

Зарождение творчества: знаки на камне

Е.Н.Панов

Когда я впервые увидел фотографии камней со следами творчества пресапиенса, жившего не менее 70 тыс. лет назад, меня поразило их сходство с первыми рисунками современных детей (рис.1 и 2,а).

Желание чертить ничего не обозначающие каракули возникает у всех детей с нормальной психикой начиная с возраста 9–11 мес. Эту стадию рисования, которая продолжается еще полтора-два года, после чего оно становится более осмысленным, педагоги называют доизобразительной. Ребенок испытывает истинное удовольствие сначала от самих движений, а затем — от линий, которые появляются на бумаге в результате этих движений. Нанесение беспорядочных линий — это своего рода удовлетворение огромной потребности в движении, линии — первые «изображения», это своеобразные «прыжки по бумаге» [1].

При первых попытках рисовать ребенок, у которого кисть руки еще не приспособлена к тонким манипуляциям, а движения плохо контролируются глазами и мозгом, проводит, скорее всего, горизонтальные линии. Принимая во внимание, что пресапиенсу приходилось работать не карандашом или фломастером на бумаге, а кремневым острием по твердой поверхнос-

Окончание. Начало см.: Природа. 2016. №7. С.41–49; №8. С.30–39.

© Панов Е.Н., 2016



Евгений Николаевич Панов, доктор биологических наук, профессор, главный научный сотрудник лаборатории сравнительной этиологии и биокommunikации Института проблем экологии и эволюции имени А.Н.Северцова РАН. Лауреат Государственной премии РФ «За фундаментальные исследования в области коммуникации и биосоциальности животных» (1993). Научные интересы связаны с эволюцией поведения животных.

Ключевые слова: искусство эпохи палеолита, самые ранние артефакты изобразительного характера.

Key words: Paleolithic art, earliest art artefacts.

ти камня, вполне понятно, что «изображения» тоже не могли быть иными. Неудивительно и то, что все они невелики — размером всего лишь в несколько квадратных сантиметров. Подобный «узор» обнаружили археологи в пещере Горам на юге Пиренейского п-ова (рис.2,б,в) [2].

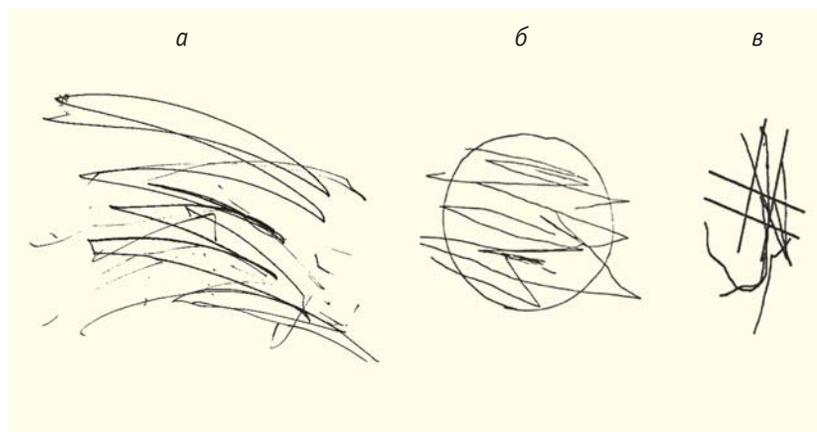


Рис.1. Каракули двухгодичного мальчика: а — спонтанный рисунок; б, в — в попытках подстроиться к заданным воспитателем шаблонам (кругу и линиям) [3].

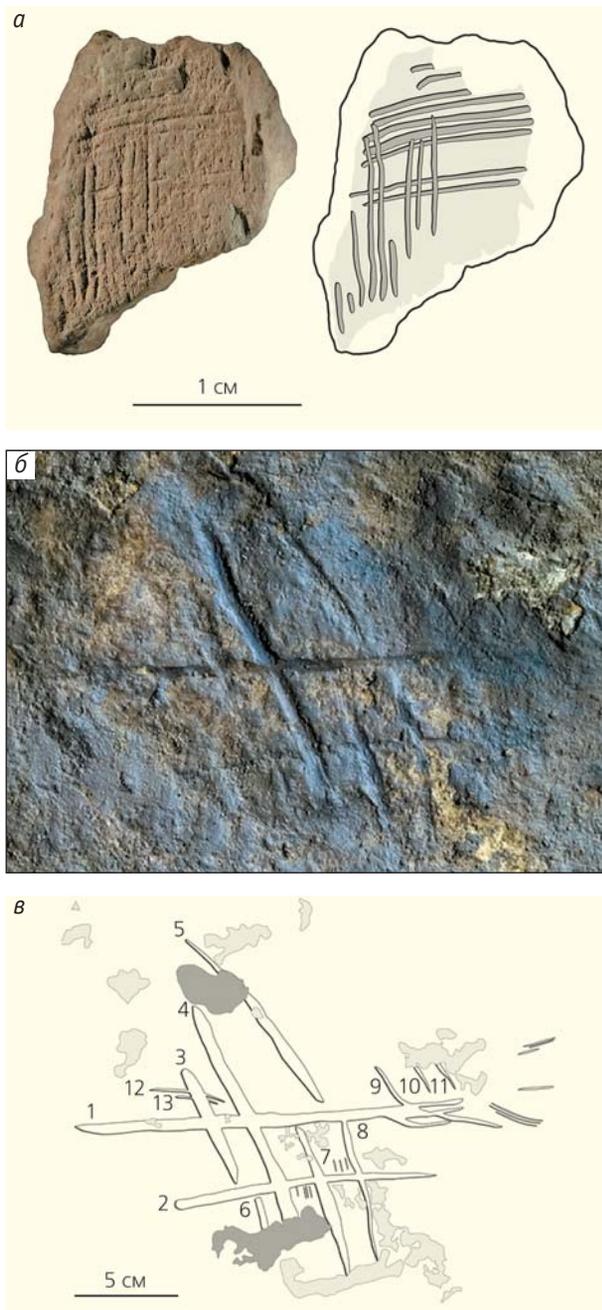


Рис.2. Фотографии и прорисовки изображений, оставленных на камне не менее 70 тыс. лет назад пресapiенсом в пещере Бломбос (а) [4] и неандертальцем, трудившимся 39 тыс. лет назад в пещере Горам (б, в) [2]. Цифрами показана последовательность нанесения линий.

Не вызывает сомнения, что в обеих пещерах местные умельцы, оставившие на камне следы своего пребывания, достигли определенных успехов в создании вполне упорядоченных графических композиций. Но вели они себя при этом примерно так же, как подросток, который от нечего делать царапает попавшимся под руку острым предметом стекло входной двери вагона в метро.

В обоих случаях следы на поверхности камня или стекла позволительно назвать знаками, но, следуя азам семиотики (науки о знаках), их придется считать знаками самого низшего разряда. Имя им — «знаки-признаки», или «знаки-индексы». В этом смысле они почти равноценны, например, дыму, который для заинтересованного наблюдателя означает лишь то, что где-то развели костер или, не дай бог, начался пожар. К той же категории относятся и следы, оставленные животными на мягком грунте. Однако те рисунки пресapiенсов и неандертальцев, о которых шла речь, представляют собой нечто большее. Это свидетельства осознанной деятельности субъекта, движимого творческой энергией, но не обладающего ни техническими средствами, ни интеллектуальными возможностями для того, чтобы изобразить нечто более содержательное, чем простейший орнамент.

