

Е.Г. Дэвлет

АЛЬТАМИРА
У ИСТОКОВ
ИСКУССТВА



Е.Г. Дзвлет

**АЛЬТАМИРА:
У ИСТОКОВ ИСКУССТВА**

Москва
«АЛТЕЙА»
2004

ББК 85.1(0)2:63.4
Д94

Работа выполнена в Институте археологии Российской Академии наук в рамках программы Отделения историко-филологических наук РАН «Общественный потенциал истории».

Автор благодарит Фонд содействия отечественной науки за поддержку исследований

Серия «VITA MEMORIAE». Основана в 1996 г.

Дэвлет Е.Г.

Д94 Альтамира: у истоков искусства — М.: Алетея, 2004. — 280 с., ил. — (Vita memoriae).
ISBN 5-98639-003-2

Как и почему первобытный человек в сыром мраке пещер углем и охрой создавал удивительные произведения искусства? Кого изображали древние художники? Где находятся эти шедевры? Ответ на эти вопросы читатель найдет в увлекательном иллюстрированном повествовании о древнейших изображениях на скалах — книге доктора исторических наук Е.Г. Дэвлет.

Судьба памятников наскального искусства прослежена начиная с драматичной истории открытия росписей в испанской пещере Альтамира до недавних сенсационных находок зарубежных и российских археологов.

Книга рассчитана как на специалистов, так и на широкий круг читателей.

ББК 85.1(0)2:63.4

ISBN 5-98639-003-2

© Издательство «Алетея», 2004

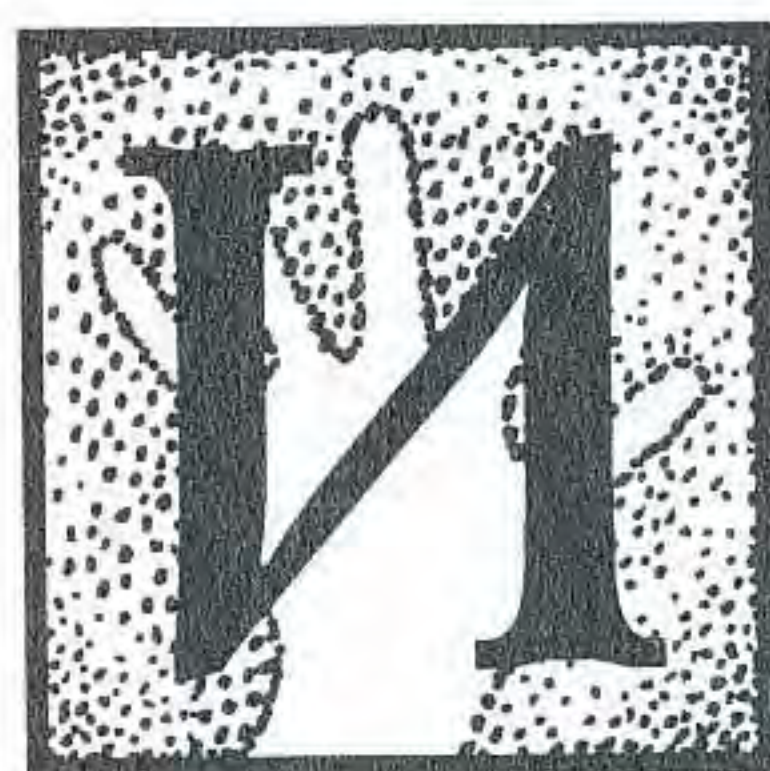
© Дэвлет Е.Г., 2004

125-летию открытия
пещерного искусства
посвящается

Глава 1

ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО, ИЛИ СОКРОВИЩА В ПЕЩЕРАХ

Трое в пещере, не считая собаки



Интерес к древнейшему искусству, в наши дни постоянно возрастающий, связан прежде всего с открытием, признанием и исследованием пещерных памятников ледниковой эпохи. Их первооткрывателем принято считать испанского археолога-любителя дона Марселино Санс де Саутуола (рис. 1). Впервые он осмотрел пещеру Альтамира, находившуюся в его владениях в провинции Сантандер на севере Испании, в 1876 г., спустя несколько лет после того, как в ее привходовом отверстии чуть не застряла собака местного охотника Модесто Кубильяса Переса. Совместные усилия охотника и собаки по расширению отверстия помогли открыть вход в пещеру, а вернее — в непознанный мир доисторического пещерного искусства. Весть о новой пещере разнеслась по окрестностям, но на нее вряд ли бы обратили особое внимание в провинции Сантандер, изобилующей гротами, если бы Саутуола не узнал эту новость из уст самого Кубильяса, своего арендатора. В 1876 г. Саутуола обошел всю пещеру, заметил на ее стенах отдельные черные знаки, но почему-то не придавал им значения и на время забыл об увиденном. Вот как он сам вспоминал об этом позднее: «Эта пещера была абсолютно неизвестна до недавнего времени;

когда я вошел туда в первый раз, будучи одним из первых посетителей, уже существовали росписи № 12 пятой галереи, которые сразу привлекли мое внимание своим расположением близ пола и повторением черных лучей». Эти номера будут присвоены помещениям Альтамиры и скоплениям фигур на ее стенах значительно позже. А пока пещера казалась перспективной для раскопок, ведь Саутуола уже вел полевые изыскания в ее окрестностях.

Порою трудно установить хронологию и последовательность событий, овеянных легендой. Так, среди исследователей считается дискуссионной дата первого посещения Альтамиры. Переступил ли Саутуола в первый раз «порог» пещеры в 1875 или в 1876 г.¹, случилось это осенью или весной — вот в чем вопрос. Впрочем, так ли это важно? Так ли существенно то, что во время первого посещения пещеры Саутуола не придавал значения росписям, даже не допустив мысли, что они могли быть делом рук первобытного человека? К счастью, Марселино Санс де Саутуола был, по словам его внука Эмилио, «просвещенным идальго» своего времени. В нем пламенел интерес ко всем направлениям



Рис. 1. Марселино Санс де Саутуола — первооткрыватель пещерного искусства

¹ Не только позднейшие исследователи, но и почти все его современники, среди которых такие авторитетные знатоки первобытного искусства, как Анри Брейль и Хуго Обермайер в книге «Пещера Альтамира в Сантьяна-дель-Мар (Испания)», упоминают 1875 г. Но сам Саутуола в своей знаменитой брошюре 1880 г. написал, что он впервые вошел в Альтамиру «четыре года назад», что указывает на 1876 г. Те же данные приводили журналист, интервьюировавший первооткрывателя, и губернатор провинции Сантандер. Некоторые источники указывают на «апрель или май», но Герберт Кюн, ссылаясь на беседу с дочерью Саутуолы Марией, состоявшуюся в 1923 г., говорит о ноябре.

научных исследований, которые в изобилии появлялись в последней трети XIX в. под влиянием теории Чарльза Дарвина о происхождении видов. Живя в усадьбе в горном местечке Пуэнте-де-Сан-Мигель, в свои неполные 30 лет Саутуола проводил серьезные исследовательские опыты в области энтомологии и ботаники, собрал прекрасную коллекцию минералов и окаменелостей, делая совершенно неожиданные для своей семьи успехи на научном поприще. Он выписывал и получал многие научные журналы и бюллетени из Лондона, Берлина и Парижа. Неутолимый интерес к новым открытиям привел его в 1878 г. на Парижскую всемирную выставку, где он ознакомился с экспозицией древностей, коллекцией портативного искусства и палеонтологическими находками из раскопок во французских пещерах. Тут он вспомнил об известной ему пещере недалеко от возвышенности, носящей название Альтамира, и решил произвести в ней раскопки в надежде обнаружить что-нибудь подобное.

В 1879 г., уже имея за плечами опыт полевых исследований в нескольких испанских пещерах, Саутуола в поисках каменных орудий, зольных пятен от очагов и других следов обитания, оставленных древними в пещерах, снова посетил Альтамиру. Там он вскрыл культурные напластования, содержавшие ценные находки. Раскопки были успешными, но Саутуола вел их от случая к случаю. Нельзя сказать, что грядущая слава лежала у его ног, скорее она находилась у любителя древностей над головой, на сводах пещеры. Хотя дон Марселино оказался подготовленным зрителем — ведь он уже видел на выставке в Париже небольшие скульптурные произведения искусства ледниковой эпохи, — тем не менее к росписям Альтамиры его внимание привлекла маленькая Мария — его дочь, которую Саутуола в тот раз взял с собой (рис. 2). Она первой вошла в пещеру, и, пока отец был занят раскопками, девочка бегала по подземелью и играла то здесь, то там, пробираясь под низкими сводами, легко проникая благодаря малому росту туда, куда взрослому удавалось пройти лишь наклонившись. Наконец она подня-

ла вверх голову и увидела на своде пещеры красочные фигуры. Здесь, на потолке небольшого низкого зала, словно сгрудились принявшие разнообразные позы бизоны. Знаменитый возглас Марии под сводами пещеры: «Папа, смотри — быки!» — эхом донесся до нас и до сих пор будоражит воображение¹. Ее сын сравнивал этот драматический момент с другим вошедшим в историю эпизодом — когда вахтенный матрос Родриго Триана на корабле Колумба крикнул: «Земля!» Кстати, «адмирал всех Индий» впоследствии нарушил обещание выплачивать Триане пожизненную пенсию, которую посулил тому, кто первым увидит на горизонте узкую полоску суши, названную вскоре Америкой. Любопытно, что уже в наступившем III тысячелетии один из посетителей виртуального музея первобытного искусства² задал такой вопрос: как Мария Саутуола впоследствии описывала свои впечатления и давала ли она интервью по этому поводу? Видимо, не лишенный



*Рис. 2.
Мария де Саутуола
в восьмилетнем
возрасте стала
первооткрывательницей
пещерного искусства*

¹ Но даже эта фраза восьмилетнего ребенка, тиражируемая во многих изданиях, возможно, была иной. Вот как Эмилио говорит о событии, ставшем трагедией и триумфом их семьи: «Моя мать, дочь дон Марселино... осветив древние своды маленькой лампой, прокричала ставшую знаменитой фразу: „Папа, гляди, воны!“ В некоторых работах встречается утверждение, что во фразе упоминались быки. На самом деле для девочки тех времен, выросшей в деревне, именно волон называлось животное, помогающее крестьянам в полевых работах, а слово „бык“ ассоциировалось тогда разве что только с корридой».

² Виртуальный музей разработан под руководством президента Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства (САИПИ), профессора Кемеровского ГУ Я.А. Шера. См.: www.vm.kemsu.ru.

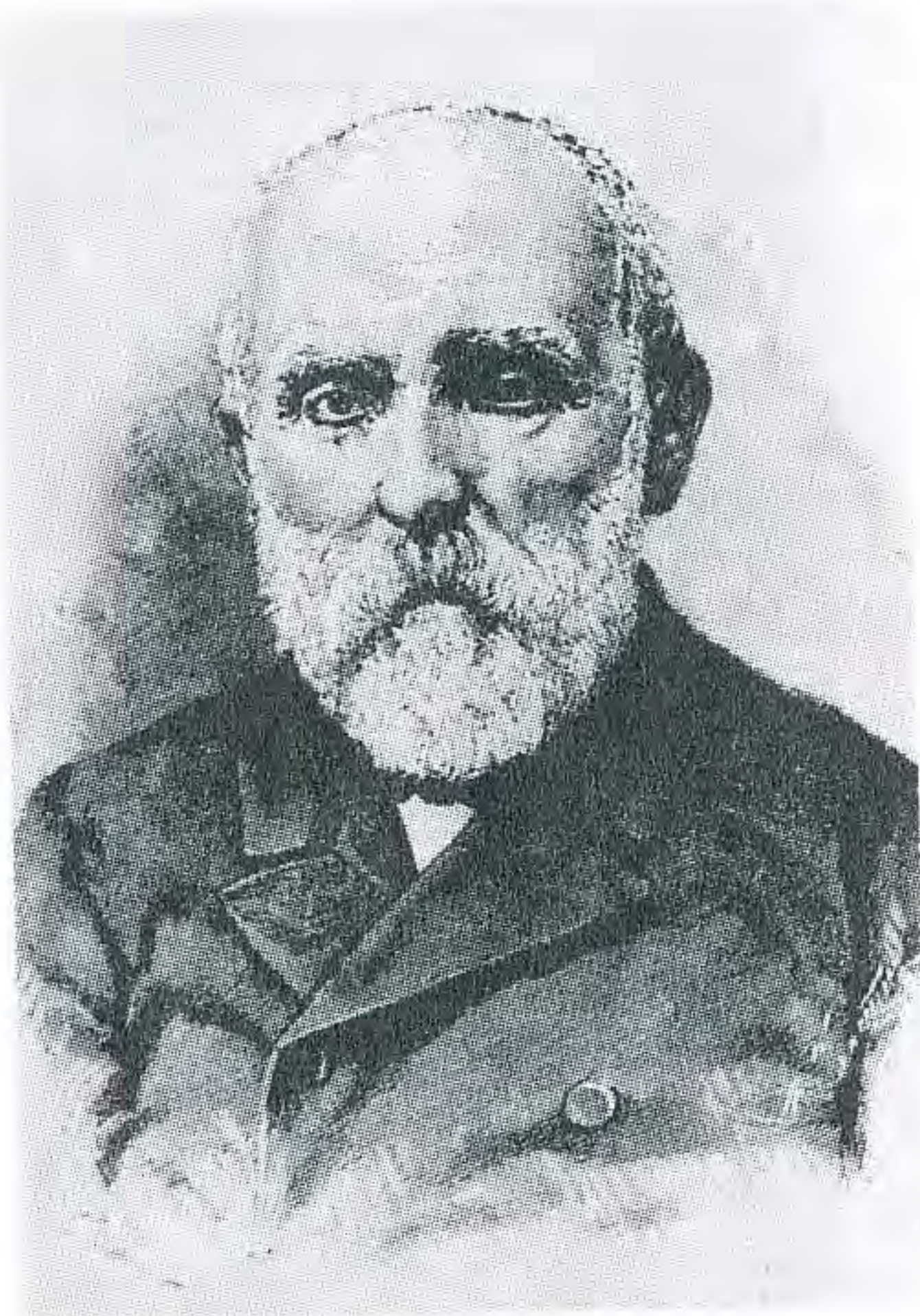


Рис. 3. Хуан Виланова-и-Пиера, профессор Мадридского университета, крупнейший палеонтолог, поддержавший мнение Саутуола о палеолитическом возрасте росписей Альтамиры

воображения человек пытался смоделировать для себя ситуацию: каково это в столь юном возрасте стать настоящим первооткрывателем явления, которое в дальнейшем превратилось в предмет бурной дискуссии и вошло в историю культуры? Готовы ли люди безоговорочно признавать новое или они, скорее падки на ложные сенсации? Может быть, это была лишь мистификация?

Начало было обнадеживающим — об увиденном в Альтамире Саутуола сообщил профессору Мадридского университета Хуану Виланова-и-Пиера (рис. 3), автору книги «Происхождение, природа и возраст человека». Информация о приезде этого крупнейшего испанского геолога и палеонтолога на север Испании в Сантандер для осмотра росписей Альтамиры и сообщение о сделанном им заключении, что на стенах и сводах

пещеры действительно изображены представители ископаемой фауны, попали на первые страницы газет. Вся страна узнала о научной сенсации, многие устремились в Сантандер, чтобы осмотреть росписи. Даже король Испании Альфонс XII посетил Альтамиру и в память об этом визите при входе в пещеру вывел на своде свечной копотью свой автограф. Саутуола в 1880 г. выпустил брошюру «Краткие заметки о некоторых доисторических памятниках провинции Сантандер» (рис. 4), в которой написал о палеолитическом возрасте росписей Альтамиры, а профессор Виланова прочитал в университете Сантандера несколько лекций о пещерных росписях.

Предполагал ли дон Марселино, что его публикация вызовет столь сильный резонанс? Наверное, лишь отчасти. О внутренней уверенности Саутуола в правильности собственных выводов говорит то, что он представил их научному миру, подставляя себя под удар возможной критики. Правда, в некоторых строках его сочинения мелькает боязнь ошибиться. В частности, он писал: «Для меня не является секретом, что у многих из моих читателей может возникнуть сомнение в том, не принадлежат ли росписи кисти гораздо более близкого к современности художника; что же — все возможно». И далее: «Судя по нескольким открытиям, в том числе и по описываемому, несомненно, что первобытный человек, когда его единственным домом служила пещера, довольно похоже изображал на костях и бивнях... животных, которых видел. Если в те времена выполнялись резные фигуры, то не будет слишком смелым предположение о том, что изображения краской могут иметь столь же древнее происхождение»; и далее: «Немыслимо представить, что некоторое время назад кто-то из каприза закрылся в пещере, чтобы нарисовать на ее стенах неизвестных современникам животных».

Казалось бы, ничто в этой истории не предвещало тех трагических коллизий, которые ожидали первопроходцев в науке. Но научный мир проявил косность и непонимание. В 1880 г. Виланова



Рис. 4. Обложка брошюры «Краткие заметки о некоторых доисторических памятниках провинции Сантандер», увидевшей свет в 1880 г., в которой Саутуола написал о палеолитическом возрасте росписей Альтамиры

выступил с сообщением о сенсационном открытии на очередном Международном конгрессе по антропологии и доисторической археологии в Лиссабоне. Он пригласил участников конгресса посетить Альтамиру, но никто из специалистов не выразил желания предпринять эту поездку, и она не состоялась. Победил «скепсис ученых». Газеты писали, что у Саутуолы незадолго до открытия росписей гостил художник. Намек был ясен. Тщетно гость Саутуолы публично отрекался от авторства пещерных росписей, которое ему приписывала молва. Приговор был суров. Саутуолу обвинили в фальсификации. Эмилио писал: «С этого знаменательного момента в истории человечества мой дед терпел одни упреки и горести. Произошло так, что сразу после публикации дедушкой его брошюры „Краткие заметки о некоторых доисторических памятниках провинции Сантандер“, которая, на мой взгляд, была одним из выдающихся научных творений эпохи, и несмотря на то, что именно Марселино де Саутуоле пришла первому в голову мысль о том, что творцы пещерных росписей были людьми из плоти и крови, такими же, как мы с вами, — несмотря на все это, за редкими исключениями, ученые мужи того времени во главе с французом Мортилье набросились, как дикие звери, на гипотезу моего дедушки и объявили его шарлатаном и лжецом». Стойкое неприятие этого замечательного открытия со стороны официальной науки продлилось до начала XX в. Тенденциозные, несправедливые обвинения до срока свели в могилу первооткрывателя палеолитических росписей. Незадолго до кончины Саутуола якобы произнес слова: «Горе, которое во мне, пройдет лишь со смертью». История признания Альтамиры столь драматична, что нельзя мысленно не возвращаться к страницам этой летописи войны амбиций, знаний и страстей.

