

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО: ФАКТЫ, ГИПОТЕЗЫ, МЕТОДЫ И ТЕОРИЯ

Вводные замечания

Положение памятников первобытного искусства в современной археологии не вполне определено. С одной стороны, никто не отрицает их значения для понимания культурно-исторических процессов, а рост количества публикаций по этой тематике свидетельствует о неослабевающем интересе к первобытному искусству. С другой стороны, своеобразие изобразительных материалов пока не стало предметом методического и теоретического анализа. Основные результаты в области изучения первобытного искусства получены преимущественно археологическими методами. Искусствоведение пока оказалось малоэффективным, что объясняется прежде всего несоответствием его основных понятий сути древней изобразительной деятельности.

В настоящей статье предпринята попытка сделать краткий обзор достижений и проблем в области изучения первобытного искусства за последние 20 - 30 лет. Затрагиваемые вопросы не жестко связаны с региональными особенностями памятников и, как представляется, актуальны для науки о первобытном искусстве разных регионов и разных эпох - от верхнего палеолита до железного века. В целях экономии места количество ссылок на публикации сведено к минимуму.

В 1960-х гг. заметно усилился интерес к первобытному искусству, в частности к петроглифам. С 1965 по 1975 г. количество выпущенных в СССР книг и статей, посвященных наскальным изображениям, увеличилось более чем в 1,5 раза, по сравнению с предшествующим десятилетием (общий прирост археологической литературы за эти же годы составил примерно 1,3 раза) [Нисканен, 1977]. Это обусловлено в основном расширением ареала поисков новых

памятников в мало изученных районах. Были открыты новые местонахождения, фактически заново открыты и изучены памятники, известные давно, но в общих чертах, без точной и подробной документации. В эти же годы росло количество западных публикаций о памятниках как традиционных для этой тематики областей (Франко-Кантабрия, Скандинавия, Северная и Южная Африка), так и новых (Америка, Австралия, Индия, Передний Восток).

Новые находки внесли значительные коррективы в представления о распространении памятников первобытного искусства. Например, петроглифы были найдены на Балканах, в Карпатах, Крыму, хотя считалось, что в этих горных массивах их нет. Стало ясно, что изобразительные памятники, в частности наскальные изображения, есть везде, где жили первобытные люди и были соответствующие природные условия - скальные массивы, крупные валуны. Пересмотрены и уточнены многие даты. В некоторых случаях по петроглифам, как недвижимым памятникам, удалось наметить пути возможных миграций [Шер, 1980, с. 216 - 232; Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 733 - 738]. Наметились новые возможности анализа их семантики. Например, удавалось отделить общечеловеческие сюжеты (универсалии) от локальных. Количество новых материалов неизмеримо выросло. Но проблемы остались, а в ряде случаев умножились и усложнились, что, вообще говоря, представляется нормальным для любой науки. В 1970 - 1980-х гг. темп выхода в свет новых публикаций немного замедлился. Наука перешла от экстенсивного накопления данных (в основном за счет изучения "белых пятен") к интенсивному изучению проблем. Основные достижения в этой области за последние 20 - 30 лет можно разделить по нескольким направлениям.

Открытие новых памятников. В изучении первобытного искусства процесс “первоначального накопления” данных еще далек не только от завершения, но и от достаточной полноты, тем более, что определить объем этой “достаточности” непросто. Неожиданные открытия были сделаны даже на юге Западной Европы, где уже более 100 лет ведутся регулярные и масштабные полевые исследования в сравнительно небольших зонах, например, в самой насыщенной памятниками палеолитической пещерной живописи Франко-Кантабрийской области, казалось бы изученной вдоль и поперек еще во времена аббата А. Брейля и его первых учеников. В интервью журналу “Cahiers des explorateurs” (1967, N 19) А. Леруа-Гуран отметил, что в конце 1950-х - начале 1960-х гг. ему пришлось изучать палеолитическую живопись примерно в 70 известных тогда во Франции пещерах. К моменту создания каталога “Искусство пещер” [L'Art des cavernes..., 1984] их количество почти удвоилось, а за десять последующих лет здесь открыли еще 21 пещеру с живописью. При этом только за последние годы обнаружены четыре новые пещеры, живопись двух из них (Коске и Шове-Понт-д'Арк) по древности, богатству и разнообразию не уступает всемирно известным росписям Альтамиры, Ляско и др., а Шове теперь, пожалуй, занимает первое место среди них. И никто не может исключить, что завтра не будет открыта пещера с еще более разнообразной, совершенной и более древней живописью. В Испании тоже были открыты новые пещеры, гроты и навесы с живописью: Фуэнто дель Салин, Ковасиелла, Эль Боску и др.

По состоянию на 1994 г. в Европе известно более 300 местонахождений с живописью или гравюрами, бесспорно относящимися к эпохе верхнего палеолита. Среди них 150 местонахождений во Франции, 125 - в Испании, 3 - в Португалии, 21 - в Италии, 1 - в Югославии, 1 - в Румынии, 2 - в Германии, 2 - в России [Lorblanchet, 1995, p. 31 - 32]. На стоянках, в пещерах и случайным образом найдено трудноисчисляемое количество предметов мелкой пластики. В России их количество уже превысило 150 (самые восточные - в Прибайкалье).

Еще сравнительно недавно считалось, что искусство эпохи палеолита - явление чисто европейское или евразийское и что на других континентах таких памятников нет. Как выяснилось, это не так. В Австралии найдены росписи, абсолютный возраст которых оказался более 12 тыс. лет, а на Тасмании отдельные рисунки датированы 31 тыс. л. н. [Lorblanchet, 1980, p. 30 - 40; 1988, p. 271 - 316; Bahn, 1996, p. 3; Franklin, 1996, p. 145 - 162]. Поверхности с некоторыми австралийскими петроглифами в древности были залощены какой-то органикой, возраст которой превышает 40 тыс. лет [Bednarik, 1994, p. 173; Bahn, 1996, p. 3].

Правда, эти данные нуждаются в дополнительной проверке. Известен случай, когда две пробы, взятые с поверхности одного и того же австралийского рисунка, дали разницу в 23 тыс. лет: $6\ 085 \pm 60$ и $29\ 795 \pm 420$ л. н. В этом нет ничего необычного: живопись подновлялась как в древности, так и в более поздние времена. В таких случаях нужны серийные датировки. Пока их нет, разумная осторожность в оценках древности австралийских петроглифов остается актуальной. Изображения палеолитического времени найдены в Бразилии [Guidon, Delbras, 1986], хотя они еще требуют проверки.

