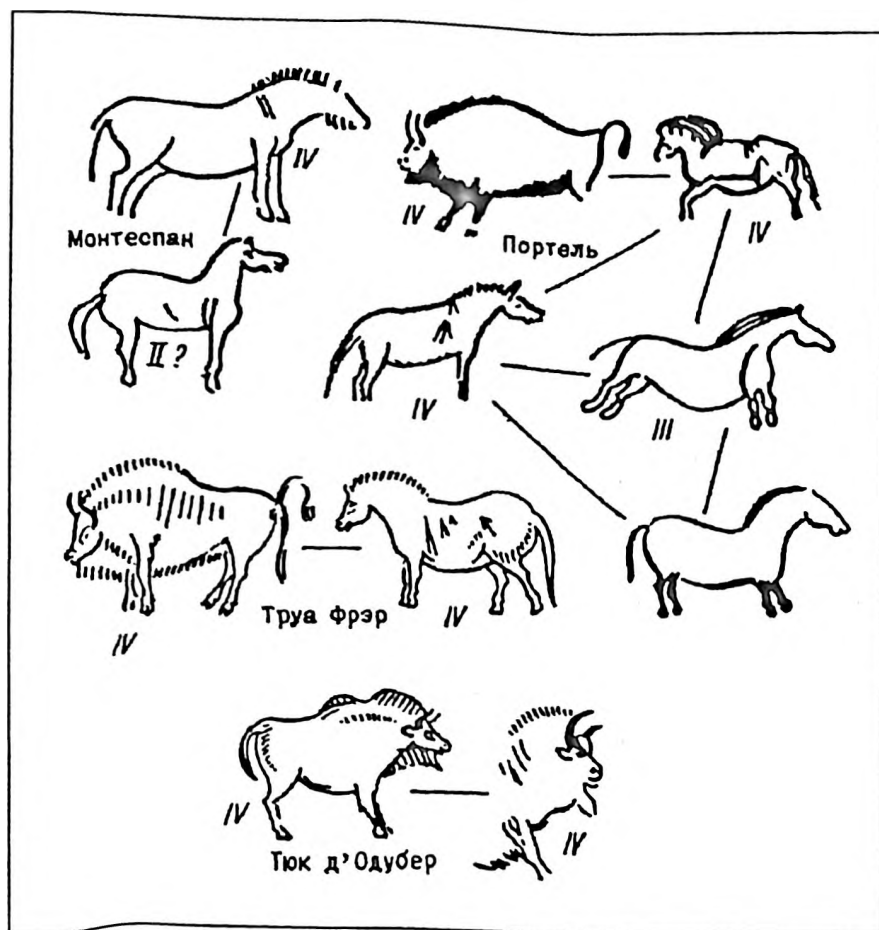


Рис. 66. Сочетание животных разного типажа в одних и тех же комплексах. Стили по А. Леруа-Гурану показаны римскими цифрами

Ля Ферраси (стиль I А. Леруа-Гурана) и относительно совершенные по технологии резьбы по кости фигурки животных в Фогельхерд (стиль II) не представляли некоей первичной стадии. И с этой точки зрения вполне закономерно открытие изображений развитого искусства, например, в пещере Шове (стиль III–IV по А. Леруа-Гурану) с датами более 30 тысяч лет тому назад. На первый взгляд эти даты кажутся невероятными. Возможно, будет осуществлена их коррекция, но мы не думаем, что будущие уточнения оставят стилистическую периодизацию палеоискусства, предложенную в свое время А. Леруа-Гураном, без существенных изменений.

С одной стороны, можно было бы сказать, что в пределах эпохи никаких стилей не существовало, а с другой —

пока нельзя отрицать, что в искусстве верхнего палеолита Западной Европы было большое разнообразие выразительных условностей, на основании которых можно определить на каждом этапе только удельный вес каждого из стилей А. Леруа-Гурана. Если говорить о смене подобных изобразительных форм, то это никоим образом не будет свидетельствовать о прогрессе или упадке. Развитое своеобразие форм искусства на том или ином хронологическом отрезке и в определенном регионе всегда существует с иными формами выразительности и, вероятно, связано с распространенностью населения определенной культуры и важными социальными потребностями в символических функциях изображений, в отборе и употреблении различных стилеобразующих выразительных средств. Можно предположить, что на основе возникновения обрядовых функций выделялись особые руководители — знатоки обычаев и мифов. Именно такие люди должны были стать первыми носителями “профессионального мастерства” в изобразительной деятельности.

Структурная организация наскальных изобразительных комплексов. Для того чтобы как-то ощутить все значение наскального искусства, прежде всего во второй половине верхнего палеолита, когда стили повсеместно стали достаточно сложными, а изображения образовывали композиционные целостности, следует обратиться к анализу некоторых структурных особенностей изобразительных комплексов пещер франко-кантабрийской области. Но сначала обратимся к изображениям в Каповой пещере на Урале.

Каповая пещера — одна из двух известных в настоящее время пещер с наскальным палеолитическим искусством на территории России [Бадер, 1965; Ščelinskij, Širokov, 1999; Петрин, 1992] (Рис. 67). Изображения на ее стенах могут быть рассмотрены как системно организованные в свете предполагаемого существования мифологических представлений верхнего палеолита. Как мы уже говорили, в хаосе наскальных изображений пещер, во взаиморасположении, сцеплениях и переслоениях различных фигур и знаков обычно видят длительный процесс, отражающий прерывистую деятельность одного или многих поколений. Сложная единовременная организация фигур, как правило, отрицается. Такой взгляд существовал до недавнего времени. Морфологический анализ изображений Каповой пещеры, показывая своеобразие пещерного искусства на Урале, одновременно подтверждает его полную гомогенность. По-видимому, нет оснований для деления во времени стиля или технологии изображений первого и второго этажей. Это же подтверждается определенной связью структур пещеры и изобразительных комплексов. Предполагаемый древний вход в пещеру на втором этаже и поэтажно связанный “провал-колодец”, по всей вероятности, могли участвовать в пространственной организации наскальных изображений. Разномасштабность фигур, например лошади и мамонта на втором этаже, по нашему мнению, является слабым аргументом в пользу отсутствия единства композиции или чисто механической организации путем присоединения одной фигуры к другой через какие-то промежутки времени. Конечно, полностью отрицать возможность временной постепенности заполнения изобразительного поля нельзя, но и при таком понимании организации остается общий принцип: так, на втором этаже прослеживается определенное направление движения животных (кроме одного) к провалу на нижний этаж. Как показали исследования, некоторые изображения в Каповой пещере подправлялись [Абрамова, 1970: 43; Абрамова, 1997]. Во всяком случае, нарисованный некогда мир животных сохранялся. В нижнем этаже фигуры лошадей с большими решетчатыми знаками направлены к входу в тупиковый зал, где изображена фигурка зооантропоморфа (Рис. 67).

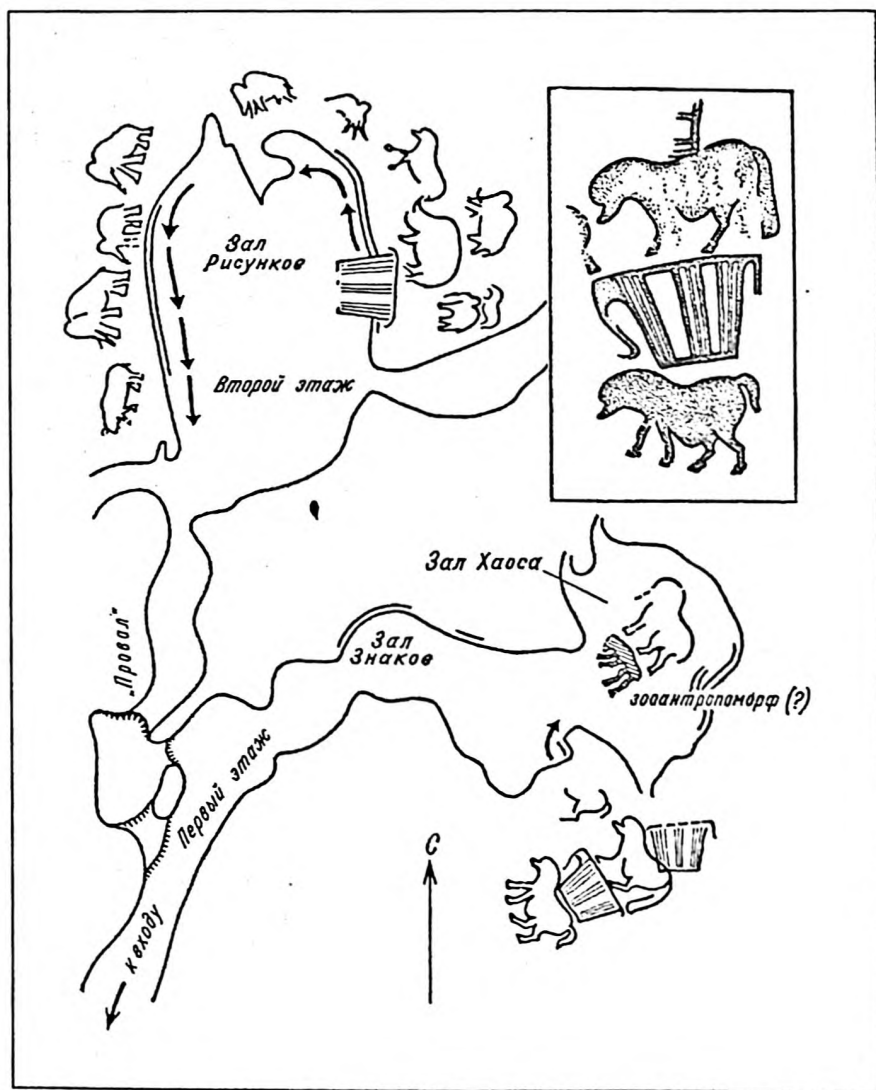


Рис. 67. Схема расположения изображений в Каповой пещере

Сложность проблемы целого заключается не только во фрагментарности источника, но и в запутанности наложенных друг на друга много раз изображений, так называемых переслоений. Считается даже, что эти переслоения — следы многих эпох. Классическим примером беспорядочности линий, отдельных фигур или их групп считается, наряду с апсидой Ляско, пиренейская пещера Труа Фрэр. Но в этой пещере вместе с "хаосом" фигур существуют также бросающиеся в глаза изобразительные акценты. Это прежде всего зооантропоморфные образы (Рис. 81). Кроме того, в некоторых пещерах можно выделить доминантные панно, в которых наряду с лучше выполненными изображениями наблюдается композиционное единство фигур. Наиболее ярким примером в этом отношении следует считать пещеры Нио, Альтамира, Ляско.

Ляско. Пещера Ляско интересна тем, что ее изобразительные ансамбли, обладая поразительным стилистическим единством, видимо, были созданы не сразу, но в сравнительно короткий период, где-то в промежутке 14,5–15 тысяч лет до н. э. Организация символических комплексов определялась как содержанием, функцией, так и топографией — отдельными галереями, залами или потаенными местами в глубине пещеры.

И, как мы увидим далее, в подземелье не было случайного нагромождения изображений. Пещера, по А. Леруа-Гурану, посещалась несколько веков во время потепления в период Ляско [Leroi-Gourhan, 1984: 195]. Она является, за исключением пещер Шове и Коскер, наиболее ранним из известных святилищем с огромным и совершенным комплексом живописных и гравированных изображений. В ней уверенно идентифицировано более тысячи изображений, среди них пятьсот девяносто семь фигуративных, большая часть которых скопирована и опубликована.

Ляско, находящаяся в Дордони (40 км к юго-востоку от Перигора), расположена на левом берегу реки Везер в кровле доминирующего в округе плато. В пещере два этажа, нижний в целом пока недоступен. Сравнительно недавно через вход в виде узкой щели с трудом попадали в проход к большой Ротонде быков, из которой идут две галереи. Одна — того же направления — названа Осевой, другая, справа, простирающаяся из Ротонды быков на юг, получила разные наименования по участкам. Первый участок до разветвления, названный Пассажем, имеет прямое продолжение на юг: это Неф, за которым вместе с подъемом начинается Львиный тупик, включающий в себя Переход с небольшим залом, оканчивающимся южным провалом — Преисподней. Но, видимо, самое важное ответвление,

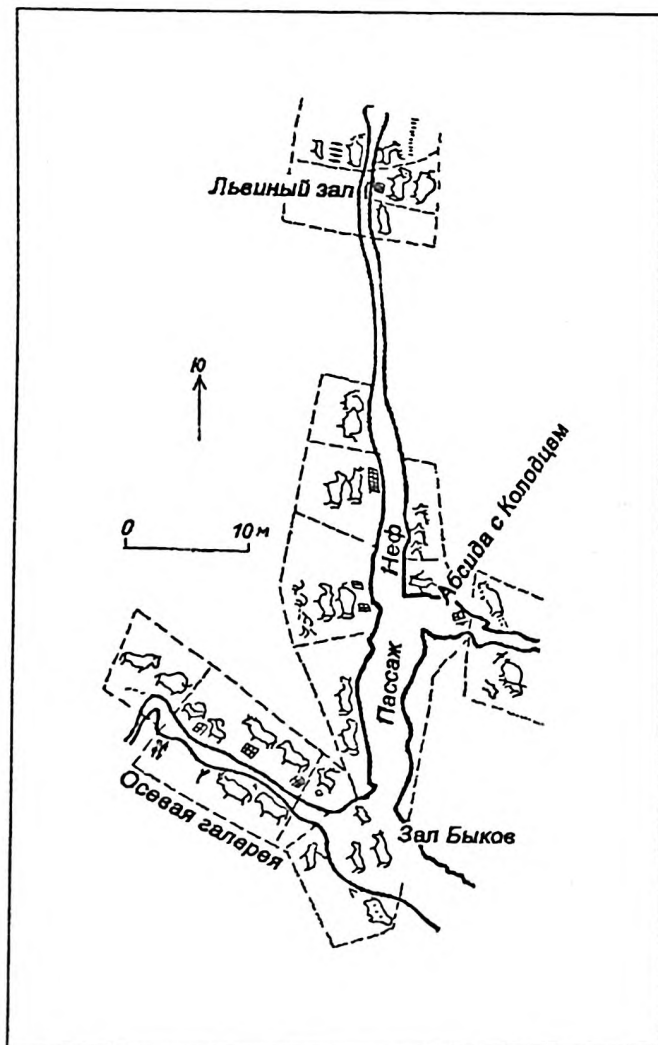


Рис. 68. План пещеры Ляско. Комплексы изображений даны согласно А. Леруа-Гурану. Изображения здесь и на всех последующих общих планах обозначают виды животных, иногда их количество

резко уходящее на запад, начинается до Нефа в конце Пассажа в виде относительно просторной Абсиды. В конце нее находится знаменитый провал-колодец с известными изображениями человека, бизона, носорога (Рис. 68).

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

К тому же наблюдается неравномерное распределение изображений по видам на отдельных участках пещеры. В этом отношении выделяется Апсида, в которой сосредоточено 42% всех фигуративных изображений. Далее, по убывающей, идет Пассаж — 27%, Осевая галерея содержит 9%, а Ротонда быков и Львиный тупик — примерно по 6%.

В Пассаже и Апсиде 70% изображений всех лошадей Ляско. Распределяются они в этих частях поровну. Благородные же олени только в одной Апсиде представлены 80% всех изображений данных животных. Пассаж и особенно Апсида с колодцем, если опираться на эти цифры, в структуре организации изображений имеют свое особое значение [Мелетинский, 1976, с. 194]. В Пассаже многочисленные гравированные лошади имеют небольшие размеры — приблизительно 40–60 см в длину. В Апсиде же изображения разные: маленькие от 20 до 60 см, а крупные, в качестве акцентов, около 2 м и больше.

Приведенные соотношения дают верную картину, хотя часть изображений не сохранилась или осталась неидентифицированной. И тем не менее, пещера Ляско представляет тот счастливый случай, когда многие изобразительные комплексы сохранились наилучшим образом. Это поразило первооткрывателей в 1940 г. Свежесть и яркость красочного слоя была такова, что, казалось, все "фрески" были написаны совсем недавно.

Предполагается, что символическое оформление стен и сводов пещеры прошло два этапа. Первый связывают с круглой формой лошадиных копыт, второй — с овальной. Обычно ссылаются на ансамбль с черной прыгающей коровой и маленькими лошадьми из Осевой галереи (Рис. 70 А) и на панно с черной коровой из Нефа (Рис. 75, 3); упомянутое панно также в своей правой части связано с лошадьми с круглыми копытами. В этом вопросе нет ясности, так как овальные или круглые копыта, а также другие, может быть, несущественные различия в манере рисовать могут принадлежать разным мастерам, отдельные же композиции могли быть созданы в течение нескольких часов. Очевидно одно: мы видим очень

близкие мифограммы с одними персонажами. Тем не менее, смена изобразительных манер существует. Забегая вперед, скажем, что в известной сцене в Абсиде на стенке Колодца, где носорог, птичечеловек и бизон написаны в одной манере — краской, а голова лошади, быка и другие неясные изображения тонко гравированы. Рисунок краской перекрывает ранее выгравированные сюжеты.

Ротонда быков и Осевая галерея. Когдаходишь в пещеру (в свое время Ляско была благоустроена и приспособлена для туристов), то, спустившись по лестнице, метров через 20 оказываешься в широком входе в просторную Ротонду. Сразу же видишь закругляющийся слева направо, слегка наклоненный на зрителя фриз с пятью гигантскими противопоставленными быками (два против трех или, точнее, четырех быков вокруг одной коровы) и на уровне их ног — множество небольших лошадей (Рис. 69). Подойдя ближе, можно увидеть стадо крошечных красных, желтых и черных оленей и правее — сохранившуюся часть маленького медведя. Мощь, стихийная первозданная сила исходят от изображенных быков. Размеры быков достигают пяти и более метров.

А. Леруа-Гуран четко различает здесь четыре топографические единицы. Фриз разделен на две части: первая группа — быкоподобное чудовище “Ликорн” с отвислым животом и прямыми, как пики, длинными рогами, два огромных быка (А. Леруа-Гуран предполагает, что это большие коровы) и десять лошадей, все они направляются вправо; вторая часть состоит из двух мощных быков и одной коровы. Под ними три небольших быка, шесть благородных оленей и маленький медведь, скрытый в широком размытом контуре живота второго крупного быка. В этой части фриза центральная фигура коровы и два больших быка с пятью оленями повернуты влево, а три маленьких красных быка, один олень и медведь — вправо.

С Ротондой непосредственно связан Осевого тупик — юго-восточная галерея, в которой имеются очень похожие на описанные нами персона-

жи (Рис. 70). Размеры изображений разные, наиболее крупные фигуры в длину приближаются к 2 м. В начале этой галереи на белом кальцитовом потолке за лошадью изображен большой ревущий олень. Внутри нее на северо-восточной, левой по пути в глубину стене, где-то в средней части, навстречу скачет огромный красно-коричневый бык. На его корпусе изображены одна за другой бычьи головы; четко видны пять пар желтых рогов. Не исключено, что это суммарное изображение стада. Точно напротив, но не на стене, а уже на кальцитовом белом своде широкой черной линией изображена

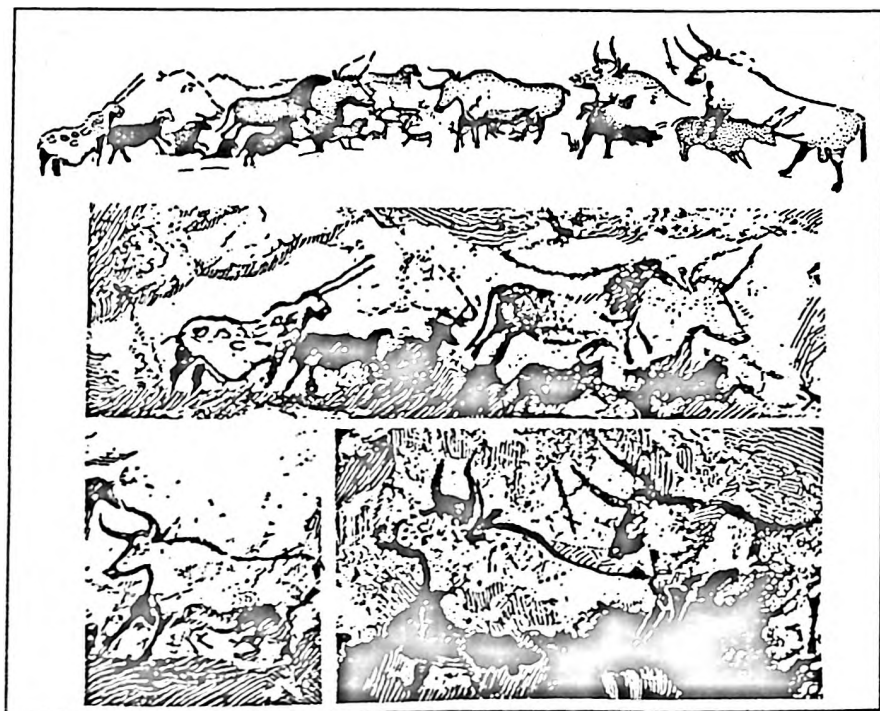


Рис. 69. Ляско. Изображения Ротонды быков

огромная бычья голова с шеей. Остальные бычьи показаны в стремительном движении вглубь пещеры.

Все лошади как бы движутся из Ротонды быков через проход в Осевой тупик. Там, за небольшими исключениями, они как бы двигаются по левой стене и, можно сказать, возвращаются по правой, минуя своеобразные символические препятствия — решетчатые знаки. Только три из шестнадцати лошадей показаны двигающимися в обратном направлении, то есть в глубину галереи. На этой же стене против общего движения лошадей изображены коровы и некоторые другие животные. Часть изображений коров непосредственно связана с решетчатыми знаками. Совершенно ясна намеренная организация изображений. Так называемая прыгающая корова на правой стене соединена мордой с решеткой, как мы понимаем, редуцированным символом в виде ловушки или препятствия на пути (?). Думается, что это вовсе не показ коровы в прыжке, а скорее, изображение отчаянно бьющегося на земле животного, голова которого попала в какие-то неподвижные путы. Близкий аналог мы находим в Пассаже. Правда, это изображение лошади без решетчатого знака, но зато она выгравирована на полу пещеры. За прыгающей коровой после четырех лошадей изображены морда к морде пара козлов, с головой одного непосредственно соединена решетка.

В конце Осевой галереи находится сдвинувшийся, обвалившийся большой блок, перегородивший более или менее широкий проход к узкому извилистому тоннелю. Блок можно обойти. Над ним изображение перевернутой лошади, которая вместе с тремя другими создает впечатление спирали. Далее изображений нет. Наклон пола Осевой галереи в сторону тупика, видимо, свидетельствует о направлении движения воды. Существует некоторая вероятность, что где-то около упавшего блока или под ним находится мощный понор, по которому в древности водный поток спускался на уровень нижнего этажа. Такая топографическая система более четко выявляется в других частях пещеры Ляско.

Пассаж, Абсида с колодцем и Неф. Вход в Пассаж находится в Ротонде, справа у фриза с гигантскими быками. В свое время Пассаж, состоящий из пяти небольших расширений, был покрыт такими же живописными изображениями, что и фриз в Ротонде быков. Большие красочные фигуры исчезли и только слабые следы свидетельствуют об их былом существовании (Рис. 71). Однако в Пассаже остались хорошо различимые гравировки: горные козлы встречаются редко, бизоны, быки и много лошадей.

В конце правой стены Пассажа (при движении в пещеру) в западном направлении простирается Абсида диаметром до 5 м с куполом и

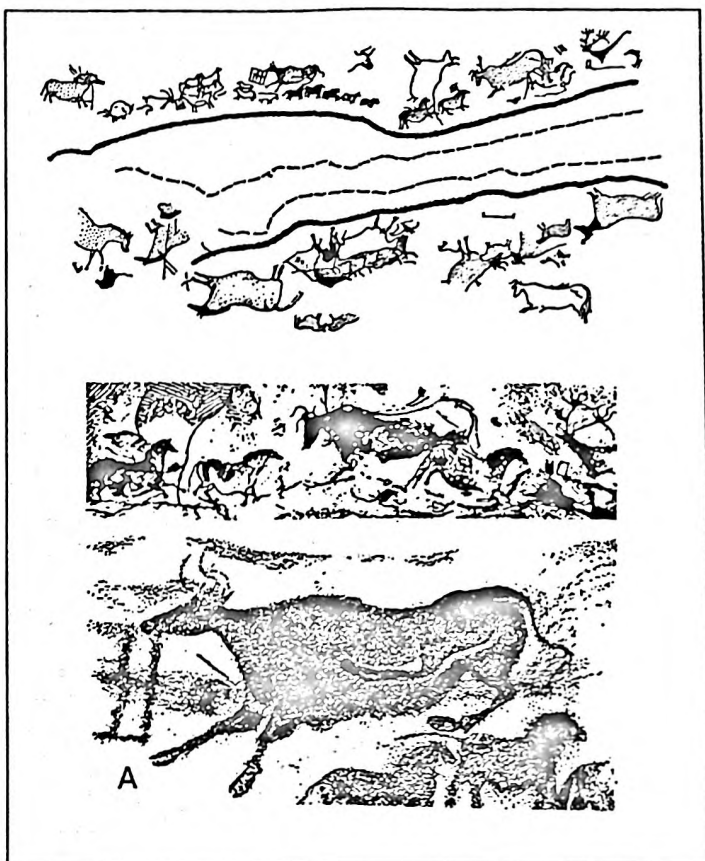


Рис. 70. Ляско. Изображения Осевой галереи

двадцатиметровой по периметру стеной. На ней более тысячи начертаний; идентифицировано двести пятьдесят животных и столько же знаков: одни изображения сделаны поверх других, образуя цепочки лошадей, оленей, быков и других животных. Лошади преобладают — их сто двадцать пять, бычьих сравнительно мало — тридцать восемь, благородных оленей — пятьдесят восемь и, как мы уже отмечали, это 35% всех лошадей и 80% всех оленей Ляско. Среди изображений есть гигантские, но есть и очень маленькие; наряду с этим — множество отдельных голов. Как известно, часть изображенного животного вполне замещает целое; но, возможно, первобытные представления проницаемости скалы невольно наложили отпечаток на изобразительную систему. Переполненное замкнутое пространство в Абсиде напоминает котел, где хаос творческого первоначала в виде мечущихся животных по контрасту с организованными композициями должен занимать основополагающее, центральное место (Рис. 72, 73).

Среди всего этого нагромождения — множество знаков, в том числе прямоугольных решетчатых символов. Особую роль, видимо, играет огромное количество своеобразных изгибающихся лент, состоящих из рядов тонких параллельных линий. Некоторые из этих все опутывающих знаков исходят как бы из точки, веерообразно расходясь лентами вниз и образуя подобия изображений шалашей. Эти знаки не только “опутывают” животных на стенах, но находятся также на плафоне среди спиралевидно расположенных лошадей и единственного в пещере северного оленя. Думается, что здесь можно поискать ключ к разгадке Абсиды, ведь подавляющее большинство остеологических находок в культурном слое относится к северному оленю. Северная и южная стены сходятся у вертикальной расщелины, в начале которой расположен знаменитый колодец. Животные изображеныдвигающимися к расщелине с колодцем и от них.

На противоположной стороне колодца в труднодоступном месте изображена уникальная сцена с тремя персонажами (Рис. 74). Это бизон, из его вспоротого живота вываливаются внутренности; убитый или раненый человек с птицеобразной головой лежит, раскинув руки перед бизоном. Рядом изображены копьеметалка, наконечник гарпуна и на задней части крупы бизона — древко, а слева нарисован удаляющийся, метящий свою

территорию, носорог. Все они объединены единой техникой рисования черным контуром с частичным заполнением силуэта и мощным энергичным штрихом, показывающим шерсть. Вся сцена занимает пространство по горизонтали около 3 м. Другие очень слабо процарапанные изображения, например лошади и быка, мы не рассматриваем.

Рассказы в виде сюжетно-организованных картин в верхнем палеолите — явление очень редкое. В сцене

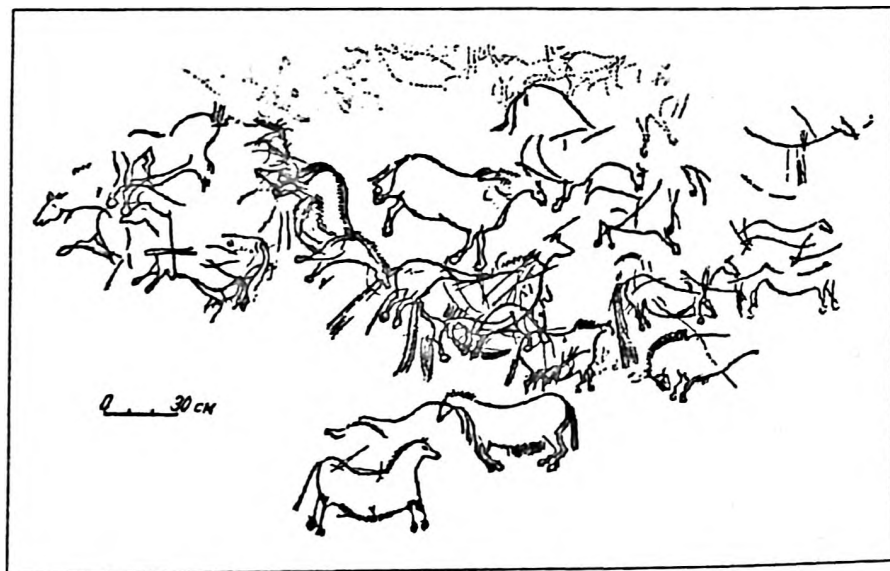


Рис. 71. Ляско. Изображения из Пассажа

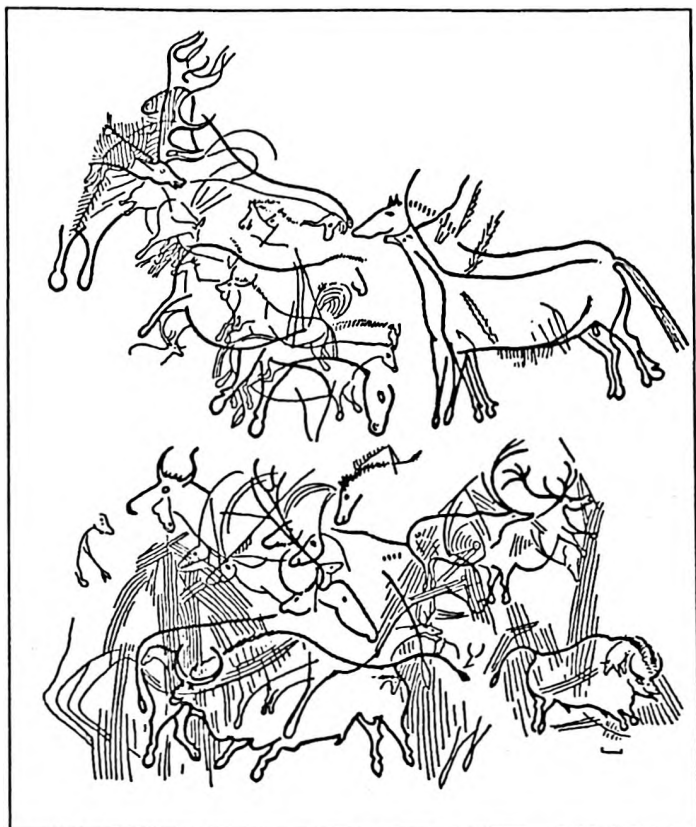


Рис. 72. Ляско. Изображения из Абсиды



Рис. 73. Ляско. Изображения из Абсиды

“носорог-бизон-человек” неясна роль носорога — опасного животного. Кошачьи и носороги в Ляско, Фон де Гом, Комбарелль занимают отдаленные от входов тупики. В Ляско носорог нарисован как бы отдельно от четко противопоставленных друг другу человека и бизона. Может быть, они оба жертвы носорога? Но могут быть и другие варианты. Обычно эта сцена расшифровывается без носорога: человек ранил бизона, а бизон убил человека. Пока не только эта сцена, но и общая тематика Ляско не поддается ясной расшифровке. В некотором отношении понятны только внешние структурные связи между изобразительными комплексами в разных частях пещеры.