Надо сказать, что «Саутуола и дочь» открыли первобытное наскальное искусство лишь для науки. В отличие от других археологических памятников, многие наскальные изображения не скрыты от глаз, их местонахождение известно, они являются частью природно-исторических ландшафтов, местными диковин-

ками и достопримечательностями. Так, папским указом 1458 г. было запрещено проведение религиозных обрядов в пещерах Валенсии, где были изображены лошади. В одной из комедий Лопе де Вега, относящейся к 1598 г., упоминается обитель демонов — леса Лас-Батуэкас, где встречаются наскальные рисунки. Да и некоторые пещерные памятники не были недоступными, подобно Альтамире, но посещались на протяжении XVI–XVIII вв. Так, на стенах Нио, Гаргас и других пещер встречаются автографы этого времени. Директор музея в Арьеже Феликс Гарригу, открывший в середине XIX в. палеолитические произведения мелкой пластики во Французских Пиренеях, не признал в росписях Нио их «ровесников». Такая же участь постигла и открытие археолога Маришара, который 10 лет спустя сообщил крупнейшему исследователю того времени Эмилю Картальяку, что видел на стенах некоторых пещер в Ардеш изображения удивительных животных. Еще в 1878 г., до открытия росписей Альтамиры, школьный учитель Леопольд Широн обнаружил во французской пещере Шабо (департамент Гар) изображения, в древности которых не было сомнений, поскольку эти рисунки были перекрыты кальцитовым натеком. Однако он не рискнул открыто высказать свое суждение относительно действительно возраста фигур. Широн сделал фотографии гравировок и выслал их в журнал, который издавал убежденный эволюционист и антиклерикал Габриэль де Мортилье. Там фотографии канули в небытие, поскольку выдающийся исследователь древностей каменного века, разработавший периодизацию палеолита, не допускал мысли о возможности существования пещерного искусства в ледниковую эпоху. Этот перечень можно продолжать еще долго, впрочем, вопрос о подлинности, аутентичности палеолитического искусства станет лейтмотивом всей истории его открытия и изучения. Представители научной общественности сразу единодушно не приняли не только открытие Саутуолы, но и последовавшие за ним другие аналогичные находки в европейских пещерах.

Если мы попытаемся мысленно представить, как совершались крупнейшие в истории человечества открытия, то перед нами развернется пропасть непонимания, мы увидим борьбу честолюбия и корысти, противостояние размеренной, сытой жизни и страсти к познанию, спутниками которой часто являлись страдания душевные и физические, отверженность и разочарование. Однако трудности и лишения не останавливали романтиков познания, рисковавших своими жизнями, благополучием, нехитрым счастьем, отдавших предпочтение неведомому. История знакомства людей с ранними формами искусства — это история сомнений, удивительных открытий, это рассказ о способности по-новому взглянуть на эстетический потенциал и художественные навыки наших далеких предков, об умении поставить технику на службу не только технологическому прогрессу, но и познанию прошлого человечества. Есть нечто, заставляющее людей идти наперекор обстоятельствам, рассудочным суждениям. Так порой совершаются подлинные открытия. Так случилось, когда человечеству довелось соприкоснуться с древнейшими проявлениями художественного творчества, самым истоком мирового искусства. Авторитетные ученые того времени разделились на скептиков и сторонников подлинности удивительного искусства, скрытого в глубинах пещер.

В наши дни научный пафос не уменьшился, но акцент сместился. На рубеже тысячелетий более всего дискуссий разгорается по двум вопросам. Во-первых, на каком континенте находятся древнейшие произведения изобразительной деятельности первобытного человека — в Европе или в Австралии? Большинство исследователей придерживаются европейской версии. Другой не менее важный вопрос — может ли наскальное искусство ледниковой эпохи сохраниться под открытым небом, есть ли у изображений, выбитых на поверхности камня, шанс противостоять разрушительному природному воздействию? Ведь помимо относительно защищенных, расположенных на освещенных, слабо освещенных и находящихся в темноте на стенах и сводах гротов и

пещер, кроме заполняющих пространство крупных залов или таящихся в узких переходах изображений, петроглифы и росписи известны и на открытых скальных плоскостях и валунах прямо под небом.

Может быть, самая большая загадка — почему наскальное искусство, появившись около 30 тыс. лет назад, столь совершенно? Практически отсутствуют данные, по которым можно было бы проследить этапы становления художественного творчества, а простые линейные схемы, демонстрирующие развитие ранних форм искусства от простых к более сложным, как правило, не подтверждаются. Согласно современным представлениям, изобразительная деятельность была свойственна *Homo sapiens sapiens* как виду. На древнейших этапах она, по мнению ряда современных исследователей, восполняла дефицит абстрактных понятий.

«Антология» палеолитического наскального искусства. Палеолитическая классика

Согласно современным научным представлениям, традиция нанесения изображений на скалы существует по крайней мере около 30 тыс. лет, хотя высказываются пока еще недостаточно аргументированные мнения, что она значительно древнее — до 60 тыс. лет.

В отечественной историографии принято говорить об искусстве палеолита — особой эпохи, связанной с древнейшими этапами становления человечества. Российские исследователи эпоху палеолита подразделяют на нижний, начинающийся с появлением первых обработанных артефактов (2,5 млн лет назад), средний и поздний (от 37 тыс. лет назад до свыше 12 тыс. лет назад). Именно о верхнем палеолите, отмеченном расселением по планете человека современного вида¹, почти ничем не отличающе-

¹ Представители рода *Homo* появились около 1,7 млн лет назад. В Европе человек современного вида *Homo sapiens sapiens* появился около 40 тыс. лет назад, а на Ближнем Востоке и в Африке — намного раньше.

гося от нас, в основном и пойдет речь в двух первых главах нашей книги. Это время существования ископаемых видов животных и растений.

Палеолитическая эпоха охватывает отдельные этапы четвертичного геологического периода истории Земли, оканчиваясь, говоря условно, с наступлением геологической современности — голоцена.

Четвертичный период характеризуется значительными изменениями климата, рельефа земли, очертаний суши. Это время масштабного похолодания, когда север Евразии был закрыт ледниковым щитом. Границы ледника менялись: периоды наступления ледника, а следовательно, похолоданий сменяли периоды потеплений, связанные с таянием льда и продвижением к северу границы его распространения. С изменениями границ ледника связано расселение человека, освоение им новых территорий, особенности орудийной деятельности, указывающие на стратегию добывания пищи и обеспечения себя всем необходимым.

Отечественные ученые стараются не привязывать явления культуры к геологическим эпохам, поэтому предлагают именовать эту эпоху антропогеном. Они предпочитают говорить об искусстве верхнего палеолита, а не об искусстве ледниковой эпохи, хотя такое наименование принято в зарубежной литературе по первобытному искусству. Термин «ледниковый период» был введен в науку в 1846 г. Форбсом. Более того, наши зарубежные коллеги иной раз говорят и о цивилизации охотников на оленей, имея в виду историю тех первобытных коллективов, основными занятиями которых были охота и собирательство, но которые, тем не менее, создали удивительные художественные произведения, поражающие знатоков искусства и в наши дни. Впрочем, отечественные археологи вкладывают в понятие «цивилизация» совсем иное значение.

Чтобы составить представление об эпохах, на протяжении которых в Европе в верхнем палеолите создавались произведения искусства, следует принять на вооружение одну из разрабо-

танных для Западной Европы периодизаций: она не позволит читателю запутаться в строгих научных терминах — хронологических ориентирах в тысячелетиях.

Верхний палеолит	Даты (лет тому назад)
азиль	≈ 10 000
поздний мадлен	≈ 12 000
средний мадлен	≈ 15 500
ранний мадлен	≈ 17 000
солютре	≈ 22 000
граветт	≈ 27 000
ориньяк	≈ 32 000
шательперрон	≈ 37 000

Палеолитоведение является едва ли не наиболее захватывающим воображение и романтичным разделом археологии, который позволяет соприкоснуться с детством человечества, проследить его первые шаги и взросление, зарождение художественного творчества. Это огромная по продолжительности эпоха (от 2,5 млн лет (а возможно, более) до 12 тыс. лет назад), на протяжении которой человечество приобретало важнейшие адаптационные качества, расширяло территорию расселения, осваивало главные приемы изготовления орудий из камня и кости, одевалось, строило и обогревало жилище, начинало организовывать хозяйство. В эпоху палеолита появляются сложные представления о мире. О них мы можем судить по тому, как люди хоронили своих усопших, и по их художественному творчеству: мелкой антропоморфной и зооморфной пластике, орнаментированным костяным поделкам, изображениям на скалах — росписям, выполненным краской, и петроглифам — выбитым, гравированным, шлифованным фигурам и знакам.

От Урала до южной оконечности Иберийского полуострова открыто около 300 пещер, скрывающих в своих глубинах изображения эпохи палеолита. Количество пещер, я бы сказала, не столь уж велико, если принять во внимание расстояние и хроно-

логический диапазон в 30 тысячелетий. Из них 150 пещер расположены во Франции, 125 — в Испании, в Португалии — три, в Италии — 21, в Германии — две, в России — одна или две, в Англии, на территории бывшей Югославии и в Румынии — по одной.

Мысленно продвигаясь по территории Европы с севера на юг, отметим недавнюю, от 14 апреля 2003 г., находку палеолитических гравировок в Англии (Кресвел Крэг в Дербишире) (рис. 5). На континенте самая удаленная на север пещера с наскальными изображениями — пещера Гуй вблизи французского Руана. Крупные скопления палеолитических пещер с росписями и петроглифами локализуются во Франции в департаментах Дордонь, Арьеж, Верхняя Гаронна. Однако их превосходят кластеры пещер в Перигоре, Французских Пиренеях и на севере Испании, в Кантабрии — это районы наиболее мощной концентрации памятников. В литературе по первобытному искусству принято обобщенно называть эти области Франко-Кантабрией. В других районах Испании, например в Астурии, также встречается немало памятников пещерного искусства. Португалия знаменита палеолитическими гравировками под открытым небом. Обозревая средиземноморскую зону, обратим взгляд в сторону Марселя, где под водой скрыт вход в пещеру Коске; отметим скопления палеолитических изображений в Италии, Сицилии, на территории бывшей Югославии. Наконец, нельзя не вспомнить о расположенных сравнительно недалеко друг от друга российских пещерах — Каповой и Игнатьевской. Предметы мелкой пластики, обнаруженные в пещерах, на стоянках первобытного человека и в погребениях, найденных случайно, с трудом поддаются подсчету.

История открытия памятников наскального искусства на территории нашей страны насчитывает уже более трех веков, впрочем, это распространяется не только и, я бы даже сказала, не столько на палеолитические местонахождения. В последние де-

* Сегодня П. Бан сообщает, что известно 96 гравировок и рельефных изображений, а пещера будет открыта для публичного посещения в сентябре 2004 г.

сятелетия поиск, изучение и публикация наскальных изображений стали особенно активными. Хотя большинство памятников к настоящему времени, надо полагать, уже открыто, основные регионы наскального искусства выделены, все же общий фонд



Рис. 5. Последнее открытие в Кресвел Крэг (Англия) расширило географию пещерного искусства

произведений наскального искусства постоянно пополняется новыми находками, зачастую их изучение оказывает существенное влияние на наши представления о локальных традициях. Сказанное, однако, не означает, что в районе с хорошо известными памятниками наскального искусства невозможно сделать новые открытия. Так, в 90-е годы XX в. в устье реки Водлы на Онежском озере были обнаружены новые местонахождения, хотя этот богатый преимущественно неолитическими петроглифами район ранее уже неоднократно исследовался. В последнее время проводится более тщательное изучение уже хорошо известных памятников и регионов наскального искусства, в процессе которого также делаются новые открытия.

Нельзя обойти вниманием и одну из последних великолепных находок, пополнившую коллекцию палеолитической фигуративной портативной скульптуры и скорректировавшую представление о территории, на которой встречаются подобные предметы мобильного искусства. Летом 2001 г. экспедицией Института археологии РАН под руководством члена-корреспондента РАН Х.А. Амирханова в подмосковном Зарайске при раскопках

поселения, для которого уже были получены радиоуглеродные даты (согласно им, это поселение существовало 22–17 тыс. лет назад), в слое, относящемся к 20-му тысячелетию до н.э., была обнаружена замечательная статуэтка бизона, выполненная из бив-

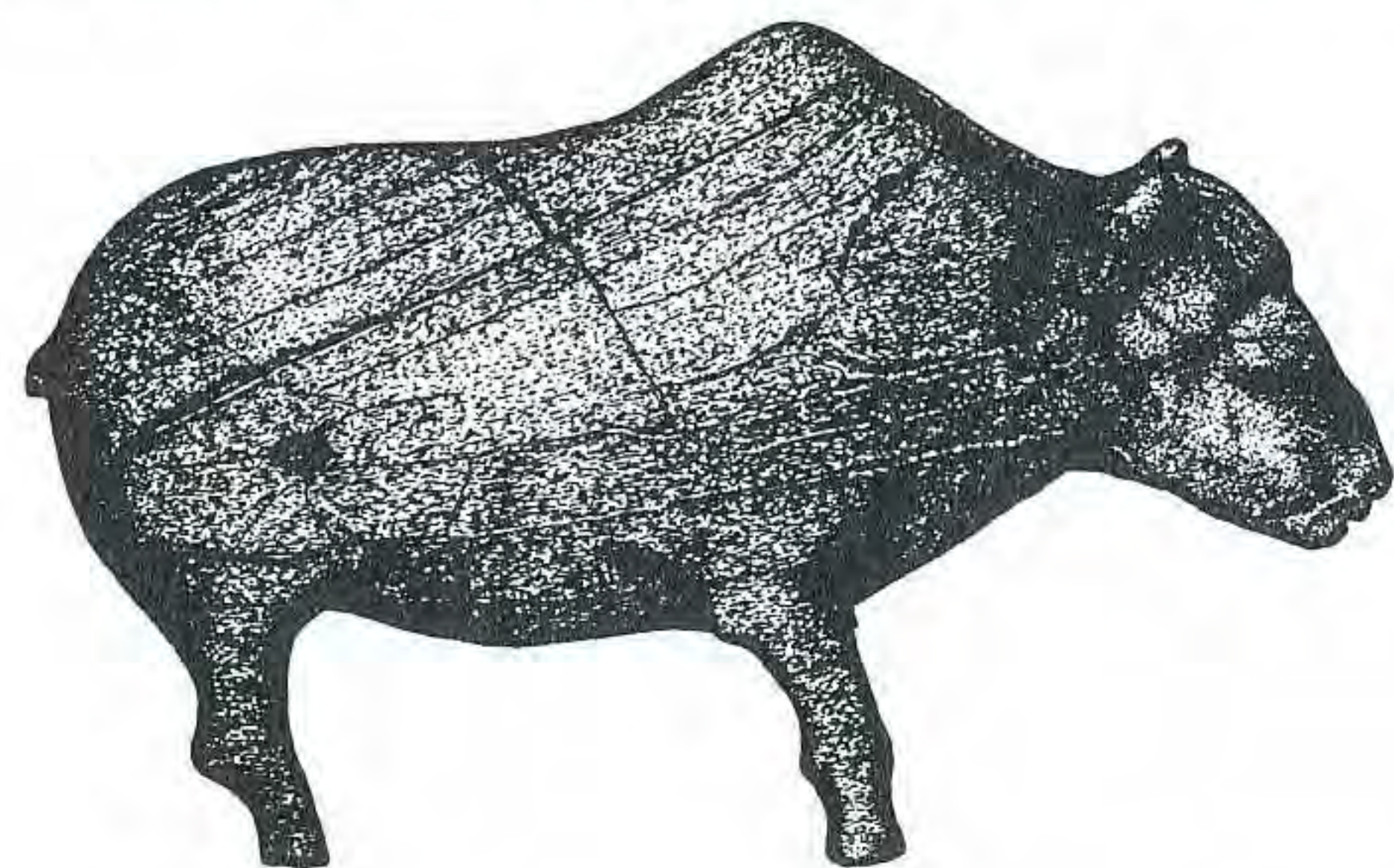


Рис. 6. Самка бизона из Зарайска была спрятана в тайнике более 20 тыс. лет назад

ня мамонта (рис. 6). Любопытно, что зарайский бизон, как и его западноевропейские сородичи, находился в специальном тайнике и его левые конечности были преднамеренно повреждены.

Аббат Брейль, или 700 дней под землей

Рассказ о древнейших изображениях на скалах уместно начать с замечательных памятников, ставших своего рода классикой первобытного искусства, с памятников, занявших почетное место во всех энциклопедиях мира. Речь пойдет о художественных сокровищах, скрытых в недрах легендарных пещер Франции и Испании. В их темных глубинах по глинистым отложениям стен и пола выются странные линии, словно подражающие следам, оставленным на стенах могучими когтями пещерного медведя. Среди этих загадочных линий, а то и отдельно проглядывают фигуры животных (Нио, Альтамира, Пеш-Мерль). В некоторых залах удастся различить смоделированные из глины фигуры бизонов (Тюк д'Одубер). На влажной глине пола прочерчены или подняты рельефом фигуры животных, застыли следы босых ног первобытных

посетителей пещер (Клотильда де Санта Исабель, Нио, Бедейяк, Фонтане). Порою под мрачными сводами возвышаются безголовые «макетты» медвежьих туловищ, которые в те незапамятные времена обитатели пещер могли покрывать шкурой этих вымерших животных, а съемную голову, вероятно, изображал медвежий череп (Пеш-Мерль, Монтеспан). В укромных уголках подземных коридоров можно обнаружить подлинные черепа медведей (Шове и др.) — свидетельства проводившихся в подземных святилищах ритуалов. А на стенах и сводах — изображения рук, а также вымерших и здравствующих поныне видов животных, красочные росписи и тончайшие гравировки — шедевры первобытного искусства. Выйдя из мрака пещер на солнечный свет и расширив географию поиска, мы найдем палеолитические наскальные изображения под открытым небом.