Предположительно к верхнему палеолиту относят отдельные плоскостные изобразительные памятники в Южной Анатолии [Otte et al., 1995, p. 931 - 944; Marshak, 1996, p. 357 - 365] и Южной Африке [Jolly, 1996, p. 277 - 306]. В Намибии особенно интересны находки в гроте Апполо 11: в слое между мустье и верхним палеолитом были найдены две расписные каменные плитки величиной с ладонь. На одной из плиток черной краской нанесено изображение носорога, на другой - копытного животного. Они датированы по ^{14}C между 28 и 26 тыс. л. н. [Prins, Woodhouse, 1996]. На территории Южной Африки в Львиной Пещере найдено древнейшее из известных сейчас на Земле место добычи охры, его дата по ^{14}C около 43,2 тыс. л. н. Есть краткие, хотя и не вполне ясные, сообщения о находках палеолитического искусства в Китае [Li Xiang Shi, 1997, с. 8].

До конца 1980-х гг. считалось, что палеолитическое наскальное искусство встречается только в пещерах. В 1987 г. Д. Сакки с сотрудниками опубликовал сообщение о находке в Верхних Пиренеях палеолитических петроглифов на “пленэре” [Sacchi, Abelanet, Brule, 1987]. После этого петроглифы на открытом воздухе были найдены в Испании (Сиега Верде, Доминго Гарсиа и др.) и Португалии, в долине р. Фоз Коа. Изображения быков, козлов, лошадей и иных персонажей, по стилю почти неотличимые от росписей и графики на стенах пещер [Balbin Behrman et al., 1989; Lopez et al., 1994, p. 12 - 21], пока редко встречаются на открытом воздухе, и их даты признаны не всеми [Bahn, 1995, p. 231 - 237; Bednarik, 1995, p. 877 - 883].

Изучение изобразительных памятников последующих эпох приобретает все более широкие масштабы и стало вполне самостоятельным направлением. Появились серийные издания. В Граце (Австрия) выходит серия “Петроглифы мира” - очень дорогие книги большого альбомного формата [Uyanik, 1974; Wellmann, 1976; и др.]. (Мне не удалось их найти ни в одной из отечественных библиотек.) Гейдельбергский университет начал систематическую публикацию материалов полевых исследований в Пакистане [Bemmman, König, 1994], проводившихся под руководством К. Йеттмара, а затем И. Гауптманна. Наряду с

древними надписями в этих материалах большое место занимают петроглифы.

Продолжается накопление корпуса российских источников. Институт археологии и этнографии СО РАН успешно продолжает поиски, документирование, исследование и публикацию петроглифов Западной и Восточной Сибири и Монголии (работы В.И. Молодина, В.Д. Кубарева, Д.В. Черемисина, Э. Якобсон, М.А. Дэвлет, М.В. Килуновской). Набирают темп работы в рамках совместного проекта Кемеровского государственного университета и Национального Центра научных исследований Франции по изданию корпуса "Петроглифы Центральной Азии" (вышло четыре тома).

Методы исследования

Документация. Ужесточились требования к достоверности копирования изображений. В 1960-х гг., когда предпринимались первые попытки копирования окуневских стел, основным методом была прорисовка карандашом по кальке или протирка угольной копиркой по папиросной бумаге. Главным критерием оставался глаз художника и специалиста-археолога, а качество и достоверность целиком зависели от индивидуального мастерства копировщика. От тех времен сохранилось немало вполне достоверной документации. Например, очень точны прорисовки Л.Н. Баранова. Однако позднее стало ясно, что в некоторых случаях публиковались и не вполне достоверные копии. И не только у нас. Ошибки при копировании допускались везде [Aujoulat, 1993, с. 317 - 328].

Еще в начале 1960-х гг. чтобы уйти от субъективизма в копировании для получения достоверной копии использовали полимерный пластик [Смирнов, Шер, 1965], однако этот метод оказался дорогим и очень трудоемким для массового копирования. Позднее он был "открыт" заново западными коллегами и сегодня успешно используется [Sauvet, 1993, p. 359 - 362; и др.].

Что касается тех памятников, при копировании изображений которых были допущены ошибки, то сейчас предпринимаются их повторные исследования. Н.В. Леонтьев с Германским археологическим институтом осуществляет более точное копирование "окуневских" стел в Хакасии. Л.В. Мельникова с сотрудниками заново копирует Шишкинскую писаницу на Лене.

В 1970-х гг. красноярским художником В. Капелько был разработан метод копирования петроглифов на микалентную бумагу. Благодаря своей простоте, дешевизне и высокой точности этот метод быстро завоевал признание специалистов и стал широко использоваться. Большая часть обследованных в 1970 - 1990-х гг. петроглифических памятников, особенно в Сибири, была скопирована именно таким способом. Для получения хорошей копии плоскость следует спе-

циально подготовить, прежде всего очистить от всех наслоений, в том числе и от микролишайников, покрывающих поверхность самих изображений. Многие специалисты придерживаются мнения, что петроглифы нужно изучать вкупе со всеми природными факторами, в том числе и с лишайниками. Поэтому они считают неприемлемым копирование на микалентную бумагу.

Сейчас начинают использовать методы бесконтактного копирования, особенно ручной и видеокомпьютерный. Они наиболее популярны при изучении пещерной живописи. При работе ручным методом на планшет из легких титановых трубок с резиновыми присосками натягивается прозрачный полиэтилен, планшет закрепляется над живописным изображением, которое копируется вручную с повторением всех мельчайших деталей рисунка, вплоть до отдельных точек и пятен. Копировщик надевает на каску фонарь и при необходимости прибегает к помощи закрепленного на лбу бинокля. Метод очень трудоемкий: работа над одной плоскостью может занять несколько дней или недель. Самой полезной чертой ручного метода является то, что в процессе копирования исследователь досконально изучает изображение во всех его мельчайших деталях. При этом возникают новые идеи относительно датирования и интерпретации памятника.

Видеокомпьютерный метод проще и эффективнее. Главное его достоинство - оцифрованное изображение, записанное на магнитном носителе, может храниться вечно и служить эталоном для всех последующих сравнений. С него можно снимать неограниченное количество копий, включая бумажные, и пользоваться ими в различных исследовательских целях. Возможности видеокомпьютерных методов (в том числе с использованием цифровых фотокамер) пока ограничены, в наших полевых условиях возникают, например, трудности с подзарядкой аккумуляторов.

Интересны эксперименты по созданию точных муляжей - рельефных фотокопий плоскостей с пещерной живописью, графикой и пластикой. Первый опыт, связанный с закрытием на реставрацию пещеры Ляско, описан в литературе [Vouvé et al., 1982; Урс, 1981]. После этого была сделана полная копия пещеры Ляско; она находится недалеко от данного памятника. Недавно японские специалисты воссоздали в одном из своих музеев такую же копию плафона из Альтамиры [Lasheras, Muzquiz, Saura, 1995, p. 21 - 23].