Первые иконические знаки

Кажется, нет ничего более естественного, чем желание ребенка изобразить в своих рисунках хоть что-то из всего того, что он каждый день видит вокруг себя. Этот импульс обычно возникает у детей в возрасте четырех-пяти лет, но у особо одаренных такое стремление может появиться и много раньше. На этом этапе потребность рисовать тесно связана с развитием речи. Уже к концу третьего года жизни ребенок начинает ассоциировать свои каракули с предметами внешней обстановки. Чаще это происходит в тех случаях, когда взрослый спрашивает у него, что здесь нарисовано. А через месяц-другой дитя уже заранее сообщает вам, что именно собирается нарисовать.

Таким образом, на этой стадии индивидуального развития ребенок начинает генерировать знаки двух категорий. Это, во-первых, знаки-символы — слова речи, во-вторых, иконические знаки — изображения элементов внешней реальности. Знаки второй категории создаются в человеческой культуре путем более или менее точного копирования реальных объектов или явлений. Можно сказать, что вся реалистическая живопись — это собрание иконических знаков. Пейзаж, написанный кистью художника-реалиста, служит для посетителя выставки знаком определенного ландшафта или определенной местности, причем таким знаком, иконические свойства которого выражены наиболее полно.

Другим иконическим знаком той же самой местности может быть ее топографический план, хотя этот комплексный знак обладает уже определенными элементами символики. Так, синий цвет здесь традиционно обозначает воду, коричневый — участки гористой местности, высота которой может быть отмечена концентрическими линиями горизонталей. Разумеется, тот же ландшафт можно изобразить еще более наглядно, чем

на топографическом плане, с помощью объемного макета из пластилина или папье-маше.

Ученые, пытавшиеся понять, как именно гоминиды пришли к идее первобытного искусства, задумывались над тем, какой способ изображения реальности мог быть наиболее доступен им в самом начале этого пути. Один из основоположников науки об искусстве палеолита, французский археолог Э.Пьетт (1827–1906), рассуждал следующим образом. Наблюдая и фиксируя в сознании происходящее вокруг него, первобытный человек должен был сначала прибегнуть к попыткам изобразить увиденное не на плоскости, а в скульптуре. Объемное изображение наиболее близко к реальности, оно может рассматриваться как более или менее близкая копия того, что служит его внешним образцом. Рисунок же, напротив, возможен как проявление гораздо более высокого уровня абстрагирования, поскольку требует передачи объема на плоскости. По мнению Пьетта, художнику требовалось поистине гениальное усилие, чтобы прийти к искусству рисунка, т.е. изобразить линиями на плоской поверхности объемные предметы. Поэтому, считает ученый, путь к графическим плоскостным изображениям мог лежать только через промежуточную стадию барельефа, соединяющего в себе принципы и скульптуры, и графики или живописи.

Отечественный знаток первобытного искусства профессор Я.А.Шер пишет, что «предложенная Пьеттом схема (скульптура—барельеф—гравировка), хотя и устарела, но для своего времени была важна, как первая попытка дифференцировать первобытное искусство, которое до этого считалось однородным» [5, с.16]. Впрочем, здесь с автором трудно согласиться. Вот что сказано, например, в статье видного немецкого археолога К.Цухнера, опубликованной в 2007 г.: «Примером того, что принято сегодня называть “примитивным искусством”, может служить скульптура, выполненная кем-то не имеющим специального художественного образования и потому не способным изобразить то же самое карандашом либо кистью. Последнее требует гораздо более развитой способности к абстрагированию. Пастух может вырезать перочинным ножом из дерева силуэт какого-либо из своих животных, придав изделию весьма большое сходство с натурой. Но он, скорее всего, будет не в состоянии изобразить ту же овцу или козу на бумаге. Приведу пример из археологии. В гроте Солютре его обитателям эпохи того же названия* принадлежат статуэтки и рельефные изображения оленей и мамонтов, весьма натуралистически выполненные и богатые деталями, в то время как рисунки лошадей, процарапанные на стенах, выглядят гораздо менее эстетичными» (цит. по: [6, с.134]).

* Сolutрейская культура датируется серединой позднего палеолита, 35–25 тыс. лет до н.э.

Веские доказательства

Многое из того, что археологам удалось узнать в последние годы, подтверждает гипотезу Пьетта. На рубеже XIX и XX вв. были сделаны две находки, которые принято считать наиболее ранними примерами изобразительного творчества. Один из этих артефактов, возраст которого 250–280 тыс. лет, относится к ашельской культуре.

Галька, обработанная таким образом, что стала отдаленно напоминать фигуру женщины, была найдена в 1981 г. в пещере Берехат-Рам (рис.3,а) [7]. Первоначальная реакция археологов на заявление автора находки, заподозрившего, что перед ним скульптурное изображение, была отрицательной. Скептики пытались доказать, что датировка находки такова, что ни о каком творчестве гоминид в то время не может быть и речи и что камешек длиной 3,5 см есть не более чем каприз природы. На защиту предположения, что к гальке была приложена рука скульптора, встал один из крупнейших знатоков преистории человека, американский археолог А.Маршак (1918–2004). Он тщательно исследовал камень и пришел к выводу, что на нем несколько прорезов сделаны, судя по всему, каменным орудием [8].

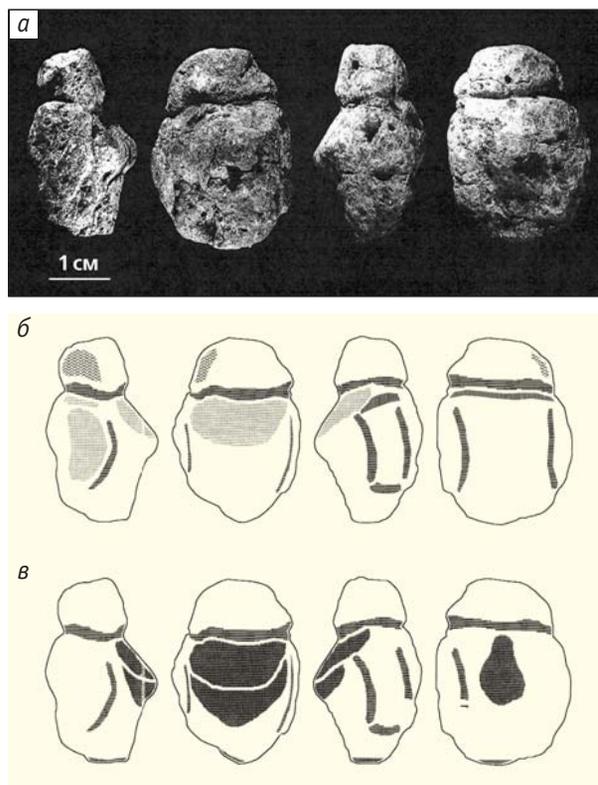


Рис.3. Скульптурное изображение, напоминающее женщину, из пещеры Берехат-Рам (а) [7] и две реконструкции способов обработки камня, выполненные А.Маршаком (б) и Ф.д'Эррико, Э.Новеллом (в) [9]. Разными штриховками показаны отбивка, скобление, шлифовка и т.д.

Окончательно точка над «i» была поставлена несколько лет спустя в статье Ф.д'Эррико и Э.Новелла [9]. Они вновь изучили объект с применением новейших методов микроскопии, а также проделали трудоемкую работу по имитации предполагаемых операций над камнем, проделанных создателем артефакта. Результат, поразительным образом, почти полностью совпал с выводами Маршака (рис.3, б, в).