В первую очередь следует рассказать о тех великолепных, ныне всемирно известных пещерных комплексах, которые Анри Брейль назвал шестью гигантами палеолитического искусства, — об Альтамире, Ляско, Нио, Труа Фрер, Комбарелль и Фон де Гом. В их мрачных недрах таятся удивительные красочные рисунки, скопления разновременных изображений, одиночные фигуры и знаки. Но сначала несколько слов о самом Брейле.

Анри Эдуарда Проспера Брейля (1877–1961) называют «отцом доистории» (рис. 7). Уроженец Нормандии, он с детства увлекался естественными науками и древностями. У Анри был зоркий глаз, точно улавливавший характерные особенности животных, и талант художника. Кстати, рисовал Брейль не только животных,



Рис. 7. Аббат Брейль стоял у истоков изучения и документирования палеолитических изображений в пещерах

из-под его пера вышли и забавные шаржи на педагогов. Это сразу приходит на ум исследователям первобытного искусства при взгляде на те схематичные, преимущественно профильные, антропоморфные изображения, почти карикатуры, которые Брейлю довелось скопировать в недрах палеолитических пещер.

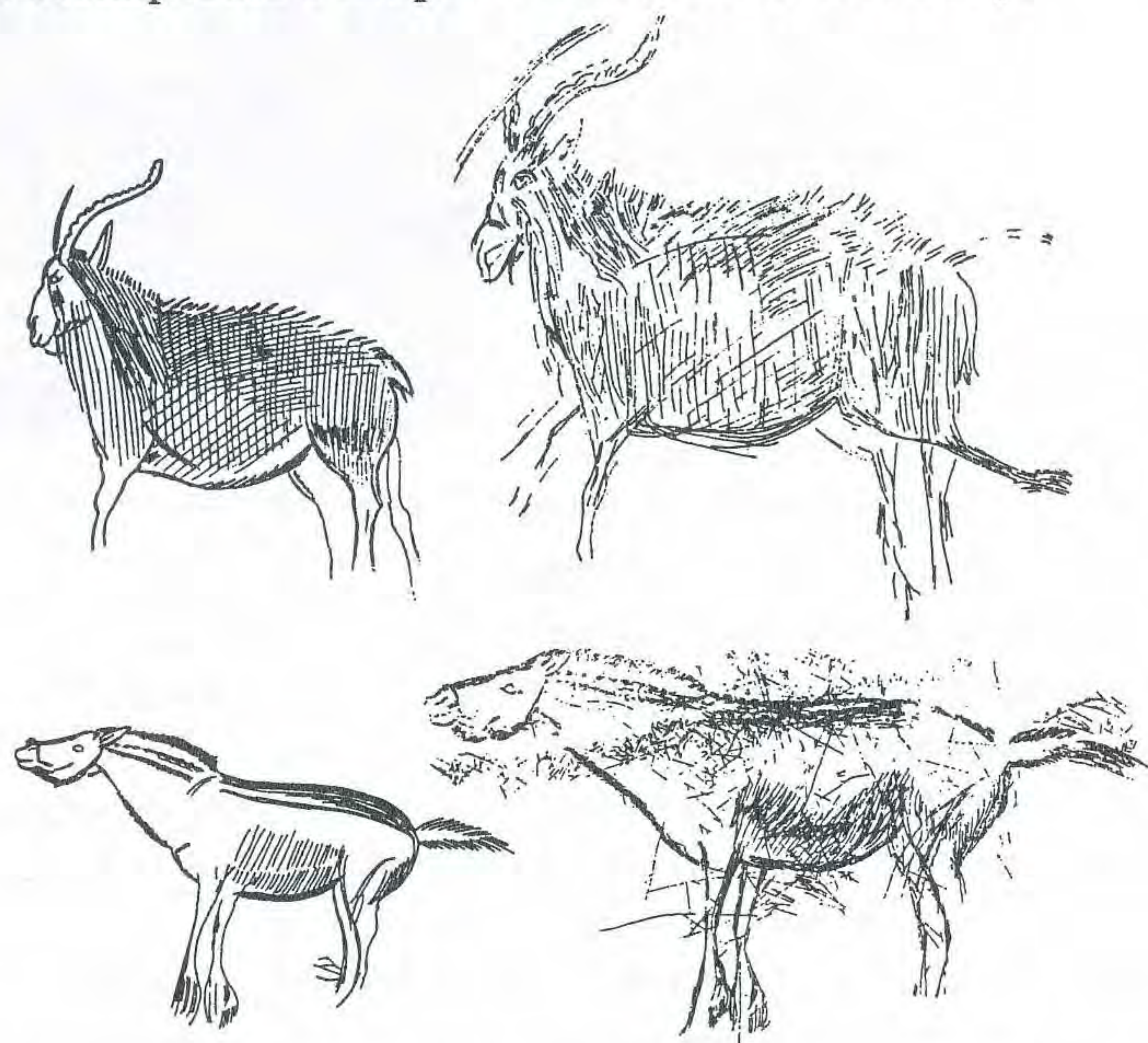


Рис. 8. Копии наскальных изображений, выполненные Брейлем и современными исследователями: вверху – гравированное изображение из Кастильо (Испания); внизу – гравированное изображение лошади из Труа Фреф (Франция)

Природное дарование и научный подход к феномену палеолитического искусства позволили ему стать не просто отличным копиистом древнейших образцов живописи и графики, но и их исследователем, неустанным разведчиком-первооткрывателем. Первые попытки скопировать образцы пещерного искусства относятся к рубежу XIX–XX вв. В 1897 г. Эдуард Пьетт пригласил Брейля для прорисовки своей замечательной коллекции предме-

тов палеолитического портативного искусства. В 1900 г. Брейль копирует изображения в пещере Ла Мут (Дордонь, Франция), а в 1902 г., лежа на набитых папоротником мешках, при желтом свете свечи зарисовывает росписи Большого плафона Альтамиры и отдельные группы изображений в других частях пещеры (для уточнения своих прорисовок он вернется в Альтамиру в 1932 г.). Далее следуют выдающиеся находки того времени – Марсула, Фон де Гом, Комбарелль. По его собственным подсчетам, Брейль провел под землей более 700 дней. Он проделал колоссальную работу по документированию памятников пещерного искусства и коллекций мелкой пластики. Практически любой учебник или книга по первобытному искусству не обходятся без его копий. Круг его интересов был чрезвычайно широк. Он изучал коллекции и участвовал в полевых исследованиях в Австрии, Англии, Бельгии, Венгрии, Германии, Испании, Италии, Польше, Румынии, Советском Союзе, Чехословакии, Швейцарии, бывал в Китае, на Синае, в Сирии, Сомали, Эфиопии. Пусть современная техника шагнула далеко вперед, пусть многие из его копий считаются теперь «версиями Брейля» (рис. 8), однако имя этого человека, в котором религиозное мировоззрение сочеталось с научным складом ума, поразительно трудолюбивого, с золотыми руками, навсегда останется связанным с образами первобытного искусства.

Альтамира (провинция Сантандер, Испания)

К тому моменту, когда пес охотника обнаружил вход в недра Альтамиры, тот был завален камнями и порос сорной травой. Вход в пещеру находится на склоне холма, и еще в древности навес, прикрывавший отверстие, обрушился и завалил его. Этот заросший эвкалиптами уголок у подножия известняковой скалы издавна называли Альтамирой. Такое имя стала носить и знаменитая пещера, окрещенная сначала Хуан Мортера. С возвышенности, глядя на юг, можно видеть величественную гряду, поднимающуюся на 2500 м, — это горы Кампу. К северу раскинулась



Рис. 9. План пещеры Альтамиры и схема расположения изображений



Рис. 10. Общий вид Большого плафона Альтамиры

долина Сантьяна с зелеными лугами, холмами и селеньями, завершающаяся прибрежной полосой. Рядом со входом в пещеру установлен простой памятник из грубого камня — Марселино де Саутуоле, открывшему 125 лет назад, в 1879 г., новый мир первобытного художественного творчества.



Рис. 11. Изображения бизонов на Большом плафоне Альтамиры. Фрагмент



Рис. 12. Изображенный на Большом плафоне Альтамиры кабан — довольно редкий образ наскального искусства

Залы Альтамиры протянулись почти на 280 м (рис. 9). На сводах пещеры красочные полихромные фигуры и выполненные углем изображения, гравировки и так называемые «макаронны» объединяются в группы; встречаются также одиночные изображения. Объем пещеры можно условно разделить на три части: первая находится в 26 м слева от входа и включает в себя отсек со знаменитым расписным сводом — Большим плафоном (рис. 10–12, 14). Центральная часть Альтамиры состоит из длинной галереи с несколькими боковыми ответвлениями. В отсеке при входе и в галерее открыто значительное количество изображений быков, бизонов и лошадей, нарисованных черным красителем без использования фактуры стен для придания объема фигурам, а также прямоугольные знаки, штрихи, линии и т. д. Встречены изображения козлов, животного из семейства кошачьих. В са-

мой глубине пещеры, в ее третьем отделе, находится коридор длиной около 50 м, почти весь покрытый изображениями, среди которых — олень-самец, лошади и бизон, несколько четырехугольных знаков, нечто напоминающее человеческие личины (рис. 13, 15, 16). От входа до самого отдаленного участка Альта-

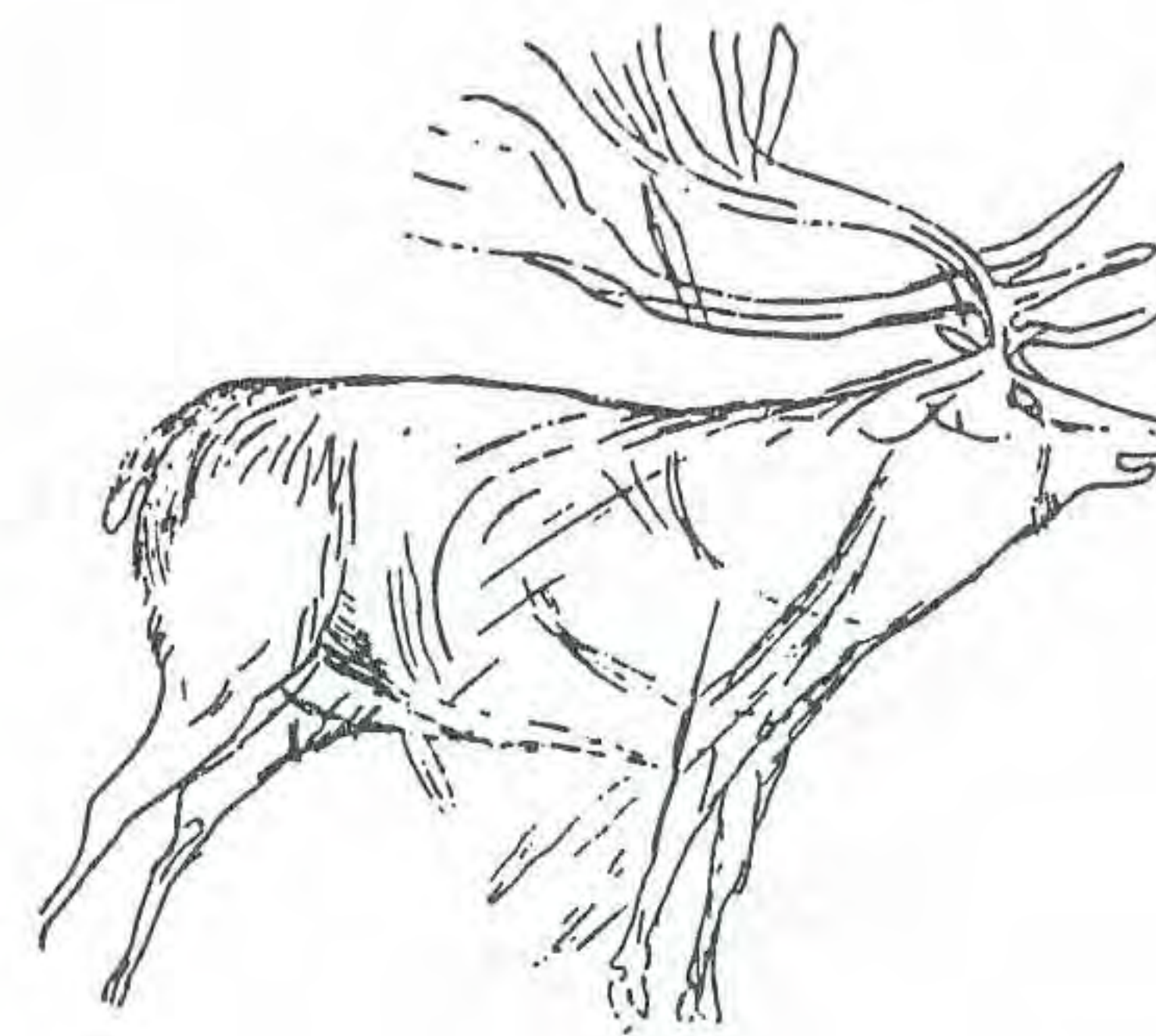


Рис. 13. Изображение оленя из Альтамиры



Рис. 14. Животные, представленные на Большом плафоне Альтамиры, динамичны и полны жизни. Фрагменты

миры располагаются 60 групп знаков, состоящих из точек и штрихов, нанесенных черной краской. В дальнем отсеке пещеры есть гравированные изображения, среди которых — лошадь, мамонт, бизон (рис. 17). При входе в пещеру по своду пальцами прочерчены извилистые линии — «макаронны», отдельные схематичные фигуры.

Расписной потолок Альтамиры, Большой плафон, — одно из самых знаменитых произведений искусства верхнего палеолита, выполненное с использованием охры и угля, но благодаря мастерству художника ставшее полихромным. Вытянутая группа изображений, словно полосой, растянулась в длину на 18 м, а в ширину примерно на 9 м в помещении, расположенном вблизи входа. В древности сюда никогда не проникал солнечный свет. В центре Большого плафона в разных позах изображены 15 бизо-

нов, позади самого крупного бизона-самца находятся самка оленя, несколько фигур лошадей, козел. Примечательны фигуры бизонов, склонивших головы и подогнувших ноги к животу наподобие креветок. На плоскостной копии они смотрятся странно. Но эти позы реалистичны — так животные подолгу ле-