Датировка. Некоторый прогресс наблюдается в области абсолютного датирования образцов первобытного искусства, особенно пещерной живописи. Известно, что абсолютные даты памятников эпохи верхнего палеолита определяются по органике, которая сохраняется в составе пигментов древней живописи. Но до недавнего времени для датирования по ^{14}C требовалось такое количество образца, которое было

невозможно набрать, даже соскоблив полностью все фрески пещеры. Поэтому брались органические остатки, найденные в слое, перекрывавшем живопись. Но такие случаи чрезвычайно редки, даже единичны. С начала 1980-х гг. ситуация изменилась кардинально в связи с появлением метода AMS (модификация радиоуглеродного датирования), позволяющего вести прямой подсчет сохранившихся в возбужденном на ускорителе образце атомов ^{14}C с помощью масс-спектрометра. Для этого оказалось достаточным иметь образец массой в 0,5 мг. Например, в гроте Куньяк для такого датирования был взят соскоб краски массой 1,2 мг [Valladas, Cachier, Arnold, 1990, p. 18 - 19]. Стало возможным датировать палеолитическую живопись не от случая к случаю, а нужными по объему сериями. Использование радиоизотопных методов для датирования древней живописи будет играть такое же революционное значение, какое оно имеет для других древних объектов. Если данные радиоуглеродного датирования археологических реалий северных областей Западной Европы заставили пересмотреть основные историко-археологические концепции [Renfrew, 1979], то их значение для исследования эволюции первобытного искусства только начинает осознаваться. Метод AMS очень дорог, не все могут его себе позволить. По состоянию на 1995 г. только для 40 из 300 пещер получены радиоизотопные даты [Lorblanchet, 1995, p. 18 - 19, 279]. Примерно для половины из них сделаны серийные определения абсолютного возраста, что, естественно, повышает достоверность их положения на шкале времени (см. Прилож.). При объяснении абсолютных дат необходимо знание некоторых “мелочей”, которые не всегда учитываются (подробнее см. [Первобытное искусство, 1998, с. 55 - 72]). Например, в пещере Куньяк от двух изображений оленя и лошади было взято по две пробы. В результате оказалось, что первое изображение датируется 23 610±350 л. н. и 22 750±390 л. н., а второе - 25 120±390 л. н. и 19 300±270 л. н. В первом случае истинная дата лежит в пределах доверительного интервала и поэтому может рассматриваться как одна и та же. Во втором случае разница между датами выходит за эти пределы. Ее можно объяснить, например, более поздним “подновлением” части изображения.

По наиболее строгой методике осуществлены датировки живописи из пещеры Шове. Каждый образец делился на две части и датировался дважды. Даты рисунков “черных носорогов” и “Большого Бизона” (32 410±720 л. н.*, 31 460±460 л. н., 30 940±610 л. н.,

* Здесь и далее все абсолютные даты приводятся в исчислении “тому назад”, т. е. от 1950 г., который принят всеми радиоизотопными лабораториями мира за точку отсчета как год, когда последствия ядерных испытаний в атмосфере еще не оказывали влияния на измерение абсолютного возраста по радиоактивному углероду. Все даты, кроме оговоренных особо, взяты из кн. [L'Art pariétal paléolitique, 1993, p. 6; Leroi-Gourhan, 1988].

30 340±570 л. н.) выходят за пределы “ориньяка типичного” и по хронологии А. Леруа-Гурана должны относиться к дофигуративной стадии. Графика и живопись из Шове имеют еще четыре даты (25 120±390 л. н., 23 615±350 л. н., 22 750±390 л. н. и 19 510±560 л. н.), перекрывающие интервал почти в 13 тыс. лет, но с “паузами” в 6 - 2 тыс. лет.

Новые абсолютные даты палеолитической живописи сильно пошатнули веру в общепринятую хронологическую схему А. Леруа-Гурана. Например, живопись из пещеры Гаргас (26 820±420 л. н.), которая на схеме А. Леруа-Гурана находилась между стилями II и III, на самом деле оказалась древнее примерно на 8 тыс. лет. Даты живописи из Альтамиры и Эль-Кастильо близки к схеме А. Леруа-Гурана, но Альтамира почти на 2 тыс. лет старше, чем Эль-Кастильо. Конечно, нельзя не учитывать, что здесь всего 11 дат, а другие могут быть и более ранними, и более поздними.

Большое значение имеют результаты датирования культурного слоя двух наших пещер - Каповой и Игнатиевской, хотя это и не прямые даты живописи. Почти все они укладываются в интервал 15 - 11 тыс. лет и составляют хорошую серию. Особое место занимает дата кости из раскопа II Игнатиевской пещеры - более 27 тыс. лет [Синицын и др., 1997]. Она указывает на необходимость дополнительных датировок, прежде всего прямых датировок живописи. Уровень современных международных связей и заинтересованность коллег делают исследование по методу AMS при всей его сложности и дороговизне вполне возможным.

Гипотезы. Важной новостью стали некоторые следствия из абсолютных дат живописи. Хронологическая разница между “Малым Бизоном” (13 570±190 л. н.) и “Большим Бизоном D” (14 330±190 л. н.) на плафоне Альтамиры выходит за пределы статистической ошибки и указывает на разрыв во времени между этими двумя изображениями почти в восемь веков. Многочисленные определения характера красок, сделанные при создании муляжной копии плафона Альтамиры японскими специалистами, тоже не подкрепляют вывода об их однородности [Lasheras, Muzquiz, Saura, 1995, p. 21 - 23]. Догадка А. Брейля, который считал плафон Большого зала бизонов Альтамиры и группу полихромных изображений результатом длительного накопления рисунков, в свете новых дат убедительно подтвердилась и оказалась более достоверной, чем гипотеза А. Леруа-Гурана, видевшего здесь единую композицию. В пользу предположения А. Брейля говорит и то, что полихромные изображения бизонов из Эль Кастильо оказались гораздо более поздними, чем бизоны с плафона Альтамиры. Но почему А. Брейль, не имея никаких объективных оснований, все же заподозрил разнородность отдельных изображений? Единственным

основанием к такой догадке могли быть только отдельные трудноуловимые стилистические детали, которые теперь уже необходимо из “трудноуловимых” сделать явными и поддающимися объективному описанию или измерению.

Еще более неожиданными оказались упоминавшиеся выше даты изображений оленей-мегацеровсов из пещеры Куньяк. Считалось несомненным, что олень и оленуха тоже составляли гомогенную композицию. Результаты датирования ее отдельных элементов оказались ошеломляющими: верхушка горба оленя и его линия спины соответственно $23\ 610 \pm 350$ л. н. и $22\ 750 \pm 390$ л. н., что практически одно и то же, поскольку не выходит за пределы доверительного интервала, но дата верхушки горба оленухи $25\ 120 \pm 390$ л. н., а линии ее спины - $19\ 500 \pm 270$ л. н. Интервал почти в шесть тысячелетий между двумя датами одного изображения породил разные гипотезы, из которых наиболее правдоподобная принадлежит М. Лорбланше. Он считает, что хронологический разрыв - результат позднейшего “подновления” изображения. Но в любом случае разница не менее чем в 1,5 тыс. лет между изображениями оленя и оленухи указывает на то, что ни о какой единой композиции не может быть и речи. Подобные же предположения о единстве ансамбля Черного Салона пещеры Нио не подтвердились уже первыми абсолютными датами [Valladas et al., 1990].