В итоге с полной достоверностью было показано, что «венера из Берехат-Рама» была изготовлена индивидом, принадлежавшим, скорее всего, к одному из видов ранних гоминид (*Homo erectus*, *H.babilis* или *H.heidelbergensis*)! Здесь стоит отметить одно важное обстоятельство. Оказалось, что пятая часть каменных орудий (20.6%), найденных там же, где обнаружили статуэтку, выглядели похожими на более поздние изделия индустрии верхнего палеолита, чем на типично ашельские [6, с.125]. Возможно, таким образом, сообщество, в котором жил наш гениальный скульптор, отличалось от прочих популяций его соотечественников заметно более продвинутым уровнем материальной культуры.

Самый ранний, как предполагают, гравированный «рисунок» относится к эпохе, когда Ближний Восток населяли совместно неандертальцы и иммигранты-пресapiенсы, пришедшие сюда из Африки за 50 тыс. лет до этого (рис.4) [8]. И те и другие находились тогда примерно на одинаковом уровне культурного развития, практиковали технологию мустье и вели сходный образ жизни. Как видно, гравюра отличается от найденных в Южной Африке тем, что запечатлела попытку ее создателя провести несколько концентрических полукружных линий. Понятно, насколько неблагодарна задача процарапать одним камнем на другом изогнутую линию с плавными очертаниями. Не имея возможности добиться этого, первобытный художник старательно воспроизводил контуры из коротких прямых линий. Поразительно, что при этом он не упускал из виду свой главный замысел: линии должны были отделены одна от другой одинаковыми по возможности интервалами.

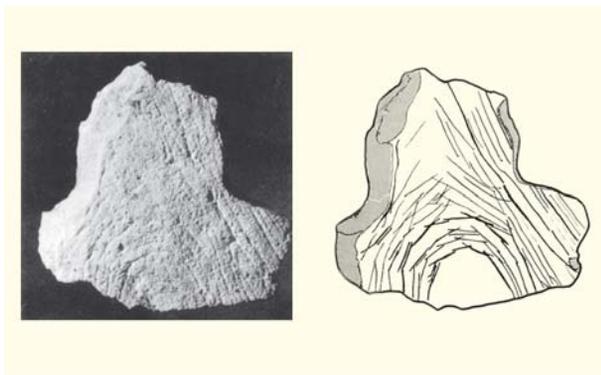


Рис.4. Самый ранний гравированный «рисунок» [8].

Скульптура и графика в начале верхнего палеолита

Начну с того, о каком именно времени пойдет речь. Следует иметь в виду, что, в отличие от геохронологии, где мы имеем дело с вполне объективными датировками тех или иных событий, которые меняли лик нашей планеты, ее животный и растительный мир, периодизация изменений в культуре раннего человечества во многом субъективна и условна.

В ее основе лежит схема, разработанная в первой половине прошлого века французскими археологами Х.Брейлем (1877–1961) и Д.Пейрони (1869–1954), которые опирались на последовательность культурных слоев в одном конкретном регионе, а именно в юго-западной части Франции. Поэтому в той периодизации культур эпохи верхнего палеолита они до сих пор именуются по названиям мест, где проводились исследования. Критериями подразделения эволюции культур на периоды до сих пор остаются особенности каменной индустрии, характерные для каждого из них. Это ориньяк — 30–27 тыс. лет назад, граветт — 27–20 тыс. лет, солютре — 19–16 тыс. лет, мадлен (три этапа) 5–10 тыс. лет. Условность проведения границ между периодами проистекает из того обстоятельства, что технологии изготовления каменных орудий менялись, естественно, не на коротких промежутках времени, а в высшей степени постепенно*. Кроме того, длительность существования той или иной технологии может быть различной и не вполне совпадать хронологически в разных регионах. Например, считают, что индустрия граветта была приурочена к периоду 28–20 тыс. лет назад во Франции, а в Восточной Европе практиковалась между 30 и 20 тыс. лет назад [10].

Сегодня становится очевидным, что периодизация, разработанная французскими археологами, хотя и сохраняет непреходящее значение для юго-западной части Европы, не может быть распространена на весь этот континент, не говоря уже о других громадных территориях Старого Света. Даже для соседней с Францией территории Германии схема оказывается во многом иной**. Неодинаково в разных регионах проводится теперь и граница между средним и верхним палеолитом. По разным источникам ее оценки варьируют от 47 до 28 тыс. лет назад.

Впрочем, для нашей темы важнее другое: какие события происходили на территории Европы, откуда поступают основные сведения о зачатках изобразительного искусства в тот период, когда

* Например, в трансформациях перехода от шатальперона (технологии неандертальцев) через ориньяк к граветту выделяют шесть стадий, плавно переходивших одна в другую [7].

** Тамбургская культура — 14 тыс. лет назад, аренбургская — 11 тыс. лет назад, свидерская культура — 10 тыс. лет назад.

они создавались. Я имею в виду самую раннюю фазу верхнего палеолита, именуемую ориньяком. Как раз на это время приходится наступление человека современного типа на территории, которые задолго до того заселили неандертальцы. Предполагается, что главный маршрут пролегал с востока на запад по широкой долине Дуная и что около 40 тыс. лет назад люди достигли низкогорной местности Швабская Юра (ныне юго-западная часть Германии) и обосновались здесь.

Подробные исследования свидетельств прошлого, проведенные в этом районе, позволили археологам представить себе в деталях процесс его освоения пришельцами. Культурные слои с мустьерской индустрией, принадлежавшей неандертальцам, отделены от вышележащих пластами ориньякского типа, не содержащими никаких артефактов. Это значит, что люди современного типа («ориньякцы») пришли в эти места тогда, когда первых их обитателей здесь уже не было. Удалось установить, что плотность популяции пришельцев вскоре превысила на порядок или даже на два ту, которая характеризовала население неандертальцев [11].

Собрания артефактов из нижнего, неандертальского, слоя и верхнего, ориньякского, отличались друг от друга разительно. Здесь, в отличие от многих других мест раскопок, границу между культурами среднего и верхнего палеолита можно провести однозначно. Особенно яркое различие между ними — это присутствие в верхнем горизонте многочисленных скульптур из бивня мамонта, выполненных в весьма совершенной натурали-

стической манере. Первоначально возраст этих артефактов определили в 40–35 тыс. лет.

Большинство скульптур — это миниатюры размером не более пяти сантиметров. Исключение составляет фигура, получившая название «человеколев» (рис.5), которая была обнаружена совсем недавно в пещере Штадель. Сначала нашли верхний ее фрагмент, и было решено, что изображение представляет собой зооморфное существо женского рода. Позже удалось восстановить всю скульптуру из 575 кусочков слоновой кости. Тогда стало ясно, что фигура высотой почти 30 см символизирует образ мужчины. Она была спрятана в небольшой камере у подножия задней стены пещеры вместе с 17 артефактами типа амулетов. Большинство из них — клыки животных, снабженные отверстием, что позволяло использовать их в качестве персональных украшений-подвесок. Все это заставило предположить, что сама пещера служила не местом жительства, а святилищем, где отправлялись некие обряды, адресованные льву — покровителю общины. Артефакт обнаружен в самом нижнем горизонте ориньякского слоя и датирован 39–41 тыс. лет назад. Предполагается, что наиболее ранние скульптуры могут быть двумя-тремя тысячами лет старше [12].