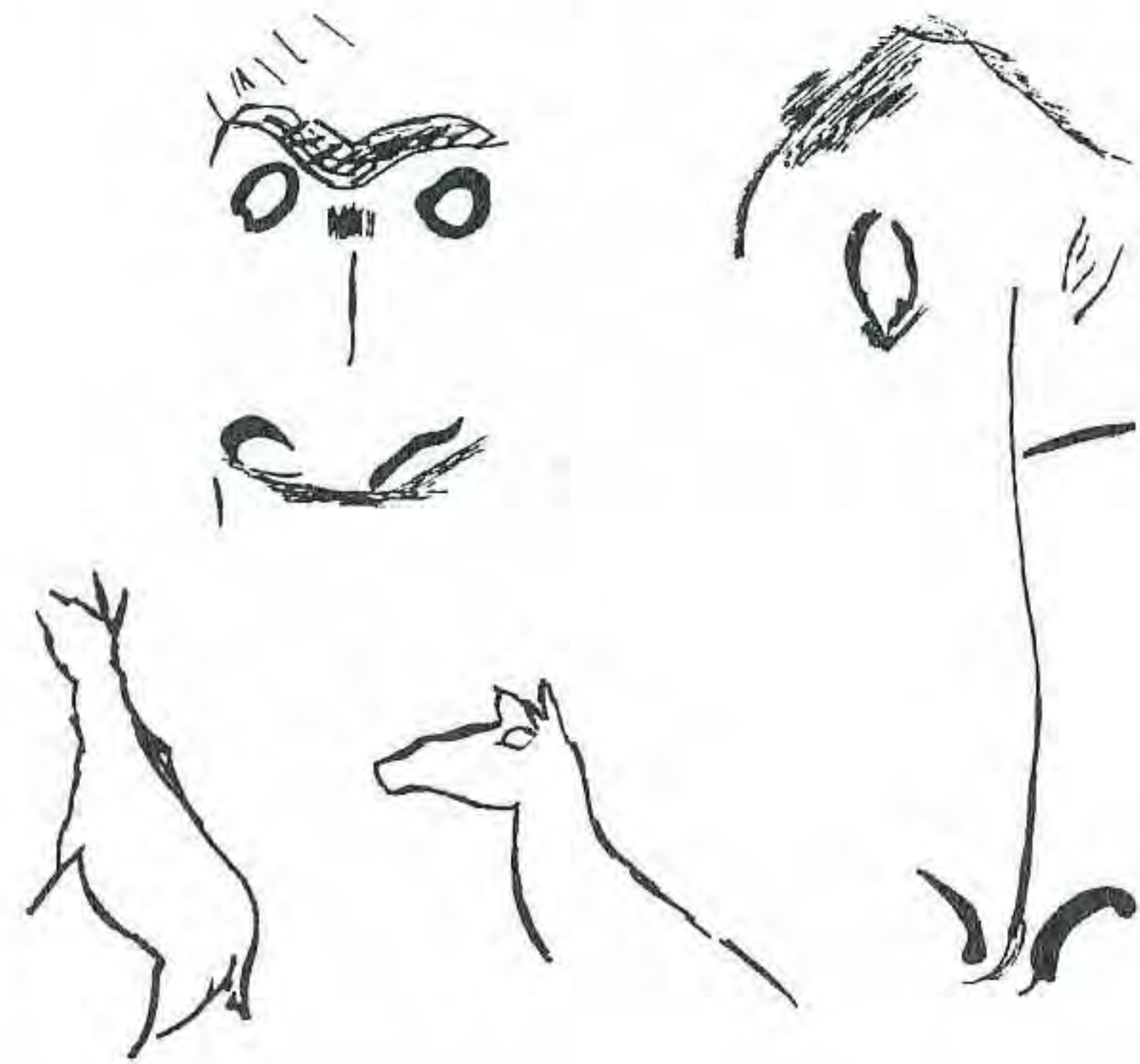


Рис. 15. Гравированные изображения, открытые в Альтамире

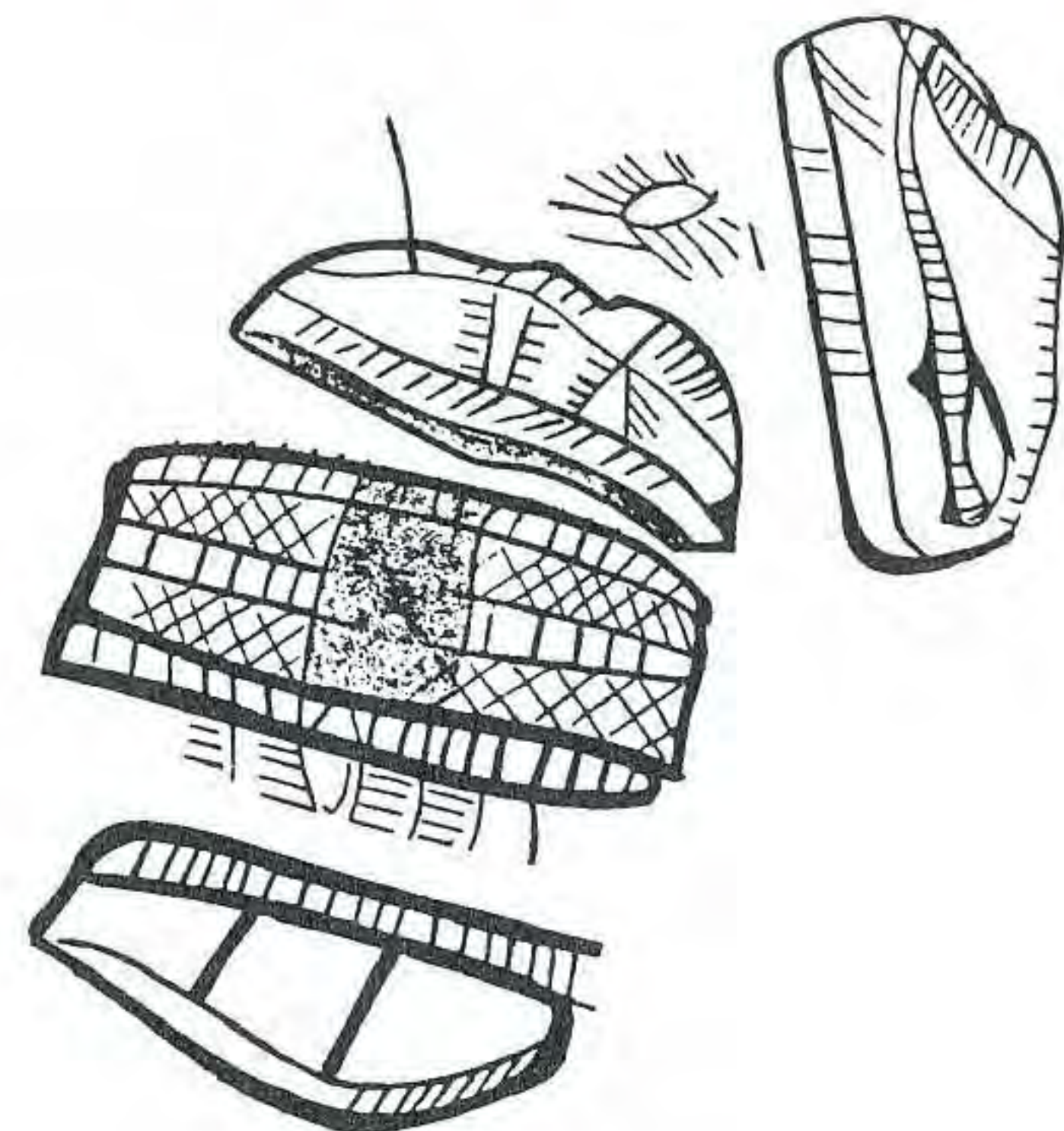


Рис. 16. Знаки из Альтамиры

жат на траве. Размер самой крупной фигуры — самки благородного оленя — достигает 2,2 м. Группу завершает бизон без головы; на периферии локализуется редкий в наскальном искусстве образ — кабан.

За 125 лет исследования росписей Альтамиры ученые так и не пришли к единому мнению относительно числа мастеров, принимавших участие в создании росписей, и по вопросу о времени создания всех фигур, украшающих расписной потолок и остальные части пещеры. Были ли все полихромные изображения выполнены одной рукой и являются ли они композицией, преднамеренно созданной как единое целое? Как соотносятся с полихромным расписным плафоном изображения, выполненные в другой манере, — красные лошади, тонкие гравировки? Специалисты склоняются к тому, что росписи создавались, как мини-

мум, в четыре этапа. Прямые даты для изображений Большого плафона варьируются в пределах от 14 820 до 13 130 лет назад. Знаток доисторического искусства английский исследователь и замечательный популяризатор научных достижений Пол Бан приводит мнение испанских художников Педро Сауры и Матильды

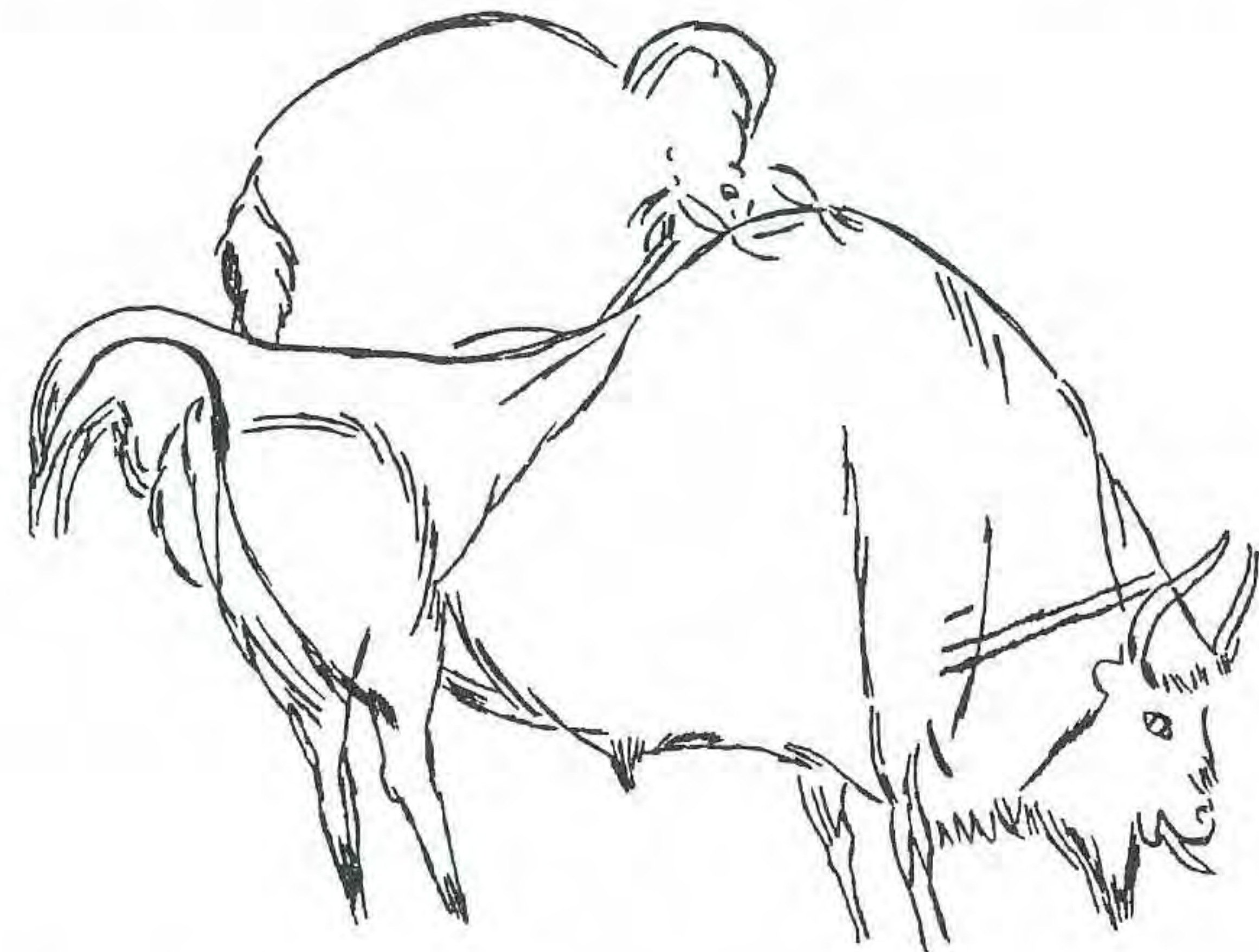


Рис. 17. Гравированные изображения из Альтамиры

Мускис, которые копировали росписи Альтамиры. Их работе предшествовало долгое и кропотливое изучение оригинала, создание многочисленных фотографий росписей в разных ракурсах и при разном освещении. Они полагают, и к их мнению П. Бан советует прислушаться, что изображения Альтамиры создавались по крайней мере в четыре этапа, хотя и не обязательно в разное время. Самые ранние рисунки — динамичные и выразительные красные лошади. Затем появилась большая серия полихромных бизонов (об этом можно судить по случаям палимпсестов — перекрывания одного изображения другим). Большой олень и расположенная справа от него изящная голова бизона, выполненная черным, по мнению современных художников, созданы другой рукой. Последними появились гравировки на потолке и некоторые росписи. В культурном слое Альтамиры найдены следы

человеческой деятельности, которые также свидетельствуют о одновременных посещениях пещеры. Наскальные изображения Альтамиры относятся к эпохам позднего солютре — среднего мадлена, даты AMS ^{14}C относятся к интервалу от 16 480 до 13 130 лет назад.

Герберт Кюн писал в середине 20-х годов XX в., что Альтамира и сейчас влияет на нас так ощутимо, как никакая другая палеолитическая пещера. В ней сфокусировалась великая художественная сила — это «Сикстинская капелла» своего времени, высшее, на что была способна та эпоха! Кюн назвал Альтамиру «королевой всех расписных пещер». И хотя этот признанный знаток первобытного искусства считал, что превзойти росписи Альтамиры первобытным художникам не удалось, открытия последних десятилетий свидетельствуют о том, что предела совершенству не существует.

Не менее знаменита, чем испанская Альтамира, французская пещера Ляско — еще один, по словам Брейля, гигант палеолитического искусства.

Ляско (департамент Дордонь, Франция)

Пещера Ляско, или Ласко¹, находится во французском департаменте Дордонь на левом берегу реки Везер. До осени 1940 г. основной достопримечательностью этих мест был замок Монтиньяк, который, как всякий средневековый замок, был окружен завесой таинственности, вокруг него витали легенды о сокровищах под землей. На их поиски и отправились четверо подростков. Этому путешествию предшествовало вполне заурядное событие: на доминирующем в округе плато, в глубине леса, упало большое старое дерево, скрывавшее щель в земле. Хотя вырванные корни еще не обнажили узкого отверстия, но у пыт-

¹ Совершить виртуальное путешествие в недра Ляско можно на сайте: www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/fr/.

ливых подростков возникло предчувствие, что ниже — пустота и неизведанность. Во вторник 12 сентября 1940 г. Марсель Равида, Жак Марсаль, Жорж Анбель и Симон Коэнка отправились в свою ставшую впоследствии знаменитой экспедицию. Расширив отверстие в земле, они проскользнули по узкому лазу, проползли несколько метров, прежде чем попали в главный зал — так называемую Ротонду быков. Перемещаясь по подземному переходу, искатели приключений постепенно привыкали к темноте. Наконец их глазам предстала удивительная картина — огромные красные бизоны, желтые лошадки, самцы оленей, словно парящая в воздухе корова. Животные как бы мчались навстречу своей новой судьбе. Краски были яркими, как будто не прошло по меньшей мере 15 тысячелетий — именно столько лет отделяли создание изображений от визита юных посетителей. На следующий день были обнаружены другие подземные галереи, местами довольно узкие переходы. Но наиболее захватывающее открытие поджидало подростков в глубоком колодце, куда один из мальчиков спустился по веревке. На стене красовалась великолепная сцена, напоминавшая современную испанскую корриду: раненый бык и поверженный им тореро.

Вход в пещеру расположен примерно в середине склона. Изначально он был гораздо шире того лаза, через который были вынуждены пробираться юные первооткрыватели, но к середине XX в. оказался почти полностью засыпанным. Глубина пещеры порядка 250 м, высотный перепад составляет около 30 м (рис. 18); в ней был выявлен культурный слой. Большинство изображений из Ляско скопировал аббат Андре Глори (1906–1966), который в 50–60-е годы XX в. документировал около 1500 изображений. Ныне насчитывается около 600 замечательных росписей и 1500 гравировок. В «репертуаре» фигуративных образов пещеры — быки, бизоны, олени, лошади и другие животные, встречаются также и различные знаки. Иконографические особенности изображений из Ляско позволяли отодвинуть время их создания на 17 тыс. лет назад, в начало мадлена, однако позднейшие археологические

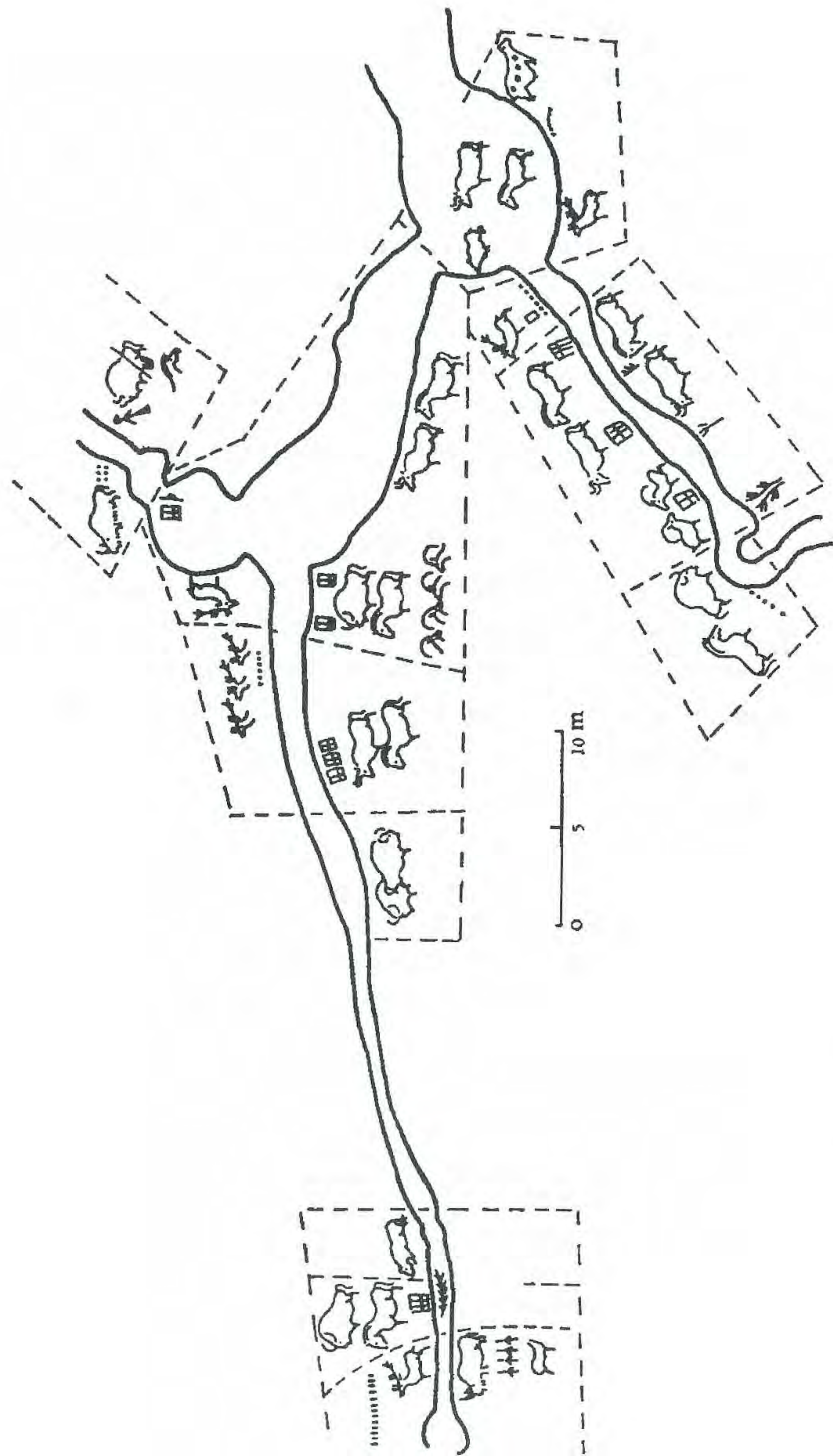


Рис. 18. План пещеры Ляско и схема расположения изображений

исследования, в том числе полученные радиоуглеродные даты, связывают их создание с несколько более поздним временем, отстоящим от наших дней на 15 тыс. лет.

В так называемой Ротонде быков (Большой зал, или Зал быков) располагаются росписи, выполненные черным и красным и образующие одну из самых монументальных композиций первобытного искусства. Некоторые из фигур в длину достигают 5 м, в то время как самый крупный бизон из Альтамыры — всего 2 м, а из Нио — около 1 м. Группа включает фигуры пяти быков, обращенных друг к другу (рис. 20). Сцены противостояния готовых к схватке животных хотя и встречаются нечасто, но столь впечатляющи и ярки, что расцениваются как характерные для палеолитического искусства. В них зачастую бывают представлены животные одного вида, например, в Руфиньяк друг другу противостоят 11 мамонтов. В Ротонде Ляско левее быков-соперников находятся семь лошадей, головы которых обращены в одну сторону. Чуть поодаль можно увидеть так называемого «единорога». Этот образ исследователи интерпретируют и как носорога, и как замаскированного человека. Отмечалось, что если бы у него не было рогов (хотя он и назван единорогом, но рогов у него все-таки два) и была бы по-прежнему «талиа», то он мог бы сойти за пантеру, учитывая, что эти животные были распространены на территории Европы в эпоху верхнего палеолита. Хороши фигуры оленей с замысловатыми ветвистыми рогами, показанными тонкой точной линией.

Из Зала быков можно попасть в проход, на сводах которого размещен многофигурный фриз. Изображения лошадей, бизонов, козлов местами перекрывают геометрические знаки. Один из самых знаменитых персонажей палеолитического искусства — так называемая «прыгающая корова» — обнаружен именно здесь (рис. 19). Живописный фриз в этом проходе знаменит тем, что его фигуры выполнены в полихромной технике, которая вовсе не являлась, как иногда ошибочно указывается, типичной для палеолитического наскального искусства. Видимо, лишь немногие мастера были наделены редким даром или освоили навык



*Рис. 19. Крупное изображение так называемой «прыгающей коровы» из Ляско, точнее – самки тура (ее размер достигает 1,7 м).
Фрагмент полихромной росписи*



Рис. 20. На первом плане композиции из Ляско в так называемой скрученной перспективе изображены крупные туры, перед ними небольшая лошадь; на заднем плане – олени, чьи изящные рога проработаны тонкой затейливой линией.