Под впечатлением приведенных выше дат, как бы разрушающих стройную и последовательную схему А. Леруа-Гурана, М. Лорбланше и П. Бан поставили вопрос о “несостоятельности стилистических хронологий”. В 1992 г. на II Конгрессе Австралийской Ассоциации исследователей наскального искусства (AURA) был организован специальный симпозиум, доклады на котором представлены в книге с многозначительным названием: “Исследования наскального искусства: постстилистическая эра, или куда мы от нее пойдём?” [Rock Art..., 1993]. После открытия живописи в пещере Шове критика хронологических схем, построенных на анализе стиля, усилилась. Думается, что в пылу полемики коллеги несколько увлеклись. Сам факт наличия стилистических особенностей искусства верхнего палеолита уже давно никто не отрицает. У А. Леруа-Гурана не было необходимости в формализованном подходе к их описанию и определению. При первой же необходимости оказалось, что это не так уж сложно [Lumley, 1968, p. 118 - 119, 123 - 145; Smits, 1993, p. 127 - 142]. Наоборот, накопление абсолютных дат в сочетании с уточненными описаниями стиля позволит построить намного более точную стилистическую классификацию. И даже если она не совпадет по времени со стилями А. Леруа-Гурана, его приоритет в самом подходе к анализу стиля как к совокупности выразительных средств, отражающих изменения во времени, останется незбылемым.

Вопросы теории

Какое искусство считать первобытным? Преобладавший еще недавно в советской философии истории подход к периодизации по общественно-экономическим формациям решал этот вопрос почти автоматически. Первобытным считалось искусство эпохи первобытнообщинного строя: палеолита, неолита, эпохи бронзы. Но искусство появилось только в самом конце эпохи палеолита, а начиная с Древнего Востока и античности оно в целом уже не могло, строго говоря, считаться первобытным, поскольку в силу неравномерности темпов развития культур в одних регионах формировались очаги древних цивилизаций, в других еще господствовал первобытный уклад. Это требует и соответствующих критериев для отнесения изобразительных памятников к первобытной культуре или, например, к культуре ранних цивилизаций. Одним из таких критериев (тоже далеко не абсолютным, ибо абсолютные критерии в подобных вопросах вообще немислимы) может быть совокупность основных признаков цивилизации, например, городская культура, письменность, фрески и резьба на стенах жилых и культовых построек и т. п. Но и здесь не уйти от неопределенностей. Куда отнести, например, многочисленные изобразительные памятники Египта Раннего или Древнего Царства, когда по основному материалу орудий труда (камень и медь, бронзы еще нет) культура была типично первобытной, или росписи на стенах жилищ и храмов протогородской культуры типа Чатал-Хююка, статуэтки из Иерихона, Хаджилара и т.п.? Можно ли считать первобытным искусством скифский звериный стиль, в котором соединились черты искусства энеолита и бронзы Южной Сибири с влиянием Греции времени афинской демократии и Персии эпохи Ахеменидов? И куда относится практически современное искусство индейцев северо-западного побережья США и Канады или многочисленных аборигенов стран Азии, Африки, Австралии и Латинской Америки? У последних, как и у коренных народов Сибири, Центральной Азии и Европы, в изобразительном творчестве до сих пор сохранилось очень много сюжетов и стилистических особенностей, восходящих к первобытному искусству. В этой связи было предложено использовать понятие “изобразительный фольклор” (подробнее см. [Шер, 1997]). Синкретизм устной и изобразительной традиции, а также других видов знакового поведения (танец, мимика, ритмичная речь и др.) в первобытной культуре имеет не только и, может быть, не столько социальные истоки, сколько единые природные, психофизиологические основы. Речь и образ - это (с самого начала и до сих пор) взаимодополняющие способы познания и отражения внешнего мира. Если в гуманитарной науке возможно, как в физике, существование принципа

дополнительности, то он применим, прежде всего, к объяснению взаимодействия между логическим и образным мышлением.

В первобытном изобразительном искусстве заметны основные особенности фольклора. Например, в палеолитической живописи и в петроглифах неолита, бронзы и более позднего времени при четком распознавании “стиля эпохи” почти невозможно выделить индивидуальные стили отдельных художников. То же и в фольклоре. При всем блеске древнегреческой словесности в архаической Греции еще не было литературы в том смысле, в каком мы ее понимаем сейчас. Литература как письменно зафиксированное авторское словесное искусство, ориентированное на читателей и тиражируемое для них, возникает только в эллинистическую эпоху, на рубеже IV - III вв. до н. э. [Чистякова, 1988, с. 105 - 110]. Одним из атрибутов фольклора являются формулы - однотипные сочетания слов, “клише”, периодически повторяющиеся в тексте. Чаще всего это эпитеты или метафоры, заклинания, предписания и т.п. Они достаточно жестко привязаны к определенным персонажам или ситуациям. Формульность свойственна всем архаическим знаковым системам. Тогда и первобытная изобразительная деятельность (собственно, тоже знаковая система) должна включать в себя некие близкие по своей природе и функциям формулы, но не словесные, а изобразительные. Двигаясь ретроспективно в древность, можно видеть, что изобразительные формулы существовали и в средневековье, и в ранних цивилизациях. В некоторых случаях есть прямые свидетельства близкого “родства” словесных и изобразительных мифопоэтических формул. Например, в Ригведе Утренняя Заря - “ярко пылающая юная женщина в светлых одеждах” (RV, I, 113, 8). У Гомера в “Одиссее”: “Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос...” и далее: “златоотрасная Эос” (II, 1; XXIII, 345 - 348). В Новгородской Хлудовской псалтири конца XIII в. Утренняя Заря изображена в виде юной женщины, огненно-красной, с солнцем в руке [Зарубин, 1971]. Очевидны, например, такие параллели, как Индра с дубиной = Геракл с палицей, Вритра-дракон = Змей Горыныч, Одноглазый Полифем = Лихо одноглазое и т.п. Конечно, совпадения между изображениями и текстами могут быть только ассоциативными. Прямые соответствия принципиально невозможны ввиду того, что это “тексты” не просто на разных, но и на несводимых один к другому языках.

Мифопоэтические формулы очень “живучи” и сопутствуют своей культуре в течение длительного времени. Некоторые из них настолько прочны, что сохраняются в фольклоре даже после потери первоначального смысла в виде современных детских считалок или заговоров, причитаний и т.д. (см., напр. [Топоров, 1975, с. 3 - 49]). Точно так же сохраняются тысячелетиями

визуальные символы в виде коньков на крышах русских изб, узоры резных наличников, вышивки на рушниках и т.д. Аналогичные по своей мифопоэтической природе визуальные формулы встречаются в таких изобразительных “текстах”, как петроглифы, орнамент на древних сосудах, торевтика и т.д. Словесные и изобразительные мифопоэтические формулы передвигаются вместе с носителями данной культуры в пространстве и времени, иногда уходят далеко от места первоначального зарождения. Одним из таких примеров можно считать образ Господина коней, запечатленный в петроглифах Южной Сибири и Средней Азии (подробнее см. [Шер, 1993]).