Пример разительного контраста между воплощением таланта древних скульпторов, с одной стороны, и «графиков», с другой, дают артефакты, где оба изобразительных средства присутствуют одновременно. Наиболее показательна в этом отношении фигурка слона, выполненная во вполне реалистической манере, — один из артефактов,

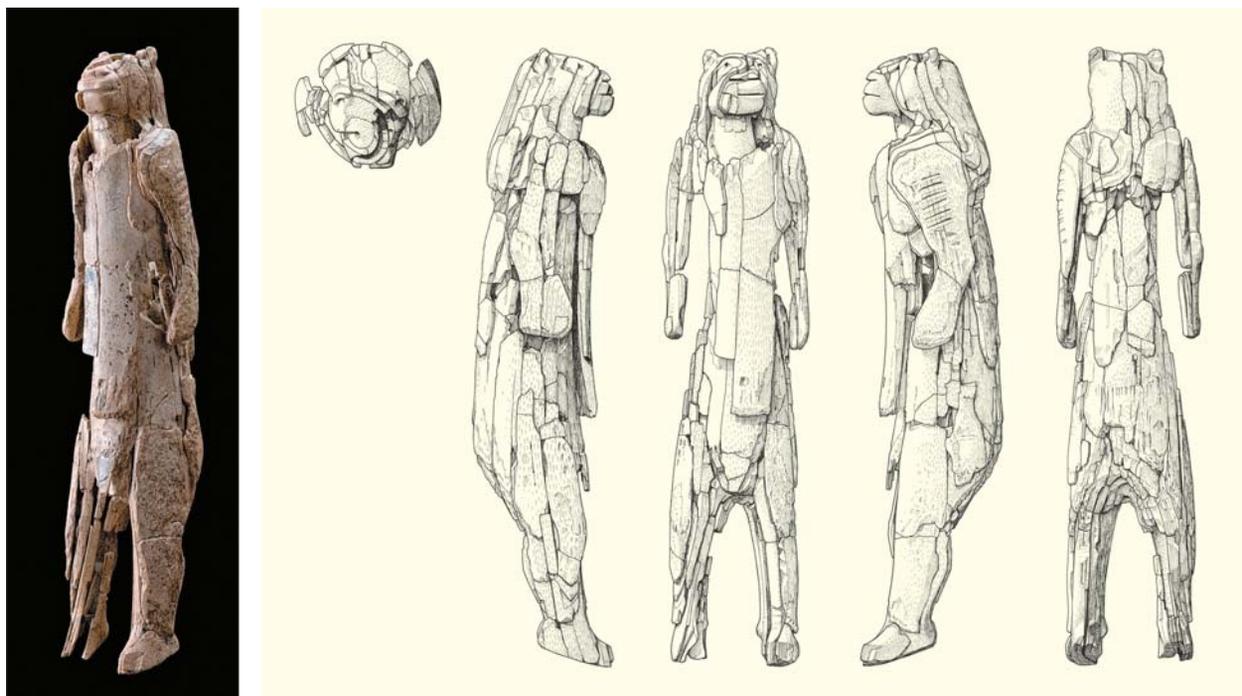


Рис.5. Фотография и рисунки восстановленной скульптуры «человекольва» из пещеры Штадель [12].

том основании, что здесь были обнаружены фрагменты охры (возрастом 29 тыс. лет) со следами их использования, возможно, для рисования. Но в последнее время датировки этих произведений выглядят далеко не столь внушительными: 10 тыс. лет или даже 3 тыс. лет назад. Исследователи почти уверены в том, что первая датировка наиболее близка к истине. Впрочем, как мы увидим позже, совершенно очевидно, что эти изображения принадлежат разным эпохам [16].

Сегодня принято считать, что в Северную Африку люди современного типа пришли сравнительно поздно, не ранее 30 тыс. лет назад. А монументальная живопись в этих местах (наскальные изображения в горном массиве Акакус в Ливии и в пещере Тасили в Алжире) вообще сравнительно молодая, датируемая временем 12 тыс. лет назад или немногим ранее [17].

В Европе расцвет монументального настенного изобразительного искусства начался ближе к концу позднего палеолита и продолжался в последующие эпохи мезолита и неолита. Так, наиболее ранние росписи в пещерах Нио и Коске во Франции датируются, соответственно, 19–16 тыс. (солютре) и 14–13 тыс. лет назад (средний мадлен), в пещере Альтамира в Испании — 15–14 тыс. лет назад (солютре—мадлен) [5]. В Нио и Коске монументальным изображениям предшествовали контуры кистей рук, сделанные путем набрызгивания черной краски на основе угля и датируемые 28–26 тыс. лет назад (граветт).

В регионах, где культура племен охотников-собирателей оставалась на уровне неолита до самого недавнего времени, их изобразительное искусство продолжало следовать традициям, сложившимся на заре его становления. Примером могут служить наскальные росписи бушменов Южной Африки.

Что они изображали?

Эта тема затронута в самых разных аспектах в трудах одного из основателей научных исследований первобытного искусства, А.Леруа-Гурана (1911–1986). Результаты его изысканий показали, что на юго-западе Европы главной темой первобытного творчества были изображения животных. В его выборке из 1522 скульптур и гравюр, найденных во всех регионах этой части континента, на их долю приходится 1404, и только 118 (7.7%) из них изображают людей [18].

Вероятно, впрочем, что эти цифры не вполне отражают некую общую тенденцию, характерную для первобытного искусства в целом. Известно, например, что соотношение среди памятников палеолитического творчества на территории бывшего Советского Союза доли изображений животных и людей оценивают, соответственно, в 30 и 42% [19]. Бесспорно, образ человека достаточно широко представлен также в первобытном искус-

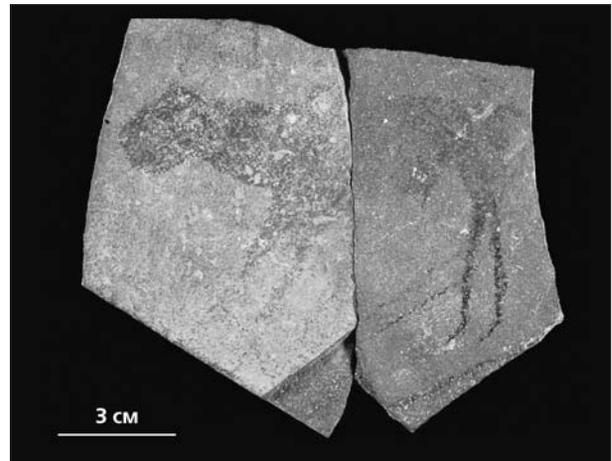


Рис.7. «Териантроп» — наиболее древний образчик рисованного изображения [15].

стве Африки, как это следует из иллюстраций к книге «Доисторическая Африка» выдающейся исследовательницы ее предыстории А.Алиман [20].

Если обратиться теперь к образу человека, то здесь мы видим поразительную диспропорцию в количестве изображений мужчин и женщин. З.А.Абрамова, которая обобщила весь доступный ей материал с территории Евразии, получила следующие цифры. В выборке из 512 находок образ женщины запечатлен в 266 случаях, мужчины — в 24, человека без определенных признаков пола — в 128. Кроме того, 94 памятника дают образ человекоподобных (зооморфных или антропоморфных) созданий, вроде упомянутого выше человекольва. Итог этих подсчетов таков: около 52% общего количества памятников составляют изображения женщин, около 5% — мужчин, около 25% — человека без определенных признаков пола, около 18% — человекоподобных существ [21].