Фрагмент

творить с использованием цветовых нюансов. Превосходное качество живописной работы заставляет обратить особое внимание на это узкое, постепенно расширяющееся помещение.

Через другой низкий 15-метровый проход из Большого зала можно попасть в «неф» с боковой «апсидой». В «нефе» примечательны фигуры лошадей, группа козлов, расположенная на стене справа, и противопоставленная им группа из пяти оленей слева. На своде узкого прохода можно видеть фигуру еще одной коровы, ниже которой размещены прямоугольные знаки, иногда трактуемые как изображения ловушек, а также множество других фигур.

Сцена корриды на «апсиде» стала хрестоматийной по многим причинам: удивительны изящество и динамизм персонажей, уравновешенность и лаконичность художественного решения (рис. 21). Огромный бизон изображен в угрожающей позе, мрачно и решительно он склонил голову на могучую шерстистую грудь,



Рис. 21. Самая загадочная группа изображений Ляско — так называемая коррида — расположена в колодце, или «апсиде», куда один из юных первооткрывателей пещерного искусства спустился по веревке

его тело пронзило копьё, из раны в брюхе вываливаются внутренности. Как подкошенный рухнул перед ним человек. Он трактован схематично, но это не умаляет драматизма всей картины, скорее наоборот — простыми средствами первобытный художник сумел передать трагизм ситуации. Многое странно в самой антропоморфной фигуре. У «человека» птичий клюв, четырехпалые кисти рук. Удивляет и размещенная рядом фигура птицы, венчающая «жезл» или, возможно, декорированную копьё-металку. Аббат Брейль трактовал эту фигуру как изображение души умершего. Действительно, представления о душе-птице, отлетающей на небо после смерти человека, с глубокой древнос-

ти было распространено довольно широко среди народов, населявших север Евразии и Америку.

Даже специалисты трактуют эту сцену абсолютно по-разному, что уж говорить о досужих домыслах! Анализ росписей из «апсиды» демонстрирует, насколько трудно в наскальном искус-

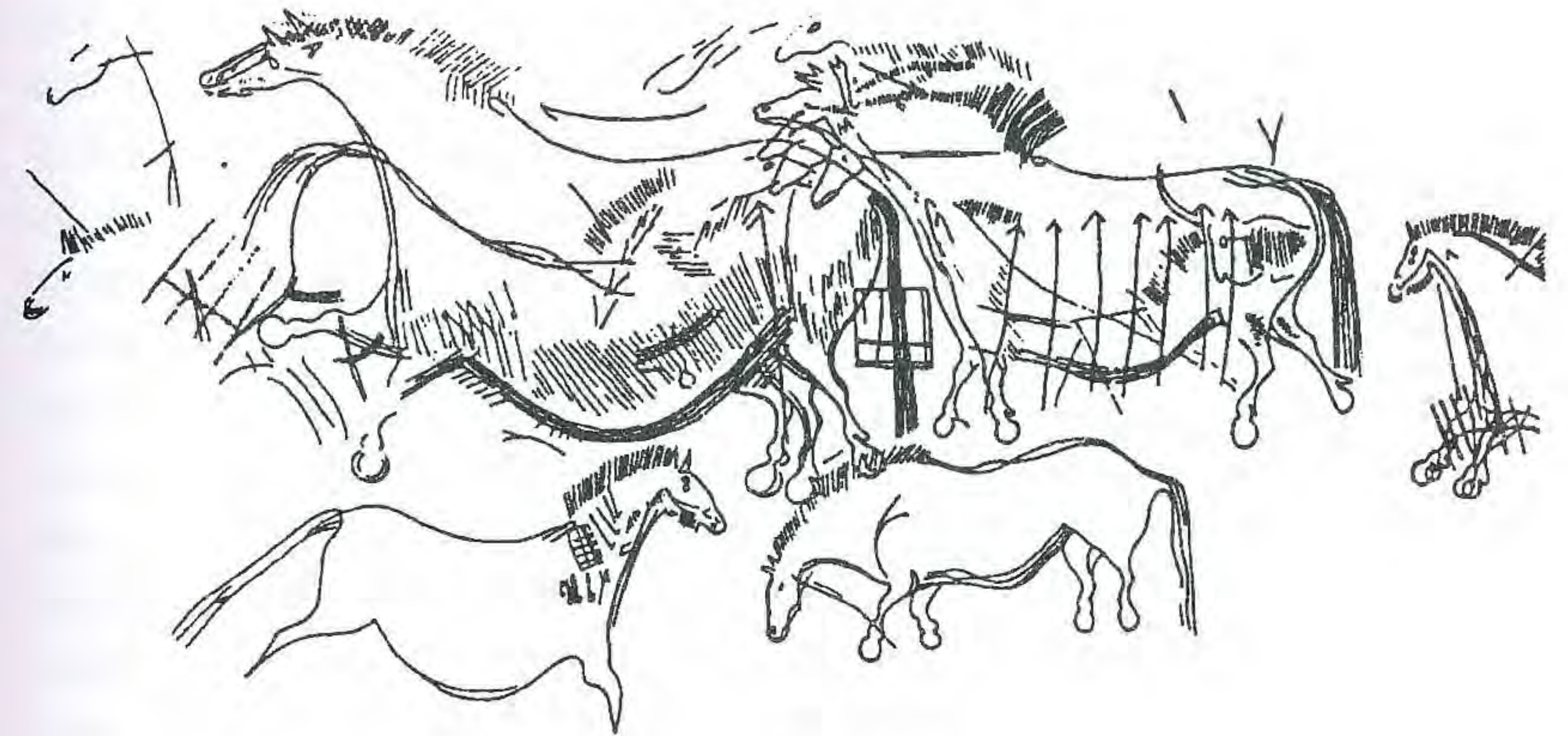


Рис. 22. Эта группа лошадок из Ляско примечательна тем, что для передачи движения древний художник, подобно современным мультипликаторам, дублировал их конечности в разном положении.
Фрагмент

стве выделять композиции, ведь многие группы изображений не разграничены. В данном случае непонятно, следует ли рассматривать имеющуюся вблизи упомянутой группы фигуру носорога отдельно, или она входит в композицию. Если считать носорога участником событий, то можно вспомнить трактовку известного искусствоведа В.Б. Мириманова: «Между бизоном и носорогом произошел поединок. В то время как победитель-носорог удаляется, появляется охотник, уверенный в надежности своей маскировки, но раненый бизон неожиданно обрушивает на него свою ярость. Неловко брошенное копьё ломается, охотник падает, роняя копьё-металку, украшенную фигуркой птицы».

Группа лошадей из Ляско удивительна тем, что для передачи движения древний мастер использовал прием умножения деталей. У животных есть «лишние» головы и ноги. Сцена весьма масштабна. Только стрелы, показанные на корпусе одной из лошадок, достигают метра в длину (рис. 22).

В Ляско обнаружены прекрасные композиции с участием хищников из семейства кошачьих. Одно из животных, по выражению А. Леруа-Гурана, рычит и метит территорию. В так называемом Зале кошачьих имеются натуралистично гравированные изображения этих хищников, которые, по мнению исследователя, составляют композиционное целое. Они не одиноки: в этом наиболее удаленном от входа помещении имеется скопление и других образов, выполненных как краской, так и гравировкой. Среди них — козлы, носорог, целые фигуры и отдельно показанные головы бизона и лошади, в том числе редко встречающееся фронтальное изображение лошадиной головы, знаки. Есть не только отдельные головы, но и изображение лишнего головы тела (козлиного или оленьего). Такие парциальные изображения характерны для искусства палеолита. В ту эпоху изображались не только безголовые копытные, но и другие животные, например медведи. Могли быть изображены и другие «части», например, отдельная лапа или фрагмент корпуса животного. Чаще всего парциальные изображения объясняют принципом обозначения целого по его части, однако чем вызвана подобная тяга древних художников к воспроизведению фрагментированных фигур, остается загадкой.

Несколько слов об Андре Леруа-Гуране. Как и имя Брейля, имя Леруа-Гурана (1911–1986) навсегда вписано в историю первобытного искусства, которым он увлекся в середине прошлого века. Леруа-Гуран был успешным исследователем, директором Музея человека в Париже, его труды изданы на многих языках лучшими издательскими домами. «Четыре периода» Леруа-Гурана отражают его взгляд на хронологию искусства палеолита. Хотя многие из его стилистических и хронологических построений за прошедшее время подверглись значительной корректировке, но каж-

дый исследователь, начинающий путь в науке и интересующийся начальными этапами первобытного творчества, неизменно обращается к его фундаментальным трудам о пещерном искусстве.

Нио (департамент Арьеж, Франция)

Пещера Нио находится вблизи города Тараскон-сюр-Арьеж на высоте 100 м над рекой Викдессо, притоком Арьежа. Она горизонтальная, залы и переходы в известняковом массиве протянулись более чем на 2 км (рис. 23)¹. Пещера с таинственными рисунками легкодоступна и была давно известна. Местные жители между собой именовали ее музеем, хотя посетители не подозревали, что изображения, покрывающие стены пещеры, столь древние. В так называемом Черном салоне — главном святилище Нио — на единственной не разрисованной палеолитическими художниками стене оставил автограф некий Рубен-де-ла-Вьяй, посетивший пещеру в 1660 г. (К сожалению, авторы других граффити посягнули и на изобразительную поверхность, освоенную древними художниками.)

Уже упоминавшийся Феликс Гарригу, к тому времени открывший ряд произведений палеолитического мобильного искусства, посетив в 1864 г. Нио, оставил в своем дневнике недоуменную запись «На стенах есть рисунки, что бы это могло быть?». О феномене палеолитической Нио специалисты, а затем и широкая публика заговорили лишь в 1906 г. благодаря капитану Моляру, который вместе со своими сыновьями открыл росписи, о чем сообщил Картальяку. Моляр составлял план пещеры и ознакомил специалистов с многофигурной композицией, изображенной в Черном салоне, где, согласно современным данным, сосредоточены две трети всех фигур, скрытых в темноте переходов и

¹ Нио составляет единое целое с Резо Кластр — другой большой пещерой, в которой также имеются изображения. Ныне попасть в Резо Кластр можно лишь через переходы Нио, но в древности, в эпоху мадлена, эти 400 м не были преодолены.

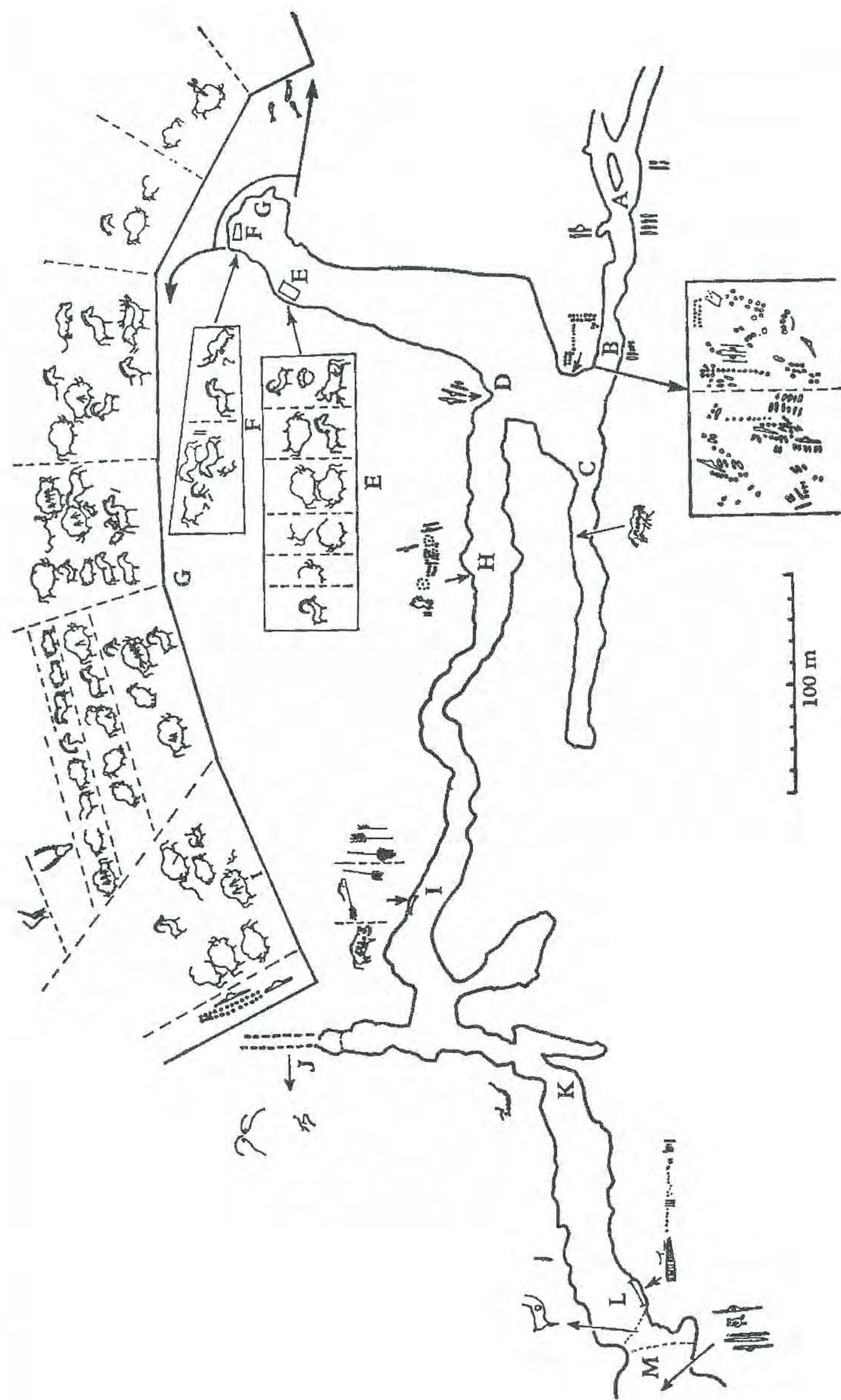


Рис. 23. План пещеры Нио и схема расположения изображений

залов. Э. Картальяк и А. Брейль стали первыми исследователями пещеры Нио. Брейль выполнил прорисовки. Общее число распознаваемых изображений в пещере — чуть более 100, не поддаются идентификации лишь 15 фигур, также представлено более 300 знаков. Позднее, в 1925 г., Ж. Мандеман обнаружил несколько фигур, выполненных черным красителем, и назвал подземное ответвление Галереей Картальяка в честь известного исследователя первобытного искусства.

Эмиль Картальяк (1845–1921), профессор университета Тулузы, первоначально не признавал подлинности пещерного наскального искусства. Он указывал, в частности, на иные особенности древних животных, говорил, например, что у бизонов рога должны были быть показаны иначе, чем, по его пренебрежительным словам, у дикого крупного рогатого скота из Альтамыры. В свое время его ближайший друг Мортилье, подозревая возможный подвох в сообщениях об Альтамыре, предостерегал его: «Берегитесь! Над французскими доисториками могут сыграть злую шутку! Остерегайтесь ловушки испанских церковников!» И Картальяк остерегался. Надо отдать должное исследователю: анализируя новые открытия, в дальнейшем он публично признал несостоятельность своих сомнений в подлинности палеолитического пещерного искусства. В 1902 г. он опубликовал статью с красноречивым названием «Покаяние скептика»¹. Картальяк принимал участие в исследовании пещер с росписями и гравировками, сотрудничал с Брейлем.

Но вернемся в Нио, тем более что дальше нас ждет ее самое знаменитое помещение, настоящее святилище — так называемый Черный салон. В этом подземном зале, завершающем ответвление вправо от входа, зафиксировано наиболее значительное скопление фигур (рис. 24–26). В 90-е годы XX в. новое детальное изучение изображений в Черном салоне показало, что это простран-

¹ Ее название, соответствуя латинскому наименованию католического церковного покаяния "Mea Culpa", по-видимому, должно было подчеркнуть глубину раскаяния исследователя-антиклерикала.



Рис. 24. Черный салон пещеры Нио. Фрагмент

ство осваивалось художниками согласно предварительному замыслу, а фигуры объединены в композицию. Основная ее часть была заранее продумана, расположение и контур изображений сначала намечались угольным мелком, о чем свидетельствуют сохранившиеся грубые и крупные частицы угля. Лишь затем по предварительному эскизу изображения выполнялись краской. Сразу при входе в Черный салон справа можно видеть точки, штрихи, круги, перекрещивающиеся линии, «ключевидные» и другие знаки, столь необычные, что Карतालьяк в свое время принял их за надписи. Изображения животных здесь отсутствуют. В следующем помещении на глиняном полу представлены фигуры животных: группа из четырех бизонов, лошади и каменного козла, далее — внушительный по размерам отпечаток лапы какого-то зверя, сопровождаемый изображением быка (рис. 27). Среди росписей — многочисленные фигуры бизонов и пиренейских козлов, есть и абстрактные линии. Примечательно изображение рыбы из семейства лососевых.



Рис. 25. Черный салон пещеры Нио. Фрагмент

Есть несколько версий хронологического определения росписей Нио. Изображения создавались на протяжении тысячелетия между 11 500 и 10 500 гг. до н.э. Знаменитый исследователь первобытного искусства Андре Леруа-Гуран в свое время высказывал предположение, что масштабные композиции в Черном салоне создавались в один прием. Ошибочность его мнения о безусловной целостности и одновременности создания пещерных изображений Нио, которое он относил к началу или середине среднего мадлена (≈ 12 тыс. лет назад), в последнее время была доказана исследовательским коллективом под руководством крупнейшего современного исследователя наскального искусства, в том числе пещерного, главного советника по национальным древностям Франции Жана Клотта. Согласно новейшим исследованиям, изображения в пещере Нио создавались по крайней мере в два этапа, отделенных друг от друга значительным временным промежутком¹. Было выявлено четыре разных состава краски, которые использовали древние художники. Сравнение красок разного состава, использованных в пещерных росписях и на артефактах из слоя стоянок этого района, позволило отнести большую часть росписей в Черном салоне пещеры Нио и несколько знаков в ее галереях к позднему мадлену, а остальные изображения — к среднему.