Строго говоря, социально-психологический механизм порождения произведений первобытного искусства и сами эти произведения создаются и сегодня, но называются по-другому - народное искусство. Конечно, существенные различия между современным народным искусством и искусством эпохи палеолита и последующих древних периодов несомненны. Но различия эти не в социально-психологическом механизме, который почти не меняется, а в форме реализации самих произведений и в среде их создания. Все сказанное выше позволяет считать первобытное искусство явлением вневременным и больше типологическим, чем хронологическим.

Искусство или изобразительная деятельность?

Понятие “искусство” применительно к первобытной эпохе порождает некоторую иллюзию уравнивания с искусством последующих эпох, вплоть до современности, хотя вполне очевидно, что цели, мотивы и действия первобытных художников, мягко говоря, сильно отличались от деятельности современных живописцев, графиков, скульпторов и т.д. К сожалению, это обстоятельство учитывается далеко не всегда. Формулировки, привычные для популярного искусствоведения, широко используются в научных исследованиях изобразительных памятников и попадают даже в вузовские учебники. В этом не было бы ничего особенного, если бы вслед за понятием “искусство” не применялся бы весь остальной понятийный аппарат современного искусствоведения (эстетические нормы и принципы, “идейное содержание”, “отражение жизни” и т. д.), который вольно или невольно уводит в сторону от понимания специфики первобытного искусства.

Сейчас искусство является особой областью культуры, границы и специализация которой вполне осознаны как создателями, так и “пользователями” искусства; чем глубже в древность, тем эти разграничения были более размытыми в сознании первобытного человека. Искусство не выделялось в какую-то особую область деятельности. Способностью к созданию изображений в древности, как и сейчас, обладали редкие люди. Им,

как позднейшим шаманам, приписывались некие сверхъестественные свойства. Вероятно, это ставило таких людей в особые условия в своем социуме, о подробностях которых можно только догадываться.

Процесс осознания обществом самостоятельной роли искусства и различных его направлений начался только в поздней античности, затянулся на несколько столетий и завершился не ранее Ренессанса. Показателем общественного осознания тех или иных новых видов культуры становятся новые слова для их обозначения. Например, в языке древних греков, достигших высочайшего уровня в разных искусствах, только к VI - V вв. до н. э. появились слова, которые отличают художника, работающего на плоскости ($\zeta\omega\gamma\rho\alpha\phi\omicron\varsigma$), от скульптора ($\chi\eta\rho\omicron\text{--}\pi\lambda\alpha\sigma\tau\eta\zeta$). Не было разнообразия терминов из области искусств и у раннегреческих лириков. У Гомера все люди и события неизменно трактуются как “прекрасные” и “божественные”, а сам термин “искусство” совершенно одинаково применяется и к ремеслу, от гончарного до ювелирного, и к изящным искусствам, и к любым актам человеческой деятельности и жизни. Не отразилось ли в этом “запаздывание” осознания людьми искусства как особого рода деятельности? После Гомера наступает полуторатысячелетний период античной литературы, во время которого термин “искусство” анализируется весьма глубоко и разносторонне. Насколько широко понимался в те времена термин “искусство”, видно из того, что он использовался даже применительно к человеческому быту, начиная от искусства добывания пищи и кончая магической практикой и предсказаниями. Все это называли одним и тем же словом $\tau\epsilon\chi\eta\nu\epsilon$, имея в виду не столько искусство, сколько искусность, т.е. уровень мастерства. Даже когда началось разделение наук, их еще продолжали называть искусствами [Лосев, 1985, с. 294 - 296].

Тем не менее представление о первобытном творчестве стало столь же формульным и каноническим, как всеобщая уверенность в том, что “человека создал труд”. Эти формулы насаждались везде, прежде всего в учебниках, и поэтому усваивались еще со школьной скамьи без должного критического анализа. При таком подходе к истории труд стал главным фактором “в процессе превращения обезьяны в человека”, “именно благодаря труду и возникло искусство”.

На самом же деле говорить об искусстве первобытности можно только в иносказательном смысле. Вся духовная жизнь первобытных людей проходила в единой, не расчлененной на отдельные сферы культуры духовно-мировоззренческой среде. Представляется наивной мысль о том, что в первобытном искусстве были художники и зрители, как сегодня, или что тогда все люди были художниками-любителями и зрителями одновременно (нечто вроде нашей художественной самодеятельности). Думается, что и о до-

суге, который древние люди якобы заполняли разными искусствами, у нас неверное представление. Досуга в нашем понимании (время, свободное от “службы”) у них просто не было, поскольку их жизнь не делилась на работу и “неработу”. Если в конце эпохи верхнего палеолита у первобытного человека в редкие часы, не занятые напряженной борьбой за существование, и появлялась возможность оглянуться по сторонам и посмотреть на небо, то это время наполнялось ритуальными и иными действиями, которые были не досужими, а направленными на благополучие своего рода и себя самого.

С учетом вышесказанного смысл понятия “искусство” в работах по первобытной культуре следует особо оговаривать и пользоваться им не в современном его значении. К этому случаю больше подходит понятие “изобразительная деятельность”, введенное в русскую археологическую литературу А.А. Миллером и Б.Б. Пиотровским, а затем поддержанное А.Д. Столяром. Столь же малоэффективно рассматривать изобразительную деятельность на начальных этапах ее существования как эстетическую или развлекательную. Это была, скорее, одна из форм адаптивного поведения первобытного человека, порожденная естественным отбором.

Место первобытного искусства в истории культуры

Данный вопрос до недавнего времени не рассматривался специально. Казалось, он вполне ясен. Общепринято делить исторические источники на письменные и вещественные. Свообразие изобразительных источников в отличие от письменных и вещественных, как правило, специально не рассматривается (ср. [Шер, 1985]). Между тем их необходимо выделить в отдельный вид, поскольку каждый из трех видов источников представляет собой “текст” на особом языке, не сводимом к языку другого вида. Древний письменный источник создавался как определенное сообщение, зафиксированное средствами естественного языка (ничего не меняется и тогда, когда язык неизвестен). Набор вещей, найденных в слое или в могиле, дает информацию на основании изучения их физических, химических и иных свойств; их пространственного положения и т. д. Пещерная живопись, роспись или орнамент на глиняных сосудах, петроглифы, коропластика, торевтика, монументальные памятники “говорят” на своем языке зрительных образов. Но все они входят в единое информационное поле культуры, расчлененное на части с размытыми и частично пересекающимися границами. Например, монета может быть одновременно письменным источником, вещью и изображением. Для анализа письменных и вещественных памятников разработаны целые разделы исторического и археологического источниковедения.

Такие же разработки необходимы и для анализа изобразительных материалов.