Наряду с этим в самом конце Пассажа, минуя вход в Абсиду, по существу уже в начале Нефа (средней части большой галереи), на восточной стене располагается панно с семью головами горных козлов и одной ланью, раньше их протомы были нарисованы краской. Головы козлов повернуты к выходу (Рис. 75, 1), а ниже находится панно “тройного” бизона с группой лошадей (Рис. 75, 2). Бизон движется вглубь пещеры, в противоположном направлении — лошади, многие из них связаны с четырехугольными, частично незаконченными решетчатыми знаками. Любопытно, что

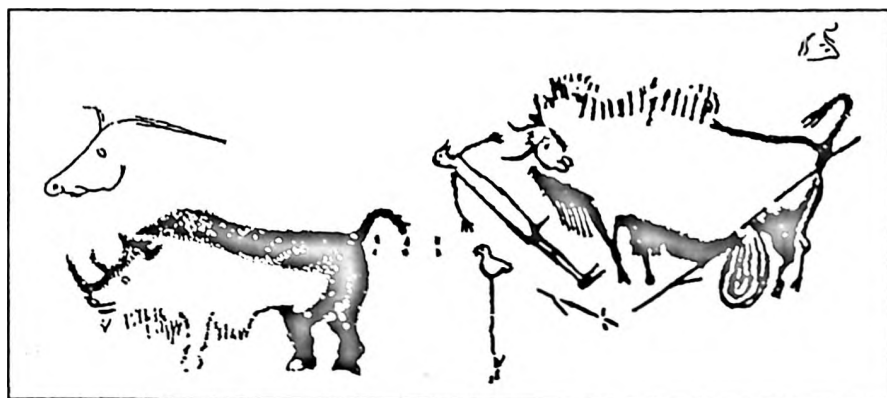


Рис. 74. Ляско. Изображения в Колодце

один знак нарисован с загнутым вниз "хвостом" — интересный аналог "решеток" из Каповой пещеры на Урале. Центральная лошадь в изображенном стаде, имеющая множество голов, как будто сама символизирует целое стадо. Она поражена семью дротиками, а на ее задней части нарисована голова козла. На корпусе бизона также изображено семь гарпунов. В целом сюжет повторяется в Осовой галерее (композиция с прыгающей коровой) и в Нефе по этой же стене (Панно черной коровы; рис. 75, 3). В Нефе на противоположной западной стене располагается так называемое Панно плывущих оленей. У четвертого по порядку оленя рога пересечены семью крупными точками (Рис. 75, 4). Можно предложить другой вариант интерпретации. Возможно, эти протомы символизируют частичное проявление, выход животных из скалы (?), и видимо, неслучайно число семь.

Кратко охарактеризуем конечную часть большой галереи Ляско — Львиный тупик, представляющий собой неровный коридор со своеобразными расширениями и сужениями и провалами. Каждое из расширений имеет свою изобразительную тематику. Эта часть является непосредственным продолжением Нефа и начинается с подъема. В конце подъема находится Львиный зал, в котором изображены семь кошачьих — пять с направлением в глубину и два — к выходу. Один из них, как пишет А. Леруа-Гуран, рычит и метит свою территорию [Leroi-Gourhan, 1984: 192] (Рис. 76). В этой же части пещеры имеется плохо сохранившееся панно с группой горных козлов и ланью. Тема перекликается с семью козлами и ланью в начале Нефа. Далее до провала идут панно с решетчатыми знаками, затем с маленькой лошадью и бизоном в позе нападения, потом — панно с

лошадьми и животным без головы. Перед переходом над провалом идентифицированы две головы лошадей и столько же львов. Наконец, встречается последняя фигура бизона в позе угрозы, которая ассоциируется с бизоном колодца Абсиды.

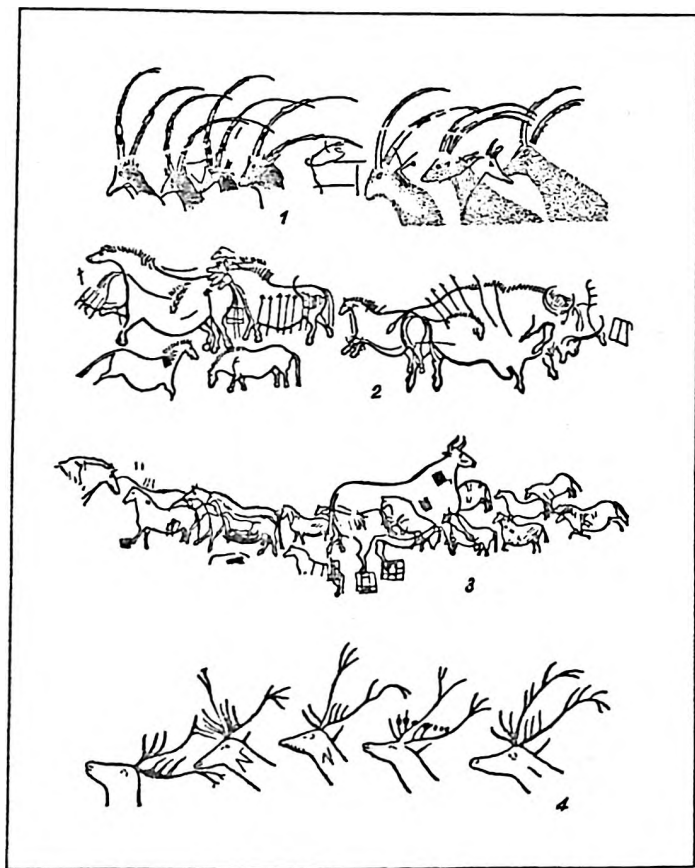


Рис. 75. Ляско. Изображения животных из Нефа: 1 — козлы и лань, 2 — три "переслоенных" быка и лошади, 3 — черная корова и лошади, 4 — "плывущие" олены

Труа Фрэр. Изображения на стенах пещеры Труа Фрэр были открыты в 1914 г. Она совместно с пещерой Тюк д'Одубер и галереей Анлен входит в гидрографическую сеть трех уровней, образованных рекой Вольп (Рис. 77). Вход в Труа Фрэр в настоящее время находится в 100 м к западу от входа в галерею Анлен. Чтобы добраться от современного входа к наиболее цельным и интересным панно с гравированными животными, следует пройти Галерею рук, с трудом миновать участок с низким сводом и еще через 20 м выйти к резкому повороту на запад. Он находится в 70–80 м от входа. Пройдя примерно столько же по пути к огромному провалу, названному Подноготной, и миновав Капеллу львицы — первого стража, оказываемся в Зале великого обвала, где снова видим больших кошачьих,

как бы стерегущих тайные глубины пещеры (Рис. 78).

Дальше начинается галерея с заметным понижением, и справа, где-то через 30–40 м, открывается небольшая Абсида, также в виде спуска. Это и есть Святилище хозяина пещеры, или Рогатого бога (Рис. 79). Размеры округлой Абсиды примерно 23 x 23 м. На рисунке пропорции искажены в целях размещения ее на странице. В глубине апсиды возвышается неровная, почти фронтальная стена. В четырех метрах от пола, где проходит своеобразная антресоль, частично видна прикрытая снизу скальным языком фигура рогатого обнаженного человека с хвостом. Ниже — множественное переслоение гравюр. Слева от панно 7 и 11 фронтальной стены под нависающим блоком имеется сравнительно тесный проход в коридор, идущий спиралью вправо. Его высота 75 см, а ширина 50 см. Через несколько шагов начинается крутой подъем вверх. И там, за поворотом, из-за фронтальной стены через отверстие в ней на уровне антресолей можно увидеть с близкой позиции рогатое существо.



Рис. 76. Ляско. Изображения львов из Львиного зала

В СССР довольно рано познакомились с этими по-своему замечательными изображениями. В 1925 г. Б.Л. Богаевский доложил Комиссии по социологии искусства и искусствоведения в ГАИМК об изображении "Колдуна" из "пещеры трех братьев" на юге Франции. Б.Л. Богаевский упоминает также, что в 1924 г. Л.Я. Штернберг "хотел видеть в этом памятнике изображение "шамана", имея в виду внешнее сходство головного убора с известными старинными изображениями тунгусского шамана". Научные публикации на русском языке появились только в 1933–1934 гг. — две статьи Б.Л. Богаевского о значении изображения "Колдуна" в "пещере трех братьев".

В статьях Б.Л. Богаевский обращает внимание на соседство огромной массы разнообразных животных ("все-зверия") и замаскированной под животное рогатой фигуры. Так называемый Колдун показан в определенной

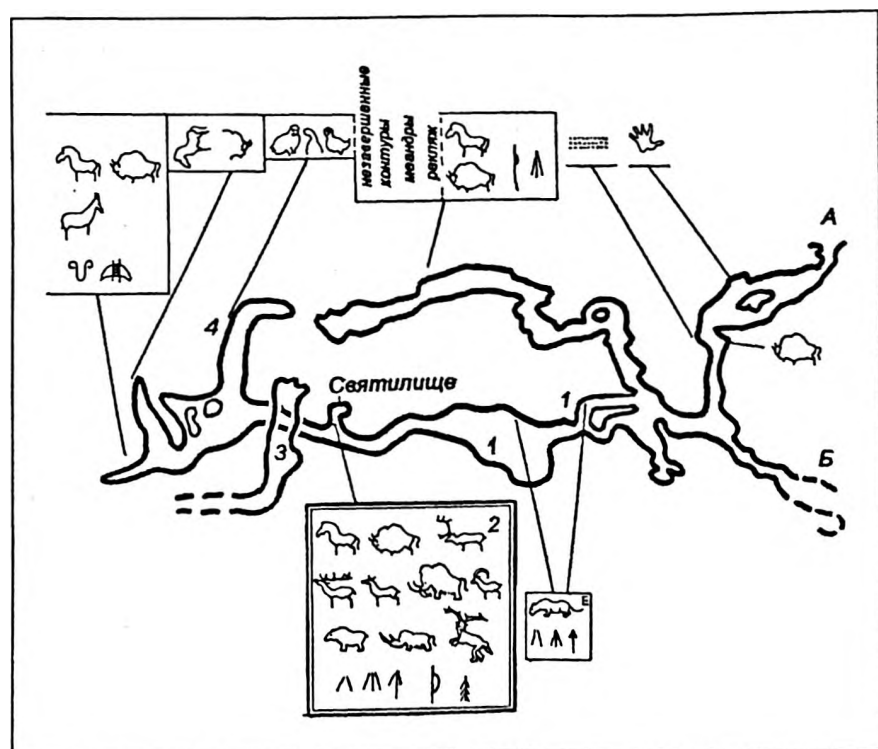


Рис. 77. План пещеры Труа Фрэр: А — современный вход в пещеру, Б — подземный переход из пещеры Анлен; 1 — изображения львиц, 2 — Святилище, 3 — глиняная скульптура медведя в пещере Тюк д'Одубер, 4 — совы

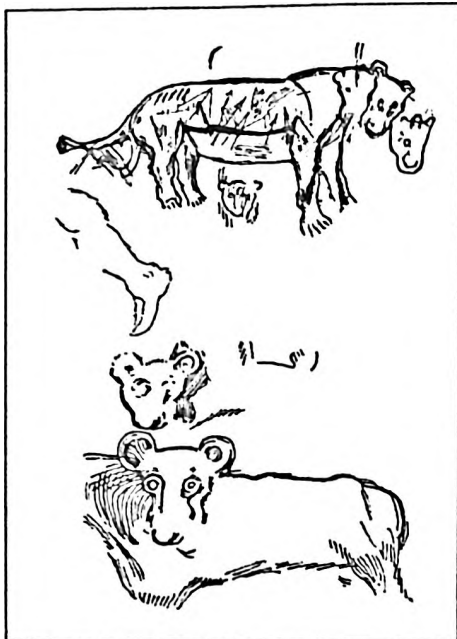


Рис. 78. Триа Фрэр.
Изображения львиц

позе с явно выделенными половыми органами. Б.Л. Богаевский высказывает такую мысль: положение фаллоса свидетельствует, что колдун представлен в момент только что законченного coitus'a. "Таким образом, — пишет он, — изображение "колдуна" преследовало цель обеспечить воспроизводство промыслового зверя, для чего "колдун" был представлен в таком виде, который говорил охотникам, что один из среды, сильнейший, плодовитейший и искуснейший на охоте, удачно выполненным актом полового сношения обеспечит рождаемость полезных охотничьему коллективу животных и, одновременно, будет содействовать уменьшению числа опасных хищников" [Богаевский, 1934]. Мы же отметим, что одновременность, о которой говорит Б.Л. Богаевский, очень сомнительна. Здесь требовались два одновременных обряда.

Итак, многочисленные панно с фигурами животных начинаются на правой стене абсиды и идут одно за другим по спирали и заканчиваются у отверстия (лаза) к Рогатому богу. По этой спирали располагается более тысячи тщательно выгравированных изображений животных, антропоморфов и знаков. Их четкое местоположение хорошо описано в литературе [Breuil, 1952: 152–177; Bégouen, Breuil, 1958; Bégouen, Clottes, 1984; Vialou, 1986; Абрамова, 1980]. Кстати, самый крупный бизон Святилища, достигающий в длину около 1 м 70 см, находится на панно 7 (Рис. 79, 80).

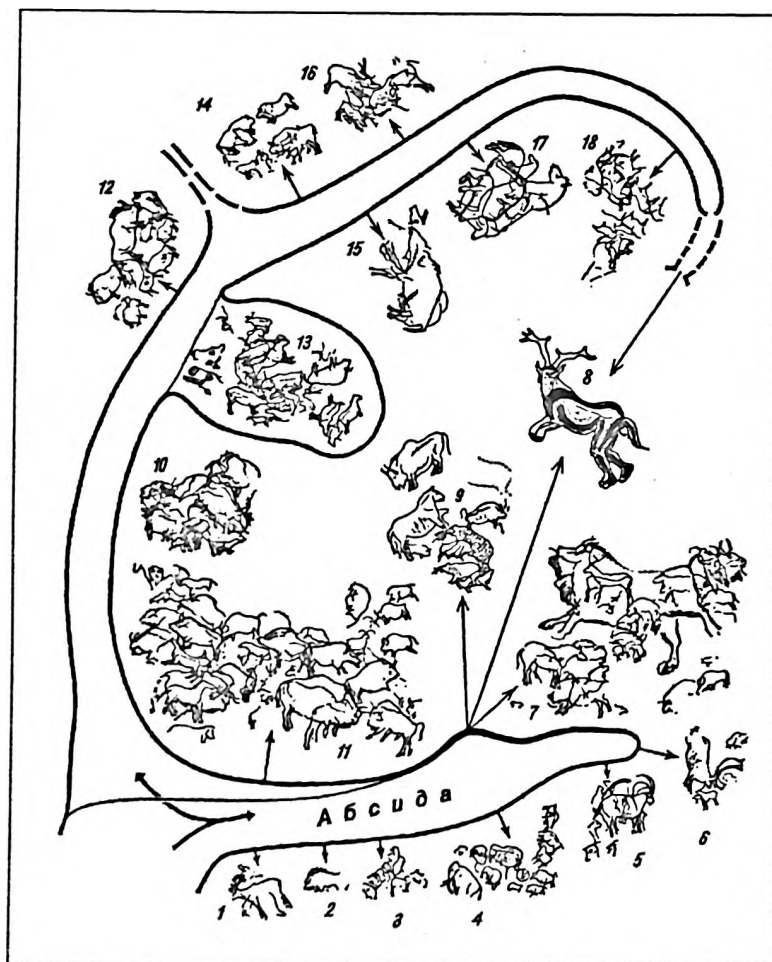


Рис. 79. Триа Фрэр. Святилище. Панно 1–18

Вначале рогатое существо было воспринято многими исследователями как изображение колдуна. Но А. Брейль, после замечаний Ж. Люке, придал этой фигуре совершенно исключительное значение. Ее роль Бога, или Духа, не только Хозяина пещеры Триа Фрэр заключается в управлении увеличением количества животных и удачей охотничьих походов [Breuil, 1952: 176]. Мнение очень важное, хотя и несет на себе печать компромисса между стремлением понять конкретно-образное изображение как символ единого божества и — орудием магической повседневной практики. Самое интересное, что Рогатый бог — это комплекс зоантропоморфных черт, ставящих его в определенную связь одновременно с человеком и животными. По А. Леруа-Гурану, этот фантастический персонаж, имеющий круглые большие глаза, как у совы (или льва),

плечи, уши, рога оленя, хвост лошади и бороду, корпус, ноги и мужской половой орган человека, отражает нечто крайне обобщенное в конкретной индивидуальной форме [Leroi-Gourhan, 1971: 97–98]. Похожие персонажи существуют и в искусстве малых форм, например, в Мас д'Азиль, Эспелюг и других памятниках. В гроте Эспелюг имеется замечательная гравюра зооантропоморфа с рогами и хвостом, выполненная на пластинке (Рис. 81, 3).

Заодно отметим, что С. Рейнак, А. Бегуен, А. Брейль, Б.Л. Богаевский и многие другие были сторонниками простого магического действия, и вместе с тем изобразительный комплекс святилища Труа Фрэр они воспринимали как картину с показом самого магического ритуала приумножения животных. Здесь есть все действующие лица: это “маг” (Рогатое существо, может быть, замаскированный охотник) и животный мир, на который он воздействует.

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

Многочисленные повторы и исправления, наложенные на старые контуры, частичное переслоение разных фигур появились, по мнению большинства исследователей, в результате неоднократных посещений Святилища людьми для совершения определенных обрядов. Как будто бы, что наиболее вероятно, каждый раз перед началом ритуальных действий какая-то группа людей проводила подготовку, подновление Святилища:

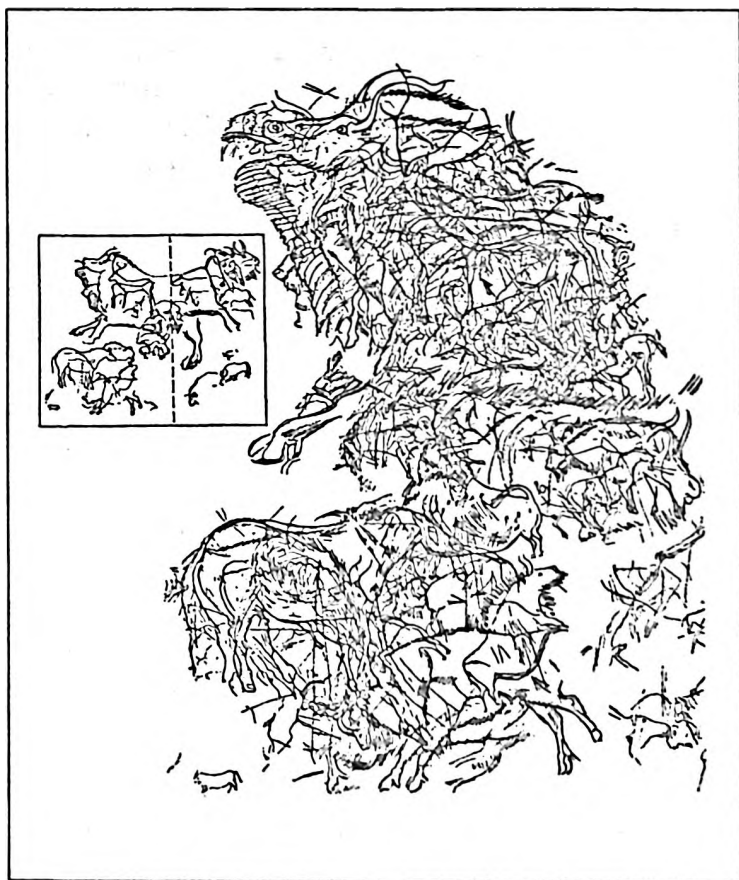


Рис. 80. Труа Фрэр. Святилище. Панно 7

так, подправлялись, а в некоторых случаях замазывались старые изображения и даже целые группы прежних гравюр; по новой желто-лимонной грунтовке повторялись старые сюжеты на новый лад, ибо точно повторить замазанную глиной сцену или фигуру практически невозможно (может быть, то же самое происходило в Абсиде Ляско?). Однако, с нашей точки зрения, переслоения в качестве неких поправок прежних изображений описанным способом носили в целом случайный характер. Если внимательно присмотреться к гравированным друг на друге животным, то нетрудно заметить, что бизон часто переслаивается с оленем или лошастью. Это уже не исправление контуров прежних фигур. Некоторые изображения буквально вписаны одно в другое. Это — правило, определенная закономерность. К сожалению, современный зритель наблюдает большей частью “обнаженную” стену, где видны в основном наиболее глубоко прорезанные линии (фрагменты контуров, части голов, рога, иногда отдельные ноги или, наоборот, фигуры без ног или без голов). Эти линии, пишет А. Брейль, обычно представляют собой тончайшие черные царапины, ведь в настоящее время наблюдается только “дно” былых прорезей каменным резцом. Такие волосяные контуры очень трудно проследить. В Святилище, где сохранился слой желто-лимонной глины, посетитель встречается с печальным фактом — с шелушащейся поверхностью стены. Следует отметить, что на стенах поверх гравюр водного размыва нет [Breuil, 1952: 167].

А. Брейль, хотя и говорит о Святилище как о целостном ансамбле с доминантой в виде Рогатого бога, или Духа, пытается как можно сильнее растянуть во времени как переслоенные, так и изолированные изображения, используя свои представления о стадияльных качествах техники и стиля. Первые изображения на правой стене, то есть мамонт, горный козел и другие, сделанные глубокими и поэтому достаточно грубыми линиями, а также шерстистый носорог и множество бизонов с рогами в “крученой” перспективе относятся им к более древним изображениям (См.: рис. 79, 1–6). Таким образом, он помещает гравюры Святилища в пределах ориньяка — мадлена. Однако анализ организации панно и определенные изобразительные клише не позволяют нам согласиться с его аргументами. Например, изображение бизона (панно 2 и 4) с лировидными, откинутыми назад рогами, вопреки мнению А. Брейля, полностью вписывается в стиль облика бизонов на панно 7 (Рис. 79, 82).

Разновременность гравирования определенных групп настенных изображений в Святилище Труа Фрэр относительна. Д. Виалю пишет, что пещера Труа Фрэр достаточно сложна в сети своих извилистых разветвлений, в связи с чем изображения по-разному концентрировались в боковых галереях и залах, особенно в своеобразных тупиках без выхода (таковы Капелла львицы и Святилище). Основные группы изображений, например в Святилище, бесспорно организованы в своей целостности. Все Святилище представляет собой своего рода модель, в которой структурное сцепление изображений связаны единством времени [Vialou, 1986: 106–168]. Изобразительная система Святилища включает, с одной стороны, комплекс, состоящий из панно с переслоенными изображениями, с другой — так называемого Рогатого бога, который был нарисован по гравюре краской. Причем изображение этой фантастической фигуры, возможно, подновлялось, но никогда не переслаивалось с другими фигурами. Это позволяет заключить, что символические функции противопоставления ее миру животных были исключительными, и это же определяет

их общую функциональную связь (сравни с человекобизоном Глубокой галереи пещеры Шове). Весь комплекс Святилища Труа Фрэр был создан, вероятно, с небольшими разрывами во времени. Во-первых, от панно к панно мы наблюдаем сходные персонажи; во-вторых, стиль деталей и целого — позы фигур, техника гравирования — позволяют предположить, что здесь работали в разное время три или четыре группы людей. Об этом же свидетельствуют многочисленные и, на первый взгляд, беспорядочные переслоения.

На рис. 79 (панно 11) изображены своеобразные персонажи — бизоны, несущиеся во весь опор или стоящие в позе угрозы. Характерной чертой некоторых являются показанные фронтально лировидные рога, которые в отдельных случаях изображены откинутыми на загривок. Многие из бизонов двигаются вдоль стены по спирали к Рогатому богу, у них высунуты языки (Рис. 79, панно 7, 11).

Последний признак присущ и некоторым другим изображениям, например, огромному бизону, благородному оленю и маленькому бизону на панно 7 или одному из бизонов на панно 14. Стиль изображений менее схематичный, более разработанный в деталях. Таким образом, один и тот же сюжетный элемент виден у фигур, гравированных в разной манере. Поэтому в комплексе Святилища различные стиль и манера изображений, грубая или тонкая технология, а также наличие или отсутствие характерных деталей не противоречат предположению о гомогенности, содержательном единстве ансамбля естественного интерьера пещеры и многочисленных панно. Существование других персонажей, например, медведей с хвостом бизонов (Рис. 83, панно 9, 18), лошадей, изображенных в стиле Комбарелль (См.: рис. 79, панно 9, 17, 18), бизонов в стиле Нио (панно 12) в принципе не нарушает этого единства. Лошади на панно 18 завершают движение по спирали к Рогатому богу и органически входят в ансамбль Святилища. Кстати, некоторые лошади-близнецы на разных панно выгравированы, видимо, одним мастером: настолько они близки по типу, позе и манере исполнения.

Большой плафон пещеры Руффиньяк. Пещера, в целом, является уникальной в том, что изображения в ее длинных галереях, так же как и в Ляско, можно рассматривать как единый комплекс (Рис. 84). Особенно обращает на себя внимание знаменитый Большой плафон с удивительно организованным изобразительным ансамблем. К. Барьер высказал поразительное и, по всей видимости, верное объяснение изобразительной структуры Большого плафона (Рис. 85). Он расположен на первом верхнем этаже, в 700 м от входа, в галерее, которой в свое время Л.-Р. Нужье и Р. Робер

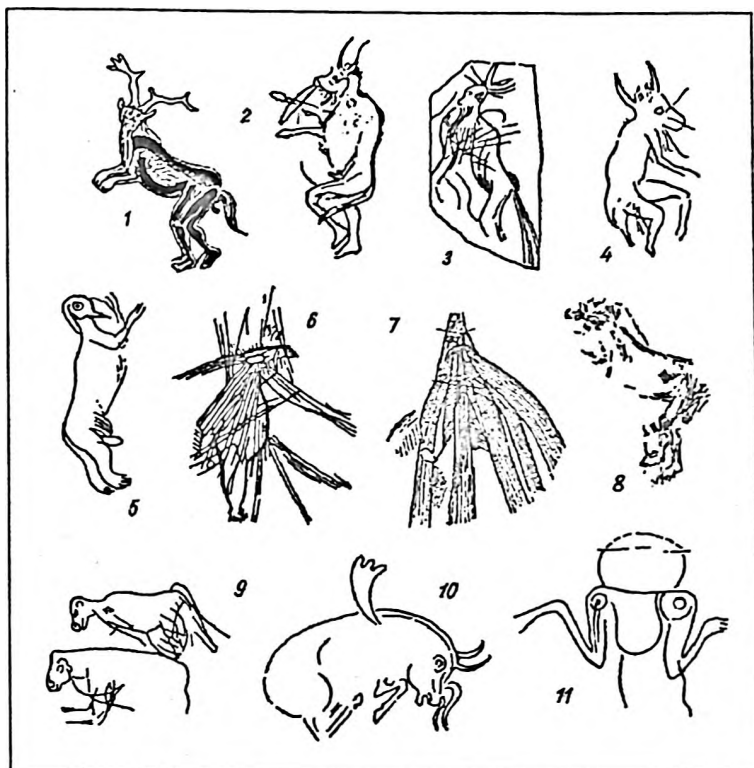


Рис. 81. Персонажи-концепты в мифологии верхнего палеолита:
1, 2, 11 — Труа Фрэр; 3 — Эспелюг; 4 — Габийю;
5, 10 — Альтамира; 6, 7 — Ляско; 8 — Фонтане;
9 — Комбарелль

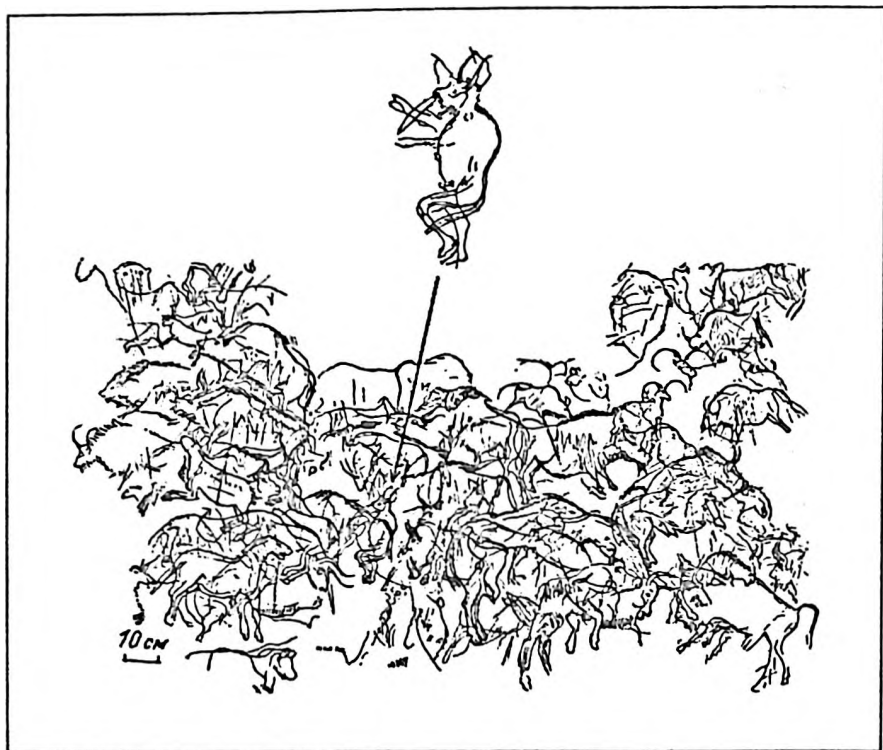


Рис. 82. Труа Фрэр. Панно 11 с центральной фигурой человекобизона

дали название Священный путь [Barrière, 1984: 269–276; Barrière, 1984: 201–207]. Под Плафоном несколько ближе к одной из стен находится воронка колодца глубиной 7 м, соединяющего верхний и средний этажи пещеры (не забудем, что мы только что рассматривали колодец Ляско). Потолок над воронкой нависает так низко, что изображения под косым углом зрения просматриваются очень плохо. Несомненно, место выбрано неслучайно, тем более что в среднем этаже над другим колодцем, ведущим в нижний этаж, тоже есть скопление изображений.