Надо сказать, что такие соотношения соблюдаются не везде. Например, на стенах пещеры Кондоа в центральной части Танзании изображения людей составляют 43% от числа всех изученных. Обычно это двое или более мужчин. Женщин здесь изображали очень редко, а детей — никогда. У некоторых фигур головы не людей, а животных [16]. В левантских росписях Пиренейского п-ова персонажи в сценах охоты и противостояний между группами рассматриваются как особи мужского пола, хотя и лишены вторичных половых признаков. А изображения женщин не столь многочисленны [22].

Ученые предприняли множество попыток объяснить, почему в палеолите Евразии женские изображения количественно преобладают над мужскими. При этом диспропорцию связывали с самыми разными аспектами социальной роли женщины, которые якобы ставили ее в особое, чуть ли не привилегированное положение в общине (например, как продолжательницу рода или храни-



Рис.8. Венера из пещеры Хёле-Фельс близ немецкого города Шельклингена [25].

тельницу очага, поддерживающую огонь в нем; обзор этих гипотез см. в работах [19, 23]).

Мне кажется, что распространенная идея, согласно которой скульптуры женщины с массивными формами есть некий «символ плодородия», едва ли может претендовать на доверие. Уж слишком отдаленной кажется логическая связь между сиюминутной сущностью некоего конкретного субъекта и весьма широким понятием «плодородие» – представлением, возможным лишь на столь высоком уровне абстракции, которое едва ли было свойственно людям палеолита.

Я полагаю, что наиболее близок к истине американский археолог Д.Гутри, который считает, что женщин изображали мужчины, следуя тем же самым импульсам, которые на протяжении всей истории изобразительного искусства руководили художниками, работавшими в жанре ню [24]. Или, другими словами, подспудной основой акта твор-

чества были в данном случае мотивы эротические. Едва ли можно возразить этому, рассматривая, например, фигурку венеры из пещеры Хёле-Фельс (рис.8), у которой вторичные половые признаки явно гипертрофированы. Эротический подтекст содержится в одном графическом изображении женщины из пещеры Альтамира, созданном, вероятно, в более позднюю эпоху, когда воцарился формализм.

Аргументируя свою точку зрения, Гутри изучил 96 барельефов и скульптур так называемых палеолитических венер. На каждом памятнике он измерял такой показатель, как отношение обхвата талии к обхвату бедер (Т/Б). В современных культурах всего мира значение этой пропорции как индекса привлекательности женщин для мужчин равно 0.7. Считается, что такое соотношение или близкие к нему не только отражают представления об идеале женской красоты, но и свидетельствуют о физическом здоровье индивида и о его потенциях в сфере оптимального воспроизведения потомства (см., например, [26, с.183–189]). Анализ женских изображений, проведенный Гутри, показал, что в его выборке среднее значение этой пропорции равно 0.655, т.е. близко к современному идеалу. Из этого, по мнению автора, следует, что художники верхнего палеолита, как и современные, пытались запечатлеть в своих работах прелесть женского тела и ничего больше. Хочу заметить, что при несомненном правдоподобии самой идеи такая логика ее аргументации выглядит весьма слабой.

Выводы Гутри, однако, были недавно поставлены под сомнение [10]. Авторы пришли к выводу, что выборка Гутри была совершенно неоднородной как по времени изготовления артефактов, так и по регионам, где они были найдены, и что методы измерений, проделанных им, не заслуживают большого доверия. Измерив 26 статуэток, выполненных в эпоху граветт, противники его заключений получили результат, резко отличный от первоначального (рис.9).

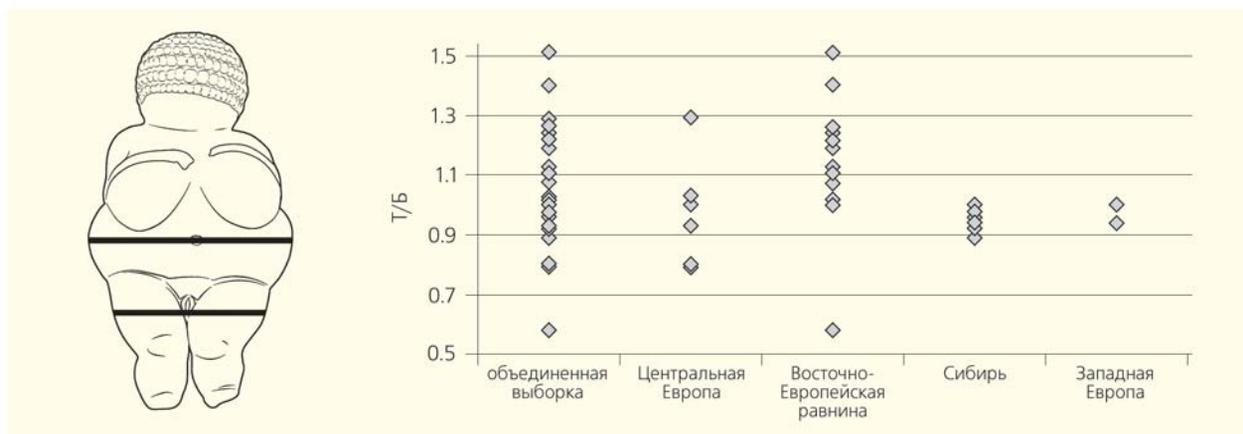


Рис.9. Соотношение обхвата талии и бедер (Т/Б) скульптурных изображений женщин в верхнем палеолите [10].

Посмотрим, какие же выводы были сделаны авторами этого интересного исследования. Во-первых, они не нашли достоверных статистических различий между показателями Т/Б в разных регионах, подчас удаленных один от другого на весьма значительные расстояния. Во-вторых, всюду эти цифры были значительно выше, чем 0.7. Для полноты картины приходится привести и следующие рассуждения, венчающие цитируемую статью: «Как сказано выше, женщины с высокими значениями Т/Б более уязвимы к серьезным заболеваниям, депрессии и подвержены трудностям в период беременности. Самцы, выбирающие таких партнерш, должны иметь пониженные шансы получить жизнеспособное потомство или рискуют вообще лишиться его. Некоторые статуэтки можно рассматривать как “палеозротику”, но это не общее правило. Другие изображают беременных, а третьи могут давать образ хранительницы домашнего очага. Кроме того, могли быть изображены женщины разного возраста, а значения Т/Б меняются на протяжении жизни» [10, с.59]. Совершенно очевидно, что здесь авторы смешали во едино две принципиально различные категории явлений: творческий акт изображения увиденного художником и критерии выбора полового партнера («Самцы, — сказано в работе, — могли быть совершенно не избирательны в этом отношении»). Поэтому, как мне кажется, опровергнув фактологию работы Гутри, авторы статьи не смогли привести убедительных возражений против основной его идеи.

Об эволюции изобразительных стилей

Эта тема оказывается, пожалуй, наиболее сложной в попытках реконструировать последовательность событий прошлого. Вот что пишут по этому поводу в книге, где речь идет о первобытном искусстве Африки: «Определить возраст изображений, украшающих стены убежища или пещеры, относительно легко, если археологические наслоения заполняют убежище до высоты украшенных изображениями стен и если сами наслоения содержат каменные плитки или обломки костей, украшенные в том же стиле. Такова ситуация в ряде локалитетов Северной Африки. Но в большинстве случаев африканские гравюры и росписи нанесены на прибрежные скалы и на обломки породы у их подножия. Более того, во многих районах стоянки, богатые следами человеческой культуры, не совпадают с участками, где обнаружены наскальные рисунки. Из этого можно заключить, что украшали не сами поселения, а другие места, в которых, по-видимому, совершались религиозные церемонии. Там же, где гравированные или живописные изображения нанесены одно на другое, совсем нелегко выявить, не принадлежали ли они разным художни-

кам, жившим в разные эпохи. Все это очень осложняет проблему хронологии. Так что во многих случаях, приступая к ее разрешению, мы вынуждены ограничиваться лишь косвенными данными» [20, с.292–293]. Хорошим примером подобной неопределенности датировок может служить ситуация с пещерной живописью Танзании, о чем было сказано выше. Разброс оценок варьирует здесь от 40 до 3 тыс. лет назад.