Все чаще изучение изобразительных памятников становится самостоятельным направлением научного археологического исследования. Подобная специализация уже дает новые результаты и в работе “на земле”, и в области теории и методики. В целом же место изобразительных материалов в истории культуры как нельзя лучше сформулировал Ю.М. Лотман: “Искусство - форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием” [1994, с. 432]. Образное мышление, по-видимому, возникло раньше аналитического (словесного), и оно преобладало у наших эволюционных предшественников, но только у сапиенса сложился такой “баланс” между левым и правым полушариями, который позволил вступить в свои права закону взаимодействия между двумя типами мышления - образно-художественным и словесно-аналитическим. Формой реализации первого является изобразительная деятельность, второго - язык и письмо. Разумеется, границы этой дихотомии размыты, как не абсолютно разграничение функций между полушариями (в критических случаях одно из них берет на себя часть “обязанностей” второго).

Происхождение искусства

Традиционно истоки искусства искали по принципу “что ему предшествовало?” (магия, религия, натуральный макет и т. д.). Теперь назрели другие вопросы: что такое искусство? где истоки искусства: в истории или в природе? как и почему оно появилось? По крайней мере на один вопрос уже можно ответить достаточно уверенно: искусство - явление естественно-историческое, порожденное на стыке биологической и социальной эволюции. Оно возникло как естественная информационная система параллельно с членораздельной речью или несколько позже в результате адаптационных изменений в психофизиологических средствах восприятия, хранения и преобразования информации и связанных с ними перемен в сознании первобытного человека.

Подход к проблеме происхождения искусства с точки зрения психофизиологической представляется продуктивным уже потому, что он не противостоит существующим гипотезам, а включает их в себя как частные случаи. Этот подход увязывает речь, язык, письменность, абстрактные знаки и фигуративные образы, а также неизобразительные искусства (музыка, пение, танец) в единое информационное поле культуры и позволяет искать общечеловеческие законы его формирования. Они должны быть универсальными для разных культур и разных периодов истории и действовать примерно так же, как действуют законы физики или биологии. Один из этих законов, кажется, удалось “нащупать”. Накапливаются факты, свидетельствующие о

некоем подобии биогенетического закона. Его суть состоит в том, что в спонтанном детском рисунке намечаются некоторые особенности, присущие первобытному искусству. Это заметил еще В.М. Бехтерев.

Наряду с универсальным характером базовых психофизиологических законов, породивших искусство как новую форму коммуникации, существует специфика локальных особенностей искусства разных периодов и разных регионов. Изучение стилей первобытного искусства (как это предлагал А. Леруа-Гуран) показывает, что каждая культура обладает не только своим естественным языком, но и присущим только ей “языком” образов как формой реализации образного мышления. Думается, что есть реальное сходство в “механизмах” действия естественного языка как средства выражения понятий и логики, с одной стороны, и искусства как средства выражения неязыковой, не понятийной, а образной информации и интуиции - с другой. Есть также функциональная аналогия с процессом формирования древних языковых макросемей типа ностратической, сино-кавказской, америндской. В развитии первобытного искусства тоже намечаются такие пространственно-временные совокупности изображений, которые содержат определенные устойчивые стилистические элементы, не изменяющиеся черты сходства, объединяющие изображения одной эпохи или культуры внутри данной группы и отличающие их от изображений других эпох или культур.

В силу неравномерности историко-культурного развития изобразительная деятельность появилась, по-видимому, у всех человеческих популяций, но не одновременно. В этой связи нельзя не сказать о сенсационной находке на стоянке Берехат-Рам (Израиль) - антропоморфной статуэтке мустьерского или даже ашельского времени [Goren-Inbar, 1986]. Могла ли изобразительная деятельность появиться у неандертальца или еще более раннего палеоантропа? Судя по дате слоя, в котором была статуэтка, - да. Значит ли это, что уже палеоантропы создавали изображения? Вряд ли. Факт пока один и относится к региону, где процесс сапиентизации начался намного раньше, чем в Европе. Поэтому здесь в эпоху, соответствующую по абсолютному возрасту европейскому мустье или ашелю, мог появиться сапиенс.

Заключение

Существует расхожее мнение о примитивности первобытного искусства. Возможно, что первым толчком послужила калька с английского *Primitive Art*, а затем, как это нередко бывает, калька переосмыслилась в самостоятельное понятие с явным оттенком “непервосортности”. Такое понимание первобытного искусства антиисторично. В ходе истории эстетические критерии меняются. Считать первобытное искусство примитивным - значит, накладывать на явление многотысячелетней

давности современные эстетические критерии, которые, как известно, сами являются производными от места и времени. Кроме того, “примитивность” предполагает возможность некоей прогрессивной эволюции от “примитива” к “совершенству”. Искусство действительно появилось в результате прогрессивной эволюции сначала природных, а затем искусственных средств восприятия и передачи информации. Но к самому искусству неприменимы законы прогресса в том виде, в каком они действуют в истории материальной культуры. Меняются и усложняются (или, наоборот, упрощаются) только носители изображений и технические средства их воспроизведения. Содержательные и выразительные элементы искусства являются вечными ценностями. Иначе фрески из пещеры Шове и поэмы Гомера были бы для нас столь же безнадежно устаревшими, как повозка III тыс. до н. э. в сравнении с современным автомобилем. Отсюда следует важный для археологии вывод: в первобытных и древних изобразительных памятниках не следует искать следы эво-

люции по принципу “от простого к сложному”, ибо их там не может быть в силу самой природы этого феномена. Живопись на стенах пещеры Шове еще раз подтвердила, что уже самые ранние изображения создавались разными техническими приемами, в разных манерах и вряд ли возможно построить эволюционную линейную схему развития искусства палеолита и всего изобразительного творчества вообще.

Искусство входит в жизнь человека только на определенном, весьма высоком уровне прогрессирующей интеграции природы и культуры эмоций и разума. Действие природного “механизма”, переключившего развитие вида *Homo* с пути биологической эволюции на путь истории культуры, началось с членораздельной речи и завершилось появлением искусства. Симбиоз дискурсивной и образной информации породил “самовозрастающий логос”. Это подмеченное Гераклитом “самовозрастание” есть не что иное, как антиэнтропийная функция культуры по отношению к обществу, а искусство - одна из форм этого самовозрастания.