Большой плафон — наиболее значительный ансамбль Руффиньяка. В целом в пещере

двести шестьдесят два изображения животных и знаков, в том числе сто пятьдесят мамонтов, двадцать шесть бизонов, четырнадцать лошадей, двенадцать горных козлов. Большой плафон содержит почти четверть всех фигур, из них многие являются лучшими по исполнению и наиболее крупными по размерам. Он действительно большой: мы видим большую часть лошадей, всех горных козлов и половину бизонов пещеры Руффиньяк, а также двадцать два мамонта и три носорога. Колодец и Большой плафон имеют друг с другом непосредственную связь. Также как и К. Барьер, мы видим здесь труднопреодолимые технические препятствия работы первобытных «художников». Работе не способствуют низкий потолок над колодцем и скользкие глинистые края воронки. Несмотря на это, размеры многих изображений достигают одного метра, а фигура центральной лошади превышает 2 м. Для исполнения работы понадобились специальные подмости, следы от которых были обнаружены исследователями пещеры. Наряду с этим, в пещере много участков на сравнительно плоских сводах и стенах, как казалось бы, хорошо приспособленных для изобразительной деятельности.

Все фигуры, как показал К. Барьер, расположены по определенной схеме. Композиция состоит из двух противостоящих полукругов, один из которых образован лошадьми, другой — горными козлами. Полукруг лошадей состоит из двух противоположно направленных групп, одна из них с большой лошадью, другая, состоящая из маленьких лошадей, ориентирована к незаполненному изображением центру композиции. Отметим, что в центре композиции находится один примечательный рисунок, соответствующий по форме очертанию глаза (?). Полукруг из горных козлов также связан с колодцем. Внутри большого круга животные других видов, в частности мамонты, расположены вихревыми полукружиями. Любопытно еще одно наблюдение К. Барьера: на стороне лошадей нарисовано большее число мамонтов, а в секторе горных козлов изображена основная масса

бизонов [Barrière, 1984: 273–276]. Намеренность “петельчатой” структуры композиции вокруг центра над колодцем, а также движение от колодца и к нему из глубины галереи и от ее начала, видимо, трудно опровергнуть, тем более что анализ технических приемов и стиля изображений показал полную гомогенность ансамбля. Не исключено, что он был создан маленькой группой людей или даже одним человеком в очень короткий срок. Более того, это, видимо, относится к изображениям всех галерей пещеры [Barrière 1980: 204] (Рис. 86).

И тем не менее, техника изображения фигур разнообразна. Это рисунок черным цветом двуокиси марганца, красной глиной, белым мелом (единственный случай в Красном салоне), это гравировки каменными орудиями по мергелю, мелу, а также пальцами по глине в виде так называемых серпантин. Изобилие идентичных по стилю изображений мамонтов в Руффиньяке дали этой пещере второе наименование — Грот ста мамонтов.

Черный салон Нио. Пещера Нио расположена на реке Викдессос неподалеку от ее впадения в реку Арьеж. В округе много пещерных памятников, в том числе Фонтане, Бедейяк, напротив, в долине, — Ля Ваш. Пещера Нио простирается горизонтально и легкодоступна (Рис. 87). От входа галерея идет на восток и продолжается около 700 м до разветвления на широком перекрестке: далее прямо по оси — небольшое тупиковое продолжение. Правее от его входа также сначала на восток, а затем на северо-восток Нио продолжается более чем на километр; однако нас интересует ориентированное в южном направлении, более короткое и достаточно широкое ответвление с подъемом, где в тупике находится Черный салон (Рис. 87, 88; см. также рис. 89–91).

Это святилище получило свое название по великолепно выполненным черным изображениям, в нем сосредоточена их большая часть. В Нио сто семь фигуративных изображений (100 %). Бизоны составляют 52,3 %, лошади — 25,2 %, козы — 12,1 %, бычьи — 2,8 %, благородный

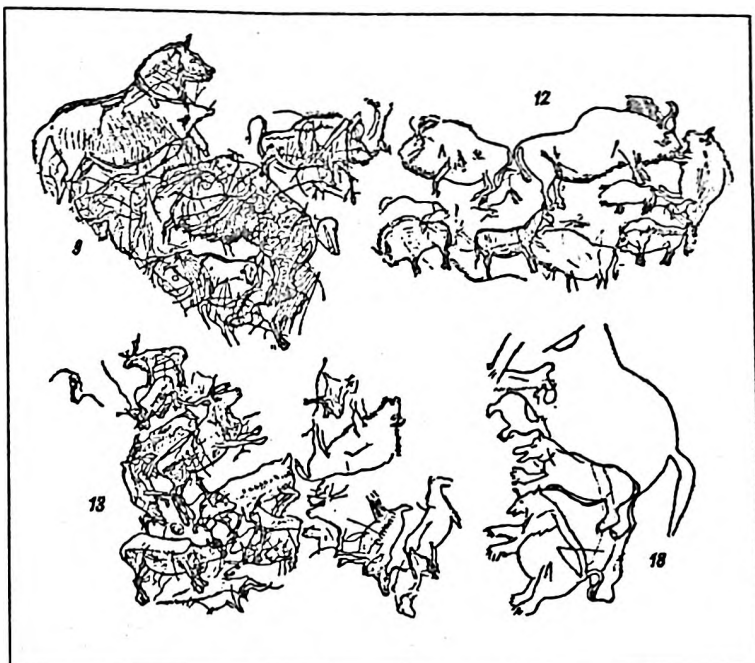


Рис. 83. Труа Фрэр. Фрагменты панно 9, 12, 13, 18

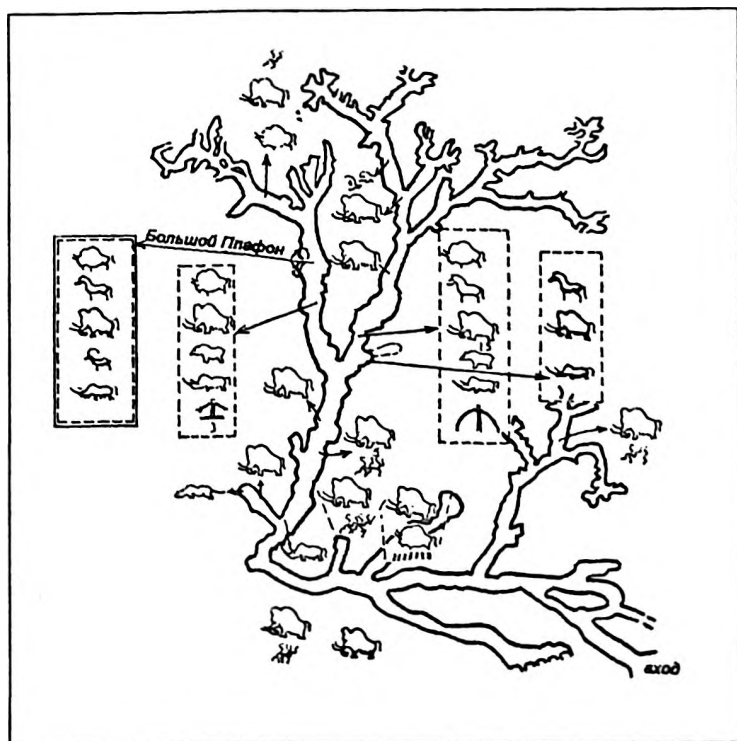


Рис. 84. План пещеры Руффиньяк

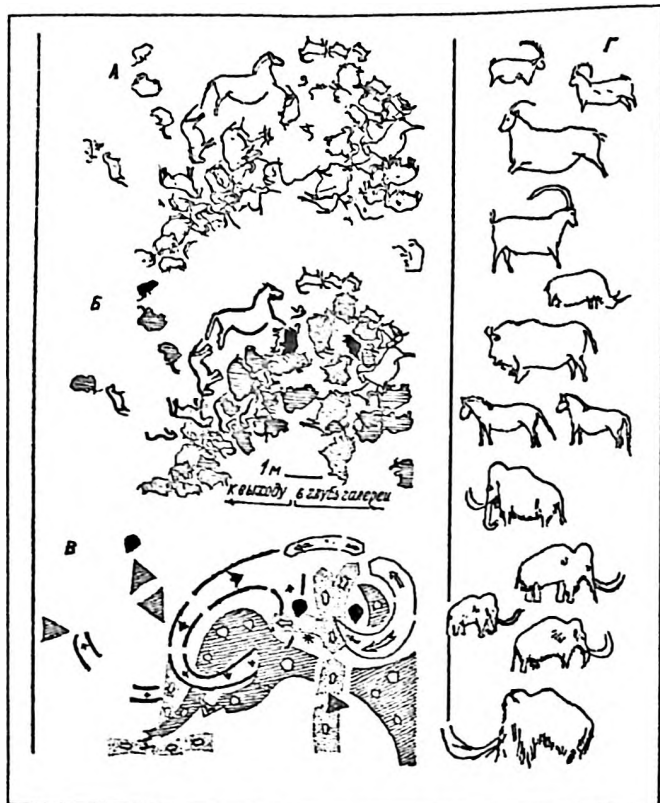


Рис. 85. Руффиньяк. Большой плафон

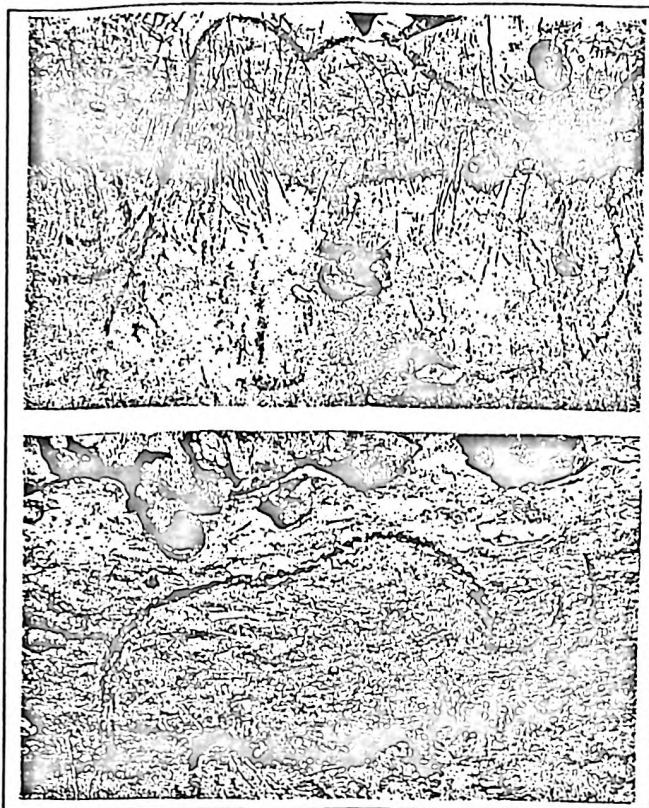


Рис. 86. Руффиньяк. Изображения мамонта и носорога

олень — 1,9 %, рыбы — 2,8 %, неопределенные — 2,8 %. Черный салон содержит в своих панно и на земле у стен по отношению к тем же 100 %: бизонов — 42,1 %, лошадей — 19,6 %, козых — 8,4 %, оленей — 1,8 %, рыб — 0,9 %. Нельзя сказать, что Черный салон очень похож на святилища в Ляско или Труа Фрэр. В нем почти нет фигуративных переслоений и гравюр на каменных стенах, хотя гравюры на очень плотном песке и глине — явление нередкое. Из двадцати

шести рисунков, расположенных на земле (на полу) в Нио, восемь бизонов, четыре лошади, лосось выгравированы у стен Черного салона. Нарисованные на отполированных водой стенах святилища животные отличаются таким своеобразием и мастерством, что выделяют пещеру Нио из ей подобных. Тем не менее, в топографической структуре упомянутых выше святилищ есть что-то общее. В глубине Черного салона, в правом углу вниз по склону есть своеобразный каменный карман-углубление; там черным цветом нарисован антропоморф (?) без головы (Рис. 88, а). По обе стороны этого углубления располагаются рисунки животных.

Опять мы встречаемся с поразительным явлением: изображения Нио выполнены так, что можно подумывать о них как о

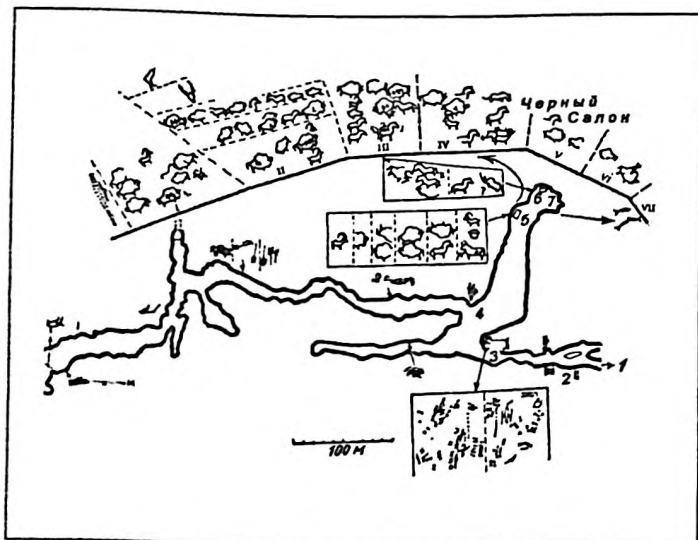


Рис. 87. План средней части пещеры Нио: 1 — вход в пещеру, 2 — знаки около входа, 3 — панно со знаками, 4 — сдвоенные знаки, отмечающие вход в глубокую галерею, 5, 6 — различные изображения на глине пола, 7 — Черный салон с комплексами изображений животных I—VI

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

Следуя за описанием А. Леруа-Гурана [Leroi-Gourhan 1971: 304–306], отметим с некоторыми уточнениями, что на левой стене, еще до входа в Черный салон расположены две группы животных. В одной шесть бизонов, лошадь и горный козел, в другой — два горных козла (нижний не закончен) и бык (Рис. 88, ж). Дальше, примерно через 4 м, уже в Салоне на глине встречаем еще одну группу изображений. Это лошадь и очень проблематичный силуэт носорога, рядом еще две лошади, два бизона, горный козел и несколько простых знаков (Рис. 88, е). По А. Леруа-Гурану, весь Черный салон открывается неподалеку от несколько изолированного панно знаков — красных точек и клавиформ на восточной стене святилища.

Первое фигуративное панно, расположенное в центре южной стены, включает в себя восемь бизонов, лошадь и двух козлов. Примечательно изображение головы бизона без корпуса, как бы появляющейся из глубокой впадины (Рис. 88, I). Сочетание бизона с маленьким горным козлом интересно тем, что оно повторяется в следующих панно.

Между первым и вторым панно на земле — гравированное изображение лосося (Рис. 88, б), затем в самой нижней части пещеры, по склону пола, находится упомянутое нами углубление с человекоподобной фигурой (Рис. 88, а), справа от которого в большой впадине стены — второе панно (Рис. 88, II).

Второе фигуративное панно состоит из следующих “архитектурных” частей: фронтона, свода, маленького антаблемента и ниши. Свод занят тремя бизонами и одной лошастью (два бизона изображены спинами друг к другу); ниже, на части фронтона — еще три цельных бизона и отдельно — голова. Правый бизон, видимо, имеет какую-то связь с двумя козлами. Поразительное сходство сюжетов первого и второго панно отмечено А. Леруа-Гураном [Leroi-Gourhan 1971: 306]. Здесь же внизу на земле — гравировка.

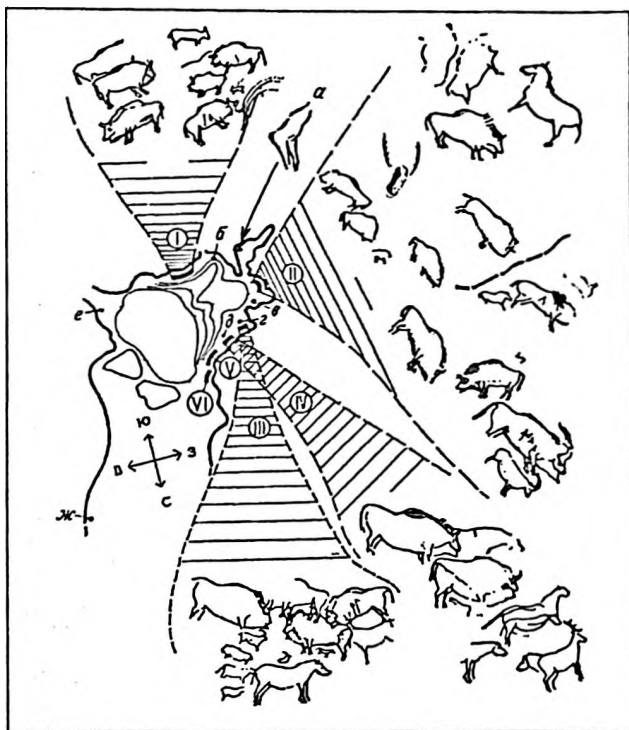


Рис. 88. Нио. Черный салон: I–VI — панно с изображениями животных: а — изображение антропоморфа; б–ж — изображения на глине пола



Рис. 89. Нио. Черный салон. Панно I



Рис. 90. Нио. Черный салон.
Фрагмент панно II

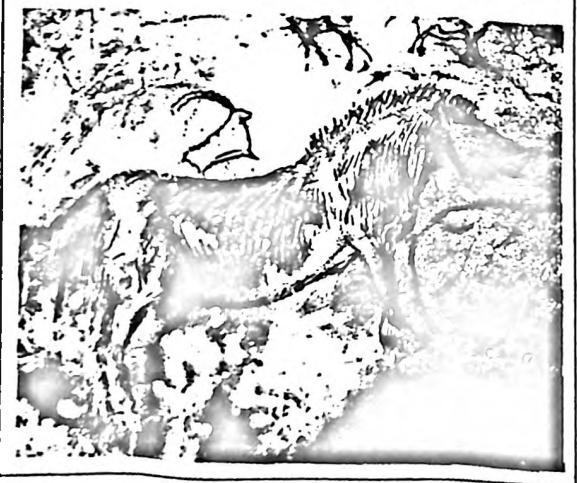


Рис. 91. Нио. Черный салон.
Фрагменты панно III

Третье фигуративное панно расположено за изгибом стены по направлению к выходу из Салона. По количеству изображений оно — самое многочисленное: семь бизонов, два горных козла, пять лошадей. Бизоны справа соединены со знаками стрел и ран подобно изображениям панно I и II (См.: Рис. 89, 90, 91).

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

В панно I и VI существует композиционная симметрия. Фигуры расположены, как пишет по этому поводу Д. Виалю, по диагонали к центральной вертикальной оси. В панно III, слева от оси, животные, кроме маленького бизона, расположены головами вправо, а справа от оси — влево, кроме маленькой лошади. Как видим, здесь композиционно организованы не только движение и размеры животных, но и уравнивающие друг друга группы животных. В панно I пара бизонов с одной стороны оси противопоставлена другой паре по другую сторону оси. Еще два бизона на этом панно расположены с направлением движения от оси. Во всей пещере насчитывается двенадцать пар бизонов, и можно, видимо, считать это сочетание результатом сознательного выбора [Vialou 1986: 306].

Пятое и шестое панно находятся почти у выхода из Черного салона. На них изображены одна лошадь и четыре бизона. Правый бизон отмечен парными красными стержнями и клавиформой. По-видимому, не случайно клавиформы встречают входящего в святилище здесь и на земле у противоположной стены (Рис. 88, е). На полу, в небольшом углублении под стеной находится изображение лосося. Кстати, рыбы нередко воспроизводятся в пещерах.

Изобразительный комплекс Черного салона исключительно гомогенен. Он представляет собой

тематическую и топографическую целостность. Возможно, что вся структура Салона связана с изображением антропоморфа, который, правда, трактуется неоднозначно.

Большой плафон Альтамиры. Пещера Альтамира находится в приатлантической провинции Испании Сантандер близ Сантилланы-дель-Мар. Она представляет собой палеолитический памятник живописных шедевров франко-кантабрийского искусства (Рис. 92). В палеолитическом искусстве к композициям с четко выраженным расположением фигур животных вокруг определенного центра или тяготеющих к такому центру относится ряд изобразительных редких в палеолите ансамблей в пещерах Альтамира, Ля-Мут, Пеш-Мерль, Англьсюр-Англен и других. Несомненно, одним из лучших примеров в этом отношении может служить живописный Плафон Альтамиры, называемый так же как и руффиньякский — Большим (Рис. 93).

Е. Картальяк и А. Брейль, давшие первое достаточно подробное описание ансамбля, рассматривают полихромные изображения как результат своеобразного “подряда” мастеров, работавших в едином согласии [Cartailhac, Breuil 1905: 640–642]. Большой плафон расположен примерно в 30 м от современного тесного входа, там, где пещера расширяется в зигзагообразную анфиладу. В левой стене расположен вход в ответвление с высотой свода в среднем 1,5 м (в палеолите пол был, несомненно, ниже). Именно здесь в 1879 г. любитель-археолог дон Марселино де Саутуола был потрясен, увидев живописных бизонов.

Композиция и удивительное совершенство изображений Большого плафона Альтамиры могут быть отнесены (без преувеличения!) к вершинам проявления эстетического гения. Точность рисунка и тонкость гравировального мастерства сочетаются с массой полутонов, полученных от смешения черной, красной, коричневой и желтой красок. Черная линия наносилась на манер эскизного наброска, затем добавлялись необходимые цвета; в некоторых случаях ясно видны последующие подправки кистью и скребком, подчеркивающие пряди шерсти загривка или хвоста, выявляющие изгибы связок и рельеф мышц. В изображении лежащих бизонов в трех случаях использованы естественные выпуклости каменного свода, что представляет нам, по существу, технику раскрашенного барельефа.

На Плафоне изображены одна лошадь, несколько ланей, два кабана, около двадцати бизонов, большинство из которых — самцы. В целом мы наблюдаем странную картину: на бизонов как бы нападают с двух противоположных сторон кабаны и, справа от входа, лошадь и лани. По полихромным пятнам изображений наблюдается довольно строгая симметрия с осью, проходящей через лежащую бизонью самку (?) в верхнем ряду, голова ее повернута вправо и находится ниже центрального бизона, обращенного вправо всем корпусом. Эта ось как бы разделяет композицию на две равновеликие половины, хотя в отношении сюжета симметрия не проявляется в чистом виде.

Правая сторона полна изобразительной динамики: лежащие бизоны показаны в скрученной позе; голова каждого пригнута к ногам, ноги — к хвосту,

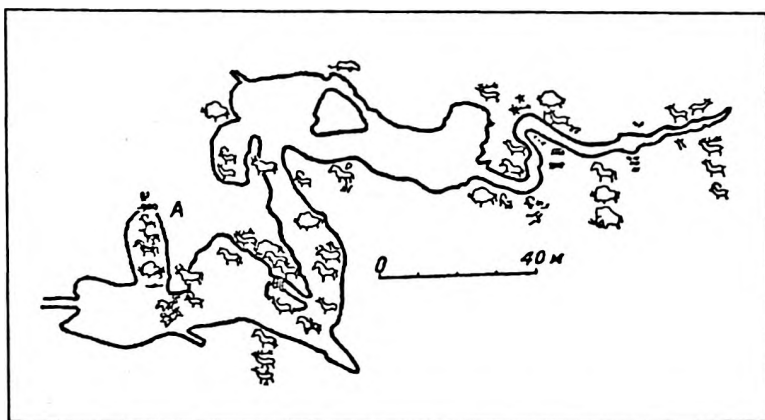


Рис. 92. План пещеры Альтамиры: А — Большой плафон

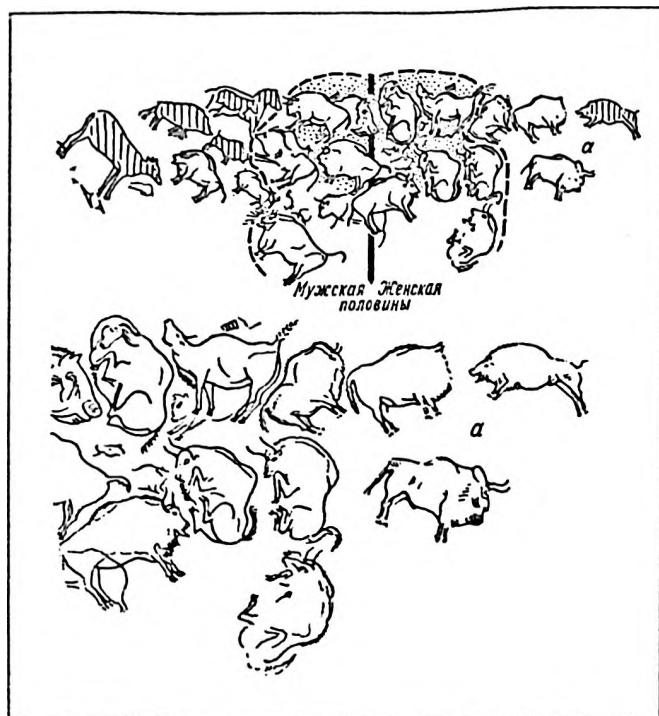


Рис. 93. Альтамира. Большой плафон:
а — правая часть плафона

ны левой стороны вместе с нападающим кабаном, как кажется, являются своеобразной симметричной репликой, уравнивающей правую сторону и замыкающей композицию слева. Мы не знаем, насколько осознанно сделан этот уникальный Плафон, но, думается, что его формальная структура не возникла произвольно. На рис. 94 представлены копии изображений Большого плафона Альтамиры, выполненные А. Брейлем.

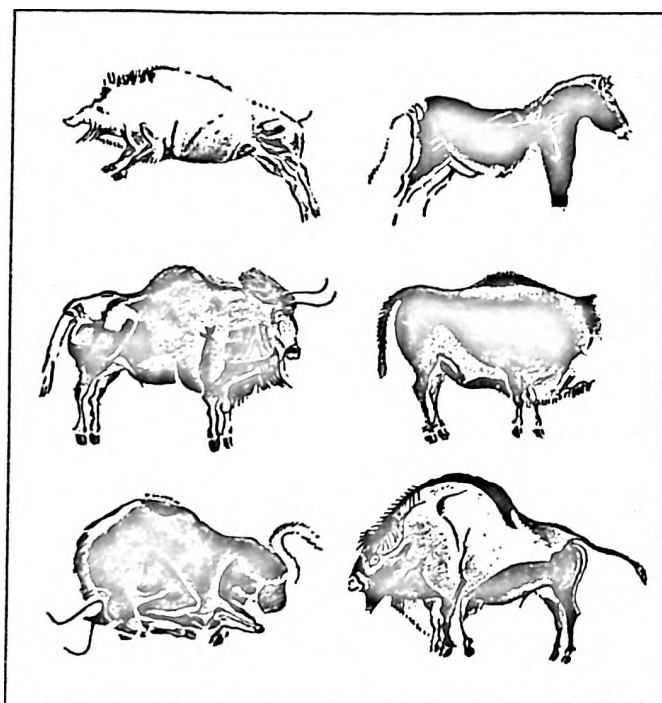


Рис. 94. Отдельные изображения Большого плафона
Альтамиры (цветные копии выполнены
А. Брейлем)

хвост закинут на спину; в верхнем ряду стоящая самка вытянула голову высоко вверх (мычание, призыв?), хвост также поднят кверху. Далее, в правой части композиции замыкается тремя бизонами, которые, как мы предполагаем, намеренно имеют позу обороны или угрозы и связаны с крайним изображением нападающего кабана (Рис. 93).

Левая сторона композиции более разнообразна по видовому составу животных. В верхнем ряду в непосредственной близости с упомянутой самкой, служащей как бы осью общей симметрии, изображена крупная голова с признаками бизона и кабана (кстати, на одном из блоков пещеры Рок-де-Сер есть барельеф бизона с головой вепря). Из глаза большой головы проведена вниз коричнево-красная длинная тонкая черта. Аналогичный и совершенно симметричный сюжет имеется у кричащей самки правого крыла Плафона. Возможно, именно здесь нужно искать смысловой центр. Остальные бизо-

Композиционную аналогию в схематичном, даже фрагментарном варианте мы можем угадать в пещере Ля Мут, где на левой стене Зала бизонов есть следы изображений двадцати одной фигуры; хорошо распознаются только тринадцать. Изображения в основном гравированные, силуэты выполнены в несколько упрощенном варианте стиля Альтамиры или Фон де Гом. Композиция панно Зала бизонов пещеры Ля Мут — центральная. Противопоставления изображений животных организованы справа и слева вокруг лучше разработанного изображения — большого, грузного, "старого" бизона (Рис. 95).

Симметричные варианты вокруг определенного смыслового центра можно увидеть и в других композициях, в частности, в знаменитом рельефе Англь-сюр-Англен.

Скульптурный фриз Англь-сюр-Англен. Скальный навес находится на правом берегу р. Англен, в полутора километрах от

м. Англь-сюр-Англен в департаменте Вьенн (Франция). Памятник Англь-сюр-Англен, иногда называемый теперь Рок-о-Сорсье, включает фриз под навесом Бурдуа и небольшую пещеру Л. Теллебурга. Знаменитый рельеф "Три вены" находится в одной из изобразительных зон под навесом Бурдуа (Рис. 96, 97, 98).

Каждая из женских фигур начинается от свода, с части чуть-чуть ниже груди. Ноги только намечены. Животы и бедра проработаны с особой тщательностью, а у одной из фигур особенно акцентирован женский треугольник. Пропорции всех трех торсов, без каких-либо оговорок, можно назвать классическими. Предполагается смысловая связь женских изображений со скалой. Правда, есть еще изображение женщины, верхняя часть торса которой скрыта за козленком (Рис. 98). На фризе справа и слева от трех, как мы думаем, охраняемых (?) бизонами прародительниц изображено как бы естественное обиталище животных. Горные козлы пасутся, смотрят, повернув головы, в одну или другую сторону, то есть их позы вполне естественны. В правой части фриза различаются две львицы (у одной намечена только голова). По краям фриза — опять бизоны. Здесь нет ни ран, ни стрел, ни других знаков. Этот рельеф с центральной, чуть смещенной влево осевой композицией был в древности раскрашенным. В Англь-сюр-Англен, впрочем, так же и в Лосселе, женщина и бизон находятся в какой-то смысловой связи. Что-то подобное мы наблюдаем и в небольшом гроте Ля Магделен, расположенном на правом берегу реки Авейрон (Франция).