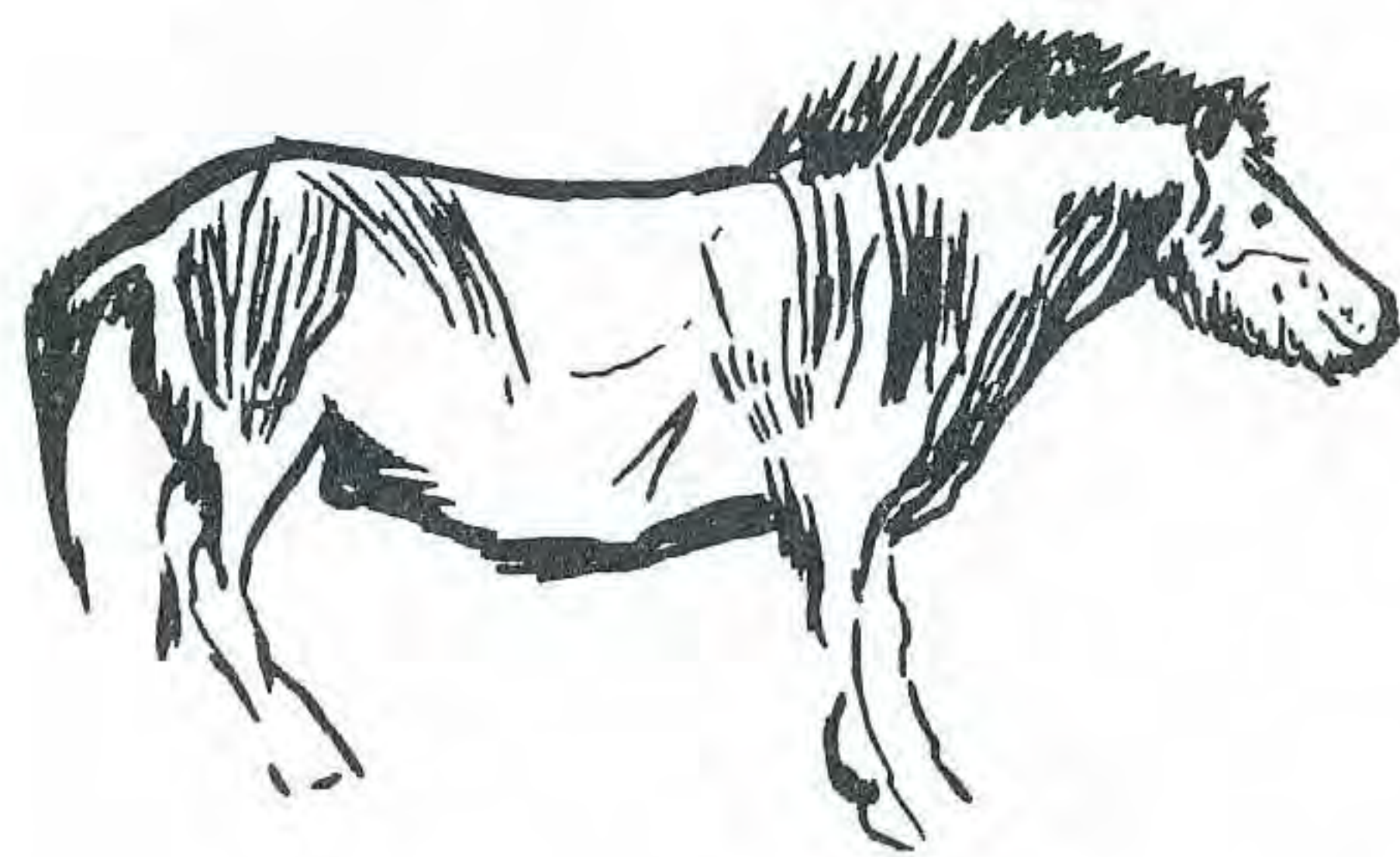


Рис. 26. Изображение лошади из Нио

вал предположение, что масштабные композиции в Черном салоне создавались в один прием. Ошибочность его мнения о безусловной целостности и одновременности создания пещерных изображений Нио, которое он относил к началу или середине среднего мадлена (≈ 12 тыс. лет назад), в последнее время была доказана исследовательским коллективом под руководством крупнейшего современного исследователя наскального искусства, в том числе пещерного, главного советника по национальным древностям Франции Жана Клотта. Согласно новейшим исследованиям, изображения в пещере Нио создавались по крайней мере в два этапа, отделенных друг от друга значительным временным промежутком¹. Было выявлено четыре разных состава краски, которые использовали древние художники. Сравнение красок разного состава, использованных в пещерных росписях и на артефактах из слоя стоянок этого района, позволило отнести большую часть росписей в Черном салоне пещеры Нио и несколько знаков в ее галереях к позднему мадлену, а остальные изображения — к среднему.

Продуманность комплекса изображений Черного салона свидетельствует в пользу того, что здесь было святилище. Непода-

Продуманность комплекса изображений Черного салона свидетельствует в пользу того, что здесь было святилище. Непода-

¹ По AMS ¹⁴C были получены такие даты: центральное изображение бизона на панно I создано $12\,890 \pm 160$ лет тому назад, черная полоса, проведенная рядом, — $13\,060 \pm 200$ лет назад, маленькая фигура бизона на панно V — $13\,850 \pm 150$ лет назад.

леку от входа во внутреннюю Галерею обвала, названную так из-за скопления скальных обломков в ее конце, находится окаменевший отпечаток ноги мальчика, который принято связывать с обрядами инициаций, проводившихся во мраке пещеры. На глиняном полу обнаружено изображение бизона, пересеченное линиями. Чуть дальше по галерее можно увидеть сцену противостояния двух козлов, а также изображение лошадиной головы. Помимо Черного салона, в пещере Нио фигуры и знаки встречаются в галерее при входе и во внутренней галерее, где изображения выполнены в иной манере — при создании росписей древние мастера использовали фактуру и рельеф стен. В галерее при входе локализуются группы знаков красного цвета, которые аббат Брейль считал знаками, предупреждающими об опасности, а также ключеподобные знаки, штрихи.

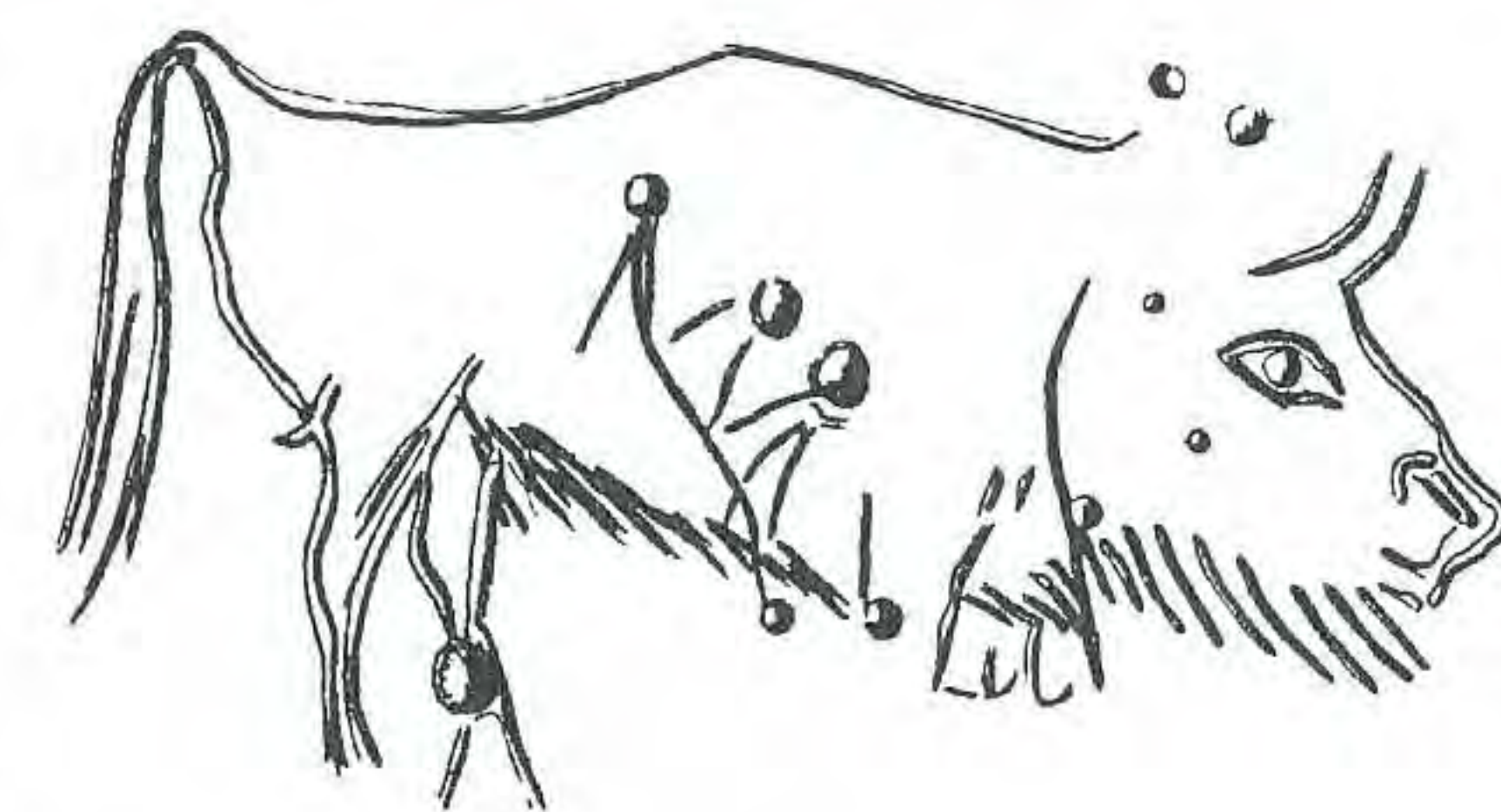


Рис. 27. Такие прочерченные по глине изображения иногда встречаются в европейском пещерном искусстве. А этого персонажа из Нио еще и забросали глиняными шарами

Труа Фреф и Тюк д'Одубер (департамент Арьеж, Франция)

Эти две пещеры были открыты в 1912 г. графом Анри Бегуэном и его тремя сыновьями (отсюда название первой пещеры)¹ и с тех пор составляют важную часть сокровищницы мирового

¹ Пещера Тюк д'Одубер находится в собственности этой фамилии, связанной «семейными узами» с пещерным искусством, что весьма благоприятно сказалось на состоянии сохранности памятника. Уцелели, в частности, изображения и отпечатки следов на глиняном полу, в то время как во многих других памятниках они были уничтожены по неосторожности. Помимо Тюк д'Одубер хорошо сохранились, например, открытая в 1972 г. Фонтане, а также Эрбера.

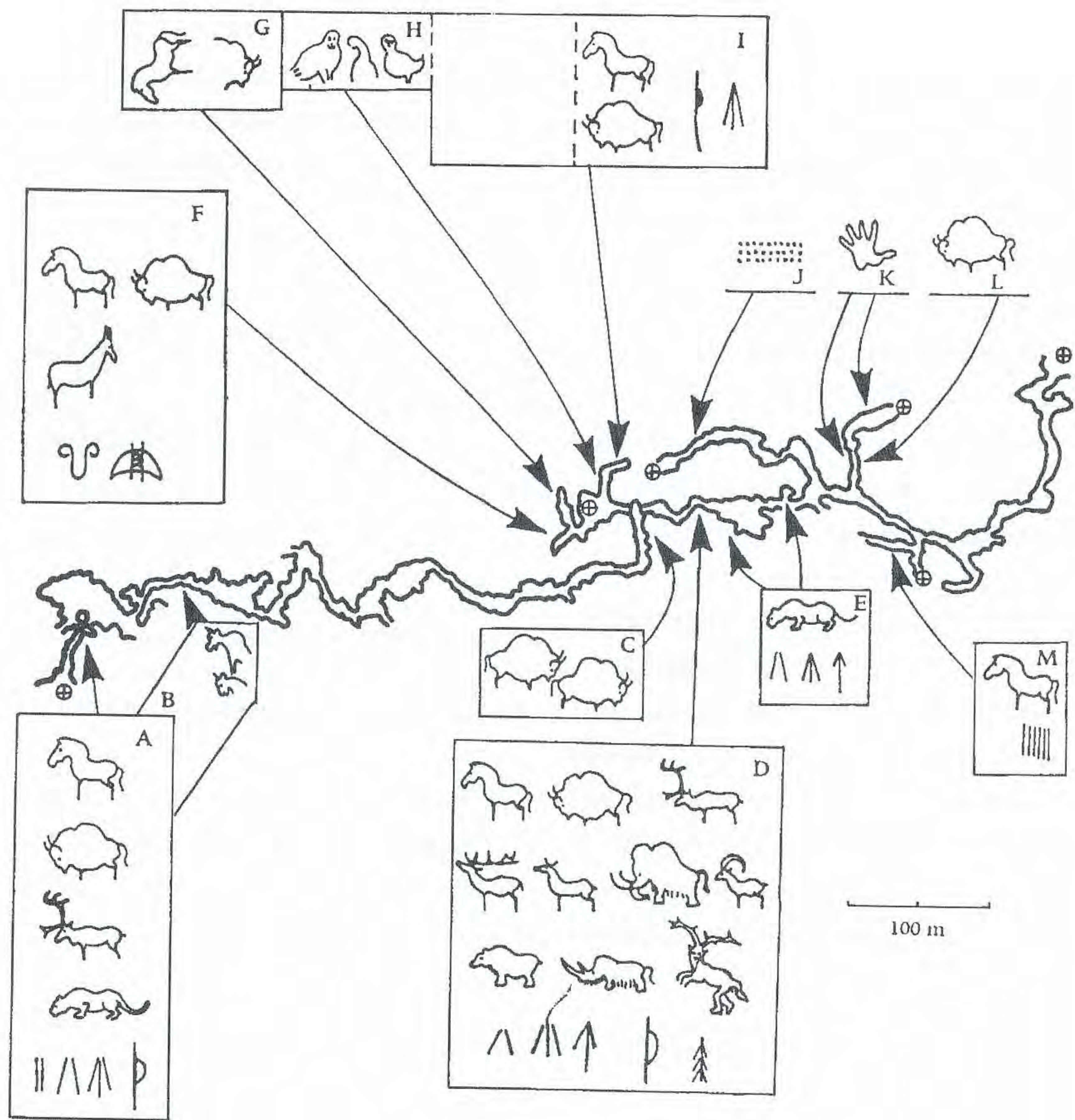


Рис. 28. План пещер Труа Фрер и Тюк д'Одубер и схема расположения изображений

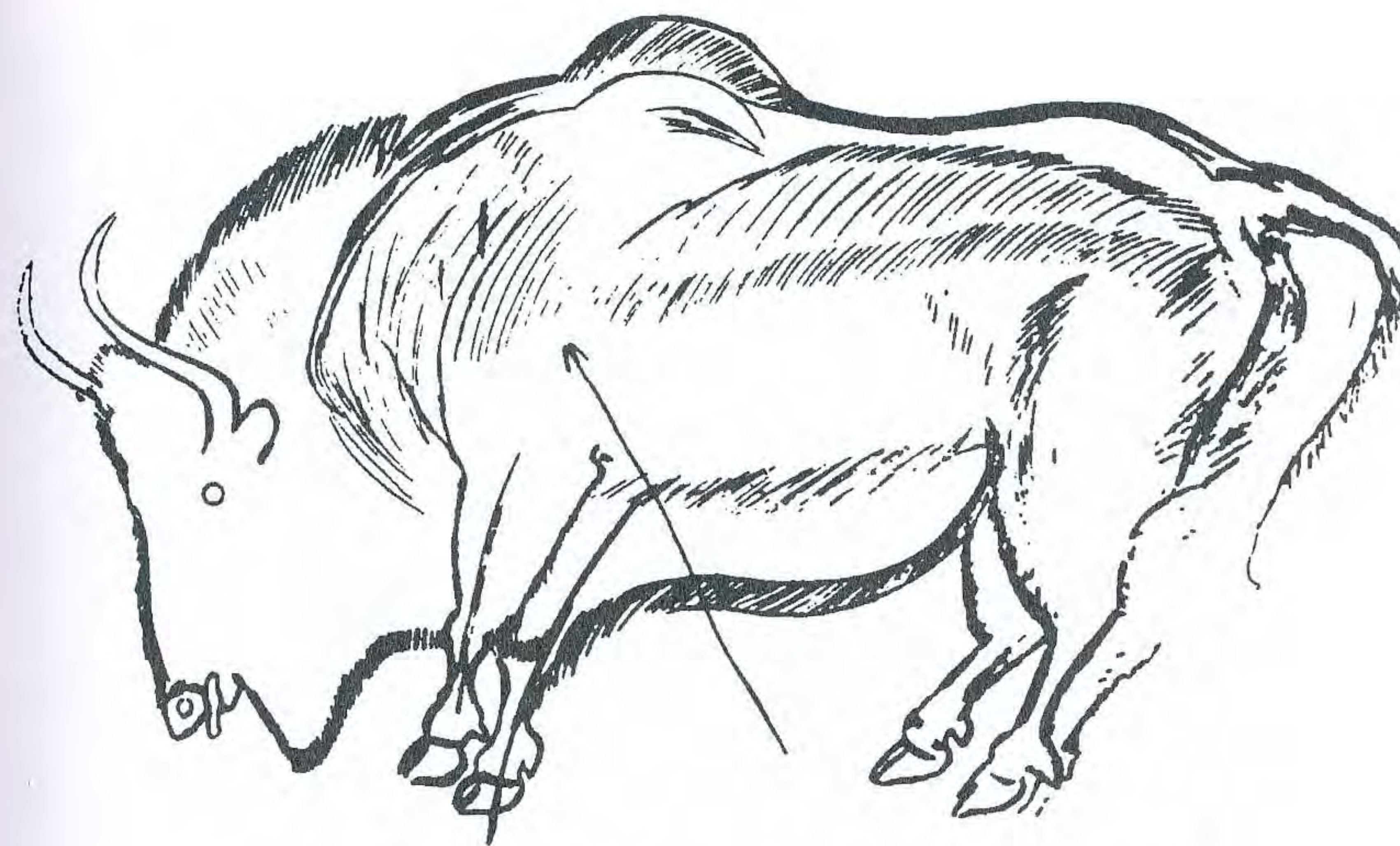


Рис. 29. Пораженный стрелой бизон из Труа Фрер в предсмертной агонии почти завалился на бок