В результате, обсуждая ход изменений в технике и стилях изображений, приходится довольствоваться весьма грубыми схемами. Общая картина такова, что первоначально художники палеолита пытались копировать те явления внешнего мира, которые представляли собой наибольший интерес для жизни общины. Это, разумеется, были животные, охота на которых составляла основу существования тогдашних охотников-собирателей. Изображения становились все более реалистичными по мере роста художественного мастерства немногих творцов, обладавших бесспорными признаками гениальности. Складывались традиции, передаваемые из поколения в поколение. Многое из того, что запечатлено на стенах Альтамиры и Ласко в Европе, Тассили в Африке и десятков других убежищ верхнего палеолита, — истинные шедевры анималистического искусства, остающиеся непревзойденными образцами этого жанра и по сию пору.

На стадии, о которой идет речь, художник полностью поглощен желанием изобразить животное некоего конкретного вида наилучшим образом. Четко выверенный контур глубоко прорезан в камне либо нанесен уверенной линией, как правило, черной. Все остальное неважно настолько, что изображение, за неимением свободного места на «холсте», наносится зачастую прямо на другие того же самого характера. В дальнейшем плоскость, ограниченную контуром, закрашивали красным, желтым либо черным. Такие изображения характерны для франко-кантабрийского стиля пещер, находившихся на территории современной Франции и серво-восточной части Испании. Выполнены они в период граветт, около 25 тыс. лет назад.

В Африке при изображении облика единичных животных помимо этого способа гравировки широко использовались два других. Это, во-первых, обозначение контура мелкими выбоинами и, во-вторых, заполнение ими всей поверхности изображения. Предполагается, что на юге континента они сменяли друг друга именно в такой последовательности [20, с.425].

Можно думать, что следующим шагом было создание многофигурных композиций. Для этого жанра, естественно, более подходит техника живописи, нежели трудоемкой резьбы по камню. Очертания персонажей выполняются теперь линией, обычно цветной, либо (чаще) плоскость фигуры сразу покрывается одним цветом. Контур

ры, как кажется, имеют теперь для художника меньшее значение, они подчас проведены не столь уверенно, как на стадии гравировки. Происходит отход от реализма в сторону большей схематизации, что особенно касается образов людей. Примером могут служить наскальные рисунки горного массива Акакус в ливийской части Сахары. Предполагается, что это искусство моложе европейского — возраст его около 12 тыс. лет. Но поскольку не может быть какой-либо преемственности в эволюции стилей между изображениями этих двух регионов, невозможно утверждать, что преобразования в художественной манере шли непременно всегда и везде именно таким образом.

Теоретически, в грубой схеме, на третьем этапе должен происходить еще больший уход от реализма в сторону формализма, а затем — к изображению объектов уже не реальных, а виртуальных. Например, мифических персонажей, а также созревающих в сознании абстрактных представлений об уст-ройстве Вселенной.

Посмотрим, насколько предложенная конструкция находит подтверждение в попытках восстановить последовательность хода событий не вообще, а на материалах специальных исследований в конкретных регионах. К сожалению, сделать в этом направлении археологам удалось совсем немного.

Алиман писала: «Наиболее древние росписи Северной Родезии относятся к искусству натуралистическому или полунатуралистическому... (стадии желтого и красного цветов). Затем следует довольно однородный комплекс, значительно полнее представленный в западных районах страны. ...Изображения здесь схематичны. Росписи и наиболее древние схематичные гравюры принадлежат примерно одному и тому же возрасту и, несомненно, одним и тем же художникам. Наконец, выделены весьма недавние, почти современные росписи. В восточной части Северной Родезии... эти росписи стилизованы: изображения лестниц, U-образных и I-образных знаков, полумесяцев, древовидных знаков, точек, окружностей... Более широкое

обобщение позволяет говорить, что распространение всех финальных стадий родезийских росписей (с геометрической схематизацией) совпадает с распространением культуры неолита в Северной Родезии» [20, с.430–431].

Единственное детальное исследование, специально посвященное этим вопросам, которое мне удалось найти, посвящено эволюции изобразительных стилей на Пиренейском п-ове [22]. Авторы статьи анализируют последовательность использования обитателями этого региона четырех стилей: линейного геометрического, макросхематического, левантийского и схематического (рис.10).

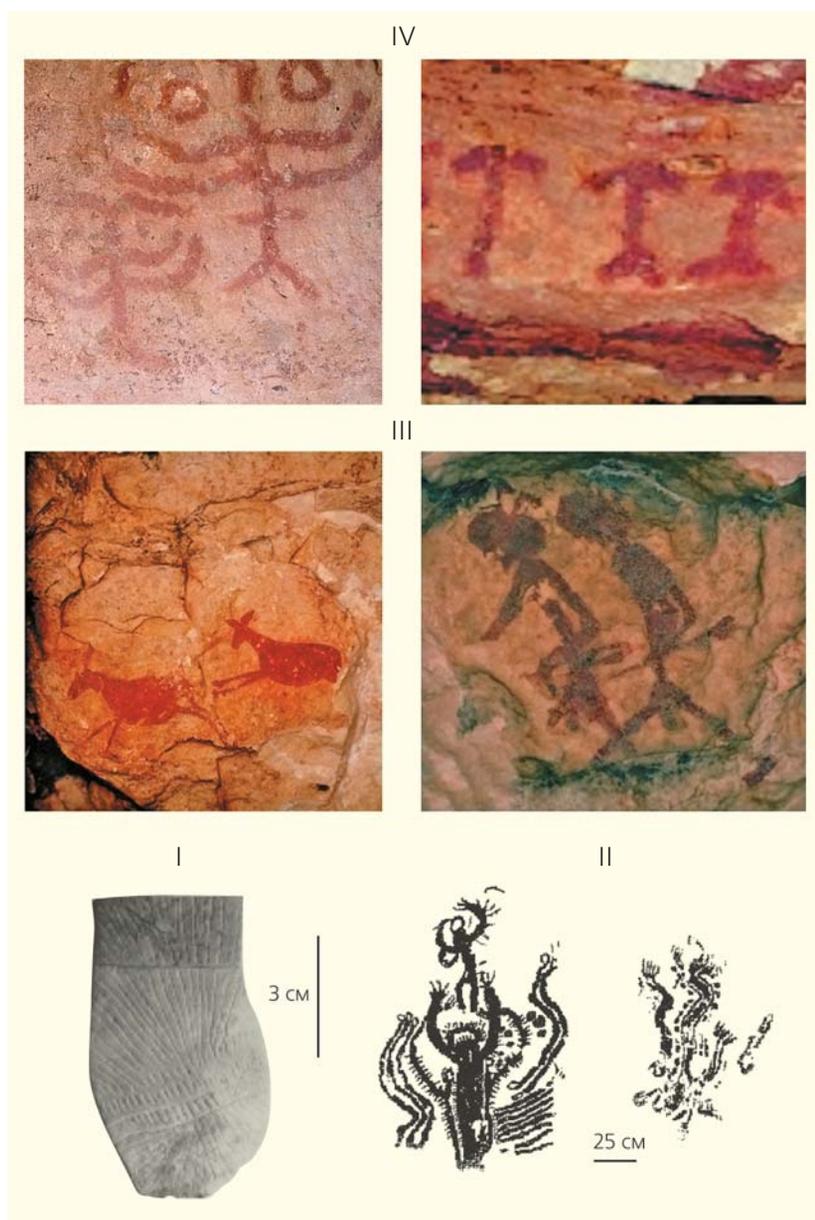


Рис.10. Эволюция изобразительных стилей в палеолите Пиренейского п-ова: I — линейный геометрический, II — макросхематический, III — левантийский и IV — схематический [22, 27].