Ля Магделен. Неподалеку от третьего, наиболее высоко расположенного входа (в Ля Магделен их три), примерно на высоте 2 м от современного пола находятся барельефы двух женщин и поблизости две гравюры — бизона и лошади. Женские фигуры классических форм как бы проявляются на скале (Рис. 99). При входе сразу же бросается в глаза глубоко гравированный великолепный силуэт спокойно стоящей лошади. Проходя мимо нее, вдоль северной стены видим первый барельеф. Женщина полулежит на правом боку, одна нога вытянута, другая слегка приподнята в колене, ступни незавершены, голова без черт лица опирается на правую руку. Спокойная поза ассоциируется с отдыхом.

Почти напротив находится второй барельеф женщины. Ее поза существенно иная: ноги сильно поджаты, спина выгнута и верхняя часть тела с раскинутыми висющими грудями резко отброшена назад; левая, согнутая

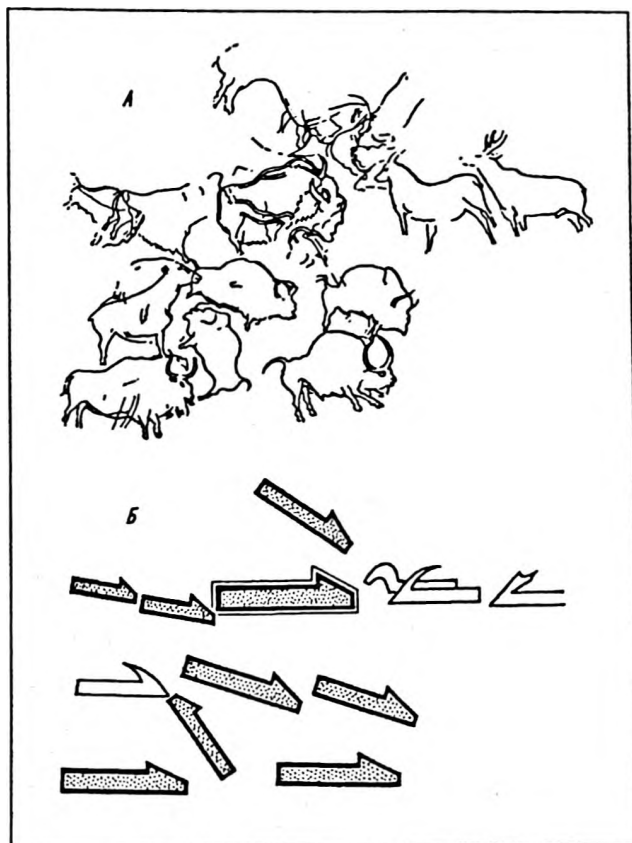


Рис. 95. Пещера Ля Мут: А — панно с изображениями вокруг центрального бизона, Б — композиционная схема

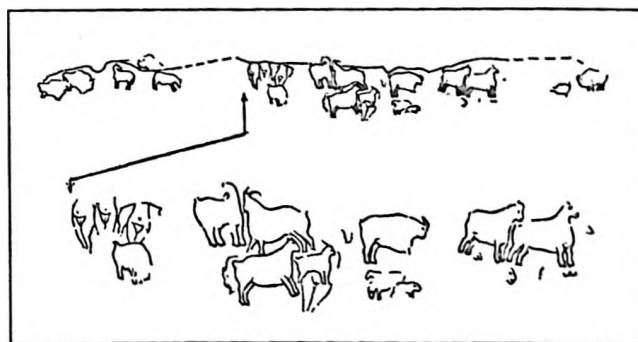


Рис. 96. Композиционно организованные комплексы изображений из Англь-сюр-Англен

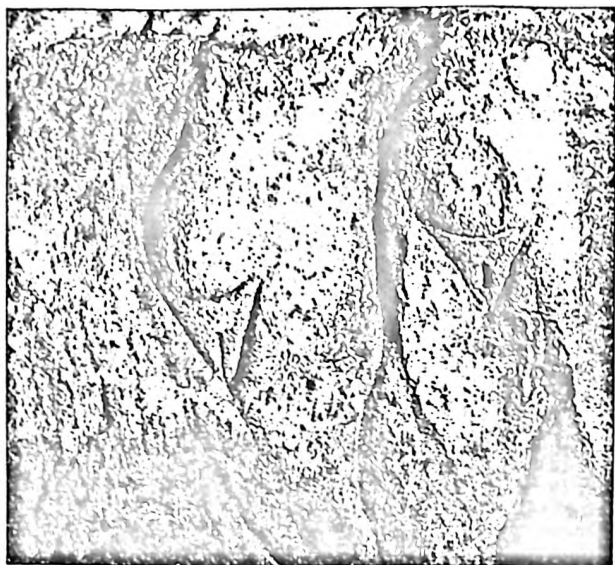


Рис. 97. Англь-сюр-Англен. Две женские фигуры



Рис. 98. Англь-сюр-Англен. Центральная часть фриза

в локте рука закинута за голову, женский треугольник акцентирован. Вся фигура, по нашему представлению, полна беспокойного движения и выражает агонию или экстаз (Рис. 99). Несколько ниже просматривается плохо сохранившаяся гравюра самца бизона. Он уходит от женщины вглубь пещеры. Контраст в позах и движении персонажей северной и южной стен грота вряд ли может быть случайным. В этом исключительно го-

могенном комплексе бизон и лошадь с одинаковым правом могут быть связаны с женщиной. Предполагается, что в таком соседстве женские фигуры могут быть интерпретированы как источник жизни [Breuil, Barral, 1955: 541].

Кроме указанных композиционных вариантов с неким центром, с противопоставлением или параллельным расположением на стенах, существуют спиралевидные изобразительные структуры.

Черный фриз пещеры Пеш-Мерль имеет ярко выраженную спиралевидную структуру [Lorblanchet, 1979: 26–27]. Небольшая пещера Пеш-Мерль находится на высоте 280 м над уровнем моря на восточной стороне холма Пеш-Мерль. Это провинция Керси в Средних Пиренеях. Пещера имеет два этажа, сообщающиеся через колодцы и наклонные рукава. Черный фриз пещеры Пеш-Мерль имеет ярко выраженную спиралевидную структуру. Он расположен в углублении южной стены в 80 м от входа (Рис. 100, 7).

Тщательный анализ технологии, сделанный М. Лорбланше, показал, что все изображения Черного фриза были выполнены одним художником и что на его выполнение понадобилось не более полутора часов. Весь фриз содержит двадцать пять полных или частичных фигур разной сохранности. Это одиннадцать мамонтов, пять бизонов, четыре лошади, четыре

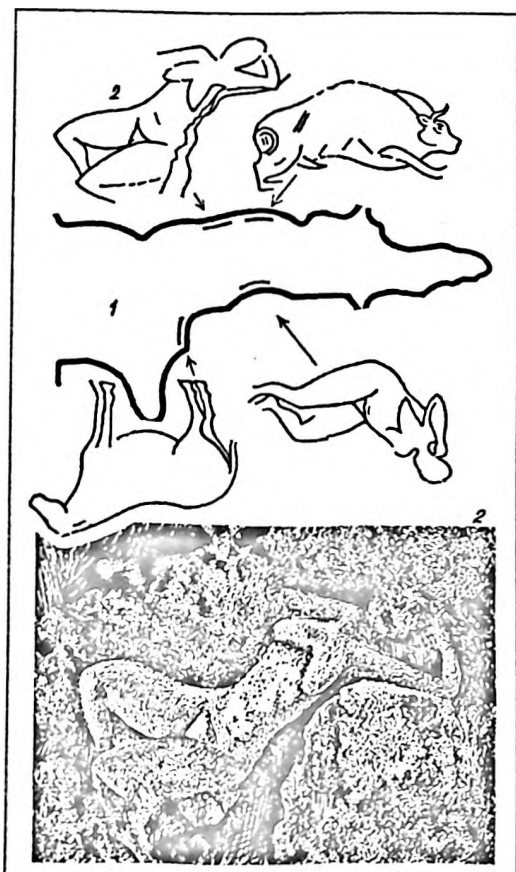


Рис. 99. Схема расположения барельефов и гравюр в гроте Ля Магделен (1) и скульптура женщины (2)

бычих (видимо, коров) и участок красных точек (Рис. 101). В описании композиции мы следуем за М. Лорбланше. Изучение переслоений панно невольно приводит к мысли о начале нарастающего движения от центральной большой лошади через последовательные ряды различных видов животных по спирали к краям панно и, возможно, с возвратом к центру. Животные Черного фриза изображены, несмотря на определенный схематизм, очень жизненно. Дыхание (или рев), исходящее из ноздрей или рта, передается расходящимися линиями, например у коров и центральной лошади. Подобный прием встречается в изображении дыхания бизонов в Альтамире и Бернифаль или льва в пещере Нио. У многих животных хвосты приподняты и отстранены от корпуса. В некоторых случаях подчеркнуты анальные отверстия, здесь также присутствуют веерообразные линии. Аналогию мы можем найти в Большом плафоне Альтамиры у "кричащей самки". У бизонов Пеш-Мерля, по мнению М. Лорбланше изображены мочеиспускание и выделение спермы. И это не просто символы бизонов, мамонтов и так далее — изображенное является символическим выражением жизненных сил, столь же важных, как и показ общего силуэта животных. Речь может идти об изображении жизни или рождения либо, напротив, последнего дыхания, предсмертного расслабления мышц [Lorblanchet 1979: 202].

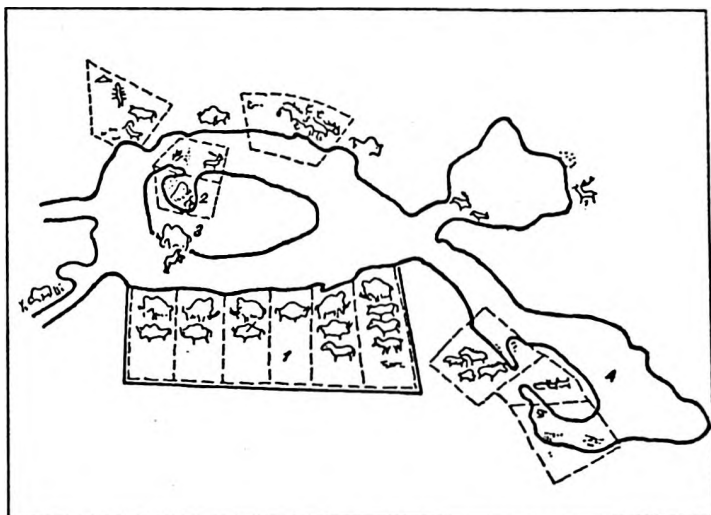


Рис. 100. План пещеры Пеш-Мерль: 1 — Черный фриз

Условности — элементы изобразительного языка. Обобщая сказанное, следует вспомнить, что большинство гипотез о роли и смысле искусства в первобытном обществе было основано на сравнительном методе с привлечением этнографического контекста. После работ А. Ляминь-Амперер и А. Леруа-Гурана, которые предложили бинарную и вообще более сложную модель организации изображений, на искусство палеолита стали смотреть другими глазами, приблизившись к пониманию целостности изобразительных комплексов [Laming-Emperair 1962; Leroi-Gourhan 1958; Delporte 1979; Leroi-Gourhan 1976; Lorblanchet 1981; Barriere 1984; Barriere 1980; Vialou 1986]. Например, в линейных построениях, когда животные следуют друг за другом вдоль стены, отмечается интересная закономерность, исключающая случайные совпадения. В Нио левая часть Черного салона дает следующую картину: бизон (+ горный козел) — лошадь и бизон (+ горный козел) — лошадь (+ благородный олень). В Комбарелль

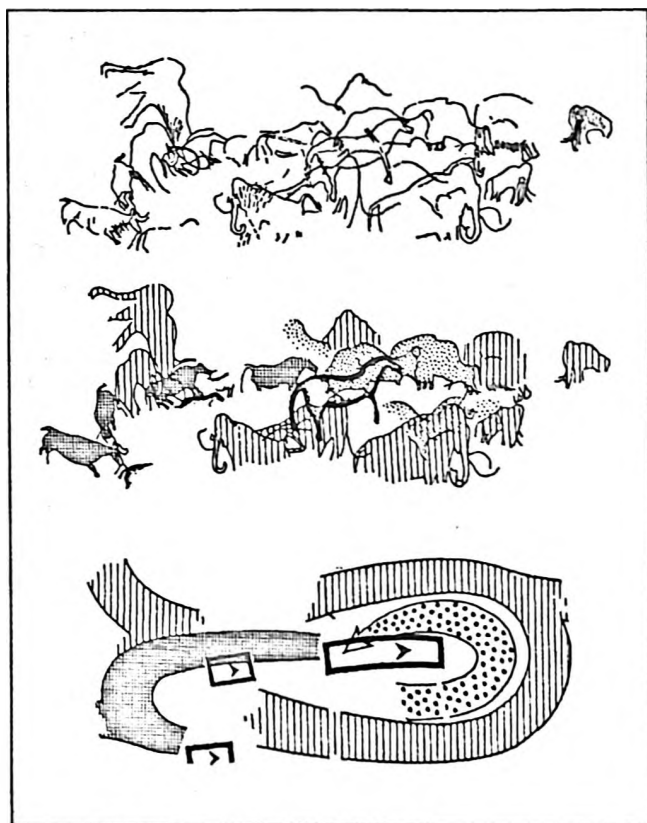


Рис. 101. Пеш-Мерль. Черный фриз и его изобразительная структура

за вторым поворотом на левой стене мы видим: бизона (+ лань и северного оленя) — лошадь и бизона (+ кошачье с носорогом + благородного оленя). Очень близкую последовательность можно наблюдать в Габийю и других пещерных комплексах. Здесь в качестве основы проявляется трехчастное сочетание “бизон — лошадь с бизоном — лошадь”. И, если указанная организация изображений напоминает элементы своеобразной письменности, то рядом существуют изобразительные комплексы, рассчитанные на восприятие сразу. Некоторые композиционные целостности образованы встречным движением потоков животных, иногда эти потоки идут по диагонали, как бы рассекая друг друга. А. Ляминь-Амперер, одна из первых, заметила организацию изображений из Ротонды и Осевой галереи в Ляско.

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

Существуют еще три пласта условностей (Рис. 102). Это выражение поведения животных в виде различных поз (I, 1–8), стандартно повторяющиеся переслоения (II, 1–4), а также геометрические и фигуративные знаки (III, 1–10). Наиболее полный набор встречен в Альтамире; неслучайность этих комплексов подтверждается позами животных в испанских пещерах Кастильо, Ковальянос, во Франции — Труа Фрэр, Ложери-Бас, Англь-сюр-Англен, Брюникель, Лабастид, Тейжа, Марсула. В изображениях, встреченных в районе р. Роны, приведенные нами характерные позы отсутствуют. Чаще всего встречается поза “угрозы-нападения”: голова и тяжелая передняя часть бизона низко опущены, хвост приподнят вверх. В Ля Мадлен аналогичная поза встречена у мамонта. Далее следуют позы “оппозиции”, “призыва”, “пастьбы”, “отдыха”, “с поворотом головы назад”. Выявленные позы идентифицируются, хотя и приблизительно, но по-своему достоверно, так как подобные позы поведения животных хорошо наблюдаются в природе. Мы не имеем в виду содержание символики поз. Их скрытый смысл пока не совсем ясен. Изображение различных поз животных начинается примерно с 30 тысяч лет до н. э., о чем свидетельствуют новые материалы; в это же время наблюдаются некоторые характерные позы человека. Это и женщины с поднятым рогом или другим предметом в руке (Гальгенберг, Лоссель, Гагарино), женские статуэтки со склоненной головой (костенковско-виллендорфская группа памятников). Это — поза роженицы (Костенки-13) и, наконец, из более поздних изображений — знаменитые рельефы женщин из Ля Магделен.

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

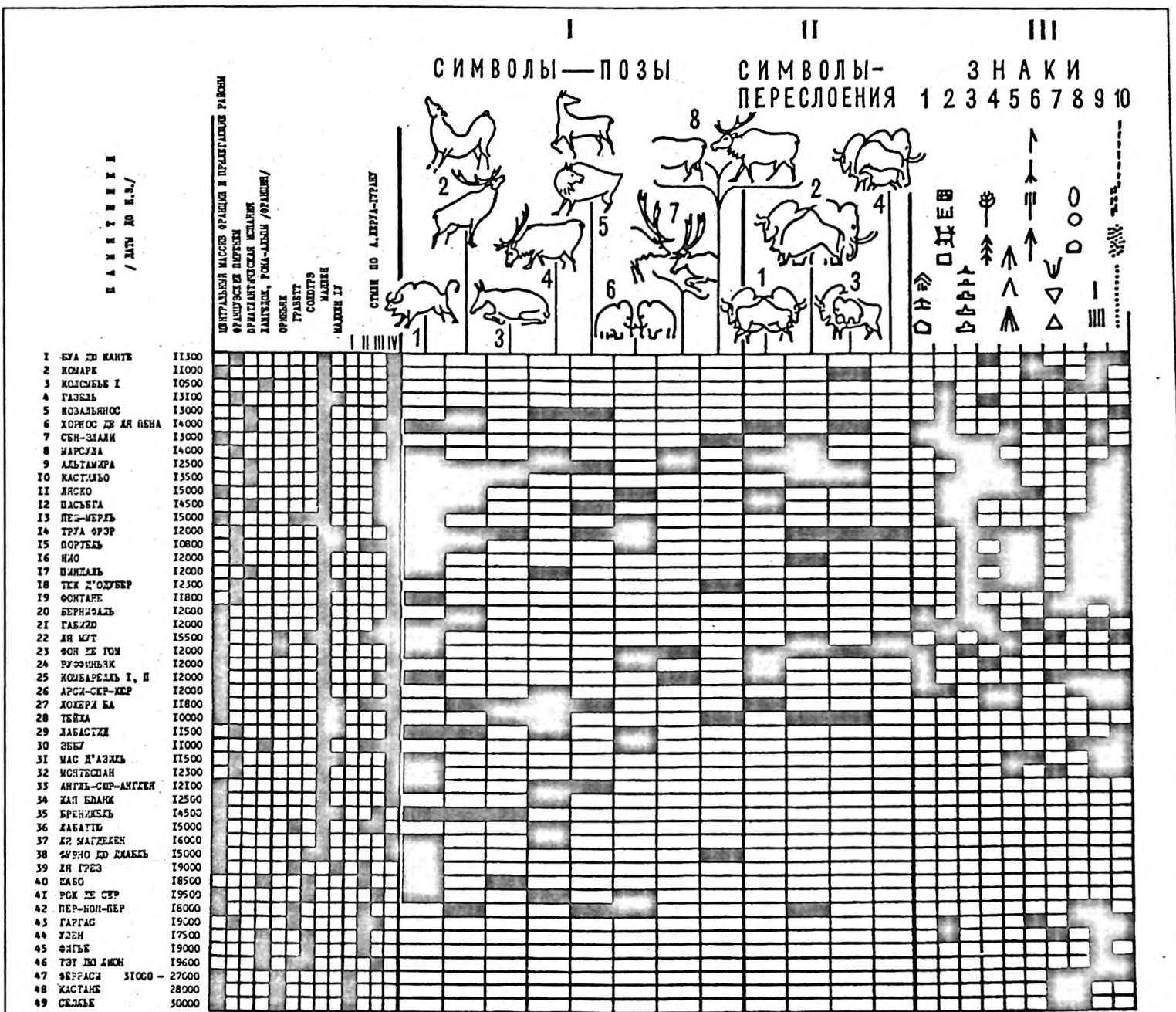


Рис. 102. Корреляционная таблица — символов-поз, символов-переслоений и знаков

чается простое переслоение двух противоположно направленных животных одного или разных видов (Рис. 103, 1–4). Однако доказательство намеренности производства подобных “концептов” мы видим в сложных замкнутых комбинациях фигур. В этом отношении наиболее выразительными являются замкнутые сложные переслоения в пещере Фон де Гом.

Ж. и С. Сове сделали выборку элементарных “концептов”, которые повторяются в разных пещерах. Среди них есть и расположенные рядом, но не переслоенные изображения, и связанные между собой, образованные цельным животным и передней частью другого. В одном случае фрагментарное изображение животного как бы присоединено к задней части цельного, а в другом — переслаиваются части около груди и головы (Рис. 103, 1–4, 8, 9). Такие ярко выраженные искусственные конструкции, безусловно, должны

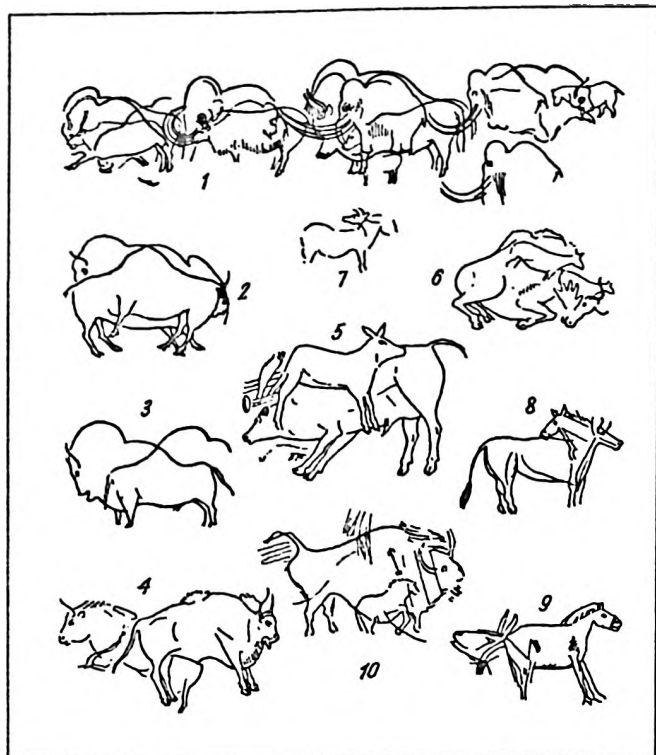


Рис. 103. Переслоения изображений в различных комплексах пещерного искусства:
1–3 — Фон де Гом; 4, 5 — Альтамира;
6, 8 — Кастильо; 7 — Пилета; 9 — Хорнос де ла Пенья;
10 — Габийо

были быть наделены особым смыслом. Более того, в повторяемости этих устойчивых форм усматриваются проявления морфосинтаксиса. С полным основанием можно говорить о настоящих синтагмах [Sonnevile-Bordes 1960: 350–351]. Особым случаем “концептов” служат составные фигуры, различные “кентавры”, “химеры”, “зооантропоморфы”. Такова лошадь с ухом в виде рога бизона (?) из Комбарелль. Триа Фрэр особенно богата фантастическими изображениями: медведь с хвостом бизона, оленебизон, человекобизон, Рогатый бог и другие (См.: рис. 81–83).

Очень важную группу условных изображений представляют знаки, каждый из которых может занимать как изолированную позицию, так и находиться в комплексе, причем связь обнаруживается не только между знаками, но и между фигуративными изображениями и знаками. В литературе выделяются следующие виды условных знаков: 1) тектиформы — пятиугольные, иногда редуцированные геометрические фигуры, напоминающие схему дома с двускатной крышей; 2) четырехугольные фигуры со скругленными

углами, заштрихованные внутри или окруженные по периметру волособразными линиями; 3) клавиформы, которые могут быть расположены вертикально или в других позициях; обычно их интерпретируют как редукцию женского силуэта; 4) так называемые фигурные скобки; 5) елкообразные, ветве- и перовидные; 6) стрелы и раны; 7) треугольноподобные; 8) округлые в виде кружков и неправильных овальных фигур; 9) палочки-стержни; 10) пунктиры и точечные заполнения; 11) особые знаки, в том числе и кисти рук. Среди всех знаков только пунктирные линии и простые стержни (палочки), как правило, не имеют самостоятельного значения.

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

Можно только согласиться с мнением, что форма знаков отдаленно напоминает фигуративный предмет; мы уже упоминали об изоморфизме знака клавиформы и схематического профильного силуэта женщины. Этот знак в сочетании с изображением животного встречен в пещерах Нио, Пиндаль, Альтамира и других. На одном из участков пещеры Пеш-Мерль по мергелистой глине потолка прочерчен ряд “пальцевых следов” в виде так называемых макарон. В запутанных линиях хорошо различаются мамонты и стилизованные профили женщин. Особенно примечательны изображения двух

мамонтов и трех женских фигур (Рис. 104, 1). Они образуют две группы, соединенные знаком женского пола. Женские силуэты без всяких сомнений выполняют функцию клавиформ. В этой же пещере имеется другое панно — со специально, в особом порядке, по кругу организованными большими точками. Вокруг них — мамонты и еще более стилизованные женские изображения, некоторые из них напоминают также стилизованный силуэт лошади (Рис. 104, 2).

В 120 км к югу, в совсем другой французской провинции, в пещере Нио в восточной части Пиренеев имеется удивительный аналог организации точек в гравюре из Пеш-Мерль (Рис. 104, 3). Точки заключены между бизоном и четко выраженными знаками — клавиформами. Часть из них представляет собой "точку в точечном окружении". Не исключено, что именно так могли изображать, например, жилище с очагом.

Очень интересные и редкие четырехугольные знаки с волосообразным окружением, имеющиеся в гротах Пилета и Альтамира, полны жизни и движения. Примечательно то, что такое независимое друг от друга происхождение этих знаков в разных культурах маловероятно. Своеобразные загородки и заштрихованные толстые клавиформы (близкие четырехугольным знакам), например в Пасьеге, нарисованы в необычном положении по отношению к фигуративным изображениям. Здесь можно привести пример оригинальных четырехугольных, решетчатых знаков с "хвостами" (отростками) в Эглиз, Ляско и далекой от них Каповой пещере. А. Ляминь-Амперер подробно описала историю интерпретации подобных знаков, и прежде всего тектиформ и решеток в качестве охотничьих ловушек [*Laming-Emperair, 1962: 106–114*]. Полное совпадение конкретной фигуративности и абстрактного знака мы наблюдаем в символе кисти руки; фигуративность здесь как бы исчезает, переходит в другой план содержания: часть замещает целое.

Технико-технологическая сторона изображений также не является случайной. Некоторые знаки, так называемые "хижины" из Ля Мут являются или живописными, или гравированными. Но гравированные иногда перекрывают живописные; такое сочетание мы наблюдаем в пещерах Ляско и Экен. Однако нередко технико-технологические различия противопоставляются друг другу, выступая в качестве своеобразных существенных знаковых элементов. Так, по Ж. Сове, большая полихромная лошадь в Лабастид находится среди гравюр аналогично живописному Рогатому богу святилища Труа Фрэр. Единственный гравированный четырехугольный знак в гроте Шименеас противопоставлен черным треугольникам. Единственная красная тектиформа в Бернифаль противопоставлена двадцати подобным ей, но гравированным.

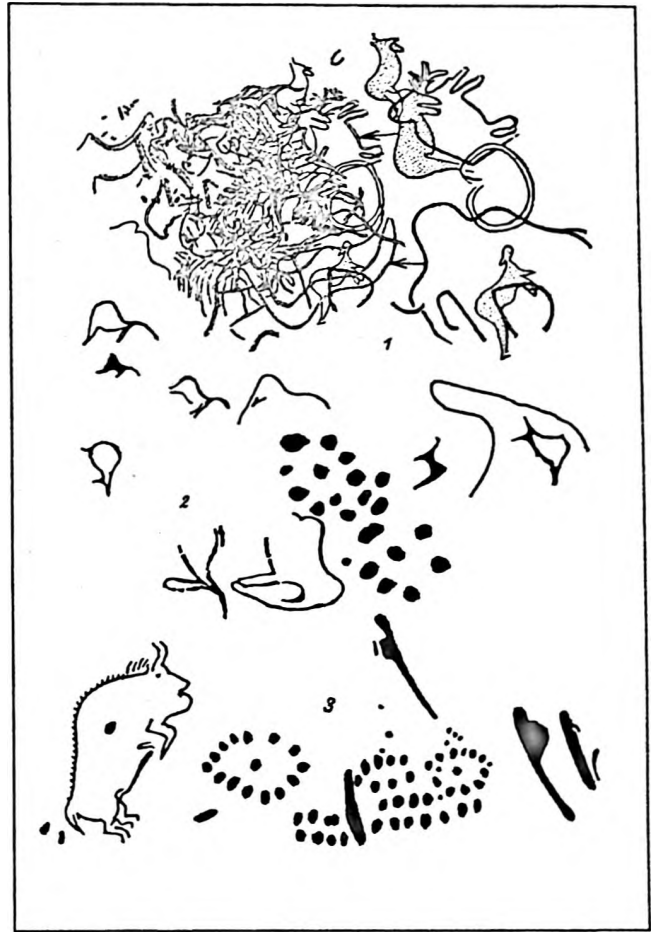


Рис. 104. Иконические и абстрактные знаки из пещер Пеш-Мерль (1, 2) и Нио (3)

К этому надо добавить, что по всем пещерам красные знаки доминируют, составляя примерно 75 %, и это тоже, видимо, не является случайным [Sauvet, 1979: 557].

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

Но если точки и стержни равно соединяются с различными изображениями, то другие знаки в своих связях более избирательны. Отношения определенных знаков находятся в разной зависимости друг от друга. Стержни и пунктуация обладают простой связью и полностью совместимы с окружением. Квадратные знаки, клавиформы и шевроны также обладают простой совместимостью. Группа, состоящая из овалов, стрел, треугольников и перовидных или ветвеобразных знаков, образует более сложную систему отношений: овал не связывается с треугольником, а стрела несовместима с ветвью. Если эти пары разместить рядом, то они будут связаны по двум сторонам: овал — стрела и треугольник — ветвь — и по двум диагоналям: овал — ветвь и треугольник — стрела [Sauvet, 1979: 553–554, рис. 3]. Таким образом, теоретически мы имеем четыре взаимосвязанные пары: треугольник — ветвь, овал — стрела, треугольник — стрела, овал — ветвь. Если опустить первую универсальную группу знаков

в виде простых стержней и пунктуации с точечными образованиями, то в оставшихся двух группах из семи знаковых классов — овал, шеврон и квадрат — будут иметь по четыре связи, треугольник и стрела — по три, а ветвь и клавиформа — по две.

А. Леруа-Гуран разделил знаки на женские (толстые): овал, треугольник, тектиформа, четырехугольник, шеврон и клавиформа — и на мужские (тонкие): стрелы, ветви, стержни, точки (Рис. 105, 106). Такое упрощенное бинарное деление, как пишут Ж. Сове и другие, не укладывается в более сложную схему знаковых

	А	Б	В	Г	Д
1					
2					
3					
4					
5					

Рис. 105. Женские ("толстые") знаки
(по А. Леруа-Гурану)

связей [Sauvet, 1979: 556–557]. Из всех знаков на роль женских годятся только овал и треугольник; четырехугольные знаки и клавиформы ни со стрелами, ни с перо- и ветвеобразными фигурами не связываются. Примерно две трети знаковых сообщений состоят из какой-либо одной категории знаков, и нет ни одного комплекса, где на одном изобразительном поле были бы обнаружены знаки более четырех видов. Четырехугольники, тектиформы, пунктуации склонны к индивидуальному проявлению. В количественном отношении знаки последовательно встречаются следующим образом: пунктуации и точки — 23,3%, стержни — 21,0%, четырехугольники — 14,1%, овалы — 7,2%, шевроны — 6,9%, стрелы — 6,1%, клавиформы — 5,4%, ветви — 3,8%, треугольники — 3,1%, тектиформы — 1,8% [Sauvet, 1979: 553].