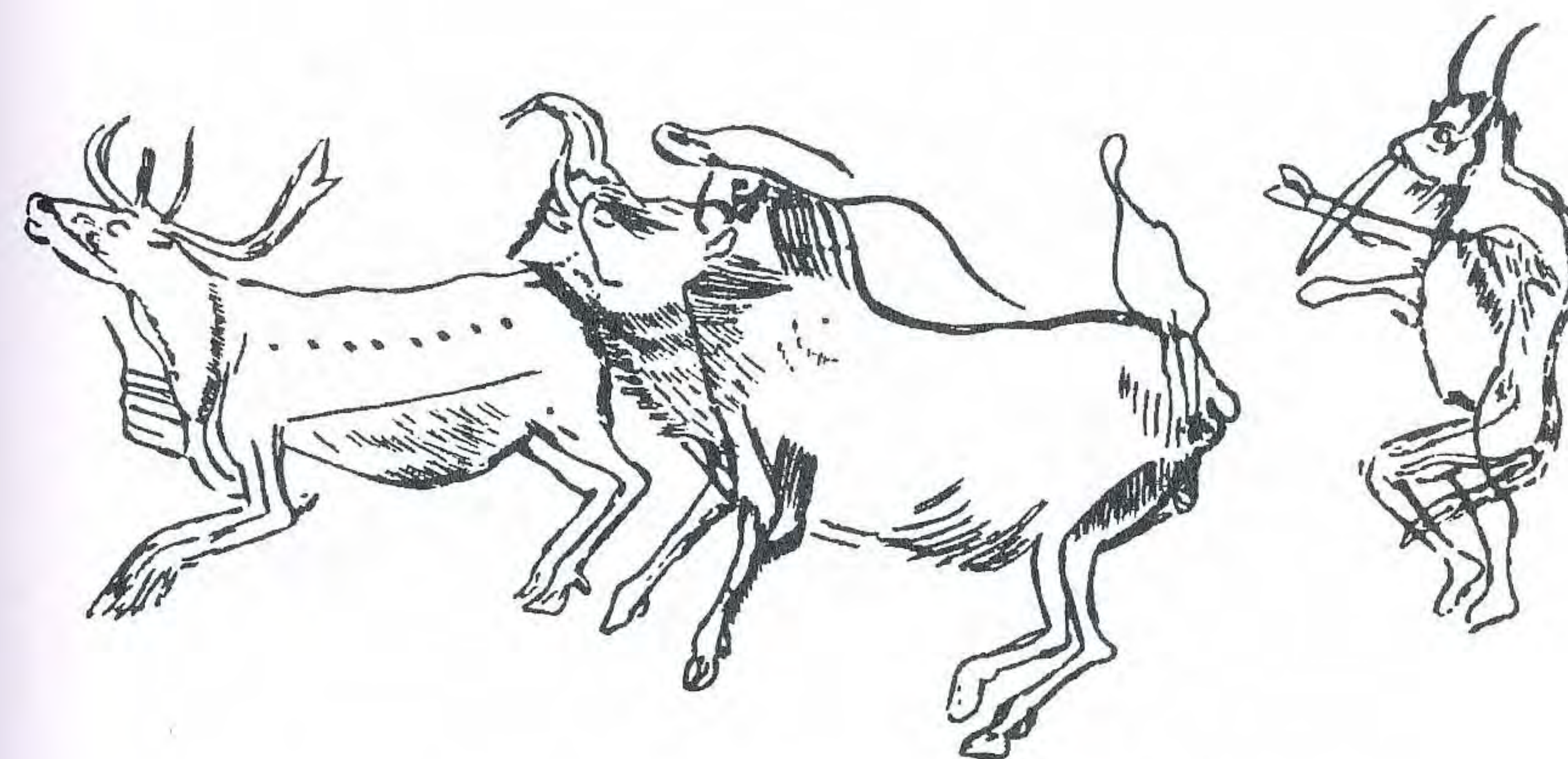
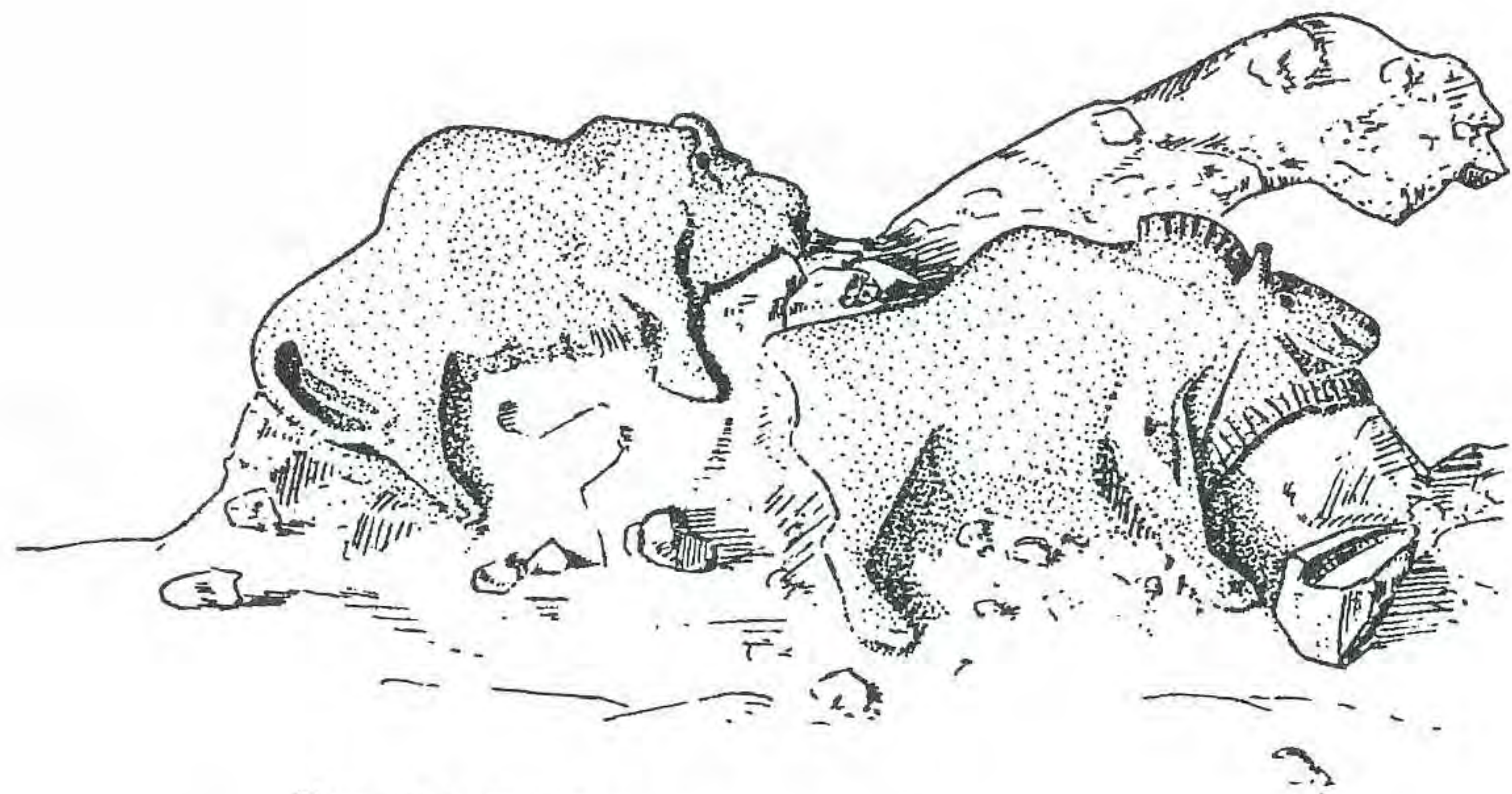


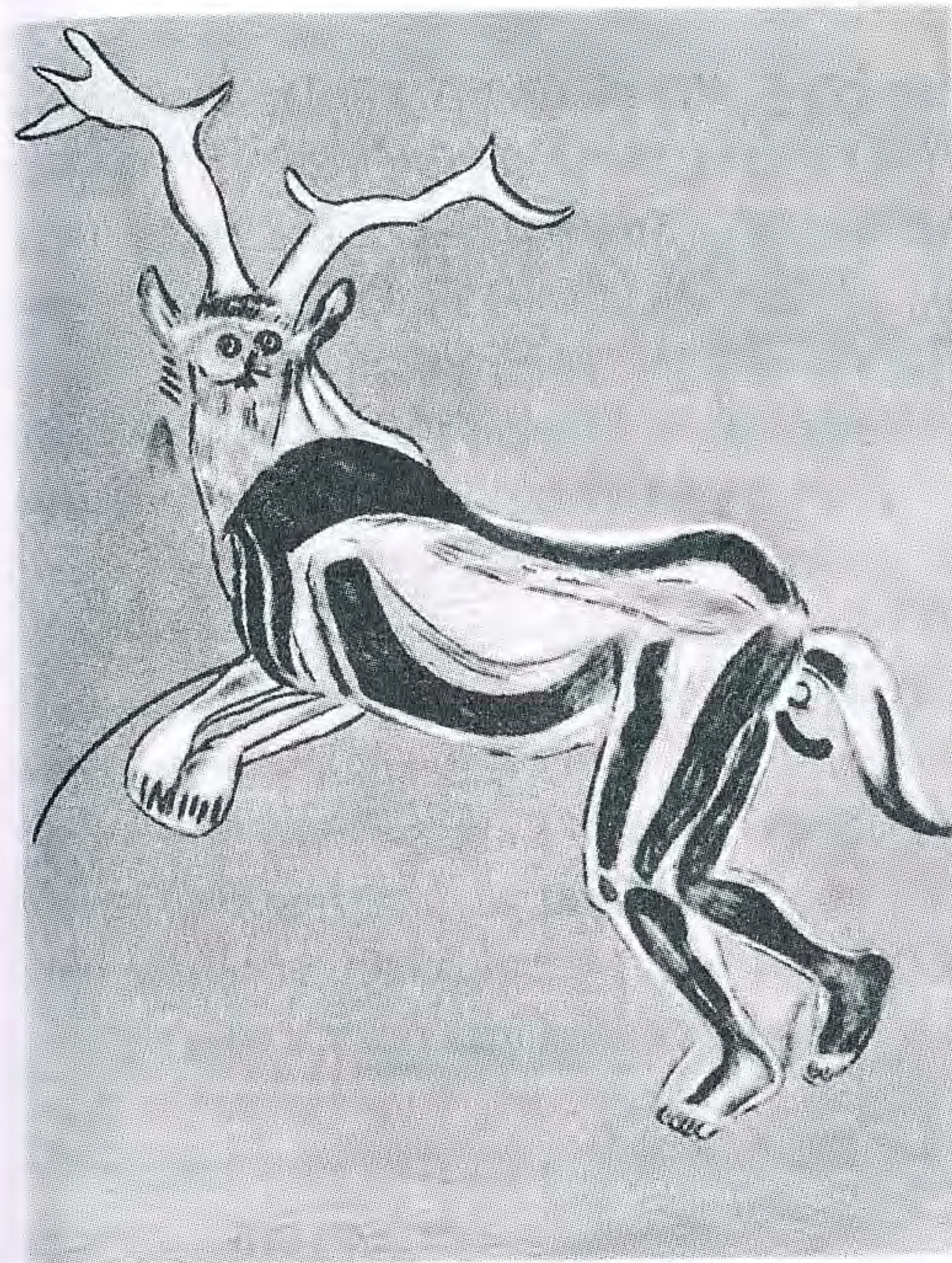
Рис. 30. Животные и так называемый колдун в маске из Тюк д'Одубер



*Рис. 31. Замысловатые многофигурные скопления
характерны для Тюк д'Одубер*



*Рис. 32. Сmodelированные из глины бизоны
на тысячелетия застыли на полу пещеры Тюк д'Одубер*



*Рис. 33. «Колдун»
из Труа Фреф – одно
из наиболее известных
изображений
палеолитического искусства*



*Рис. 34. «Стражи», или химеры,
из Тюк д'Одубер*

палеолитического искусства. А. Леруа-Гуран отмечал, что даже при беглом взгляде на план пещер Труа Фрер и Тюк д'Одубер поражает обилие входов, относящихся к разным эпохам (рис. 28). Он не исключал, что эти пещеры в прошлом сообщались между собой, однако, согласно представлениям современных ученых, французские Труа Фрер и Тюк д'Одубер, Нио и Резо Кластр, а также испанские Кастильо и Пасьега все же в древности не сообщались. З.А. Абрамова, известный отечественный исследователь первобытного искусства, под впечатлением от посещения французских пещер, писала, что в одной из галерей Труа Фрер трогательно видеть принадлежавший неутомимому аббату Анри Брейлю железный стул, который ныне сохраняется как реликвия. На стенах Труа Фрер и Тюк д'Одубер многочисленны изображения бизонов, лошадей и северных оленей, есть знаки, а также в меньшем числе другие фигуративные сюжеты — мамонты, хищники из семейства кошачьих, совы, носорог, козел (рис. 29, 30). Поражает сложное переплетение фигур, многие из прорисовок демонстрируют отдельные фигуры, которые в действительности являются частью замысловатых групп (рис. 31). Важнейшей достопримечательностью Тюк д'Одубер является пара бизонов, вылепленных из глины на полу пещеры (рис. 32). В Труа Фрер наибольший интерес представляет фигура так называемого колдуна (рис. 33), которого аббат Брейль назвал «рогатым богом». На голове у него рога и уши, характерные для северного оленя, тело — человеческое, а хвост — лошадиный, хотя возможна и иная трактовка составляющих эту фигуру частей. Лапы «колдуна» напоминают лапы кошачьих, но персонаж показан привставшим на задние ноги, как будто он передвигается скачками. Есть в нем что-то и от суслика. С кем только не идентифицировали эту фигуру, одну из наиболее часто воспроизводимых в изданиях по первобытной истории! Много в этом фантастическом персонаже со смешанными антропо-и зооморфными чертами (так предпочитают писать ученые, когда точная идентификация изображения по разным причинам

затруднена) заставляет думать, что перед нами человек, ряженный фантастическим зверем. Но многое в этой фигуре не позволяет безоговорочно отдать предпочтение этой интерпретации. Если мы посмотрим, как рисуют одетых в шкуру антропоморфных персонажей, то увидим, что человек нет-нет да и выглядывает из-под нее, словно демонстрируя свою истинную природу. Но ведь в мифологии сохранилось и, соответственно, запечатлено в изобразительном искусстве множество химер (рис. 34), фантастических персонажей наподобие грифонов, сфинксов, василисков, которые сочетают именно черты животных и птиц и не выпячивают своей человеческой сущности. Не исключено, что колдун из Труа Фрер является одним из древнейших персонажей этого круга или отдаленным предшественником шаманов.

Комбарелль (департамент Дордонь, Франция)

Пещера Комбарелль расположена близ Лез Эйзи-де-Тейяк в департаменте Дордонь. Изображения в ней были открыты в 1901 г. местным жителем Помарелем; в то время пещера находилась на территории владения, принадлежавшего Бернье. Сообщение об открытии привлекло к памятнику внимание знатоков палеолита Л. Капитана, А. Брейля и Д. Пейрони, которые вскоре посетили его. Первые тщательные прорисовки изображений выполнил Брейль.

Длина основного коридора, представляющего собой меандрирующую линию, около 240 м (рис. 35). Все стены пещеры испещрены сотнями рисунков (рис. 36–38), которые появляются через 73 м после входа. А. Леруа-Гуран датировал фигуры из Комбарелль средним-поздним мадленом. Он насчитал около 250 идентифицируемых изображений, среди которых — бизон, лошадь, северный олень и другие представители семейства оленьих, хищники из семейства кошачьих, медведи, а также антропоморфные фигуры. В пещере очень много штрихов и росчер-