Геометрический стиль во многом соответствует изображениям дофигуративного содержания, о которых уже шла речь, когда обсуждались самые первые попытки гоминид оставлять знаки-индексы на камне и кости. Однако в статье его относят к гораздо более позднему периоду (конец верхнего палеолита).

Стиль, названный авторами макросхематическим, описан ими следующим образом: «Характерные мотивы — это антропоморфные и геометрические фигуры большого размера, выполненные свободными мазками густого темно-красного пигмента. При изображении антропоморфных персонажей очевиден высокий уровень условности. Туловище показано либо сплошным удлинённым пятном, либо двумя параллельными мазками. Голова выглядит полуокружностью, руки обычно подняты с расставленными пальцами. Геометрические фигуры представляют собой длинные толстые линии, чаще извилистые, иногда параллельные. Изображения размером в метр, иногда крупнее. Нанесены они в центральных зонах обширных углублений скальных стенок, и тогда хорошо видны издали, или же под навесами каменных уступов» [22, с.683].

Левантский стиль назван по наименованию географического региона — Иберийского Леванта, охватывающего территорию вдоль восточного (средиземноморского) побережья Пиренейского п-ова, а также Балеарские о-ва. Этот стиль по технике и содержанию во многом близок к тому, о котором шла речь при описании наскальных изображений горного массива Акакус в ливийской части Сахары. В то же время, как подчеркивают авторы статьи, его нельзя считать единым для всей юго-восточной территории Пиренейского п-ова, поскольку налицо явные региональные особенности в отдельных ее участках.

Такая диверсификация в еще большей степени свойственна стилю схематическому. К тому же некоторые мотивы оказываются здесь общими с левантским стилем (например, фигура человека, вооруженного луком). Но техника изображения зачастую минималистическая — единственный штрих или несколько простых штрихов.

Авторы статьи склоняются к тому, чтобы выстроить хронологическую последовательность стилей так, как это показано на рис.10. Но, пишут они, отсутствие точных датировок зачастую заставляет их руководствоваться в выводах косвенными данными. Например, сопоставляя манеру выполнения росписей с изображениями на керамических изделиях, найденных тут же, возраст которых определяется достаточно точно. Это было сделано, в частности, в отношении макросхематического стиля, что позволило отнести его к раннему неолиту.

Там, где присутствуют изображения, относимые к разным стилям, замещение во времени одного другим удавалось заподозрить, изучая поря-

док перекрывания росписей. Но выводы, полученные этим методом, оказались не вполне надежными. Например, кое-где росписи схематического стиля выглядят нанесенными поверх левантских, а в других местах их соотношения противоположны. Тем не менее первый стиль признан наиболее молодым и отнесен к позднему неолиту или даже к медному веку.

Это и многое другое заставляет авторов с большой осторожностью отнести к идее линейной последовательности в эволюции изобразительного искусства вообще и в изученном ими регионе в частности. Они допускают, что левантский и схематический стили могли практиковаться одновременно на протяжении весьма длительного периода, охватывающего неолит и последующие эпохи. Не исключена, по их мнению, даже возможность того, что каждый из них был связан с неодинаковыми социальными функциями, например, с выполнением тех или иных обрядов разного символического характера.

В качестве нулевой гипотезы предлагается следующая. Смена стилей происходила параллельно с преобразованиями социальных отношений, а именно с переходом от образа жизни охотников-собирателей к становлению ранних сообществ земледельцев.

Что же касается нашей основной темы, то это исследование особенно важно тем, что иллюстрирует тенденцию в развитии стилистики первобытного искусства на поздних его стадиях от фотографического натурализма к схематизму. Этот тренд был замечен и прежде в других регионах, например Алиман — в Южной Африке. Но в данном случае идея получает достаточно надежное эмпирическое подтверждение. Вывод особенно замечателен тем, что тот же уход от реализма к формализму очевидным образом прослеживается в эволюции живописи последних двух столетий (импрессионизм — футуризм — кубизм — супрематизм и прочие течения).

Мне кажется, результаты исследований на Пиренейском п-ове дают новые ориентиры для понимания поступательных изменений стилистики там, где формальные методы датировки изображений оказываются бессильными. Полную растерянность археологов в попытках описать хронологию росписей мы видим, к примеру, в отношении пещерной живописи Танзании. Возраст изображений в пещере Кондоа оценивается с разбросом от 40 до 3 тыс. лет назад.

Разнообразие стилей, как и мастерство художников в этой сокровищнице первобытного творчества, таковы, что не могут оставить равнодушными никого, кто обладает хоть малейшей склонностью к тонкому эстетическому восприятию. В то же время здесь можно найти почти все варианты изобразительных манер, описанных для искусства палеолита и неолита Пиренейского п-ова, за тысячи километров от этого места. Если следо-