Можно проследить определенные закономерности в сочетаниях знаков и частоты их проявления. Ж. Сове говорит, например, о настоящей артикуляции, свойственной кантабрийским четырехугольным знакам [Sauvet, 1979: 558]. Вероятно, и простые знаки на различных гальках или зубах животных имели тенденцию к образованию достаточно сложных комбинаций (Рис. 107). Одним словом, знаковая система в позднем палеолите оказывается гораздо более сложной, чем это предполагал А. Леруа-Гуран и многие другие крупнейшие исследователи палеолитического искусства. Думается, нет оснований упрощать абстрактную символику палеолита до стрел и ран охотничьей магии. При описании изобразительных комплексов палеолитического искусства мы часто намеренно отмечали сложность и неслучайность связей между отдельными фигурами животных, нередко — объединяющую роль фантастических изображений, особенно “фантомов” и “зооантропоморфов”. Мы подчеркивали также признаки работы небольших групп мастеров или даже одного мастера.

Наиболее ранние знаки — треугольники и овалы. В Ля Ферраси встречены стержни и точки. К “концептам” с полным правом могут быть отнесены некоторые изображения из Абри Селлье. До недавнего времени считалось, что позы животных начали изображаться где-то в промежутке 20–18 тысяч лет до н. э. и что многообразие знаков проявлялось во второй половине верхнего

	А	Б	В	Г	Д
1					
2					
3					
4					
5					

Рис. 106. Мужские (“тонкие”) знаки (по А. Леруа-Гурану)

	А	Б	В	Г	Д	Е	Ж
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							

Рис. 107. Знаки из Сен-Жермен ля Ривьер

палеолита. Сейчас необходимо пересмотреть эти выводы в сторону удешевления самых разных поз, да и других условностей.

Таким образом, мы наблюдаем несколько уровней сложностей изобразительных сообщений. Это прежде всего весь комплекс, состоящий из самой пещеры как своеобразного символа и изобразительных артефактов, затем взаимосвязанные панно, плафоны, то есть какие-то связи между композиционными или конгломератно заполненными единствами, потом следуют замкнутые композиции и далее — фигуративные изображения, по-разному связанные с аналогичными или другими символическими средствами. Говоря о стилевых характеристиках искусства отдельных регионов, следует предполагать, во-первых, раннюю эволюцию обрядово-символических функций в отдельных замкнутых родовых общинах, и, во-вторых, более широкое распространение и модификацию этих функций, прежде всего, среди родственных племен. Не исключено, что хронологически разные волны распространения сходных форм изобразительной деятельности были обусловлены подвижками населения в связи с демографическими процессами.

Глава 7.
ПРОИСХОЖДЕНИЕ
ИСКУССТВА

На первый взгляд, миф кажется только хаосом – бесформенной массой бессвязных идей. Искать “основания” этих идей представляется зряшным и безнадежным делом. <...>

Проблема предстает, однако, в совершенно ином свете, как только мы решаемся изменить точку зрения.

Эрнст Кассирер

Условия возникновения фигуративной деятельности

Опираясь на структурные особенности археологических артефактов и их связи, можно выделить информационные стадии существования палеолитического человека: а) олдувай — ранний ашель — с элементарной, но универсальной технической системой “ядро — скол”, которая воспроизводит саму себя на новом уровне “вторичной” обработки и имеет свою внутреннюю цель. Необходимо отметить, что именно здесь осуществляется символизация оптимальной формы рабочих кромок с эффективностью остроты в зависимости от естественного удобства и массы; стихийно возникают самые различные технологические приемы заострения краевых участков каменных орудий. Кроме того, в таком комплексе усматривается генетически исходная, целостная производственно технологическая система, позволяющая предположить существование актуальных представлений, выходящих за сиюминутную ситуацию; б) ашель — мустье — с появлением целостно оформленных изделий, вольно или невольно символизирующих тот или иной класс универсальных предметов и класс кинематически сгруппированных операций. В этот период “предметно-схемный код” усложняется: в конечном итоге происходит ускоренное формирование условных знаков на таких материалах, как кость и, по всей вероятности, дерево; в) верхнепалеолитическая стадия — с развитой каменной и костяной индустрией, сложной знаковой системой и изобразительным искусством.

Что же происходит в конце мустье — начале верхнего палеолита, когда появляются указанные знаки и символы? Ограниченность интеллекта человека указанного времени относительна. В той языковой реальности, которую мы охарактеризовали, искусственный мир вещей в некоторой степени уже мог представляться самодействующим в виде реальности аниматической. Во всяком случае, в конце мустье можно предполагать существование у человека неких догадок — образных “представлений порождения”: вещь порождает вещь. Думается, человек не считал вещи живыми,

но он вообще не понимал живого как качественно отличного от неорганических предметов. Общие признаки представлений “порождения” связаны с мыслительными комплексами, которые у нас совсем иные и которые в наших понятиях трудно определить. Не исключено, что эта смутная “идея порождения” была первым подобием общего представления, в котором возникала неясно осознаваемая бинарная оппозиция активно действующего и рождающего; отсюда — качества мужского и женского впоследствии легко переносятся на предметный мир. Может быть, “представление порождения”, если оно действительно существовало в это время, и было протоформой первого мифа.

В это же время, видимо, возникает комплекс таких же догадок — представлений некоего инобытия. Некоторые неандертальские достаточно хорошо раскопанные захоронения, кажется, свидетельствуют именно об этом. В структуре деятельности человека в конце эпохи происходят существенные изменения. Конечно, мало известно о процессах, происходивших в этих обществах. Их можно представить только в предельно схематической форме. Если внимательно отнестись к фактам, связанным со значительным, с нашей точки зрения, накоплением материала с различными условными начертаниями, то можно понять, что в конце этого переходного периода — нефигуративной знаковой символизации — происходят существенные изменения в системе “деятельность — общение”. Результатом этого ускорения преобразований и явилась некая новая деятельность со своим качественно иным вербальным языком и языком фигуративных и абстрактных условных символов. В связи с этим предположением встает ряд проблем. Как можно объяснить в этом сравнительно кратком переходном периоде процессы столь высокой интеллектуализации, исходя хотя бы из общих социопсихологических соображений?

Конкретно мы не знаем, по каким причинам сам человек, его стабильное общежитие оказались в конце мустье в состоянии перехода в новое качество. Здесь мы вступаем в область слабо обоснованных гипотез. Витальные свойства природы и генетические истоки наследственности человека еще далеко не изучены. Казалось бы, интеллект ашело-мустьерцев при достаточно примитивном укладе жизни был весьма устойчивым и не мог подняться над уровнем своего типового штампа мышления. Вспомним хотя бы человеческих детей, воспитанных в волчьей семье, они оставались на уровне животного, а ведь биологически они были *Homo sapiens sapiens*. Нужен был не только какой-то экстраординарный внутренний или внешний толчок, но и, главное, — появление принципиально новых отношений, интенсивной самоорганизации этих отношений и, соответственно, обогащение и разделение значений и смыслов в языках разной природы.

Иногда допускают в качестве активизирующей стороны какое-то природное давление. Хорошо известно, что охотничья удача связана с определенными обстоятельствами и что природная обстановка может резко нарушить поведение животных, изменить состав стада, стать причиной неожиданных миграций; в результате чего и независимо от воли человека жизнь первобытной общины может оказаться на грани вымирания. В большинстве палеостратиграфических схем, в том числе и западноевропейских, отмечено, что после риссвюрмского (микулинского) межледниковья для мустьерского человека наступили суровые переменчивые времена. Становятся типичными резкие изменения хозяйственных зон, разрушение ландшафтно-биологических единств.

Предполагается, что в подобных экологических условиях, как нам кажется, создавалась тупиковая ситуация, поскольку производственный комплекс и довольно примитивные общественные структуры оказались неспособными сохранить жизнь и единство общины. Видимо, не случайно возникла в этот трудный период потребность в изменении общественных структур. В начале верхнего палеолита происходит разворачивание его новых психических свойств и отношений совместно с мощным расширением информационного поля социальности, в котором, как мы предполагаем, происходит быстрый рост словарного состава языка, появляются разные социально-практические знаковые системы, порождается множество значений одного слова и масса слов с одним значением, начинается мощная ритуализация поведения. Все это проявляется сразу как взаимосвязанный комплекс. Таким образом, возникает третья информационная стадия, идет рождение духовной сферы; возникает “проблема смерти”, то есть — отношение к себе. Смерть осознается как уход к предкам, как другая жизнь: в предчувствии, образе, понимании ближайшей среды начинает интенсивно проявляться интуитивная забота о целостности, гармонизации отношений двух миров — Актуальной реальности и Инобытия. Мир удваивается, образуя замкнутый человеческий космос со своими ритуалами и социальными нормами. Изобразительная деятельность верхнепалеолитического человека свидетельствует, по нашему мнению, именно об этом.

Примерно 50–40 тысяч лет назад господствующим типом человека становится *Homo sapiens sapiens*. Как казалось бы, нельзя сбрасывать со счетов и мнение Ф. Либермана об отсутствии у ашело-мустьеца возможности быстро и четко артикулировать гласные звуки в связи со специфическим строением его голосового аппарата [Lieberman, 1977]. Это ограничение существенно мешало бы преодолению информационного рубикона между узкопрактическими знаниями и удвоением мира через развитую словесную символизацию. Но это чисто биологические трансформации, относящиеся к очень далекому периоду антропогенеза. Второго биологического взрыва, теперь уже внутри единого вида *Homo sapiens*, с нашей точки зрения, не было. Мы думаем, что больших кардинальных взрывоподобных скачков в социогенезе, который продолжается и в настоящее время, было много с изобретением все новых и новых средств организации производства и мышления. В качестве таких последних революционизирующих средств является мировая искусственная компьютерно-информационная система.

Удивительно, но вся материальная деятельность, отношение к природе как к своему телу, присвоение почти готовых предметов потребления, формы общежития — все вроде бы не претерпевает принципиальных изменений при переходе от мустье к верхнему палеолиту. И вместе с тем такой колоссальный качественный разрыв в символической деятельности! Факты заставляют нас признать и то, что в верхнем палеолите добыча животного сырья для производства пищи, одежды, жилищ поднимается на более высокую организационную ступень. В полном смысле слова господствующим видом деятельности становится охота на крупных, средних и мелких животных; почти весь животный мир, в том числе рыбы и тюлени, оказался втянутым в орбиту охотничьего хозяйства. Охотники оснащают себя эффективным, а на более позднем этапе и дальнобойным оружием. На это могут указывать выпрямители древков копий, копьеметалки, ранние великолепные по аэродинамическим качествам костяные

наконечники дротиков, а позже — гарпуны. Имеются убедительные доказательства, что в верхнем палеолите уже существовали луки. Существуют каменные остроконечники небольшого размера со специфическими сколами и сломом. В одних случаях это резцевидный скол от острия по ребру, в других — слом на какую-либо сторону. Как показали эксперименты, такая утилизация свойственна наконечникам стрел или дротиков. На совершенство орудий лова и оружия косвенно указывают и сложные составные конструкции, найденные на поселениях, наверное, в это время уже существовали деревянные “пасти” с приманкой и приспособлением в виде падающего на животное бревна. Наличие ловушек предполагается на основании наскальных изображений в пещерах Фон де Гом и Бернифаль. Изображенные “конструкции” так называемых ловушек связаны только с крупными животными — бизонами, и особенно мамонтами. Обоснование этого рода охоты дано в ряде работ, в частности, в труде Карла Линднера “Доисторическая охота” [Lindner, 1941], на которую при своем анализе охотничьей магии ссылается А. Ляминь-Амперер [Laming-Emperair, 1962: 108].

Человек этого времени употреблял загонную охоту с поджогом сухой травы или леса, с ловчими ямами или использованием естественного рельефа. Такие облавы у обрывов рек хорошо реконструируются по костякам лошадей в местонахождении Солютре и бизонов в Амвросиевке. Впрочем, в настоящее время характер загонной облавы, связанный с Амвросиевским местонахождением, оспаривается. В Амвросиевке выделяют охотничий лагерь, площадки для разделки туш и мест забоя и делается предположение, что они использовались круглогодично (?) [Леорова, Миньков, 1987: 44–46].

Массовая охота производилась также у переправ при сезонных перекочевках животных, например северных оленей. Присутствие среди археологических находок флейт позволяет предположить охоту с манком. В верхнем палеолите практиковалась и индивидуальная охота путем “скрадывания”, скрытого подхода к дичи. Об этом недвусмысленно свидетельствует гравюра сцены охоты на бизона из Ложери Ба и остатки изображения веревки (?) вокруг шеи лошади, изображенной в Комбарелль. Последняя, по мнению А. Ляминь-Амперер и других, является изображением лассо [Laming-Emperair, 1962: 112].

Перед нами представлено все богатство практического опыта. Это важнейший факт, который, конечно, сам по себе не объясняет ни эстетического феномена, ни изобразительной деятельности палеолитического человека. Орудия охоты — в основном это костяные наконечники — почти не имеют украшений в начале эпохи, но после 15 тысячелетия до н. э. “украшение” наконечников, гарпунов, особенно выпрямителей стержней в виде куска рога с отверстием, а также копьеметалок становится правилом.

Видимо, с самого начала верхнего палеолита происходит некоторое обособление собирательства и разных видов домашних хозяйственных работ. На поселениях встречаются землекопалки из бивня мамонта, покрытые символическими знаками в виде орнаментальных поясов и частично имеющие заполненную поверхность (Маркина Гора в Костенках, Костенки-1, Костенки-15 и другие).

Возможно, правы те исследователи, которые считают, что в это время возникла дуальная, а может быть, и более усложненная организация, где нельзя было обойтись без особой стратификации отношений. Прямых

данных для подобного утверждения нет. Однако, если предполагаемое выделение действительно имело место, то переход от заботы о мертвых сородичах, что наблюдается в ашело-мустьерское время, к заботе о ближайших предках в более четком и одновременно более абстрактном плане представляется вполне реальным.

Может быть, в это время произошло, наряду с выделением предводителя охотничьих экспедиций, то есть организатора практической жизнедеятельности, осознание значения главной родовой единицы — матери всех кровных родственников. Думается, не ради забавы изготавливали и носили "украшения". Видимо, в это время осознается или начинает осознаваться деятельность личности. Ниже мы коснемся роли граветтийских "венер".

Итак, от этих естественно развивающихся представлений — один шаг к представлению "инобытия" в целом, инобытия для живой реальности, инобытия, которое является субъективным отражением главных родовых и производственных связей, инобытия, в котором встречаются прошлое и настоящее. С другой стороны, инобытие, связь прошлого и настоящего, память о предках подразумевают представления о творении жизни, о первых демиургах и круговороте через смерть и возрождение.

Для развития этих представлений не нужны сотни и тысячи лет — это цепная реакция. В своеобразном порождении этих социопсихологических реальностей и заключалось начало мифологического мирознания. Здесь несомненный интерес представляет психологическая характеристика человека верхнего палеолита. И в этом отношении небезынтересна реконструкция формирования у него функциональных систем мозга, определяемых качественно новым уровнем деятельности.

Стратификация отношений, более разнообразный обмен деятельностью должны были привести к бурному процессу номинизации невербальных языковых следов и образов ("функционального базиса речи") в левом полушарии мозга. Любопытно отметить, что правое полушарие ответственно за анализ чувственной информации без привлечения вербально-логических кодов. В этой части мозга фиксируются прежде всего конкретные, детальные образы предметной среды в непосредственно воспринимаемом пространстве и времени [Грановская, Березная, 1981: 80–84]. Разумеется, речь идет только о доминировании тех или иных функций. "Можно допустить, что в процессе преобразования в правом полушарии первичные образы претерпевают последовательные трансформации по пути к формированию схемы" [Грановская, Березная, 1981: 96]. Когда нарушается работа левого полушария, человек рисует целостности очень схематично, примитивно [Грановская, Березная, 1981: 96]. Как тут не вспомнить мустьерцев с их предельно схематичными метками. С отключенным правым полушарием человек рисует более детально, стремится сделать нечто вроде буквальной копии объекта, и вместе с тем теряет пространственную ориентацию; "... левое анализирует и классифицирует те различительные признаки изображения, которые получают названия, и объект может характеризоваться перечислением его признаков (их наименований)" [Грановская, Березная, 1981: 87–88, 96]. Поэтому интерес к деталям, к подробностям формы, который виден в наскальном искусстве уже 29–20 тысяч лет до н. э., и соответственно развитие наблюдательности и навыков в этом плане находятся в прямой зависимости от способности описывать, расчленять, сравнивать, типизировать и вообще объяснять целостное взаимоотношение зримых признаков формы при

помощи универсальных словесных конструкций [Люблинская, 1954: 16; Игнатъев, 1961: 32–35; Ермаш, 1982: 217]. Конечно, при повторении достигнутое умение закреплялось, и в дальнейшем изображения воспроизводились на основе образной и кинетической памяти и не требовали обязательного словесного анализа форм. Здесь мы коснулись только одной стороны проблемы возможности изобразительной деятельности, а именно психолингвистической¹, но существует и другая сторона, связанная с процессом образования коллективных представлений.

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

“Произвольность” в мысли вначале теснейшим образом связана с привычным способом практического примитивно-рецептурного мышления, как бы по аналогии с утилитарной деятельностью по преобразованию вещей. Мысль “копирует” реальные действия. Рецептурность характеризуется последовательностью приемов в трудовых операциях с выходом к продуктивному результату. Однако на уровне относительно независимых действий “в уме” с самого начала феномен последовательности (теперь уже сложных образов и наглядных связей) порождает воображаемое, иллюзорное, якобы причинное объяснение явлений “по сопричастию” примерно так, как это описал в свое время Л. Леви-Брюль. “Последовательность представлений ... является для них (первобытных людей. — А.Ф.) достаточной гарантией того, что предметы связаны между собой и в действительности: говоря точнее, первобытные люди даже не помышляют о том, что эта связь нуждается в какой-нибудь гарантии, проверке” [Леви-Брюль, 1930: 46]. Так мы понимаем первичный механизм неосознанного разъединения реальности и фантазии, открывший путь первобытному фетишизму и магии.

В описанной ситуации у палеолитического человека не было понимания сущности реального и нереального, все было относительно, тем более что среди так называемого нереального было много реального, и в

¹Разумеется, мы можем допустить несловесную “непосредственно образную” репрезентацию и передачу представлений от человека к человеку, хотя необходимо предположить неизвестные нам носители и формы образного кодирования. Думается, что представление реальности и коммуникативные процессы, осуществляемые при помощи вербального языка в верхнем палеолите, вначале резко активизировали “непосредственно образную” целостную форму передачи представлений и эмоций. Но здесь надо добавить: такая форма к изобразительной деятельности прямого отношения не имеет.

этом сказывалась интуиция первобытного человека. В субъективном отношении для первобытного сознания все находилось в сфере реальных действий и отношений, в связи с чем материальное и идеальное не различалось, хотя и не отождествлялось буквально. На этой основе любое объяснение отношений между необычными для практического сознания явлениями невольно становилось мифом, превращаясь в процессе общения в так называемые коллективные представления. Определенно можно сказать, что уже в начале верхнего палеолита существовало мифологическое объяснение некоторых жизненно важных явлений в человеческом обществе и природе; существовали также обряды и ритуалы, служившие “посредниками” между двумя хорошо распознаваемыми мирами: видимым и скрытым от глаз, существовала и магическая практика. “Предметы” невидимого мира, по представлению первобытного человека, были не менее реальны и действенны, чем видимого. Это подтверждает символика пещерных пространств, намеки на которую существуют в предполагаемой разрисовке сводов в пещере Феррасси, во всеобщности “фигуративных” сюжетов мужских и женских знаков, в их типологическом сходстве в разных регионах мира, например в Ляско и Каповой пещере. К тому же следует вспомнить верхнепалеолитические погребения, в которых можно увидеть заботу о сородичах при переходе в иной мир. И здесь необходимо обратить особое внимание на сопровождающий инвентарь.

Уже в первой половине верхнего палеолита мы встречаемся с развитой вариативностью погребального обряда. Любопытно, что ни в верхнем палеолите, ни в мустье, в могильную яму рядом с умершим никогда не клали пищу (!?). В целом, за исключением этого факта, обряд не претерпел принципиальных изменений на протяжении последующих тысячелетий независимо от того, на какой территории он осуществлялся. Так, в погребении из ориньякского слоя Грота детей в Гримальди (Италия) были обнаружены скелеты пожилой женщины и молодого мужчины в положении на правом боку; перед захоронением умершие, видимо, были связаны. На черепе мужчины находились раковины, свидетельствующие, скорее всего, об “украшении” головного убора. Из раковин же состоял браслет женщины. В могилу было положено несколько кремневых орудий [Елинек, 1982: рис. 162]. Погребение из Костенок-15 (Городцовская стоянка, около 20–19 тысяч лет до н. э.) представляется нам имитацией упрощенной землянки. В яме, незасыпанной землей и прикрытой лопаткой мамонта, был похоронен мальчик пяти–шести лет в сопровождении богатого инвентаря, дно ямы посыпано красной охрой. Труп мальчика при захоронении был посажен на специально изготовленное сиденье [Рогачев, Синицын, 1982: 163].

Умерший на поселении Костенки-14 (Маркина Гора) был предварительно связан (?) и захоронен без какого-либо инвентаря. Дно могилы было покрыто красной охрой. Связанным (?) был также и погребенный из Костенок-2 [Борисковский, 1963: 55–59]. Особый интерес представляет погребение на стоянке Сунгирь. Здесь мы видим поразительное богатство сопроводительного инвентаря. Обряд захоронения восстанавливается, по О.Н. Бадеру, в следующем виде. Дно могилы покрывалось поочередно углем, известью и ярко-красной охрой. Затем умершие укладывались в богато “украшенных” одеждах. Одно из интереснейших погребений в Сунгире — захоронение двух подростков, мальчика и девочки, которые прижаты друг к другу теменными частями голов. Покойников сопровождал инвентарь, состоявший из бесполезных в охоте длинных тяжелых копий,

сделанных из бивня мамонта, браслетов, других предметов, в том числе игл и заколок, а у мальчика — изображения лошади и мамонта [Рогачев, 1984: 232–233].

Человек верхнего палеолита, естественно, не понимал сущности смерти, но то, что живой и умерший не одно и то же, он осознавал совершенно ясно. Умерший представлялся ему “живым”, но особого рода, со скрытой внутренней опасной способностью к действию и силой. По нашему представлению, на таком уровне понимания явлений мифология включилась в отражение природы и общественных отношений, симбиоза человека с животным миром и миром предков. Мы думаем, что здесь небезынтересно коснуться верхнепалеолитического искусства малых форм.

В настоящее время справедливо считается, что роль небольших женских палеолитических статуэток была различной, хотя и связанной единой идеей — “женщины–матери”. Реконструкция действий, в которых участвовали скульптурные женские изображения, не может обойтись без воссоздания самих статуэток, какими их видели палеолитические люди.

В 1964 г. М.П. Грязнов опубликовал статью “О так называемых женских статуэтках Трипольской культуры”, где, резюмируя сказанное, отметил две особенности: 1) статуэтки изображают нагих женщин; 2) обычно они без рук, ног, а иногда и без головы. С точки зрения М.П. Грязнова, такие особенности не могли быть поняты, если считать статуэтки законченными (!) скульптурными антропоморфными изображениями [Грязнов, 1964: 72–79]. Но все становилось понятным, если эти статуэтки, своего рода манекены, куклы или болванки, были одеты в одежды и к ним были приделаны руки, ноги и головы. Как мы уже говорили, руки и ноги из мягкого материала обычно пришивались, голова, также из другого материала, или пришивалась, или приделывалась на штифте. Можно предполагать, что аналогичные изобразительно-конструктивные средства, существовали уже в палеолите. В конце мустьерской эпохи встречаются составные изделия, а в позднем палеолите целесообразное соединение разных материалов и форм в единых целостных конструкциях становится всеобщим законом всех сфер материально-созидательной деятельности [Филиппов, 1983: 40–41].

Некоторые палеолитические статуэтки, как мы уже отмечали в главе 4, имеют следы потертости, окрашенности (находки со стоянок Мальта, Костенки, Мезин, Межиричи, Дольни Вестонице и других). Несомненно, статуэтки были по какому-либо признаку более приближенными к натуре, видимо, одеты или раскрашены красками, с нарисованными лицами. Если они одевались в одежды, то определенно сопровождалась украшениями, возможно из раскрашенного дерева, не исключено, что пришивались руки из мягкого материала. Этнография народов Сибири подсказывает нам, что изобразительную продукцию палеолитических людей мы представляем себе крайне обедненной, и это естественно: археологический источник имеет свой информационный предел. Однако то, что до нас дошла малая палеолитическая скульптура из “вечных” материалов — камня и кости, косвенно свидетельствует, что различные “куклы”, “болванки”, “резные изображения” из дерева, коры, кожи и сделанные из необожженной глины, травы, снега — исчезли бесследно. Более того, есть основания предполагать, что антропоморфные изображения из более стойких материалов на некоторых поселениях намеренно уничтожались. Таким образом, палеолитический человек в сфере своего взаимодействия с природными неодушевленными объектами, особенно когда их форма напоминала

живые объекты, не различал "живое" и "неживое". Во всяком случае, не исключено, что изображения человека рассматривались как живые. Поэтому такие изображения могли казаться опасными. "Положение было иным, если ту или иную фигуру изготавливали с заранее намеченной практической целью. ... Такие изображения также могли оказаться опасными, но человек знал ... как надо с ними обращаться и как в случае необходимости от них избавиться" [Иванов, 1970: 282]. На существование подобных опасений уже в палеолите указывает хорошо известное погребение на стоянке Маркина Гора в Костенках: поза умершего с подтянутыми к груди коленями свидетельствует о том, что в момент захоронения покойник был связан.

У некоторых северных народов со смертью члена семьи изготавливали изображение умершего какместилище души. Когда, по представлениям данного народа, мертвый уже не нуждался в помощи родственников или рождался ребенок — "наследник" души умершего, куклу хоронили или уничтожали [Окладников, 1955; Кулемзин, 1984: 150–151].

Структуру похожих действий, как нам думается, можно усмотреть в некоторых формальных параллелях позднего палеолита. Большинство палеолитических статуэток костенковско-авдеевского круга можно представить лежащими на спине в позе умершего со склоненной к груди головой и с чуть-чуть оттянутыми по оси тела и соединенными носками ступнями. Руки обычно сложены на груди или на животе. Впрочем, положение статуэток в обряде не обязательно было горизонтальным. Практически все целые статуэтки этого типа находят захороненными в ямках, а намеренно попорченные, фрагментированные — бессистемно разбросаны на площади стоянок. Думается, "... что женские статуэтки, зачастую изготовленные с большим искусством и любовью, имели для первобытного человека важное значение только до определенного момента выполнения своей миссии в каком-то ритуале. После этого они теряли значение, разбивались, а их крупные куски подходящей формы использовались для других утилитарных целей" [Праслов, 1987: 206; Филиппов, 1953]. По мнению М.Д. Гвоздовер, в двух случаях со статуэтками в ямах № 77 в Авдееве и № 123 в Костенках-1 в каждой наблюдается два разновременных акта, связанных с ритуальным действием [Гвоздовер, 1985: 52–57; Гвоздовер, 1983: 48].

Итак, костенковско-авдеевские женские статуэтки, видимо, иногда одевались в одежды, лица разрисовывались красками. Они вырезались очень тщательно, что указывает на их большое значение. Хранились они определенное время, и с ними совершали какие-то ритуальные действия (первый акт), а затем их "хоронили" или "уничтожали" (второй акт). Причем "захоронение" происходило, по всей вероятности, без засыпки грунтом всей ямы: статуэтка оказывалась закупоренной как бы в своем маленьком жилище. Этим может объясняться разнообразное положение статуэток в ямках. Наряду с этим существовало и другое отношение к женским изображениям. Так, цельные статуэтки из Мальты, некоторые с вырезанными деталями лица, хотя и были спрятанными, но не были "захороненными" в ямках, и никогда намеренно не разрушались. Представления о "жизни" погребенных составляли миф "инобытия", изоморфно отражающий реальный образ жизни.

Никогда намеренно не разрушались и мезинские статуэтки. Их функции еще в большей степени остаются пока в области догадок. Интересны они тем, что разделяются по половозрастному типу и довольно четко локализируются на стоянке (Рис. 108; см. также рис. 43).

Среди них мы выделяем четыре четких типа. Кроме второго типа все фигурки орнаментированы. К первому относятся удлиненные фигурки со слабовыраженной ягодичной частью; ко второму — фигурки без орнамента, но имеющие более или менее тщательную обработку поверхности, то есть те, которые можно считать законченными [Шовкопляс, 1965: 234, табл. 50]; к третьему относятся все округлые толстые фигурки с женским треугольником, обычно обведенным гравированной линией; пропорции лицевой стороны, как правило, не превышают 1:2; к четвертому относятся все фигурки с сильно уплощенной надплечной частью; нижняя часть имеет чрезвычайно рельефную сидалищную сторону с четко выраженным отгибающимся кверху элементом, на уплощенной передней стороне — женский знак в виде треугольника, в большинстве случаев очерченный двумя параллельными линиями.

Наибольший интерес представляет анализ статуэток первого типа. На рис. 43 показаны только намеренно проведенные линии, некоторые из них усилены.

Линии "д" и "г" оконтуривают (рисуют) существенные детали. В верхней части статуэтки, очевидно, изображено лицо, обрамленное меховым капюшоном; детали лиц, видимо, рисовались красками (следы краски обнаружены на фигурке 2). Ниже подбородочной части лица фигурки 1 изображен фаллос [Obermaier, 1925: 222], или борода, то есть мы видим в них изображения мужчин¹. Мы не рассматриваем внутреннее заполнение мужских и женских символов в виде свободной штриховки как особый знак выражения жизненных сил, но само сочетание изобразительных и знаковых форм говорит о тесной связи этих двух линий символизации.

Интересно, что группировка статуэток в культурном слое позволяет сделать предположение более широкого плана. Хозяйственно-бытовые комплексы Мезинского местонахождения располагаются цепочкой с северо-запада на юго-восток почти вдоль берега реки Десны. В жилище первого комплекса найдены крайне схематические антропоморфные поделки; на одной из них имеется вырезанный шеврон, который обычно принимается за знак женского пола. Первый и третий типы стилизованных статуэток обнаружены только в жилище третьего комплекса. К сожалению, не удалось установить местонахождение находок, относящихся ко второму типу [Филиппов, 1983: 34–38].