Приложение

Абсолютные даты древнейшей живописи и памятников,
на которых найдены другие предметы первобытного искусства

Памятник	Дата по ¹⁴ C, л. н.*	Памятник	Дата по ¹⁴ C, л. н.*	
Шове	33 130 - 31 960	Костенки-1	23 530 - 23 070	
	31 390 - 30 190		24 600 - 23 600	
	31 550 - 30 330		22 420 - 22 000	
	30 910 - 29 770		23 500 - 22 500	
Мезин	29 900 - 28 500	Авдеево	14 870 - 14 630	
	28 300 - 26 700		23 400 - 22 700	
Коске	28 300 - 27 440	Буреть Гагарино Альтамира	23 000 - 21 800	
	27 500 - 26 720		22 900 - 21 900	
	27 460 - 26 760		21 290 - 21 190	
	26 760 - 25 960		22 100 - 21 500	
	19 420 - 18 980		18 860 - 18 220	
	19 130 - 18 510		16 200 - 14 800	
	19 080 - 18 600		14 910 - 14 510	
	18 880 - 18 000		14 780 - 14 260	
	18 710 - 18 350		14 730 - 14 230	
	18 200 - 17 860		14 610 - 14 210	
	15 720 - 16 020		14 530 - 14 070	
	27 220 - 26 400		14 520 - 14 140	
	Гаргас		22 850 - 21 830	Елисеевичи
13 760 - 13 380				
Фуэнте дель Салан	21 450 - 19 850	Эль Кастильо	21 000 - 20 140	
			17 510 - 17 170	
Бидон	25 510 - 24 730	Ла Вина	17 070 - 16 630	
			15 200 - 14 800	13 260 - 12 860
			14 480 - 14 120	13 090 - 12 730
			25 030 - 24 250	12 520 - 12 260
			23 960 - 23 260	10 430 - 10 190
			23 140 - 22 360	15 730 - 14 830
			25 510 - 24 730	10 950 - 10 550
			19 570 - 19 030	10 700 - 10 100
			18 750 - 18 050	14 670 - 14 030
			11 770 - 10 990	14 000 - 13 700
Ла Ферраси	12 000 - 10 400	Тито Бустильо	13 930 - 13 550	
			13 260 - 12 860	
Сунгирь	24 650 - 22 520	Нио	13 050 - 12 730	
			12 630 - 12 250	
Костенки-14	25 700 - 25 300	Фонтанэ	14 550 - 13 070	
			22 800 - 21 800	12 300 - 11 300
Хотылево-2	28 800 - 27 400	Лез Эглиз Резо Кластер	10 350 - 9 950	
			27 000 - 25 600	10 350 - 9 950
			25 360 - 24 560	10 080 - 9 620
	23 930 - 23 390			

* Даты приводятся по изданию [Rock Art..., 1993].

Список литературы

- Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс.** Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. - Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1984. - 428 с.
- Зарубин Л.А.** Сходные изображения Солнца и зорь у индоарийцев и славян // Сов. славяноведение. - 1971. - № 6. - С. 70 - 76.
- Лосев А.Ф.** Древнегреческий термин "teghne" в доплатоновский период античной эстетики // Проблемы изучения культурного наследия. - М.: Наука, 1985. - С. 282 - 311.
- Лотман Ю.М.** О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М.: Гнозис, 1994. - С. 432 - 438.
- Нисканен Р.А.** Наскальные изображения на территории СССР: Указатель литературы. 1692 - 1975 гг. - Петрозаводск: Изд-во Карел. ФАН СССР, 1977. - 187 с.
- Первобытное искусство** / Под ред. Я.А. Шера. - Кемерово: Никалс, 1998. - 209 с.
- Синицын А.А., Праслов Н.Д., Свеженцев Ю.С., Суллержицкий Л.Д.** Радиоуглеродная хронология верхнего палеолита Восточной Европы // Радиоуглеродная хронология палеолита Восточной Европы и Северной Азии. Проблемы и перспективы. - СПб.: Академпринт, 1997. - С. 21 - 66.
- Смирнов П.Н., Шер Я.А.** Применение полимеризационных пластиков для копирования наскальных рисунков // СА. - 1965. - № 3. - С. 280 - 282.
- Топоров В.Н.** К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями // Славянское и балканское языкознание. Проблемы интерференции и языковых контактов. - М.: Наука, 1975. - С. 3 - 49.
- Урс М.** Наука - искусству. Спасение сокровищницы доисторического искусства // Курьер ЮНЕСКО. - 1981. - Апр. - С. 6 - 15.
- Чистякова Н.А.** Исторические типы античной художественной культуры // Античность как тип культуры. - М.: Наука, 1988. - С. 105 - 110.
- Шер Я.А.** Петроглифы Средней и Центральной Азии. - М.: Наука, 1980. - 237 с.
- Шер Я.А.** К характеристике понятия "археологический факт" // Проблемы реконструкции в археологии. - Новосибирск: Наука, 1985. - С. 8 - 11.
- Шер Я.А.** "Господин коней" на берегу Енисея // Петербург. археол. вестн. - СПб., 1993. - № 6. - С. 17 - 22.
- Шер Я.А.** Петроглифы - древнейший изобразительный фольклор // Наскальное искусство Азии. - Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. - Вып. 2. - С. 28 - 35.
- Aujoulat N.** L'evolution des techniques // L'art pariétal paléolithique. Technique et méthodes d'étude. Réunis par le Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. - P.: Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1993. - P. 317 - 329.
- Bahn P.G.** Cave Art without the caves // Antiquity. - L., 1995. - N 69. - P. 231 - 237.
- Bahn P.G.** New Developments in Pleistocene Art, 1990 - 1994 // Rock Art Studies. News of the World I. - Oxbow Monograph, 1996. - P. 1 - 13.
- Balbin Behrman R. de, Gonzalez J.A., Santonja M., Martin R.P.** Siega Verde (Salamanca). Yacimiento artistico paleolitico al aire libre // Del Paleolitico a la historia. - Salamanca: Museo de Salamanca, 1989. - P. 5 - 19.
- Bednarik R.G.** Art Origins // Anthropos. - 1994. - P. 169 - 180.
- Bednarik R.G.** The Cõa Petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of palaeolithic rock-art // Antiquity. - L., 1995. - N 69. - P. 877 - 883.
- Bemman M., König D.** Die Felsbildstation Oshibat. - Mainz / Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1994. - 157 S.
- Franklin N.** Rock Art in Australia and New Guinea 1990 - 1994: Research, Management and Conservation // Rock Art Studies. News of the World I. - Oxford, 1996. - P. 145 - 162.
- Goren-Inbar N.** A figurine from the Acheulian site of Berekhat Ram // Mi'Tekufat Ha'Even. - 1986. - Vol. 19. - P. 7 - 12.
- Guidon N., Delibras G.** Carbon 14 Dates Point to Man in the America 32000 Years Ago // Nature. - 1986. - N 321. - P. 769 - 771.
- Jolly P.** Symbolic Interaction between Black and South-Eastern San // Current Anthropology. - 1996. - Vol. 37, N 2. - P. 277 - 306.
- L'art des cavernes.** Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. - P.: Ministère de la Culture, 1984. - 637 p.
- L'art pariétal paleolithique.** Techniques et méthodes d'étude. Réunis par le Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. - P.: Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1993. - 427 p.
- Lasheras J.A., Muzquiz M., Saura P.** Altamira en Japon. Proceso de una reproduccion facsimilar // Revista de arqueologia. - Madrid, 1995. - N 171. - P. 21 - 23.
- Leroi-Gourhan A.** Dictionnaire de la préhistoire. - P., 1988. - 1222 p. (PUF).
- Li Xiang Shi.** Découverte de peintures rupestres a Helanshan, MT Ningxia, Chine // INORA. - 1997. - N 16. - P. 8.
- Lopez S.R., Gonzales L.M., Ibanez F.J.M., Martin S.P., Moreno de Redrojo J.L.** El Cerro de San Isidro en Domingo Garica. Nuevos descubrimientos // Revista de Arqueologia. - 1994. - Vol. 15, N 157. - P. 12 - 21.
- Lorblanchet M.** Art rupestre australien // Archéologia. - 1980. - N 147. - P. 30-40.
- Lorblanchet M.** Symbolisme des empreintes en Australie // Les dossiers histoire et archéologie. - 1985. - N 90. - P. 63 - 76.
- Lorblanchet M.** Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards. - P., 1995. - 288 p.
- Lumley H. de.** Proportions et constructions dans l'art paléolithique: le bison // Simposio International de Arte rupestre. - Barselona, 1968. - P. 123 - 145.
- Marshack A.** A Middle Paleolithic Symbolic Composition from the Golan Heights: The Earliest Known Depictive Image // Current Anthropology. - 1996. - Vol. 37, N 2. - P. 357 - 365.
- Otte M., Yalcinskaya I., Leotard J.-M., Kartal M., Bar-Yosef O., Kozłowski J., Lopez Bayon I., Renfrew C., Marshak A.** The Epi-Palaeolithic of öküzi cave (SW Anatolia) and its mobiliary art // Antiquity. - 1995. - N 69. - P. 931 - 944.
- Prins F.E., Woodhouse H.C.** Subsaharian Africa: The State of the Art: Rock Art in Southern and Tropical Africa - the last Five Years // Rock Art Studies. News of the World I. - Oxbow Monograph, 1996. - P. 71 - 84.
- Renfrew C.** Before Civilisation. The Radiocarbon Revolution and Prehistoric Europe. - L.: Pelican Book, 1979. - 320 p.
- Rock Art Studies: The post Stylistic Era or Where do we go from here?** 2d AURA Congress. - Londres Oxbow, 1993.