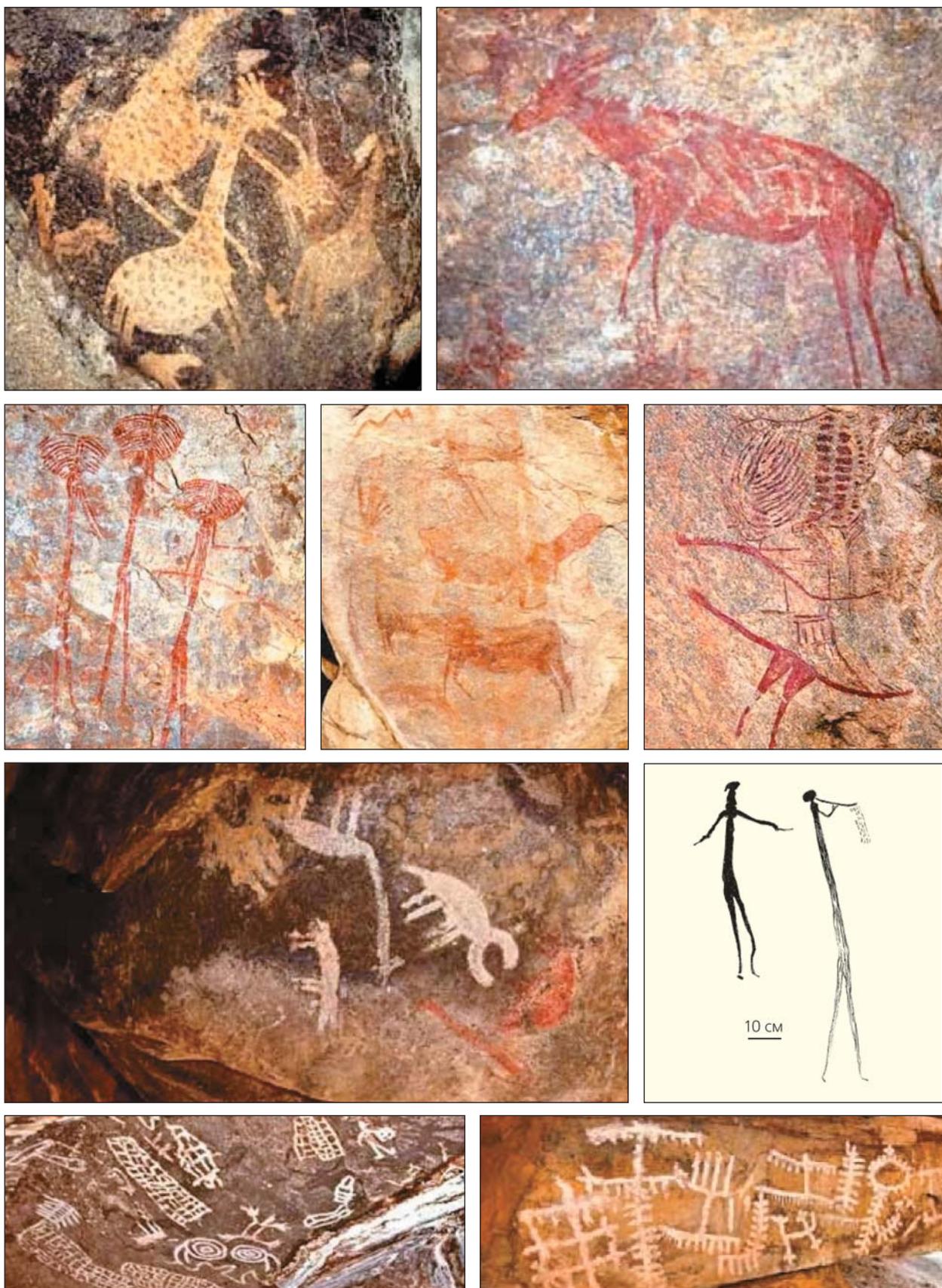


Рис.11. Разнообразие настенной живописи в пещере Кондоа (Танзания) [16].

вать привычным представлениям, согласно которым условные рисунки считаются наиболее «примитивными», следовало бы сказать, что те, которые помещены в нижней части рис.11, наиболее архаичны. В действительности же можно пола-

гать, что они относятся как раз к заключительным этапам эволюции местного творчества, а древнейшие представлены реалистическими фигурами животных, показанными в верхнем ряду этой иллюстрации. ■

Литература

1. *Арнхейм П.* Искусство и визуальное восприятие. Благовещенск, 1999.
2. *Rodríguez-Vidal J., d'Errico F., Pacheco F.G. et al.* A rock engraving made by Neanderthals in Gibraltar // PNAS. 2014. V.111. P.13301–13306. Doi:10.1073/pnas.1411529111.
3. *Freeman N.* How young children try to plan drawings // The Child's Representation of the World. N.Y.; L., 1977. P.3–29.
4. *D'Errico F., Henshilwood C., Nilssen P.* An engraved bone fragment from c. 70,000 year old Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa: implications for the origin of symbolism and language // Antiquity. 2001 V.75. P.309–318. Doi:10.1017/S0003598X00060968.
5. *Шер ЯА.* Первобытное искусство. Кемерово, 2006.
6. *Combiér J., Jouve G.* Chauvet cave's art is not Aurignacian: a new examination of the archaeological evidence and dating procedures // Quartar. 2012. V.59. P.131–152. Doi:10.7485/QU59_5.
7. *Goren-Inbar N.* A figurine from the Acheulean site of Berekhat Ram // Mitekufat Haeven: Journal of the Israel Prehistoric Society. 1986. V.19. P.7–11.
8. *Marsback A.* A Middle Paleolithic symbolic composition from the Golan Heights: The earliest known depictive image // Current anthropology. 1996. V.37. P.357–365. Doi:10.1086/204499.
9. *D'Errico F., Nowell A.* A new look at the Berekhat Ram figurine: Implications for the origins of symbolism // Cambridge Archaeological Journal. 2000. V.10. P.123–167. Doi:10.1017/S0959774300000056.
10. *Tripp A.J., Schmidt N.E.* Analyzing fertility and attraction in the Paleolithic: The Venus figurines // Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia. 2013. V.41. P.54–60. Doi:10.1016/j.aeae.2013.11.005.
11. *Bolus M.* The late Middle Paleolithic and the Aurignacian of the Swabian Jura, southwestern Germany // Characteristic Features of the Middle to Upper Paleolithic Transition in Eurasia. Novosibirsk, 2011. P.3–10.
12. *Kind C.J., Ebinger-Rist N., Wolf S. et al.* The smile of the Lion Man. Recent excavations in Stadel Cave (Baden-Württemberg, southwestern Germany) and the restoration of the famous Upper Palaeolithic figurine // Quartär. 2014. V.61. P.129–145. Doi:10.7485/QU61_07.
13. *Vanbaeren M., d'Errico F.* Aurignacian ethno-linguistic geography of Europe revealed by personal ornaments // J. Archaeol. Sci. 2006. V.33. P.1105–1128. Doi:10.1016/j.jas.2005.11.017.
14. *Clottes J., Chauvet J.-M., Brunel Deschamps E. et al.* Les dates radiocarbone pour la grotte Chauvet-Pont-d'Arc // INORA. 1995. V.11. P.1–2.
15. *Vogelsang R., Richter J., Jacobs Z. et al.* New excavations of Middle Stone Age deposits at Apollo 11 Rockshelter, Namibia: stratigraphy, archaeology, chronology and past environments // J. African Archaeol. 2010. V.8. P.185–218.
16. *Campbell A., Coulson D.* Kondoa: World Heritage Rock Painting Site. Adoranten, 2012. P.5–18.
17. *Anati E.* Introducing the world archives of rock art (WARA): 50,000 years of visual arts // Prehistoric and Tribal Art: New Discoveries, New Interpretations and New Methods of Research. XXI Valcamonica Symposium, Capo di Ponte, 2004. P.51–69.
18. *Leroi-Gourhan A.* Prehistoire de l'Art Occidental. Paris, 1965.
19. *Селиванов В.В.* К вопросу о становлении образа человека в искусстве палеолита (мужчина и женщина) // Пластика и рисунки древних культур. Новосибирск, 1983. С.8–26.
20. *Алиман А.* Доисторическая Африка. М., 1960.
21. *Абрамова З.А.* Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.; Л., 1966.
22. *Berrocal M.C., Garcia J.V.* Rock art as an archaeological and social indicator: The neolithisation of the Iberian Peninsula // J. Anthropol. Archaeol. 2007. V.26. P.676–697. Doi:10.1016/j.jaa.2007.02.003.
23. *Smith C.L.* Interpreting Venus figurines — the ambiguity of descriptive terms and their impact on reasoned analysis of artifacts // The Libertian Enterpraise. 2011. №619.
24. *Guthrie R.D.* The Nature of Paleolithic Art. Chicago, 2005.
25. *Conard N.J.* A female figurine from the basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in southwestern Germany // Nature. 2009. V. 459. P. 248–252.
26. *Бутовская М.Л.* Тайны пола. Мужчина и женщина в зеркале эволюции. Фрязино, 2004.
27. *Ruiz J.F., Hernanz A., Armitage R.A. et al.* Calcium oxalate AMS ¹⁴C dating and chronology of post-Palaeolithic rock paintings in the Iberian Peninsula. Two dates from Abrigo de los Oculados (Henarejos, Cuenca, Spain) // J. Archaeol. Sci. 2012. V.39. P.2655–2667. Doi:10.1016/j.jas.2012.02.038.