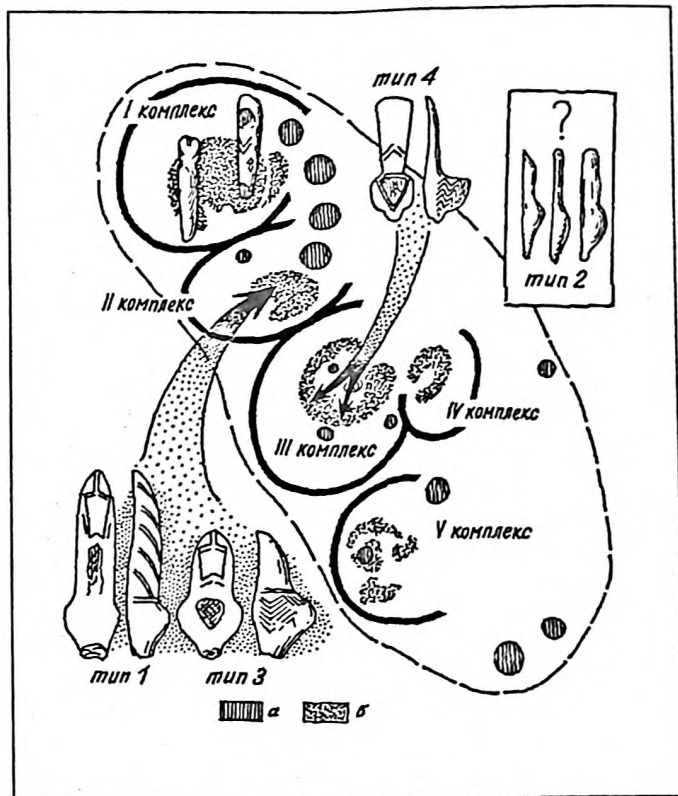


Рис. 108. Комплексы Мезинского поселения: а — очаги; б — местоположение костей животных и типы статуэток из Мезина

¹В палеолитическом искусстве Франции и Испании количество мужских статуэток по отношению к женским примерно соответствует пропорции 1:2. Гораздо больший количественный разрыв наблюдается в памятниках Евразии [Абрамова, 1972: 12–13]. М.Д. Гвоздовер, характеризуя одну из авдеевских статуэток как мужскую, справедливо замечает, что в скором времени количество определений "мужчин" среди человеческих скульптурных изображений возрастет [Гвоздовер, 1977: 79–80].

Такая группировка статуэток, как мы считаем, подтверждает нашу типологию с той лишь поправкой, что первый и третий типы по каким-то признакам одновременно образуют общую группу; не исключено, что эта группа и другие типы отражают возрастные различия. Видимо, не случайна у так называемых "птичек" ярко выраженная уплощенность надпоясничной части (молодой тип женщины). На более или менее близкие аналогии указывают Г. Бозински и Г. Фишер. Описав гравированные на сланцевых плитках изображения человека из раскопок в Геннерсдорфе в 1968 г., они выделили пять типов женских образов (силуэтов) по верхней надпоясничной части — от обводки контуром до изображения одной вертикальной линией. В работе среди аналогов они упоминают и мезинские фигурки [Bosinski, Ficher, 1974: 115–125, табл. 72, S1a, 73, S2a, 74, S10a; Абрамова, 1986: 90].

В своих догадках мы не рискуем идти дальше сказанного, хотя путь поисков может быть связан с гипотезой об отражении в палеолитическом искусстве моделей социальной организации наших далеких предков, в частности, структурных особенностей общины, связанных с разделением по полу и возрасту, с иерархией отношений между поколениями.

К этому следует добавить интересные наблюдения С. Н. Бибикова [Бибиков, 1981]. Жилище № 1, по мнению С.Н. Бибикова, было использовано в мезинской общине для "идеологической" деятельности. На полу жилища, кроме небольшого количества костяных проколов, не было производственного инвентаря, технологических отходов, сырья, заготовок орудий. В помещении обнаружены расписанные красной краской кости, в основном мамонта, среди которых особое место занимает атрибутированный С. Н. Бибиковым комплекс ударных музыкальных инструментов: лопатки и челюсти мамонта со следами ударов, "молоток" из рога северного оленя, две колотушки, интерпретируемые иногда как антропоморфные фигурки, "шумящий" браслет [Бибиков, 1981: 46–85]. Против функциональной интерпретации жилища № 1 С. Н. Бибиковым имеются серьезные возражения [Сергин, 1987]. Тем более что раскопки Мезинского поселения были выполнены не на очень высоком уровне. Но если все же согласиться с его идеей существования помещений, где проходила "идеологическая" деятельность, то, следовательно, во второй половине верхнего палеолита на поселениях открытого типа уже были функционировавшие по мере надобности "центры общественной жизни", где требовался синтез коммуникативно-выразительных средств. Вышесказанное в определенной степени подтверждается наличием более древних святилищ в пещерах. Совершенно ясно, что материальная и духовная деятельность охотничьих общин при определенных условиях не только усложняется, становится более развитой, но и включается во взаимодействие достаточно сложных общественных интересов, которые, видимо, уже в это время были связаны с интересами не только общины, семьи, но и различных социальных групп; в это время, по логике вещей, уже начали проявляться тенденции разных путей развития властно организационных структур общин: от аморфных до временно возникающих авторитарных.

В верхнем палеолите наверняка существовали определенные классификационные единицы объяснения социальных отношений как данности. Хорошо известно, что сложные формы поведения животных, в том числе естественное временное распределение "ролей" достались человеку в наследство. Поэтому в человеческой общности изначально существуют взрослые и дети, женщины и мужчины, слабые и сильные. Эти природные

связи, вовлеченные в социальную сферу, без сомнения, отражались в языковых формах, где впервые происходило разведение значений и смыслов различных вещей и отношений. Так, происходит мысленное выделение объектов, как можно предположить, по бросающимся в глаза признакам, которые мы не всегда бы восприняли как существенные. Их группировка определялась сопричастием целостных предметов или свойств в той или иной типичной группе практических ситуаций. “Предметы, подлежащие отнесению к определенной категории, либо отбираются по практическому принципу “нужности”, либо вводятся в практическую ситуацию, в которой они все соучаствуют (каждый на своем основании)” [Лурия, 1974: 79]. И если в форме и структуре изображений или их комплексов мы хотим увидеть конкретное содержание, то надежд на продуктивность здесь не так много. Слишком большой разрыв в понимании реальности первобытным человеком и современным ученым. Впрочем, когда удастся раскрыть неслучайность организации изобразительных ансамблей и реконструировать некие мифологические фрагменты искусства палеолита, то уже это можно считать большим продуктивным выходом. Ведь представления об “ином мире” отражают повседневные реалии. Вольно или невольно оказываются отраженными или, скажем, должны быть отраженными социальные структуры, то есть отношения людей, их главные заботы по организации и продолжению жизни. Человек не может жить без осознания связи поколений, без культа предков, без заботы об умерших. Форма же понимания отношений, естественно, связана с определенными психологическими реальностями.

Возникновение первых форм искусства. Существенное усложнение и изменение деятельности человека в начале верхнего палеолита не только открыло двери словесно обусловленной фантазии и обострило “сверхчувственную” область примитивного сознания, но и породило или развило языки другой природы: язык наглядного моделирования, язык звуковых и других конвенциональных сигналов, передающих сведения на большие расстояния, язык жеста, позволявший, не нарушая тишины, руководить действием, или язык мимики, телодвижения, наглядно представляющий события, и, наконец, язык изобразительно-фигуративных и абстрактно-схематических символов. Речь идет не о знаках (жестах, звуковых сигналах), отнесенных к отдельным ситуациям, действиям и так далее, а о языке, дающем возможность через жест или слово сообщить об объекте или субъекте и о последовательности определенных действий. “Предметно-схемный код” подвергся массовой номинизации. “Ритмические акты, словесные и действенные, интерпретируя одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности, с самого своего возникновения идут параллельными друг другу рядами, как изначальные различия смыслового тождества; нет такого исторического периода, в котором они были бы слиты воедино, как нечто первородное само по себе ... Другими словами, и ритм, и движение, и слово [а мы добавим — и изображение на твердом материале. — А. Ф.] проходят пути исторического изменения как самостоятельные и параллельные отложения одного и того же смыслового значения” [Фрейдберг, 1936: 134]. Следует обратить внимание на то, что одновременно и параллельно с внеэстетическими языками репрезентации и общения возникали их эстетические аналоги со специфической выразительностью средств и высоким уровнем цельности. А если быть более точным, то все языки (символические формы)

разной материальной природы получили дополнительную эстетическую функцию; и в зависимости от конкретной актуализации, а при необходимости при определенной мотивации они воспринимались как целостно выразительные. Основные формы зависели от конкретной задачи, представления и общения в типичных ситуациях. Пантомима, например, в одних условиях была, по преимуществу, простым сообщением, а в других — сообщением выразительным с высоким уровнем совершенства целостно организованных коммуникативных средств. Обыденный вербальный язык, утилитарно необходимые символы и знаки, а также звуковая и жестовая символизация, помогая осуществлять продуктивную функцию воображения и общения, не могли существовать, например, в комплексе мифологических представлений, да и в обыденной жизнедеятельности без особых выразительных языковых средств воздействия на человека, таких как удивление, восхищение, потрясение, искусство не существовало.

В поисках начала начал искусства всегда встречаешься с рядом вопросов, связанных с эстетической характеристикой самых ранних изображений. Эту проблему в свое время поставил Б. Б. Пиотровский [Пиотровский, 1932]. Вряд ли мы можем сказать, к какому тысячелетию относится вообще первая материальная “запись” эстетического отношения человека к окружающему его миру. Вопрос о такой “первой записи” вообще не может стоять. Совсем недавно считали, что к наиболее древним изображениям относятся схематические фигуры, в частности, из Абри Селлье. Это блок известняка с изображениями вульвы, может быть, антропоморфа без верхней части (?) и головы лошади. Одна фигура частично перекрывает другую, и обе вписываются в изобразительное поле неровной по контуру основы из известняка. Конечно, человек культуры конца XX века, скорее всего, пройдет мимо такого предмета, и сердце его не дрогнет в приятном созерцании. Он примет изображение в качестве чисто утилитарной информации. Видимо и человек каменного века эстетическую информацию улавливал не всегда. Конечно, хотелось бы понять первоформу этого искусства. Указанная грубая гравюра содержит регулярность и намеренность композиции фигур. В древности это изображение, несомненно, считалось удивительным неординарным символическим событием. То же самое можно сказать об изображении козла в Белькэр, выбитого на блоке с использованием трудоемкой пикетажной технологии.

Необходимо упомянуть и сравнительно большую (длина 28 см) женскую (?) фигурку из Холенштейна (Юго-Западная Германия), датируемую временем, синхронным французскому ориньяку I — II. Это одна из наиболее древних скульптур в искусстве малых форм. Она сделана из бивня мамонта, фрагментирована, но объемы, ноги выражены достаточно четко и совершенно. Вместо человеческого лица вырезана львиная голова. Появление в нижнем ориньяке среди предметов искусства изображений фантастических существ, своеобразных зооантропоморфов ярко подтверждает существование воображаемого “иного мира” и соответствующей обрядовой практики. Чрезвычайно интересна ориньякская статуэтка женщины с поднятой рукой, недавно обнаруженная неподалеку от города Кремса, в нижнем слое стоянки Гальгенберг. Она датируется по стратиграфической аналогии, имеющей радиоуглеродную дату 31790 ± 280 BP. [Neugebauer-Maresch, 1989, с. 551–559]. Выше уже описаны ориньякские фрагменты камней со следами живописи, в которых предполагаются сложные знаково-символические декоративные структуры на стенах и сводах пещер. Нет никаких оснований исключать эти

предметы из круга рассматриваемых явлений как не несущие какой-либо эстетической информации. На этом фоне уже не так и удивительны открытия гравированных и живописных изображений во французских пещерах Коскер, Шове и Арси-сюр-Кюр. Наиболее древние изображения отнесены к периоду 34–27 тысяч лет тому назад. Говоря о технике нанесения рисунков в пещере Шове, Жан Клотт с полным основанием замечает: “Все наблюдатели отметили естественность изображений и правдоподобие поз. По большей части животных легко можно узнать. Это не стереотипные изображения, которые выполнены для передачи понятия “лев” или “носорог”, но это живые создания, воспроизведенные с большой точностью. Это получилось, благодаря различным приемам изображения, которыми замечательно владели и которые систематически практиковали авторы рисунков” [Клотт, 2001, с. 26]. И действительно, здесь мы видим, ощущаем, переживаем ту избыточную информацию, по понятиям некоторых ученых, “лишний шум”, которая вдруг становится сутью вещей, отражающей во фрагменте голографическую целостность бесконечного мира в гармонично согласованных деталях. Изображения животных, человека, фантастических существ в палеолите — не рисование картин, а творение.

Само восприятие целостных форм (знаков и образов) является процессом: сегодня одни формы кажутся совершенными, а завтра они нам безразличны, так как появляются более совершенные символические изделия того же типа. Поэтому эстетическая оценка меры совершенства, с одной стороны, относительна, так как всегда связана с закодированной в сознание шкалой эталонов выразительности, действующей в культурной среде на каком-то определенном отрезке времени; а с другой — она абсолютна, поскольку существуют постоянные признаки, как бы отчужденные от высокого мастерства исполнителя и живущие своей жизнью, являющиеся отсветом эстетики мироздания. Они проявляются в фактуре и текстуре материала, строении, пропорциях, ритме, различного рода контрастах, связанных с организацией единства в многообразии. К сожалению, мы вынужденно опускаем, может быть, самую суть эстетических оценок. Это ощущение нюансов при восприятии целостностей, их ауры, выходящей далеко за пределы кажимости. Но такова природа археологических источников с утраченным значением.

“Знаковое” искусство, то есть различное орнаментально-декоративное творчество, подчинено тем же законам целостности. Удивительно, простейший орнамент рождается, если не раньше фигуративного искусства, то, во всяком случае, одновременно с ним. Он вырастает, с одной стороны, из позднемустьеерского знакового символизма и необходимости как-то структурировать поверхность предмета и сами знаки; с другой — из схематизации и стилизации деталей конкретно-чувственных объектов.

Некоторые изображения в элементах оформления поверхностей получают своеобразно упорядоченную организацию выразительных средств, где ритм и симметрия несут основную эстетическую нагрузку. Это изображения шерсти в виде ритмических черточек (нарезок) или зигзагообразные линии границы между темной и светлой частями поверхности на корпусе животного; это очень схематичные ожерелья и браслеты, прически и одежда у статуэток; наконец, это изображения меховой одежды в форме перекрывающих поверхность шевронов и меандров, полулунных вырезов или точек. В организации поверхности и всей архитектоники изделия участвуют самые различные элементы и мотивы: квадраты,

ромбы, круги, спирали и их сочетания, в которых также можно увидеть стилизацию натуральных объектов. Тем не менее “мустьерский символизм” давно сломал привычную схему формообразования орнамента, который якобы мог возникнуть только на пути от реалистического изображения через редукцию целого (или деталей) к абстрактному образу. Развитие оказалось с самого начала гораздо более сложным, чем это думалось, например А. Брейлю.

Таким образом, первобытное искусство как лучшая в своем роде и, соответственно, лучшая по выразительной форме знаково-символическая деятельность, создающая мир образов, связанных с эмоционально-духовной ориентацией человека в обществе, возникло в самом начале верхнего палеолита. Оно органически слито как с технологией изготовления совершенных вещей, так и с мифопорождением. Его поиски в более раннем времени не привели к успеху, если не считать предметно-архитектоническую форму эстетической деятельности в ашеле — мустье. Подобное заключение можно сделать и в отношении так называемого “натурального” творчества. В верхнем палеолите оно, видимо, существовало наряду с другими символическими формами и имело свою эстетическую сторону или аналог.

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

Е.М. Мелетинский, возможно, прав, утверждая относительно позднее происхождение словесного искусства [Мелетинский, 1972]. Эта точка зрения восходит к идее А.Н. Веселовского о разных формах обрядового синкретизма, в процессе эволюции которого выделяются словесные формулы, переживаемые в эстетическом плане. Основанием для такого вывода вряд ли может служить синкретизм. И хотя естественные языки осознаются очень поздно, их определенное существование в разнообразном, прежде всего эмоциональном общении, должно было порождать в связи с целевыми установками специфические сочетания слов с ритмическими повторами или противопоставлениями. Хорошо известно, что существовали песни и не обрядовой природы, то же самое было и в изобразительной деятельности.

Мы не утверждаем, что в верхнем палеолите обряд и миф составляли абсолютное соединение со всеми сферами жизни. Постоянно существующие семантический и синтаксический аспекты мифа, как и всякого другого сообщаемого представления, связаны с определенным набором средств и правил, со способностью, с одной стороны, нести, а с другой — воспринимать информацию; тогда как эстетический аспект мифологической трансляции определяется другим — чаще всего произвольным выбором средств выражения (по качеству условностей выше среднего уровня), когда четко проявляется их относительное совершенство.

Однако чистого и узко направленного информационного языка в палеолите не существовало. Языковая многозначность, интонированность, экспрессивность рождаются вместе с членораздельным вербальным языком. По существу, одновременно в одном и том же слове возникают смысловые наслоения и оно превращается в исторический феномен. На этом основании А.А. Потебня различает “внутреннюю” и “внешнюю” формы слова [Потебня, 1913: 145–151]. В нем проявляется естественная поэтичность. Можно сказать, что вначале первобытный человек не компонует, ритмически не обыгрывает фразу или изображаемую сцену, осознанно не создает симметричных оппозиций, не гипертрофирует лики антропоморфов, намеренно не следит за выразительностью архитектоники образов и абстрактных символов (кроме натуральных вещей?). Поэтическая сторона речи, танца или рисунка в своих истоках абсолютно пронизана. Она как будто не только не замечается, но порождается как вещь и как жизнь. Ну а по сути, объективно мы фиксируем символическую деятельность, которая самоорганизуется, особенно в ритуале, как условно выразительное и совершенное в своем роде общение.

Коллективный обряд генерирует творческую активность, освящает, нормирует, делает устойчиво традиционными производственные и другие функции коллектива. Обрядово-ритуальная деятельность способствует сохранению соционормативных обычаев через общение с мифическим миром, предками и теми силами, от которых зависит целостность и благополучие общины [Путилов, 1980: 91–93]. Так что миф — это не простой пересказ; с ним и с обрядом рождается символическая комплексность, синтез средств, в том числе и магических.

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

“Чистое “мифологическое мышление” есть некая абстракция, что неудивительно, если мы учтем разнообразные импульсы, идущие от производственной практики и технического опыта в архаических общностях” [Мелетинский, 1976: 167]. “В комплекс знаний, передаваемых в мифах, — пишет Н.А. Бутинов в приложении к “Структурной антропологии” К. Леви-Стросса, — входят помимо географии материальная культура племени, обычаи и обряды, характер отношений с соседними племенами и т. д., и все это преподносится не в виде абстрактных рассуждений (“надо делать так-то”), что было бы недостаточно авторитетно, а в форме мифа о предках (“предки делали так-то”)” [Бутинов, 1983: 462–463]. Но посмотрим, что говорит об этом О.М. Фрейденберг. А она утверждает, что мифологическое миропонимание, мифотворчество “... первобытного человека произвольно; оно не соуживается ни с какой иной познавательной системой”. Казалось бы, трудно с этим не согласиться, ибо “... неверно, что существовали мифы сами по себе, только в одной области — в области воображения, а в другой — практический человек трезво осознавал опыт и житейские акты, ел ради утоления голода, женился ради семьи и потомства, защищался от холода одеждой и выбирал правителей для охраны своих

интересов" [Фрейденберг, 1978: 28]. Конечно, жесткое тотальное объединение всего и вся под эгидой мифологического созерцания — явная абсолютизация идеи мифотворчества и обеднение многообразия форм деятельности. При господстве мифологического мироощущения, где-то на границе между ним и реальностью непроизвольно оставались временные островки иных видов отношений и стихийно возникающих познавательных процессов. Но, в принципе, О.М. Фрейденберг права.

Здесь мы встречаемся с одной очень важной проблемой, и обойти ее или оставить без внимания никак нельзя. Для нас несомненно, что языки разной материальной природы при своем рождении получают комплекс функциональных свойств, в том числе и эстетических. Однако существует устойчивая традиция, с одной стороны, противопоставлять миф и поэзию, миф и искусство, с другой — чуть ли не отождествлять их. И главное заключается в том, что для архаического сознания мифические персонажи, как бы фантастично они ни выглядели, представляют собой не меньшую реальность, чем окружающие человека природные реалии в своих обычных казуальных связях.

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

Вопросы об отношении первобытного человека к своей деятельности-общению, к воздействию на слушателя и зрителя, к формам убеждения требуют более объективного подхода и конкретизации на определенном фактическом материале. Нам следует обратиться к изобразительным структурам, произвольным целостным комплексам наскального и другого искусства, различного рода приемам и условным формам, которые не могли оставаться неосознанными, например в плане мастерства. Именно в этом плане отмеченная А. Брейлем, А. Леруа-Гураном и А. Ляминь-Амперер связь искусства с топографией пещер имеет исключительное значение.

Указанная связь топографии пещеры с изображениями хорошо наблюдается в наскальном искусстве франко-кантабрийского района. Новые важные наблюдения в этом отношении сделаны К. Барьером, М. Лорбланше, Д. Виалю и другими. И если в Каповой пещере такая связь не очень четко прослеживается, то в пещерах Ляско, Руффиньяк, Труа Фрэр, Портель, Нио, Фон де Гом она достаточно ясна и, несомненно, играла важную организующую роль. Французы удачно называют наиболее глубокие участки той или иной пещеры и различные провалы и колодцы "преисподней",

или “подноготной”. Подчеркнем еще раз: колодцы Ляско, Руффиньяка и некоторых других пещер в смысловом отношении, безусловно, связаны с ближайшими группами изображений. Не исключено, что существовала и более широкая связь символической деятельности человека с пещерой в целом. В исключительных случаях это можно как-то проследить. Достаточно вспомнить уже представленную нами сравнительно небольшую Абсиду пещеры Ляско: огромное количество животных, в том числе массу, казалось бы, беспорядочных переслоений. Однако это не так: порядок движения — к колодцу и от него — все же хорошо улавливается. Плотность фигур и знаков не идет ни в какое сравнение с остальными частями пещеры. В Абсиде наблюдается искажение пропорций фигур и намеренный показ мечущихся животных.

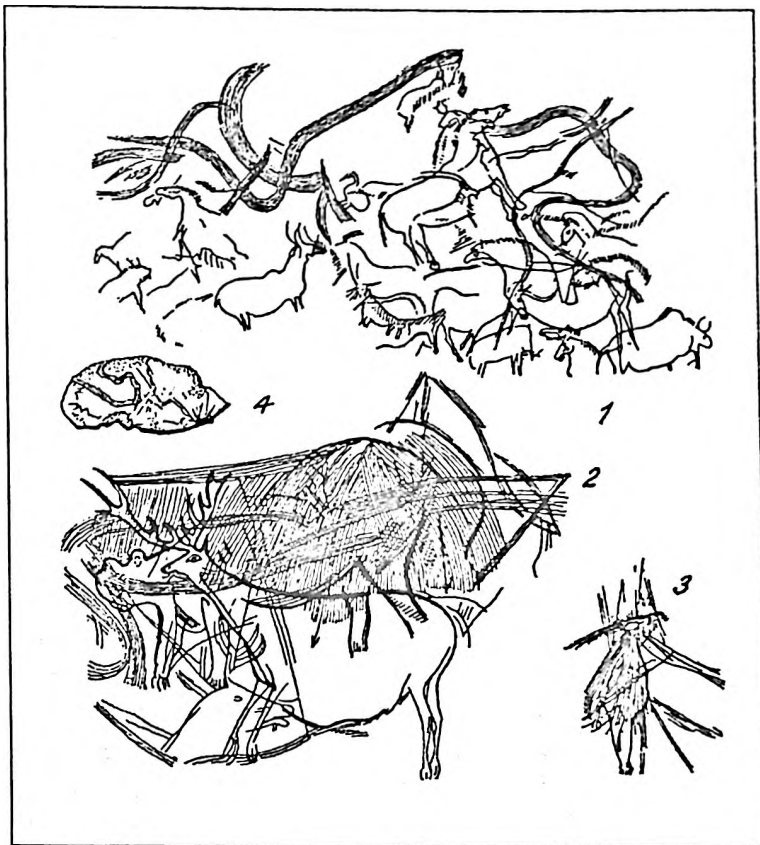


Рис. 109. Символика в виде “лент” и шалашеобразных фигур: 1 — Гаргас; 2, 3 — Ляско; 4 — Романелли

Среди этого спрессованного нагромождения фигур животных имеется множество знаков стрел, гарпунов, решеток, но только в Абсиде отмечены удивительные “знаки-шалаша” (Рис. 109, 2, 3). В свое время А. Брейль в некоторых из них увидел изображение колдунов [Breuil, 1952: 130, 146; Leroi-Gourhan etc., 1979: 245, 280]. В одном случае четко нарисованная лапа хищника — льва или медведя — зафиксирована виднеющейся из-под такого знака (Рис. 109, 3). В шестой главе мы достаточно подробно останавливались на организации изобразительных комплексов в пещерах.

Здесь остается только кратко повторить некоторые факты и выводы. Знаки в виде шалашей можно интерпретировать иначе, чем А. Брейль, а именно: как бьющие из скалы фонтаны воды. Короче говоря, здесь остается большой простор для фантазии. Сюда же следует отнести и лентообразные знаки, которые также имеются в пещерах Гаргас, Парпальо и других (Рис. 109, 1–4). К ним можно причислить многие пальцевые меандры, так называемые “макароны”, которые А. Брейль предлагал считать первой формой проявления изобразительной деятельности. Интерпретация различных верхнепалеолитических знаков — зигзагов, меандров, изогнутых лент как символов воды — наиболее обстоятельно проведена А. Маршаком [Marshack, 1976]. Наиболее ранним таким символом он считает гравированную гирлянду на ребре быка из ашельского слоя пещеры Пеш-дель-Азе. Тонкие штрихи, по мнению А. Маршака, символизировали дождь, а зигзаг — реку или поток, которые могли представлять также течение других процессов [Marshack, 1976: 314].

Плафон Абсиды Ляско продолжает панно северной стены с изображением большого благородного оленя. На нем просматриваются два полных

силуэта лошадей и северный олень (?). Эти отчетливо выполненные фигуры расположены по краю плафона, и их композиция напоминает спиралевидную. В хаосе линий центральной части можно рассмотреть рога быков, детали других животных. Все животные плафона в той или иной степени связаны с лентообразными, пересекающими друг друга знаками. “Вода ... это стихия нижнего мира” [*Традиционное мировоззрение... 1988: 23*].

Изображения в Абсиде, может быть, представляют собой соединение всеобщих элементов: земли и воды, а может быть, земли и неба, сквозь которые должны пройти определенные живые существа. По структуре Абсиды со своими изображениями, с существующей плотностью заполнения зрительного пространства вполне могла быть в воображении палеочеловека “утробой” другого мира. Что касается воды, то она, обладая бесструктурностью, мифологична как бы по своей природе, она “первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса ... вода — это среда, агент и принцип всеобщего значения и порождения. В роли женского начала вода выступает как аналог материнского лона и чрева ...” [*Аверинцев, 1980: 240*]. Кстати, в других пещерах мы нередко встречаемся с изображением рыб, вероятно, символов водной среды. Не исключено, что иногда рыба — конкретный мифологический персонаж. Изображения рыб обнаружены во Франции и Испании, в пещерах Горж д’Анфер, Пеш-Мерль, Пиндаль, Казарес, Пилета. Видимо, к этому же ряду можно отнести и некоторые предметы из искусства малых форм. Наиболее ярким примером может служить костяная пластина из Лорте, на которой изображены олени среди лососей, символизирующих водную стихию.

Однако вернемся к разбору неординарных изображений к пещере Ляско. Животные на каждой стороне Абсиды в основном организованы в два встречных потока — к колодезю и от него. Колодец, расположенный в начале широкой вертикальной расщелины сразу же у края западной части Абсиды, несомненно, выделялся по своему значению. Колодец и носорог могли бы символизировать “нижний мир”. На важность этого опасного для человека места указывает то, что на дне — а глубина его шесть метров — обнаружено несколько орнаментированных костяных наконечников копий, просверленные раковины, пятнадцать жировых ламп из плакеток, фрагменты красящих веществ, каменные вкладыши.

Теперь приведем некоторые наблюдения А. Ляминь-Амперер. В Зале быков, Осевом тупике и Нефе среди животных разного вида преобладают группировки по пять животных одного вида. Они одинакового размера, но разного пола. В Зале быков — группы по пять животных: больших быков, маленьких лошадей и маленьких оленей. Это главные виды животных в пещере. В Осевой галерее в целом насчитывается пять больших коров; под одной из них на правой стене — пять маленьких лошадей. В Нефе на панно с бизоном также представлены пять маленьких лошадей. А. Ляминь-Амперер затрудняется в определении смысла числа “пять”, хотя отмечает, что на стенах над сценами с цельными изображениями животных часто изображаются и другие в виде головы с шеей. Кроме того, огромные изображения, как правило, находятся в центре — у их подножия обычно животные маленького размера. А. Ляминь-Амперер склонна интерпретировать все эти наглядные связи как различия социальных структур, имеющих отношение к разным поколениям. Все изображенные звери могли обозначать предков: монументальные животные — взрослых членов групп, а маленькие — потомков [*Laming-Emperaire, 1970: 209–211*].

Мы не будем далее следовать за реконструкцией связей между различными животными по виду и полу, отметим только основную идею — это связь между поколениями и патрилинейной и матрилинейной филиациями. Так А. Ляминь-Амперер чуть-чуть приоткрывает завесу над тайной наскального искусства. Вероятно, следует вспомнить аналогичные группировки по видам в пещерах Руффиньяк, Труа Фрэр. Правда, существуют и другие мнения. Б.А. Фролов, анализируя различные ритмические нарезки из верхнепалеолитических коллекций европейской и азиатской частей России, из общего круга встречаемости их количественных рядов выделяет общий комплекс: 5, 7, 10, 14. Цифры 10 и 14 — кратные пяти и семи. Это характерно для Костенок-1 (48%), Авдеева (42%), Мезина (48%). Он связывает ритмы насечек и нарезок со счетными операциями: 5 и 10 — с соотношением неких объектов с пальцами рук и ног, а 7 и 14 — с фазами лунного диска и, соответственно, с ориентацией человека во времени [Фролов, 1974, с. 67, 122]. Как в свое время писал Л.Я. Штернберг, смена фаз Луны "...вызывает представление о том, что каждый месяц Луна умирает и потом опять воскресает. Совпадение этих фаз с целым рядом геофизических и физиологических явлений... очень рано должно было обращать внимание примитивного человека на это светило и создало целый ряд мифологических представлений о Луне, гораздо более многочисленных, чем относительно Солнца... С фазами Луны, именно с нарастанием месяца в новолуние, связывают не только рост растений, но и рост скота и даже рост и здоровье детей..." [Штернберг, 1936, с. 504].