Sacchi D., Abelanet J., Brule J.-L. Le roche grave de Fornols-Haut // Arceologia. - 1987. - N 225. - P. 53 - 57.

Sauvet G. Le moulage // L'Art Pariétal Paléolithique. Technique et méthodes d'étude. Réunis par le Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique. - P.: Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1993. - P. 317 - 329.

Smits L.G.A. Rock Paintings in Lesoto: Form Analysis of Subject Matter in Ha Baroana // Rock Art Studies: The post Stylistic Era or Where do we go from here? 2d AURA Congress. - Londres Oxbow, 1993. - P. 127 - 142.

Uyanik M. Petroglyphs of South-Eastern Anatolia. - Graz: Academische Verlag, 1974. - 372 S.

Valladas H., Cachier H., Arnold M. Application de la datation carbone 14 en spectrométrie de masse par accélérateur aux grottes ornées de Cugnac et du Pech-Merle, Lot // Bull. Soc. Etudes litt. sci. et art du Lot. - 1990. - P. 134 - 137.

Vouve J., Brunet J., Vidal P., Marsal J. Lascaux en Perigord Noir. Environnement, art pariétal et conservation. - Perigueux: Pierre Falnac, 1982.

Wellmann K. Muzzinabikon. Indianische Felsbilder Nordamerica aus fünf Jahrtausenden. - Graz: Academische Verlag, 1976. - 573 S.

Материал поступил в редколлегию 15.03.99 г.

УДК 903.27

Е.Г. Дэвлет

*Институт археологии РАН,
ул. Дм. Ульянова, 19, Москва, 117036, Россия
E-mail: billy96@online.ru*

АНТРОПОМОРФНЫЕ НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В РЕНТГЕНОВСКОМ СТИЛЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ ОБ ОБРЕТЕНИИ ШАМАНСКОГО ДАРА

Антропоморфные и зооморфные изображения с как бы просвеченной насквозь грудной клеткой, в которой проработаны ребра и позвоночный столб, широко известны в наскальном искусстве, причем антропоморфные встречаются реже зооморфных. В отечественной историографии подобный стиль именовался по-разному: рентгеновский, скелетный, ажурный, анатомический. Термин “рентгеновский”, на мой взгляд, более предпочтителен, поскольку находит наибольшее соответствие в англоязычной научной литературе (X-ray style).

Антропоморфные фигуры в рентгеновском стиле в нашей стране встречены на таких памятниках наскального искусства, как Сакачи-Алян на нижнем Амуре [Окладников, 1971, табл. 73], Басынай на Олекме [Окладников, Мазин, 1976, табл. 19], гора Укыр в Кудинских степях [Михайлов, 1987, с. 97], Большая Када и Манзя на Ангаре [Окладников, 1966, табл. 159, 168], бухта Ая на побережье оз. Байкал [Окладников, 1974, табл. 21, 25, 26], Томская писаница на Томи [Окладников, Мартынов, 1972, рис. 216] (рис. 1), Ирбитский писаный камень на Среднем Урале [Чернецов, 1971, рис. 51, 2, 4]. Подобные фигуры А.П. Окладников связывал с “шаманской идеологией”, с “легендами о получении шаманского дара” [Окладников, 1974, с. 81 - 82]. Важные для интерпретации наскальных изображений в рентгеновском стиле материалы содержатся в обширной сибирской этнографической литературе [Иванов, 1954, 1979, и др.].

Издrevле люди видели, что скелет является наиболее долговечной частью живого существа, и воспринимали его как залог реинкарнации, возвращения к новой земной жизни. М. Элиаде писал, что для народов, занимающихся охотой, кость символизирует пер-

вичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются, начиная именно с костей. Они пребывают положенный срок в плотском состоянии, а когда умирают, то их жизнь редуцируется до сущности, сконцентрированной в скелете. Из него-то они и возрождаются вновь в соответствии с непрерывающимся циклом извечного возврата [Элиаде, 1996, с. 92].

Для тюрков Южной Сибири было характерно представление о роде как о “кости”, поскольку “кости - то, что остается от умершего, предка. Кость - тот минимум, который сохраняет сущностные свойства жизни - былой и будущей” [Традиционное мировоззрение..., 1990, с. 39]. Шаман как посредник между миром живых и миром мертвых, способный осуществлять связь между ними, посвящает себя, по словам К. Расмуссена, “своему великому делу через ту часть своего тела, которой предопределено дольше всего сопротивляться действию солнца, ветра и погоды” (Цит. по: [Элиаде, 1996, с. 92]).

Единообразие у разных народов представлений о созерцании шаманом собственного скелета находит выражение в сходных изображениях, выполненных в рентгеновском стиле. Структурная общность шаманского посвящения и обрядов инициации рядовых членов общины отмечалась разными исследователями, в частности, обращалось внимание на то, что опыт смерти и возрождения является лейтмотивом всех мировых религий, культур и мифов [Элиаде, 1996, с. 86 - 89; Новик, 1984, с. 200; Уолш, 1996, с. 65].

При семантической расшифровке антропоморфных наскальных изображений в рентгеновском стиле на первое место выступает тот момент обретения шаманского дара, который связан с расчленением