Топографическая организация изобразительных комплексов Ляско с дублированием пространственных структур, с повторением тем, с намеренным соединением изображений животных и знаков позволяет более уверенно говорить, с одной стороны, о целостном характере сложной символики, в том числе об эстетико-информационной функции искусства, а с другой — о сложности содержательного основания, связанного не с примитивной магией или так называемыми тренировками перед охотой (оставим эти наивные теории), а с удивительно развитыми мифологическими представлениями. В настоящее время это утверждает все большее число исследователей искусства палеолита. Не будучи всегда последовательным, А. Леруа-Гуран писал, что качество фигур, постоянство стиля заставляют придерживаться мифологической модели, в которой сами художники играли роль посредников между мирами [Leroi-Gourhan, 1984, с. 195].

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

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

сознанием — живого, но по-иному, в ином мире и ином измерении. Это знак иного мира. В Труа Фрэр этот иной мир организован вокруг зооантропоморфа — Рогатого бога, может быть, хтонического хозяина “умерших” животных-людей различных кланов. В настенных панно Святилища есть и антропоморфные личины, которые можно объяснить тоже в плане своеобразного “инобытия”. Среди животных показано определенное разнообразие, есть животные с ранами, есть с высунутыми языками, есть цельные, нетронутые стрелами, есть хищники, на некоторых панно животные сгруппированы по видам. Но здесь нет одного — упрощенного магического колдовства. Животный мир проявляется на стенах: все рождается из земли и уходит в нее.

В Святилище Труа Фрэр наблюдается пусть очень примитивная, но все же система — миф о потусторонней реальности в понимании человека верхнего палеолита. В связи с этим и структура символических средств вынужденно модифицирует и усложняется. Например, тематика Святилища в определенной степени повторяется в панно с так называемыми колдунами. Возникает своеобразная тема человека-зверя, “минотавра” в пещерном лабиринте. Появляются специфические клише поз животных и их сцеплений, намеренных переслоений по определенным правилам.

Изображения определенных поз: животное скачет во весь опор или падает, отдыхает, оглядывается, обнюхивает и так далее — не столько натурные наблюдения, сколько символы более общего состояния естественности или направленности. Они неслучайны. Позы показывают иной мир таким, каким он представлялся самому человеку. Рядом же мы можем наблюдать сцепления фигур, противопоставления и сложные переплетения. Особенно ярко и в чистой форме эти сцепления проявились в наскальных фигурах животных пещеры Фон де Гом. Более сложные и запутанные переслоения также не являются в полной мере случайными. Переслоения животных, принадлежащие к одному стилю, по мнению А. Леруа-Гурана, делались намеренно. Действительно, это особый язык, лучше сохранившийся в отдельных гротах с наиболее полной ситуацией. В других мы имеем очень фрагментарный контекст.

Интересно то, что в некоторых памятниках, например в пещере Руффиньяк, практически нет или очень мало переслоений. Однако в ней существует четкая связь изображений и топографии пещеры. Большой плафон (над колодцем) с петельчатой структурой композиции, да и все изображения пещеры, организованы определенным образом. В частности, К. Барьер пишет, что изображения Руффиньяка организованы, начиная от центра пещеры, где расположен Большой плафон, с развитием связей на основе топографических и тематических (по видам животных) возвратов вдоль галерей; число и бесспорная ясность тем, фризовые изображения, сцепления, противопоставления приводят к объяснениям более сложного порядка, чем принято думать. Кажется, что вся мифология изображена на стенах этой необъятной пещеры [Barrière, 1984: 204–207].

Характеристика изображений Большого плафона, вполне согласующаяся с идеей А. Ляминь-Амперер об отражении социальных структур, полностью вписывается в систему наших представлений о мифологической реальности в верхнем палеолите. Изображения Большого плафона пещеры Руффиньяк не сопровождаются знаками, особенно такими, как раны и стрелы. Животные, как и в Ляско или в Труа Фрэр, группируются по видам. Переслоения — исключение из правил. Кстати, в пещере Нио также мало переслоений и тоже в потаенной части Черного салона имеется

антропоморф. Правда, он настолько неясно выражен (или настолько плохо сохранился), что антропоморфность изображения можно поставить под сомнение. Таким образом, предположение, что на Большом плафоне пещеры Руффиньяк петельчатая композиция животных вокруг единого центра символизирует некие родственные и возможно территориальные отношения людей по вертикали и горизонтали с мифологией инобытия. Такое истолкование действительно будет не лишено определенного смысла.

Особое положение занимает Большой плафон пещеры Альтамира. Замечательное равновесие масс организует симметрию композиции. Мы уже отметили некое подобие сюжета с нападающими на бизонов кабанами, лошадью и ланью. Конечно, серьезно говорить о раскрытии конкретного содержания мифологического сюжета не приходится. Однако условно бизонов можно разделить на женскую и мужскую половины (См. рис. 93). Правая половина, как предполагается, состоит из лежащих, быющих в родовых муках самок-бизонов грацильного типа. Вверху, у оси симметрии, находится огромная голова бизона-вепря (?). Что это — рождение бизоньего племени или показ половозрастной социальной структуры общины? Эти вопросы напрашиваются сами собой. Все фигуры Большого плафона настолько близки друг к другу по манере и стилю изображения, что есть полное основание рассматривать комплекс в качестве целостной “картины”, единого изображения какого-то мифологического эпизода.

Совершенно уникальный материал по палеолитической мифологии дает навес Англь-сюр-Англен. Отношение “женщина — зверь” тянется, как пишет А. Ляминь-Амперер, от Ля Ферраси через женщину с бизоньим рогом в руке из Лосселя до Англь-сюр-Англен и Ля Магделен [*Laming-Emperaire, 1962: 212, 229*]. Но в Англь-сюр-Англен очень ярко высвечивается и другая проблема — проблема осознания формальных средств. Животные изображены на свободном пространстве стены с расчетом их полного размещения. Во фризе наблюдается мастерство такого уровня, что приходится только удивляться. Так, в центральной барельефной группе изображен бизон, за ним находится женский барельеф и уже за барельефом женщины еще бизон. И это не переслоение, когда более позднее изображение частично портит предыдущее. Решение такой технически сложной задачи полностью исключает неумение в размещении фигур. Вместе с тем три женских торса состоят только из центральных частей, главным образом — живота и бедер, частично ног. Верхние части как бы вросли в свод навеса, а ноги в пол. Фигуры оказались почти внутри скалы, в другом мире, в другой среде [*Laming-Emperaire, 1962: 227*]. При этом заметим, что животные изображены полностью.

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

В гроте Ля Магделен изобразительные комплексы на противоположных стенах четко разделены по позам и экспрессии: спокойный — на северной стене и динамичный — на южной. На обеих стенах мы наблюдаем явно один и тот же женский персонаж в разных ситуациях по отношению к мифологическому зверю. Заметим, что комплекс на южной стене имеет

ярко выраженную сексуальную окраску. Скорее всего, этот комплекс представляет какой-то важный, очень конкретный миф, возможно, связанный с историей палеолитического "минотавра". В пещере Труа Фрэр такой протоминотавр существует как персонаж среди изображений Святилища. Впрочем, здесь возможны и другие толкования. Это может быть миф о всеобщем родстве человека и животных или об умирающей и воскресающей природе, когда люди и животные качественно не различаются друг от друга. В свое время, А. Ляминь-Амперер сказала, что женские фигуры в Англи-сюр-Англен, начинаясь от свода с талии, а от пола пещеры с колен, как бы рождались из скалы [Laming-Amperair, 1962, с. 227]. Мы поддерживали эту идею в более широком контексте. И теперь эта идея подтверждается новыми открытиями. Ж. Клотт пишет об использовании трещин, впадин и рельефов на стенах пещеры Шове. В различных гротах, по его наблюдениям, некоторые животные были написаны или выгравированы специально около ниш; впадин, трещин и других рельефных частей стен с осознанным намерением передать впечатление, что животное выходит из стены [Clottes, 1997. С. 28]. "Образ подземного мира как лабиринта, как обители мертвых, откуда их могут вызвать к жизни лишь продуцирующие обряды, связанные в глубокой древности с обрядами инициации, доминировал в этой системе символов. И восходила эта система к древнейшим святилищам человечества, пещерам мустьерской эпохи, где покоились черепа и кости убитых на охоте <...> животных, где совершались обряды возвращения их к жизни, а наряду с этим и обряды инициации, в основе которых лежала та же идея Смерти и Возрождения к новой жизни" [Кабо, 1991, с. 51].

Подведем некоторые итоги. Композиционные и другие единства хорошо наблюдаются во многих комплексах. Упростим определение применительно к нашей теме. Поскольку под композицией мы понимаем организацию фигуративных и абстрактно-знаковых изображений в целостное единство в ограниченном изобразительном поле, то следует констатировать, что в наскальном искусстве верхнего палеолита композиция в нашем современном понимании, как правило, отсутствует. Она всегда выходит за границу определенных рамок, и мы, по существу, не найдем ни одного панно-картины, хотя элементы различного рода составленных целостностей прослеживаются достаточно ясно. А. Леруа-Гуран обосновывал понятие композиции в верхнепалеолитическом изобразительном искусстве через протяженность "поля вытянутой руки" мастера. Это изолированное изображение, а также изображения, расположенные рядом или перекрывающие хотя бы частично друг друга в "ручном поле". Нам думается, что этот принцип всегда действовал там, где трудно или невозможно было отойти от изобразительной поверхности. Однако "ручное изобразительное поле" с радиусом 50 см обосновывается еще и тем, что около 80% настенных фигур имеют размеры 40–100 см [Brezillon, 1984, с. 745].

В определенном плане мы можем говорить о композиционном заполнении свободного изобразительного поля. Это и некоторые панно Черного салона пещеры Нио, и Большой плафон Альтамиры, и фриз Зала быков в Ляско. Палеолитические "шаманы" были великими мастерами. Они знали ракурсную перспективу, в определенных случаях могли суммарно изображать стадо, например, в гравюре двух табунов лошадей на каменной плакетке из грота Шаффо или в гравюре стада оленей из грота Тейжа, или изображение носорогов в пещере Шове, хотя носороги ведут одиночный образ

жизни. Последнее доказывает, что в пещере изображены общественные виды живых существ, а именно — коллективы людей. В Лимейле есть прекрасная гравюра стада оленей с их характерными силуэтами и непосредственными позами, причем фигуры вполне естественно изображаются в пространстве (Рис. 110).

В большинстве же случаев мастер представлял сюжет как сумму рядоположенных символических фигур-персонажей. Нередко встречаются пары фигур, симметрично изображенные головами друг к другу или переслоенные. Чаще всего переслоения относятся ко времени создания комплекса. Это изобразительный язык, состоящий из неких символических формул, иногда прямой показ одной фигуры за или перед другой. В отдельных панно, как правило, мы не видим действия, хотя наблюдается общее движение в глубину пещеры и из нее. Сюжет не полон. Мы предполагаем, что он дополняется в обрядовом синтезе рассказом. Помимо этого, нами показано, что изображения в пещерах франко-кантабрийского региона организованы в определенные наглядные целостности: таковы Большой плафон пещеры Альтамира, Черный фриз в Пеш-Мерль, Большой плафон из пещеры Руффиньяк, а также комплексы изображений в пещерах Труа Фрэр, Фон де Гом и Ляс-ко. Это искусство дает убедительные примеры организации монументальных ансамблей, теснейшим образом связанных с определенными частями пещер (с провалом, колодцем, изолированным залом или галереей). Именно в них наблюдается наиболее интенсивная изобразительная деятельность человека. Структурно замкнутые или открытые комплексы с изображением фигур животных, зоо- и антропоморфов во второй половине верхнего палеолита нередко представлены в виде акцентов и их повторов. Комплексы изображений в пещере-символе, трактуемой, по нашему представлению, как "иной мир", очень часто имеют линейную, концентрическую и спиралевидную внешнюю структуру.

Наряду с этим следует отметить и тот факт, что в пещерном изобразительном искусстве встречаются совершенно изолированные и даже "тайные" изображения, как бы не рассчитанные на визуальный эффект. Это наводит на мысль о том, что в функциональном отношении обрядовая деятельность вместе с языком искусства имела более широкую сферу

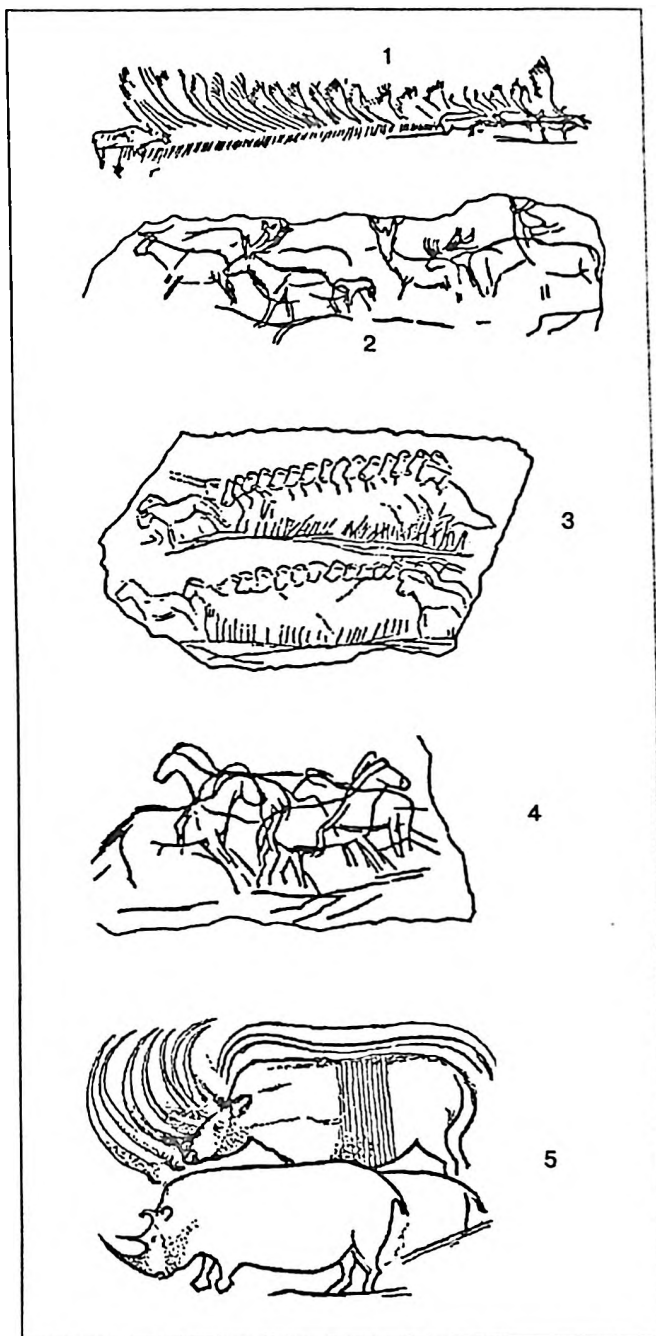


Рис. 110. Мастерство верхнепалеолитического человека в изображении естественных групп животных и человека: 1 — стадо оленей, выгравированное на кости из грота Тейжа; 2 — стадо оленей, выгравированное на камне из Лимейля; 3 — два табуна лошадей, выгравированные на камне из грота Шаффо; 4 — табун лошадей, выгравированный на камне из Лимейля; 5 — носороги из пещеры Шове

приложения, чем это определялось мифологическими представлениями. И если мы говорим, что так или иначе все обряды, ритуальные действия прямо или косвенно существовали под эгидой первобытной мифологии с известной формулой "так делали и так велели предки", то это вовсе не означает, что первобытное искусство замыкается только на мифе. Эстетизация языковых явлений, фигуративных изображений связана с необходимостью организации и сохранения целостности индивида в информационно-усложненной системе "деятельность — общение". Она, чаще бессознательно, связана с эмоционально-духовной ориентацией человека в природно-социальной среде. И главное, здесь было совершенное владение языковым материалом, если понимать его очень широко. Непроизвольная эстетизация символики есть часть всеобщей эстетической функции. Эта функция в конкретной реальности никогда не принадлежит сама себе. Удивительно, но именно здесь отправная точка переживания своего творчества в любой человеческой деятельности, как свободы над преобразуемым косным материалом. Конечно, в палеолите не было театра, осознаваемого в качестве эстетической деятельности, но, видимо, были обусловленные мифологическим, чисто информационным содержанием выразительные "театрализованные представления", не было поэзии как таковой, но, вероятно, были песни и пляски: во всяком случае, костяные флейты в это время уже существовали. Не исключено, что были и развлекательные жанры.

Многочисленные комплексы ископаемого искусства с удивительным миром образов свидетельствуют о большой сложности и многообразии духовной жизни людей верхнего палеолита. "Человек живет отныне не только в физической, но и в символической вселенной. Язык, миф, искусство и религия являются частями этой вселенной, различными нитями, из которых сплетается символическая сеть, сложная паутина человеческого опыта" [Кассирер, 1990: 96]. Более того, с самого начала человеческий опыт в целом несет на себе отблеск вселенского порождения гармонии из хаоса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

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

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

Надо признать, что некоторые вопросы хронологии во всей своей конкретности остались нерешенными. Особенно это касается хронологического расчленения изобразительных комплексов внутри каждой из пещер. Однако общая картина развития палеоискусства, как нам кажется, ясна. В настоящее время для нас очевидно, что искусство как особый эстетический феномен, обслуживающий семантическую информацию, родилось "сразу", в короткий

промежуток времени; оно было порождено обществом с важными социально-обусловленными общими и конкретными специфическими целями [Филиппов, 1988, с. 35].

Таким образом, технология и даже виды искусства проявляются в достаточно развитом виде с возникновением первых изображений и знаков. Это касается не только искусства малых форм. В это время господствуют наборы стилизованных признаков, отнесенные А. Леруа-Гураном к стилю I и II. Это первая стадия развития искусства. Затем стиль I проявляется все реже и реже, и только в конце палеолита в некоторых памятниках признаки схематического обобщения возникают снова. Но зато сложные изобразительные системы (с оптической достоверностью стилей III и IV А. Леруа-Гурана) со второй стадии начинают быстро распространяться. Вторая стилизованная стадия искусства пещер и открытых стоянок, в которой имели место как более развитые “архаические”, так и “классические” изображения, началась, если учесть разные регионы, где-то 25–18 тысяч лет до н. э. После 15 тысяч лет до н. э. в наскальном искусстве наступила стадия полного господства стилей III и IV по А. Леруа-Гурану. Раньше мы сказали бы: главное в этой стадии то, что палеохудожники полностью овладевают мастерством детального изображения самых различных фигур и свободной экспрессией поз и движения. Сейчас же необходимо отметить и даже подчеркнуть, что стиль с “классическими” изображениями обнаружен в пещере Шове. С большими оговорками можно сказать, что это одна из точек зарождения наскального искусства очень близкого солютрейской или мадленской формациям, однако существует и проблема: почему в этой пещере превалируют существенно другие сюжеты — медведи, львы, носороги. В целом же, территорию Франции можно назвать родиной первых развитых форм ритуально-мифологического изобразительного искусства в качестве средства укрепления общественной солидарности.

Все условные изобразительные формы как будто бы возникают естественно в процессе труда и общения, однако относительная трудоемкость технологии изготовления этих форм, разорванность во времени процесса изображения, сложность самих символов и их систем, связанных с топографией пещер, не позволяет однозначно отнести изобразительную деятельность в верхнем палеолите к естественным языкам. Да, это своеобразный язык, имеющий как семантическую, так и эстетическую функции. Эстетика языка, видимо, частично осознается при технико-технологических затруднениях как умелая, ловкая деятельность. Но одновременно этот язык является не языком, а актом творения существ и эпизодов иного мира. Как акт творения изобразительная деятельность непосредственна, и ее эстетический аспект необязателен, но в качестве языка, интуитивно рассчитанного на понимание будущего зрителя, она должна быть достаточно целостно организована. Поэтому изображения, расположенные в укромных, почти недоступных уголках галерей и провалов, где зритель по существу отсутствует, если и несли эстетическую информацию, то не только по причине сформированного навыка, умения рисовавшего или лепившего мастера, а по причине бессознательного стремления человека к организации и сохранению незабываемых подробностей целого. Центральные же панно, несомненно, были прямо рассчитаны на визуальное восприятие посвящаемых. После 15 тысяч лет до н. э. в развитии искусства мы наблюдаем на самых различных территориях уверенное и осознанное смешение разных технологий: ваяния, живописи, рисунка, гравюры, скобления-раклажа и так далее. Обучение этому языку не может происходить непосредственно в повседневном общении, как это происходит с вербальным языком. Изобразительная деятельность, как мы уже сказали, является вторичным явлением по отношению к вербальному языку.

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

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

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

Культовый близиший предков с обрядом их периодического обслуживания и сохранения сам по себе подсказывал скульптурную форму маленьких женских

статуэток и форму их существования в западинах и ямках — подобиях жилищ (?). Мифология “инобытия” и “первопредков” в определенных случаях порождала целую серию единых в общине обрядов с наглядным представлением мифического бытия. А для этого нужен был другой масштаб зрительных впечатлений. На этой основе возникало или “театрализованное” действо в каком-то потаенном месте, или, при наличии необычных природных образований в виде пещеры, организовывалось святилище с изображением реальностей иного мира. Таким образом, во второй половине верхнего палеолита, по всей вероятности, достаточно широко функционировали по мере надобности “центры общественной жизни”, где требовался синтез коммуникативно-выразительных средств для воздействия на эмоциональную сферу людей, для общения с мифическим миром. Искусство имело сугубо прикладной характер. У него еще не возникла видовая и жанровая определенность в связи с осознанием в той или иной форме эстетических целей. При использовании коммуникативно-выразительных средств в посредничестве с иным миром необходимы были особые организаторы, “мастера-профессионалы”, временно отдающие свою деятельность взамен на другую. Таков, например, разряд колдунов и шаманов с их мифологомагической практикой. Кстати, А. Леруа-Гуран считает, что мастера-художники в верхнем палеолите были одновременно и организаторами обрядов, и теми лицами, которые осуществляли непосредственную связь между общиной и иным миром [*Leroi-Gourhan, 1976: 745; Leroi-Gourhan, 1984: 195*].

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

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

Говоря в целом об искусстве верхнего палеолита, следует напомнить, что по необходимости одни образно-символические формы потреблялись посредством созерцания (живопись, скульптура, архитектура вещей, хореография и т. д.), другие — через слуховое восприятие (ритм, песня), а третьи — при совместном участии зрения и слуха (игровое представление). Создание подобных образно-символических форм происходило в целом стихийно. Они были востребованы в ритуалах и обрядах в качестве средств гармонизации поведения человека. Все формы искусства включались в систему производства и воспроизводства его социальной целостности.

Виды, роды и особенно жанры не являются чисто формальными образованиями. В изменчивой деятельности они не синкретичны, но и не осознаются самими творцами. Что касается жанров, то, по нашим реконструкциям, объективно существовали такие, как "мифолого-синтетический", "культ ближайших предков", "амулетов-украшений" и "декорированных утилитарных предметов" с дополнительной магической функцией. Принцип связи форм эстетического творчества с взаимопроникающими типами сознания — обыденным и сакральным, со сферами деятельности показан на рис. 111. Ясно, что первобытный человек отделял обыденную деятельность от сакральной, но, думается, не различал особого сакрального или обыденного искусства. И тем не менее, искусство (по нашей эстетико-информационной концепции) в своем ограниченном разнообразии существовало объективно, независимо от того, как понимал, как представлял верхнепалеолитический человек этот вид деятельности.

Верхний палеолит — это замкнутое на себя архаическое общество с особой концепцией мифологической реальности и с особой формой искусства, не имеющей прямых аналогий в первобытности другого времени.

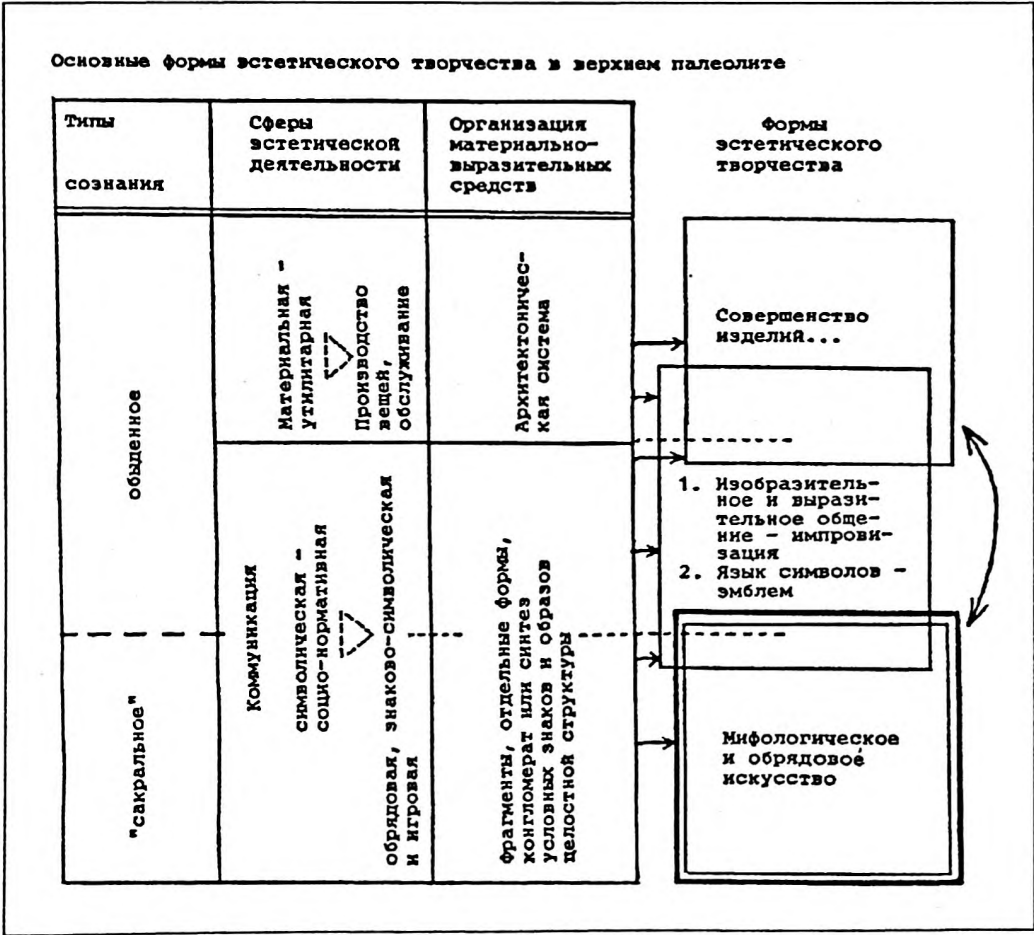


Рис. 111. Основные формы эстетического творчества в верхнем палеолите

Библиографический список

- Абрамова З.А. Анри Брейль (1877–1961 гг.) и относительная хронология палеолитического искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
- Абрамова З.А. В пещерах Арьежа // Звери в камне. Новосибирск, 1980.
- Абрамова З.А. Два вида палеолитического искусства Евразии. Сравнительный анализ // Международная конференция по первобытному искусству. Том 1. Кемерово, 1999.
- Абрамова З.А. Древнейшие формы изобразительного творчества // Ранние формы искусства. М., 1972.
- Абрамова З.А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966.
- Абрамова З.А. К вопросу о женских изображениях в мадленскую эпоху // КСИИМК. 1959. Вып. 76.
- Абрамова З.А. Ляско — памятник палеолитического наскального искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
- Абрамова З.А. О некоторых особенностях палеолитических женских статуэток Сибири // Антропоморфные изображения. Новосибирск, 1987.
- Абрамова З.А. Об ацефальных и составных изображениях в палеолитическом искусстве Европы // Степи Евразии в древности и средневековье. СПб., 2002.
- Абрамова З.А. Палеолитическое искусство // Каменный век на территории СССР. МИА. 1970. № 166.
- Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР // САИ. А4-3. М.; Л., 1962.
- Абрамова З.А. Роль и значение палеолитического искусства в выявлении местных особенностей верхнепалеолитической культуры Восточной Европы // СА. 1960. № 3.
- Абрамова З.А. Характерные особенности палеолитического искусства на Русской равнине // Закономерности развития палеолитических культур Франции и Восточной Европы: ТД к советско-французскому симпозиуму. Л., 1988.
- Абрамова З.А. Эуард Пьетт и его роль в изучении первобытного искусства // У истоков творчества. Новосибирск, 1978.
- Абрамова З.А. Пещера Шульган-Таш (Капова) — палеолитическое святилище мирового значения // Пещерный палеолит Урала. Материалы международной конференции 9 сентября — 15 сентября 1997 года. Уфа, 1997.
- Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1.
- Алексеев В.П. Становление человечества. М., 1984.
- Аникович М.В. Особенности археологических культур ранней поры позднего палеолита Восточной Европы // Закономерности развития палеолитических культур на территории Франции и Восточной Европы. Л., 1988.
- Артемова О.Ю. Личность и социальные нормы в раннепервобытной общине. М., 1987.
- Арутюнов С.А. Многоплановость проблемы генезиса искусства // СЭ. 1976. № 2.
- Асмолов А.Г. Психология индивидуальности. М., 1986.
- Астахов И.Б. Рецидивы марровской "теории" в разработке вопросов происхождения искусства // Вопросы истории. 1953. № 1.
- Астахов И.Б. Эстетика. М., 1971.
- Бадер О.Н. Каповая пещера. М., 1965.
- Батищев Г.С. Деятельностная сущность человека как философский принцип // Проблема человека в современной философии. М., 1969.
- Бибииков С.Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Киев, 1981.
- Борев Ю. Введение в эстетику. М., 1965.
- Борисковский П.И. Очерки по палеолиту бассейна Дона // МИА. М.; Л., 1963. № 121.
- Борисковский П.И., Праслов Н.Д., Аникович М.В. Костенки 17 (Спицынская стоянка) // Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону. Л., 1982.
- Брунер Дж. Психология сознания. М., 1977.
- Бунак В.В. Род Ното, его возникновение и последующая эволюция. М., 1980.
- Бутинов Н.А. Леви-Строс — этнограф и философ // Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.
- Веселовский А.А. Три главы из исторической поэтики // Полное собрание сочинений. СПб., 1913. Т. 1.
- Ветров А.А. Семиотика и ее основные проблемы. М., 1968.
- Вишняцкий Л.Б. Происхождение человека // Stratum plus. 1999. № 1. СПб.-Кишинев-Одесса.
- Волков Н.Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950.
- Вундт В. Основы искусства: Извлечения из III тома. СПб., 1910.
- Гвоздовер М.Д. Новые изображения человека из Авдеевской палеолитической стоянки и их место среди статуэток костенковской культуры // Вопросы антропологии. 1977. Вып. 57.
- Гвоздовер М.Д. Новые находки из Авдеева // Вопросы антропологии. 1983. Вып. 71.
- Гвоздовер М.Д. Обработка кости и костяные изделия Авдеевской палеолитической стоянки // МИА. 1953. № 39.
- Гвоздовер М.Д. Типология женских статуэток костенковской палеолитической культуры // Вопросы антропологии. 1985. Вып. 75.
- Герасимов М.М. Обработка кости на палеолитической стоянке Мальта // Палеолит и неолит СССР. МИА. 1941. № 2.
- Горелов И.Н. Разговор с компьютером: Психолингвистический аспект проблемы. М., 1987.
- Горелов И.Н. Соотношение вербального и невербального в коммуникативной деятельности // Исследование речевого мышления в психолингвистике. М., 1985.
- Горчаков В.А. Техника "удвоения" социального опыта неандертальцев и искусство (в связи с гипотезой А.Д. Столяра) // СЭ. 1976. № 5.
- Грановская Р.М., Березная И.Я., Григорьева А.Н. Восприятие и признаки формы. М., 1981.
- Григорьев Г.П. Начало верхнего палеолита и происхождение Ното sapiens. Л., 1968.
- Григорьев Г.П. Палеолит Африки // Возникновение человеческого общества. Палеолит Африки. Л., 1977.
- Григорьева Т.П. Образы мира в культуре: Встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира. М., 1987.
- Григорьева Г.В., Филиппов А.К. Пенская позднепалеолитическая стоянка // СА. 1978. № 4.
- Гроссе Э. Происхождение искусства. М., 1899.
- Грязнов М.П. О так называемых женских статуэтках Трипольской культуры // Археологический сборник. Л., 1964. Вып. 6.
- Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
- Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
- Гущин А.С. Происхождение искусства. М.; Л., 1937.
- Дембровский Я. Психология обезьян. М., 1963.
- Джидарьян И.А. Эстетическая потребность. М., 1976.
- Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага, 1982.
- Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. М., 1970.
- Ермаш Г.Л. Искусство как мышление. М., 1982.
- Ефименко П.П. Женские статуэтки ориньяко-солютрейской эпохи // Сообщения ГАИМК. 1931. № 7.
- Ефименко П.П. Значение женщины в ориньякскую эпоху // Известия ГАИМК. Л., 1931. Т. 11. Вып. 3-4.
- Ефименко П.П. Костенки 1. М.; Л., 1958.
- Ефименко П.П. Первобытное общество. Киев, 1953.
- Ефименко П.П. Статуэтка солютрейского времени с берегов Дона // Материалы по этнографии. Л., 1926. Т. 3. Вып. 1.
- Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. 1964. № 6.
- Журов Р.Я. К вопросу о происхождении искусства (Ответ оппонентам) // СЭ. 1978. № 3.
- Журов Р.Я. Об одной из гипотез происхождения искусства // СЭ. 1975. № 6.
- Замбровский Б.Я. Истоки искусства. Воронеж, 1976.

- Замятин С.Н. Очерки по палеолиту. М.; Л., 1961.
- Замятин С.Н. Раскопки у с. Гагарина // Палеолит СССР. Известия ГАИМК. М.; Л., 1935. Вып. 118.
- Замятин С.Н. Сталинградская палеолитическая стоянка // КСИА. 1961. Вып. 82.
- Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970.
- Зубов А. А. 1998. Естественная история древнего человечества // Природа. 1998. № 1.
- Иванов С.В. Скульптура народов севера Сибири XIX – первой половины XX в. Л., 1970.
- Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. М., 1961.
- Иорданский В.Б. Хаос и гармония. М., 1982.
- Кабо В.Р. Синкретизм первобытного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972.
- Кабо В.Р. Религия палеолитического человека: возможности ее реконструкции // Реконструкция древних верований: источник, метод, цель. СПб., 1991. С. 51.
- Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. Л., 1971.
- Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972.
- Каган М.С. О прикладном искусстве: (Некоторые вопросы теории). Л., 1961.
- Казначеев В. П., Е. А. Спирин. Космопланетарный феномен человека. Новосибирск, 1991.
- Канцедикас А. Искусство и ремесло. М., 1977.
- Кассирер Э. Опыт о человеке // Человек. 1990. № 3.
- Клотт Ж. Последние данные о пещере Шове // Проблемы первобытной культуры. Уфа, 2001. С. 18–32.
- Кнорозов Ю.В. К вопросу о генезисе палеолитических изображений // СЭ. 1976. № 2.
- Косвен М.О. Осколок первобытного человечества. М.; Л., 1927.
- Кулемзин В.М. Человек и природа в верованиях хантов. Томск, 1984.
- Кюн Г. Искусство первобытных народов. М.; Л., 1933.
- Ларичев В.Е. Альтамира — трагедия и величие открытия дона Марселино С. де Сатуолы // Звери в камне. Новосибирск, 1980.
- Ларичев В.Е. Мамонт в искусстве поселения Малая Сая и опыт реконструкции представлений верхнепалеолитического человека Сибири о возникновении Вселенной // Звери в камне. Новосибирск, 1980.
- Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.
- Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983.
- Леонова Н.Б., Миньков Е.В. К вопросу об интерпретации Амвросиевского костыща — уникального памятника позднего палеолита Приазовья // Проблемы интерпретации археологических источников. Орджоникидзе, 1987.
- Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. М., 1965.
- Лорбланше М. Размышления о происхождении искусства // Пещерный палеолит Урала. Материалы Международной Конференции 9 сентября — 15 сентября 1997 года. Уфа, 1997. С. 55–56.
- Лурия А.Р. Об историческом развитии познавательных процессов. М., 1974.
- Любин В.П. Изображения мамонтов в Каповой пещере // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990.
- Любин В.П., Щелинский В.Е. Изображения мамонтов и лошадей в монументальном палеолитическом искусстве Урала (Каповая пещера) и франко-кантабрийской области // Закономерности развития палеолитических культур на территории Франции и Восточной Европы: ТД к советско-французскому симпозиуму. Л., 1988.
- Люблинская А.А. Роль речи в развитии зрительного восприятия у детей // Вопросы детской и общей психологии. М., 1954.
- Манев А.К. Гипотеза биополевой формации как субстрата жизни и психики человека // Русский космизм. М., 1993.
- Манев А.К. Движение, противоречие, развитие. М., 1972.
- Маркарян Э.С. Очерки истории культуры. Ереван, 1969.
- Марков М. Искусство как процесс. М., 1970.
- Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956.
- Марр Н.Я. О числительных // Избранные работы. Л., 1934. Т. 3.
- Марр Н.Я. Общий курс учения о языке // Избранные работы. Л., 1936. Т. 2.
- Марр Н.Я. Язык и мышление // Избранные работы. Л., 1934. Т. 3.
- Марр Н.Я. Яфетиды // Избранные работы. Л., 1933. Т. 1.
- Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мириманов В.Б. Формы общественного сознания // История первобытного общества. М., 1986.
- Окладников А.П. К вопросу о происхождении искусства // СЭ. 1952. № 2.
- Окладников А.П. Палеолитическая статуэтка из Бурети // Палеолит и неолит СССР. МИА. 1941. № 2.
- Окладников А.П. Против вульгаризации в вопросе о происхождении и сущности первобытного искусства // Вопросы философии. 1954. № 2.
- Окладников А.П. Утро искусства. Л., 1967.
- Окладников А.П. Якутия до присоединения к русскому государству // История Якутской АССР. М.; Л., 1955. Т. 1.
- Паничкина М.З. Палеолит Армении. Л., 1950.
- Первобытное искусство (проблемы происхождения) (под общей редакцией Я.А. Шера). Кемерово, 1998.
- Петрин В.Т. Палеолитическое святилище в Игнатьевской пещере на Южном Урале. Новосибирск, 1992.
- Пиаже Ж. Схемы действия и усвоения языка // Семиотика. М., 1983.
- Пиотровский Б.Б. Все ли виды изобразительной деятельности палеолитического человека были искусством // СЭ. 1976. № 5.
- Пиотровский Б.Б. Первобытное искусство // Первобытное общество. М., 1932.
- Плеханов Г.В. Письма без адреса. М., 1956.
- Поляков И.В. Знаковые системы в социальном взаимодействии и познании. Новосибирск, 1983.
- Попов Л.К. Из первобытной жизни человека. СПб., 1880.
- Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории: (Проблемы палеопсихологии). М., 1974.
- Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965.
- Потебня А.А. Мысль и язык. Харьков, 1913.
- Праслов Н.Д. Костенки 1: Новые факты и наблюдения // Задачи советской археологии в свете решений XXVII съезда КПСС. М., 1987.
- Праслов Н.Д. Основные особенности развития позднего палеолита Русской равнины // Закономерности развития палеолитических культур на территории Франции и Восточной Европы. Л., 1988.
- Праслов Н.Д., Галибин В.А. Палеолитические краски // Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону. Л., 1982.
- Праслов Н.Д., Семенов С.А. О функциях мустьерских кремневых орудий из стоянок Приазовья // КСИА. 1969. Вып. 117.
- Праслов Н.Д., Филиппов А.К. Первая находка палеолитического искусства в южнорусских степях // КСИА. 1967. Вып. 3.
- Путилов Б.Н. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. М., 1980.
- Равдоникас В.И. Археология на службе у империализма // Сообщения ГАИМК. 1932. № 3–4.
- Рогачев А.Н. Палеолитические жилища и поселения // Каменный век на территории СССР. М., 1970.
- Рогачев А.Н., Аникович М.В. Костенки 12 (Волковская стоянка) // Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону. Л., 1982.
- Рогачев А.Н., Аникович М.В. Поздний палеолит Русской равнины и Крыма // Палеолит СССР. М., 1984.
- Рогачев А.Н., Синицын А.А. Костенки 14 (Маркина Гора) // Палеолит Костенковско-Борщевского района на Дону. Л., 1982.
- Рогинский Я. Я. Проблемы антропологии. 1969. С. 104–114.

- Селиванов В.В. О путях становления изобразительного творчества (в связи с обсуждением концепции А.Д.Столяра) // СЭ. 1977. № 1.
- Семенов Ю.И. На заре человеческой истории. М., 1989.
- Семенов С.А. Первобытная техника. М.; Л., 1957.
- Семенов С.А. О каменных орудиях австралопитека // СА. 1958. № 3. С. 244–246.
- Семенов С.А. Значение труда для развития интеллекта в антропогенезе // Советская антропология. 1959. № 3/2. С. 31–49.
- Семенов С.А. Развитие техники в каменном веке. Л., 1968.
- Семенов С.А. Техника обработки кости в палеолите // Труды Комиссии по изучению четвертичного периода. 1957. Вып. 13.
- Семенов С.А. Об олдувайских гоминидах // Вопросы антропологии. 1975. № 49. С. 3–14.
- Сергин В.Я. Структура мезинского палеолитического поселения. М., 1987.
- Серебрянников Б.А. О материалистическом подходе к явлениям языка. М., 1983.
- Смирнов Ю.А. Культ черепа и нижней челюсти в раннем палеолите // Религиозные представления в первобытном обществе: ТД. М., 1987.
- Смирнов Ю.А. Мусьерские погребения: АКД. М., 1985.
- Смирнов Ю.А. Культ черепа и нижней челюсти в раннем палеолите // Религиозные представления в первобытном обществе. Тезисы докладов. М., 1987. С. 66–69.
- Советский музей. 1989. № 1.
- Столяр А.Д. Об археологическом аспекте проблемы генезиса анималистического искусства в палеолите Евразии // СЭ. 1978. № 3.
- Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
- Токарев С.А. Ранние формы религии. М., 1964.
- Токарев С.А. Религия в истории народов мира. М., 1976.
- Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск, 1988.
- Филиппов А.К. Антропоморфные статуэтки из Мезина (техничко-морфологический аспект) // Пластика и рисунки древних культур. Новосибирск, 1983.
- Филиппов А.К. Категория "стиля" в культурно-исторической характеристике палеоискусства // Археологические культуры и культурная трансформация. Л., 1990.
- Филиппов А.К. Композиция плафона Альтамиры и религиозная концепция А. Леруа-Гурана // Религиозные представления в первобытном обществе: ТД. М., 1987.
- Филиппов А.К. Малая скульптура в палеолите // Исторические чтения памяти Михаила Петровича Грязнова. Тезисы докладов областной научной конференции по разделам: "Скифо-сибирская культурно-историческая общность", "Раннее и позднее средневековье". Омск, 1987.
- Филиппов А.К. Мифологичность искусства палеолита // Реконструкция древних верований: источники, метод, цель: ТД. СПб., 1991. С. 51–67.
- Филиппов А.К. Наскальные изображения Каповой пещеры в системе мифологических представлений // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990.
- Филиппов А.К. О возникновении эстетического отношения и первых условных средств изображений в палеолите // Вопросы антропологии. 1969. Вып. 31.
- Филиппов А.К. О двух типах изобразительной деятельности верхнепалеолитического человека в связи с критикой "магической" природы происхождения искусства // МИА. 1972. № 185.
- Филиппов А.К. О мифологической стадии мышления в палеолите // Реконструкция древних верований: источники, метод, цель: ТД. СПб., 1991.
- Филиппов А.К. Опыт объемной резьбы по дереву каменными орудиями // КСИА. 1981. Вып. 165.
- Филиппов А.К. Палеолитическое искусство — вид эстетической деятельности и форма общественного сознания // Studijne zvesti. 1988. № 25.
- Филиппов А.К. Проблемы технического формообразования орудий труда в палеолите // Технология производства в эпоху палеолита. Л., 1983.
- Филиппов А.К. Связь формы и функции изделий человека в палеолите: АКД. Л., 1977.
- Филиппов А.К. Технологический аспект происхождения составной малой скульптуры в палеолите // Новые экспедиционные исследования археологов Ленинграда: ТД к всесоюзному совещанию "Археология в XI пятилетке". Л., 1983.
- Филиппов А.К. Технология изготовления костяных наконечников в верхнем палеолите // СА. 1978. № 2.
- Филиппов А.К. Трасологический анализ каменного и костяного инвентаря из верхнепалеолитической стоянки Мураловка // Проблемы палеолита Восточной и Центральной Европы. Л., 1977.
- Филиппов А.К. Формирование выразительных средств в палеолитическом искусстве // Задачи советской археологии в свете решений XXVII съезда КПСС: ТД всесоюзной конференции. Суздаль, 1987 г. М., 1987.
- Филиппов А.К. Происхождение изобразительного искусства // Археологические изыскания 51. СПб., 1997.
- Филиппов А.К. К вопросу об истоках эстетической деятельности человека в палеолите // Ad Polus. СПб., 1993. С. 63–65.
- Филиппов А.К. К вопросу о мироощущении палеолитического человека // Проблемы изучения духовной культуры древних обществ. Материалы научного семинара. 12–16 апреля 1994 г. Екатеринбург, 1994. С. 3–7.
- Филиппов А.К. Технологический аспект наскального искусства Юго-Западной Европы // Экспериментально-трасологические исследования в археологии. СПб., 1994. С. 44–61.
- Филиппов А.К. Святилище Ляско // Животные и растения в мифоритуальных системах. Материалы научной конференции. Октябрь 1996 года. СПб., 1996. С. 10–12.
- Филиппов А.К. Некоторые основополагающие проблемы изучения наскального искусства // Пещерный палеолит Урала. Материалы международной конференции 9 сентября – 15 сентября 1997 года. Уфа, 1997. С. 61–65.
- Филиппов А.К. Мифологические фрагменты искусства палеолита // Пещерный палеолит Урала. Материалы международной конференции 9 сентября – 15 сентября 1997 года. Уфа, 1997. С. 65–73.
- Филиппов А.К. Проблема эстетического в жизни человека нижнего палеолита // Международная конференция по первобытному искусству. Труды. Том II. Кемерово, 2000. С. 39–49.
- Филиппов А.К. Святилище пещеры Труа Фрэр // Святилища: археология ритуала и вопросы семантики. Материалы тематической научной конференции. Санкт-Петербург, 14–17 ноября 2000 г. СПб., 2000. С. 27–33.
- Филиппов А.К. Проблема эволюции стилей в искусстве палеолита // Евразия сквозь века. СПб., 2001. С. 53–62.
- Филиппов А.К. Предыстория орудийной и символической деятельности человека // Проблемы истории России. Вып. 5. Екатеринбург, 2003. С. 14–23.
- Филиппов А.К., Любин В.П. Костяные ретушеры из мусьерского слоя и пространственное размещение культурных остатков // Неандертальцы Гупсского ущелья на Северном Кавказе Майкоп, 1994. С. 142–147.
- Филиппов Ю.А. Сигналы эстетической информации. М., 1971.
- Филиппов Ю.А. Что и как познает искусство. М., 1976.
- Фольц В. В девственных лесах Суматры. М., 1935.
- Формозов А.А. О работах А.Д. Столяра по палеолитическому искусству и критика их Р.Я. Жуковым // СЭ. 1976. № 2.
- Фрейденберг О.М. Миф и литература в древности. М., 1978.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.
- Фролов Б.А. Мотивы первобытного анималистического творчества // Звери в камне. Новосибирск, 1980.
- Фролов Б.А. Палеолитическое искусство и мифология // У истоков творчества. Новосибирск, 1978.
- Фролов Б.А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.

- Фрэзер Д. Золотая ветвь. М., 1980.
- Шер Я.А. Асимметрия, антропогенез, искусство // Международная конференция по первобытному искусству. ТД. Кемерово, 1998.
- Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч., том шестой. М., 1957.
- Шовкопляс И.Г. Мезинская стоянка. Киев, 1965.
- Шредингер Э. Что такое жизнь? С точки зрения физика. М., 1972.
- Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
- Щелинский В.Е. Настенная живопись Каповой пещеры на Южном Урале (датировка, размещение, культурная принадлежность) // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990.
- Эльконин Д.Б. Психология игры. М., 1978.
- Энгельс Ф. Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека // Дialectика природы. М., 1941.
- Якушин Б.В. Гипотезы о происхождении языка. М., 1985.
- Філіпов О.К. Обробка та використання кістяних предметів на пізнєопалеолітичному поселенні Межириччя // Археологія. 1984. № 48.
- Agache R. Polyedres subspheriques du levalloisien de Viller-Bocage et du Nord de la France // BSPF. 1958. T. 55. № 1–6.
- Art et civilisations des chasseurs de la prehistoire. Paris, 1984.
- Barriere C. Grotte de Rouffignac // L'art des cavernes. Paris, 1984.
- Barriere C. L'organisation du Grande Plafond de Rouffignac // BSPF. 1980. T. 77. № 19.
- Begouen H. La magie aux temps prehistoriques // Recueil des Memoires de l'Academie des Sciens, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse, 12-e session, II, 1924.
- Begouen H., Breuil H. Les Cavernes du Volp, Trois-Freres, Tuc d'Audoubert, a Montesquieu-Avantes (Ariege). Paris, 1958.
- Begouen H., Clottes J. Grotte des Trois-Freres // L'art des cavernes. Paris, 1984.
- Bessac H., Lantier R. Grotte de la Magdeleine des Albis // L'art des cavernes. Paris, 1984.
- Biberson P. Le gisements acheuleens de Torralba et Ambrona (Espagne) // L'Anthropologie. 1968. T. 72. № 3–4.
- Bonifay F. Un ensemble retuel mousterien a la grotte Regourdou (Montignac, Dordogne) // Atti del VI congresso internazionale delle scienze Preistoriche e Protoistoriche. T. II. Sez. I — IV. 1965.
- Bordes F. Physical Evolution and Technological Evolution in Man: a Parallelism // World Archaeology. 1971. Vol. 3. № 1.
- Bordes F. Sur l'usage probable de la peinture corporelle dans certaines tribus mousteriennes // BSPF. 1952. T. 49.
- Bosinski G., Fischer G. Der Magdalenien-Fundplatz Gonnersdorf (Ausgrabung 1968). 1974. Bond. 1.
- Boucher de Perthes. Antiquites Celtiques et Antediluvienues. Paris, 1847 (1849). T. 1.
- Bourdier F. Prehistoire de France. Paris, 1967.
- Breuil H. Le feu et l'industrie de pierre et d'os dans le gisement du "Sinantropus" a Chou Kou Tien // L'Anthropologie. 1932. T. 42. № 1–2.
- Breuil H. Les origines de l'art decoratif // Journal de Psychologie. 1926. T. 23.
- Breuil H. Quatre cents siecles d'art parietal. Montignac, Dordogne, 1952.
- Breuil H., Barral L. Bois de Cervides et autres os travailles sommairement au Paleolithique ancien du Vieux Monde et au Mousterien des grottes de Grimaldi et de l'Observatoire de Monaco // Bulletin du Musee d'Anthropologie Francaise. Paris, 1955. № 2.
- Breuil H., Lantier R. Les Hommes de la pierre ancienne. Paris, 1951.
- Brezillon M. L'art paleolithique // L'art des cavernes. Paris, 1984.
- Camps-Fabrer A. Le travail de l'os // La Prehistoire Francaise. Paris, 1976. T. 1, 1.
- Capitan L., Peyrony D. Les origines de l'Art a l'Aurignacien moyen. Nouvelles decouvertes a la Ferrassie // Revus anthropologique. 1921. 31.
- Cartailhac E. La France prehistorique d'apres les sepultures et les monuments. F.Alcan, 1889.
- Cartailhac E., Breuil H. Les Peintures et gravures murales des cavernes pyreneennes: Altamira de Santillane et Marsoulas // Extrait de L'Anthropologie. Paris, 1905. T. 15, 16.
- Clottes J., Beltran A., Courtin J., Cosque H. La Grotte Cosquer // BSPF, t.89, n.4. 1992.
- Clottes J., Courtin J., Valladas H., Cachier H., Mercier N., Arnold M. La Grotte Cosquer datee // BSPF, t.89, n.8. 1992.
- Combiere J. Grotte d'Oulen // L'art des cavernes. Paris, 1984.
- Couraud C. Pigments utilises en prehistoire. Provenance, preparation, mode d'utilisation // L'Anthropologie. Paris, 1988. T. 92. № 1.
- Dauvois M., Vezian J. Grotte du Portel // L'art des cavernes. Paris, 1984.
- Delluc B. et G. Le manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des Eyzies (Dordogne) // Gallia Prehistoire. T. 21. 1978.
- Delporte H. L'image de la femme dans l'art prehistorique. Paris, 1979.
- Delporte H. Typologie et technologie de l'art paleolithique mobilier // IX Congres Colloque 14.
- Les courants stylistique dans l'Art mobilier au Paleolithique superieur. Nice, 1976.
- Drouot E. Les motivations de l'art paleolithique. Evolution des idees // Etudes Prehistoriques. № 4.
- Filippov, A. K., V. P. Lubine. La grotte de Barakaevskaia (Caucase du nord): les retouchoirs osseux et la planigraphie des vestiges culturels // L'Anthropologie. 1993. № 97/1. Paris.
- Gamble C. Information exchange in the Palaeolithic // Nature. 1980. № 283. P. 522–523.
- Glory A. Les peintures de Lascaux sont-elles perigordiennes? // Antiquites nationales et internationales. Fasc. II. 1960.
- Graziosi P. Paleolithic art. London, 1960.
- Howell F.-C. Early Man. New York, 1965.
- Keeley, L. Y., N. Toth. 1981. Microwear polishes on early stone tools form.
- Koby F.-E. L'Ours des cavernes et les Paleolithiques // L'Anthropologie. Paris, 1955. T. 55. № 3–4.
- Koobi-Fora. Kenya // Nature. 1981. № 293.
- Laming-Emperair A. La signification de l'art rupestre paleolithique. Paris, 1962.
- Laming-Emperair A. Systeme de pensee et organisation sociale dans l'art rupestre paleolithique // L'homme de Cro-Magnon. Paris, 1970.
- Larted., Christy H. Sur des figures d'animaux gravees ou sculptees et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la periode humaine // Revue archeologique. Paris, 1864. № 9.
- Leonardi P. Art paleolithique mobilier et parietal en Italie // L'Anthropologie. Paris, 1988. T. 92. № 1.
- Leroi-Gourhan A. Art et religion au paleolithique superieur. Paris, 1965.
- Leroi-Gourhan A. L'Art paleolithique en France // Le Prehistoire francaise. Paris, 1976. T. 1, 1.
- Leroi-Gourhan A. Grotte de Lascaux // L'art des cavernes. Paris, 1984.
- Leroi-Gourhan A. Interpretation esthetique et religieuse des figures et symboles dans la prehistoire // Archives de Sciences Sociales des Religions. 1976. № 42.
- Leroi-Gourhan A. Prehistoire de l'art occidental. Paris, 1971.
- Leroi-Gourhan A. Les religions de la prehistoire // La prehistoire francaise. Paris, 1976. T. 1, 1.
- Leroi-Gourhan A. Les Religions de la Prehistorique. Paris, 1964.
- Leroi-Gourhan A. Repartition et groupement des animaux dans l'art parietal paleolithique // BSPF. 1958. № 55.
- Leroi-Gourhan A. Les structures d'habitat au paleolithique superieur // La prehistoire francaise. Paris, 1976. T. 1, 1.

- Leroi-Gourhan A.* Le Symbolisme de grands signes dans l' art parietal paleolithique // BSPF. 1958. № 55.
- Leroi-Gourhan A., Allain J. etc.* Lascaux inconnu. Paris, 1979.
- Lieberman Ph.* More on hominid evolution, speech and language // Current anthropology. 1977. Vol. 18. № 3.
- Lindner K.* La chasse prehistorique. Paris, 1941.
- Lorblanchet M.* De l' art pariétal des chasseurs de rennes a l' art rupestre des chasseurs de kangourous// L' Anthropologie. Paris, 1988. T. 92. № 1. P. 271–316.
- Lorblanchet M.* La grotte du Pech-Merle // Congres prehistorique de France. Session 21. Montauban-Cahors, 1979. Paris, 1981. T. 1.
- Lorblanchet M.* Frequentation humain et animale de la grotte du Pech-Merle, Cabrerets (Lot) // Congres prehistorique de France. Session 21. Montauban-Cahors, 1979. T.1.
- Lumley H.* Les fouilles de Terra Amata a Nice // Bulletin de la Société Prehistorique Française. 1966. ? 13.
- McCarthy F.* Australian Aboriginal Rock Art. Sydney, 1958.
- Mainage T.* Les Religions de la prehistoire; L' Age Paleolithique. Paris, 1921.
- Malez M.* Das Palaolithikum der Veternicahohle und der Barenkult // Quartar. 1958/59. Band 10/11.
- Marshack A.* Implications of the Paleolithic Symbolic Evidence for the Origin of Language// Current Anthropology. 1976. Vol. 17. № 2.
- Marshack A.* The meander as a System: The analysis and recognition of iconographic units in Upper Paleolithic compositions // Biennial Conference, Australian Institute of Aboriginal Studies, 16 May – 2, 1974. Canberra, 1977.
- May F.* Les sepultures prehistoriques. Paris, 1986.
- Mellars P.* Major lissues in the Emergence of Modern Humans // Current Anthropology. 1989. Vol. 30. P. 349–385.
- Meroc M.L.* Premousteriens, magdaleniens et gallo-romains dans la caverne de Labouiche // Gallia prehistoire. Paris. T.VII. 1959.
- Mons L.* Notes de Technologie de l' art paleolithique mobilier (I et II) // Bulletin publie le Musee des Antiquites Nationales. 1972. № 4.
- Mountford C.* The Artist and his Art in an Australian Aboriginal Society // Smith W. The Artist in Tribal Society. Londres, 1961.
- Movius H.L.* The Mousterien cave of Teshik-Tash // American School of Prehistoric Research. 17. Cambridge, Mass. 1953.
- Neugebauer-Maresch C.* Weibliche Aurignacien-Statuette aus Stratzing // Germania. 1989. T. 2.
- Obermaier H.* Fossil man in Spain. 1925.
- Palaeoanthropology and Palaeolithic Archaeology in the People's Republic of China.* London, 1985.
- Perles C.* Le feu // La prehistoire francaise. Paris, 1976. T. 1, 1.
- Peyrony D.* La Ferrassie // Prehistoire. T. III. Paris, 1934.
- Piette Ed.* L' Art pendant l' Age du Renne. Paris, 1907.
- Piette Ed.* Note pour servir a l' histoire de l' art primitif // L' Anthropologie. 1894. T. 5.
- Piette Ed.* La station de Brassempouy et les statuettes de humaines de la periode glyptique // L' Anthropologie. 1894. T. 6.
- Pivenq C.* Grotte de Ganties-Montespan // L' art des cavernes. Paris, 1984.
- Pradel L.* Stigmates d' accommodation et d' usages sur les burins mousteriens de Fontmaure // Bulletin de la Société Prehistorique Française. 1973. T. 79. № 1.
- La prehistoire.* Paris, 1966.
- Raphael M.* Prehistoric Cave Paintings. Washington, 1946.
- Reinach S.* L' Art et la Magie. A propos des peintures et des gravures de l' age du Renne // L' Anthropologie. 1903. T. 14. № 3.
- Sauvet G. et S., Wlodarczyk A.* Essai de semiologie prehistorique (Pour une theorie des premiers signes graphiques de l' homme) // BSPF. 1977. T. 74.
- Sauvet G. et S.* Fonction semiologique de l' art parietal animalier franco-cantabrique // BSPF. 1979. T. 76. № 10–12.
-   melinskij Vjaimeslav E.,   irokov Vladimir N.* H  hlenmalerei im Ural. Kapova und Ignatievka. Jan Thorbecke Verlag, 1999.
- Sonneville-Bordes D.* Le Paleolithique Superieur en Perigord // 2 vol. Bordeaux, 1960; 1979.
- Spencer B., Gillen F.* The Native Tribes of Central Australia. London, 1899 (2 ed. – 1938).
- Strehlow T.E.H.* Aranda traditions. Melbourne, 1947.
- Ucko P.G.* Form in indigenous art — Schematisation in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe. Canberra AJAS.
- Ucko P.G., Rosenfeld A.* L' Art paleolithique. Paris, 1966.
- Vialou D.* L' Art des grottes en Ariege magdalénienne. Paris, 1986.
- Volkov Th.* Nouvelles decouvertes dans la station paleolithique de Mezin // Congres International d' Anthropologie et d' Archeologie Prehistoriques. XIV Session. Geneve, 1912. Geneve, 1913. T. 1.

Список сокращений

- АКД** — Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук
- ГАИМК** — Государственная Академия истории материальной культуры
- КСИА** — Краткие сообщения Института археологии АН СССР
- КСИИМК** — Краткие сообщения Института истории материальной культуры
- МИА** — Материалы и исследования по археологии СССР
- СА** — Советская археология
- САИ** — Свод археологических источников
- СЭ** — Советская этнография
- ТД** — Тезисы докладов
- BSPF** — Bulletin de la Société Prehistorique Française

Хаос и гармония в искусстве палеолита
Филиппов Анатолий Кузьмич

ISBN 5-9900353-1-4

ООО «Балтийский стиль»
Санкт-Петербург, ул. Б.Подъяческая, 24

Оригинал-макет подготовлен
информационно-издательской фирмой «Лики России»
190000, Санкт-Петербург, пер. Пирогова 17/8,
тел/факс 312 1121,
e-mail: admin@liki-rossii.spb.ru

Подписано в печать 08.09.2004.
Формат 60х90/8. Бумага офсетная.
Гарнитура PragmaTicaC.
Уч.-изд.л. 28. Тираж 5000. Заказ № 909

Отпечатано в ООО Издательско-полиграфическое предприятие
«Искусство России»
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, д.38, к.2