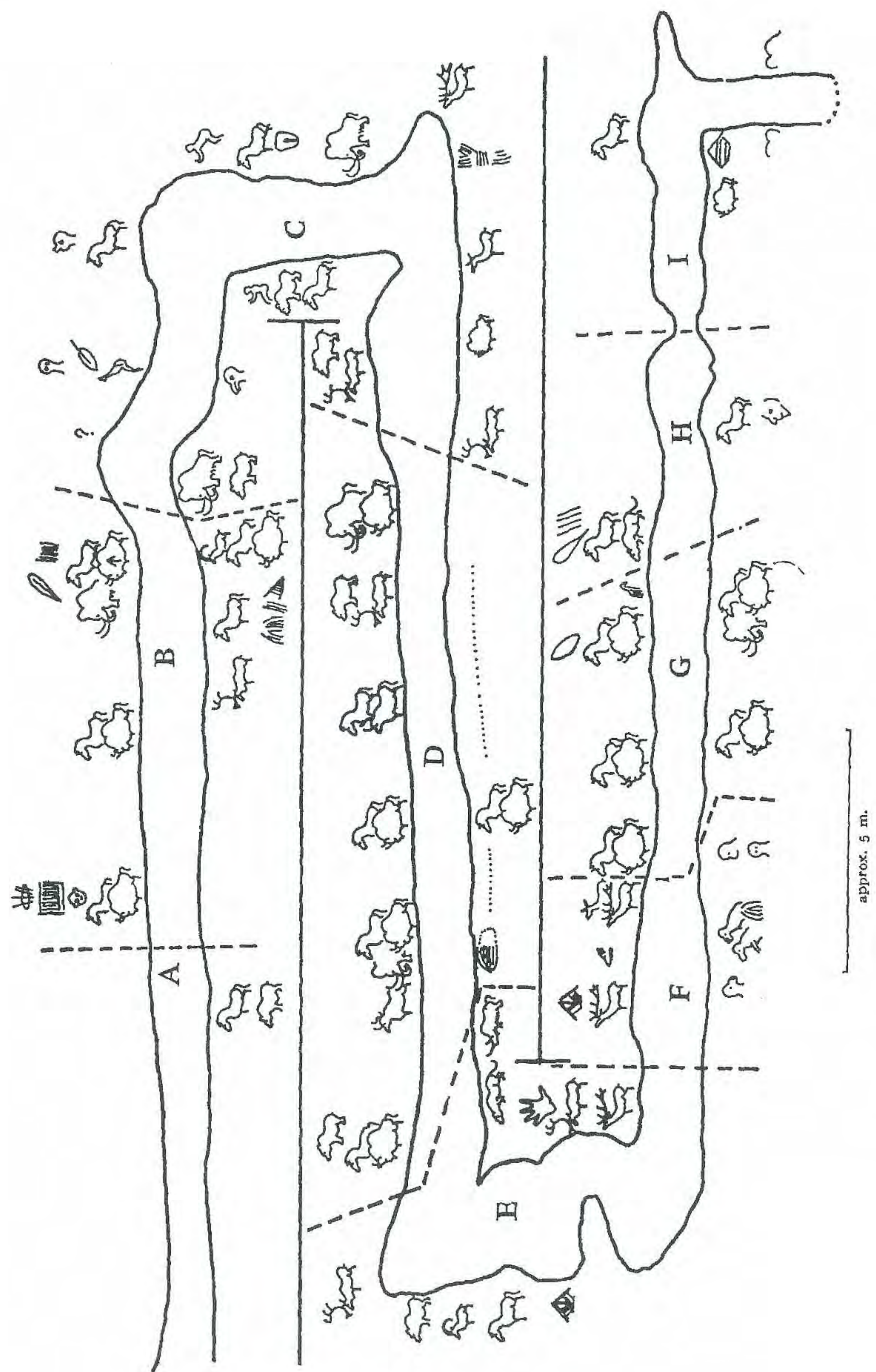


Рис. 35. План пещеры Комбарель и схема расположения изображений

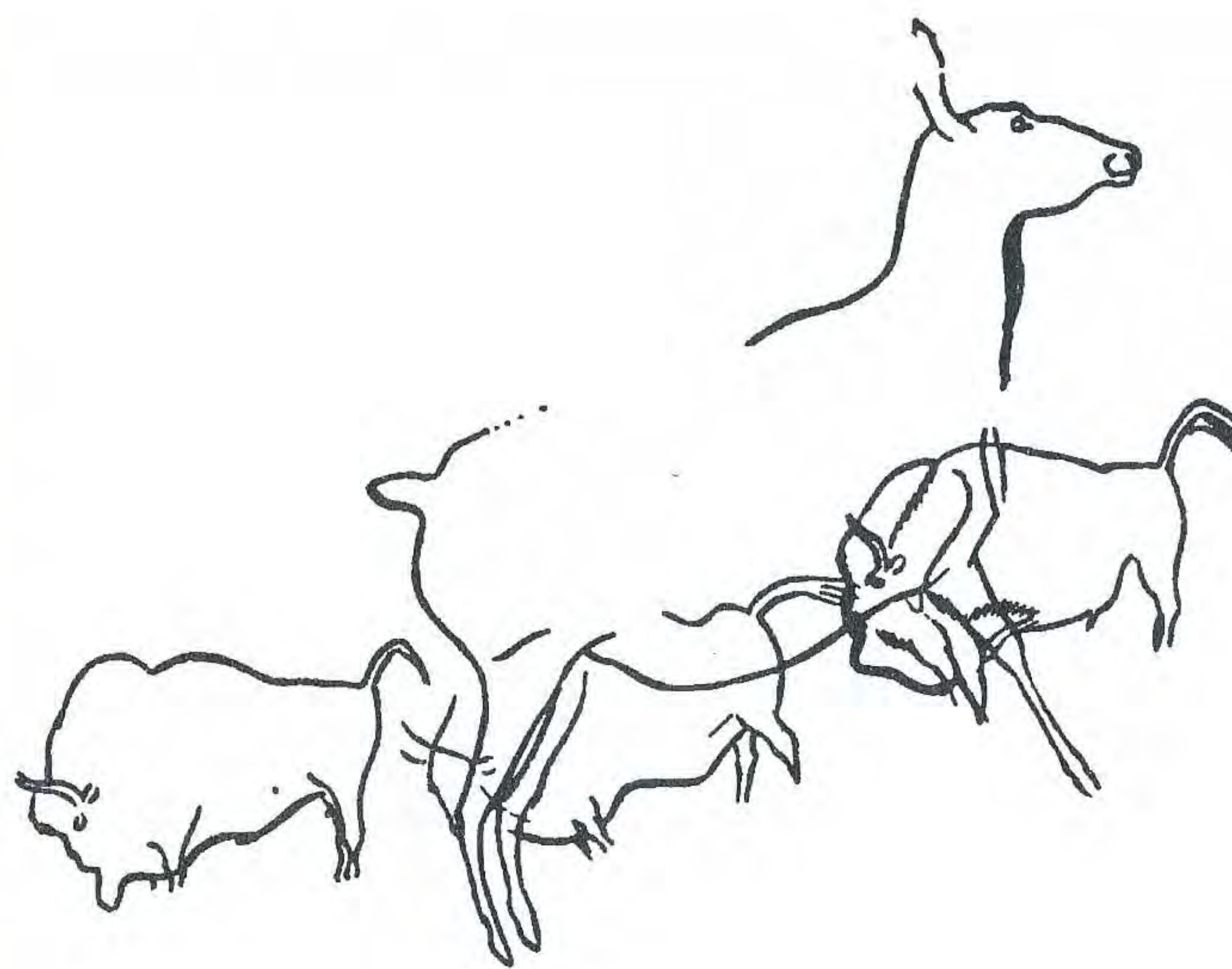


Рис. 36. Изображения животных в Комбарель динамичны и выполнены уверенной рукой

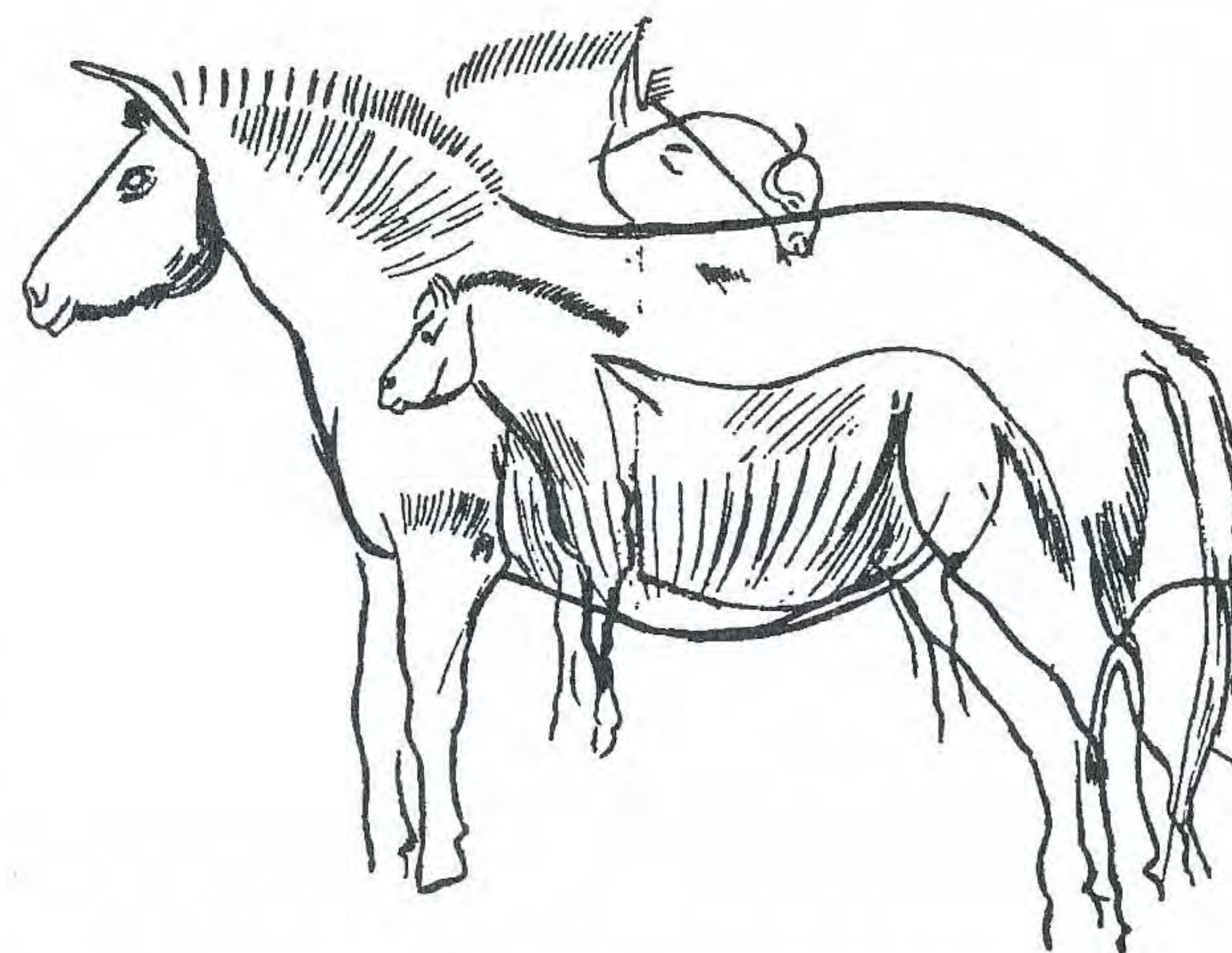


Рис. 37. В Комбарель многочисленны палимпсесты — перекрывания одних изображений другими

ков, так что часто невозможно понять, где неоконченный набросок, а где — цельное изображение. А. Леруа-Гуран считал святилище Комбарелль, наряду с Кастильо, одним из наиболее сложных для исследования. Поражает разнообразие видового состава изображенных животных, точность линий, отличное зна-

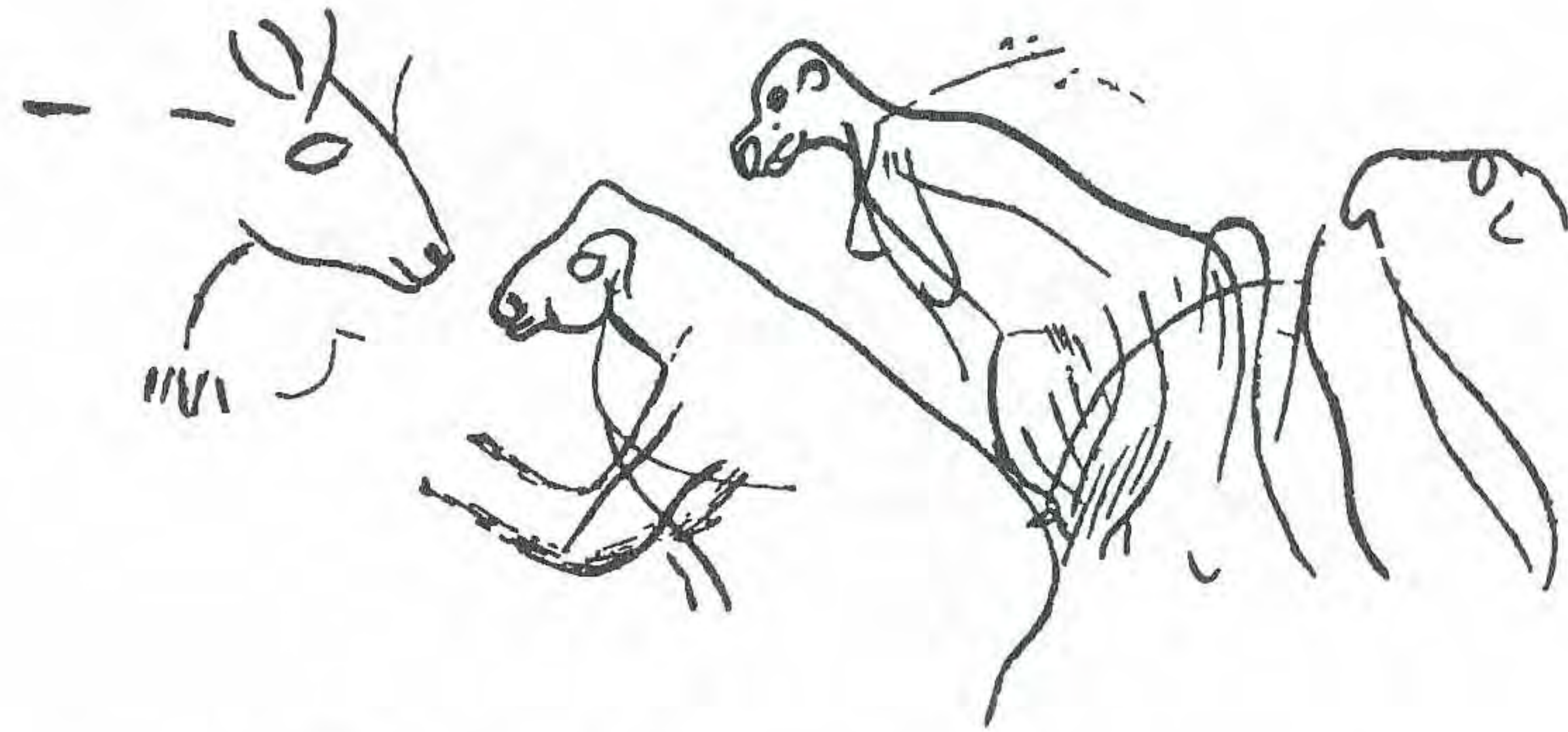


Рис. 38. Идентификация подобных изображений, представленных не только в Комбарелль, затруднительна и для специалистов

ние природы, выверенность стилистической трактовки, динамичность фигур животных.

В Передней галерее изображения появляются примерно с ее середины. По левой стороне можно видеть несколько лошадей, бизона, а далее — антропоморфную личину, различные знаки. В конце Передней галереи по левой стене изображены лошади, бизоны, мамонты, разные знаки. На правой стене, помимо двух северных оленей и козла, встречаются примерно те же фигуры и сюжеты. На повороте представлены несколько изображений медведей, уже упоминавшийся набор зооморфных образов, необычно многочисленны стоящие и наклоненные антропоморфные фигуры, а также знаки. В среднем отделе галереи можно увидеть фигуры быков, оленей, бизонов, лошадей, козлов, мамонтов, носорогов, кошачьих, медведей, а также знаки и один негатив-

ный отпечаток руки. Многие изображения перекликаются с представленными в Фон де Гом, Бернифаль и Руфиньяк. В дальних частях пещеры отмечен сходный набор образов. Примечательно изображение лошади, на лбу которой красуются рога, а также профильные антропоморфные фигуры, некоторые со звериными головами. Иногда их интерпретируют как скрывающихся под масками персонажей. Впрочем, эти образы любого могут поставить в тупик.

Фон де Гом (департамент Дордонь, Франция)

Через три дня после открытия Комбарелль в 1901 г. в том же скальном массиве, но на стороне, обращенной в соседнюю долину, учитель Д. Пейрони открыл пещеру Фон де Гом. Она представляет собой коридор длиной в 150 м с двумя ответвлениями (рис. 39). Изображения начинаются в сужающемся отрезке около входа, получившем название Рубикон. Пещера состоит из Первой галереи, Главной галереи и Комнаты маленького бизона. Росписи местами дополнены тончайшими гравировками. Датировка по А. Леруа-Гурану — от солютре до среднего мадлена; изображения скопированы А. Брейлем.

Главная группа состоит из уже известных персонажей — бизона, лошади, мамонта и северного оленя. В Главной галерее можно увидеть и встречающиеся в других пещерах выполненные красной краской фигуры носорогов и оленя, группу, в которой соседствуют кошачьи и лошади (рис. 40, 41), а также предполагаемое изображение волка. В целом набор образов сходен с выявленными в Комбарелль.

Помимо «шести гигантов» аббата Брейля, нельзя не упомянуть обнаруженные несколько позднее пещеры Арси-сюр-Кюр, Руфиньяк и замечательные открытия последних десятилетий — пещеры Коске и Шове, а также уральские Каповую и Игнатьевскую пещеры.

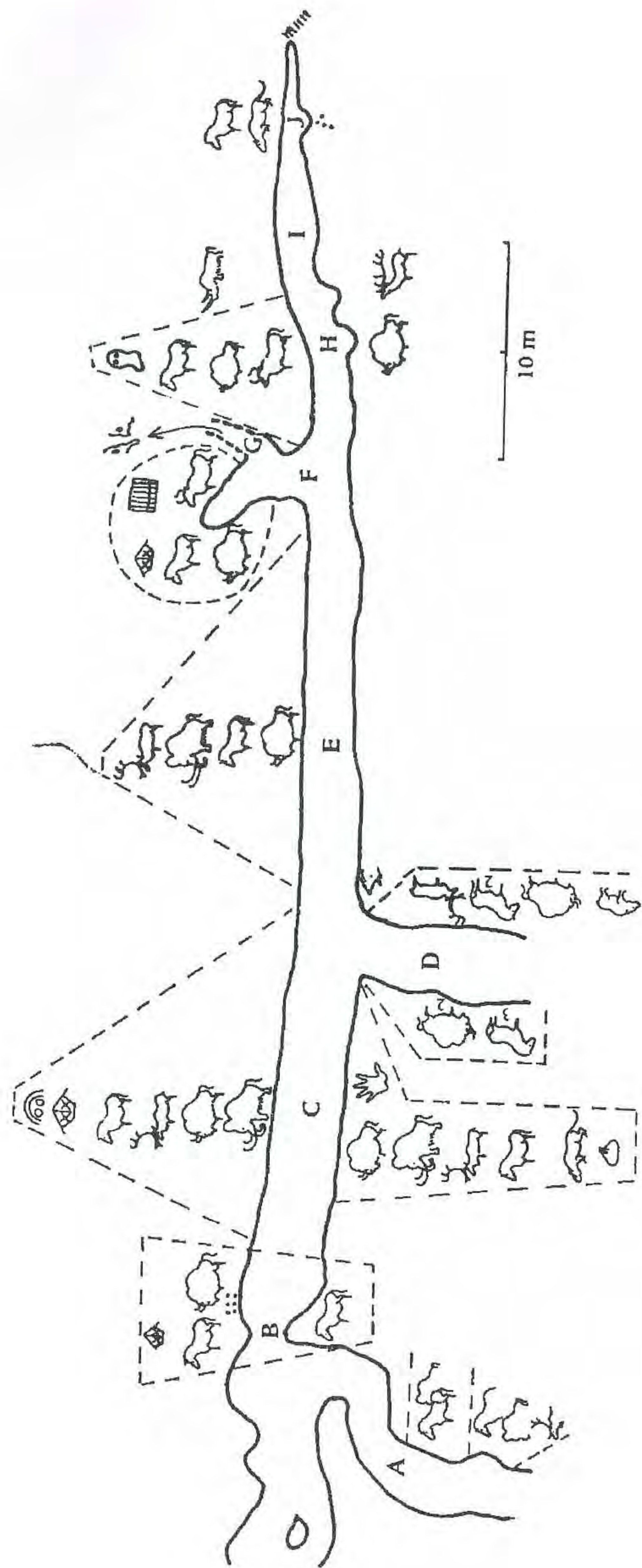


Рис. 39. План пещеры Фон де Гом и схема расположения изображений

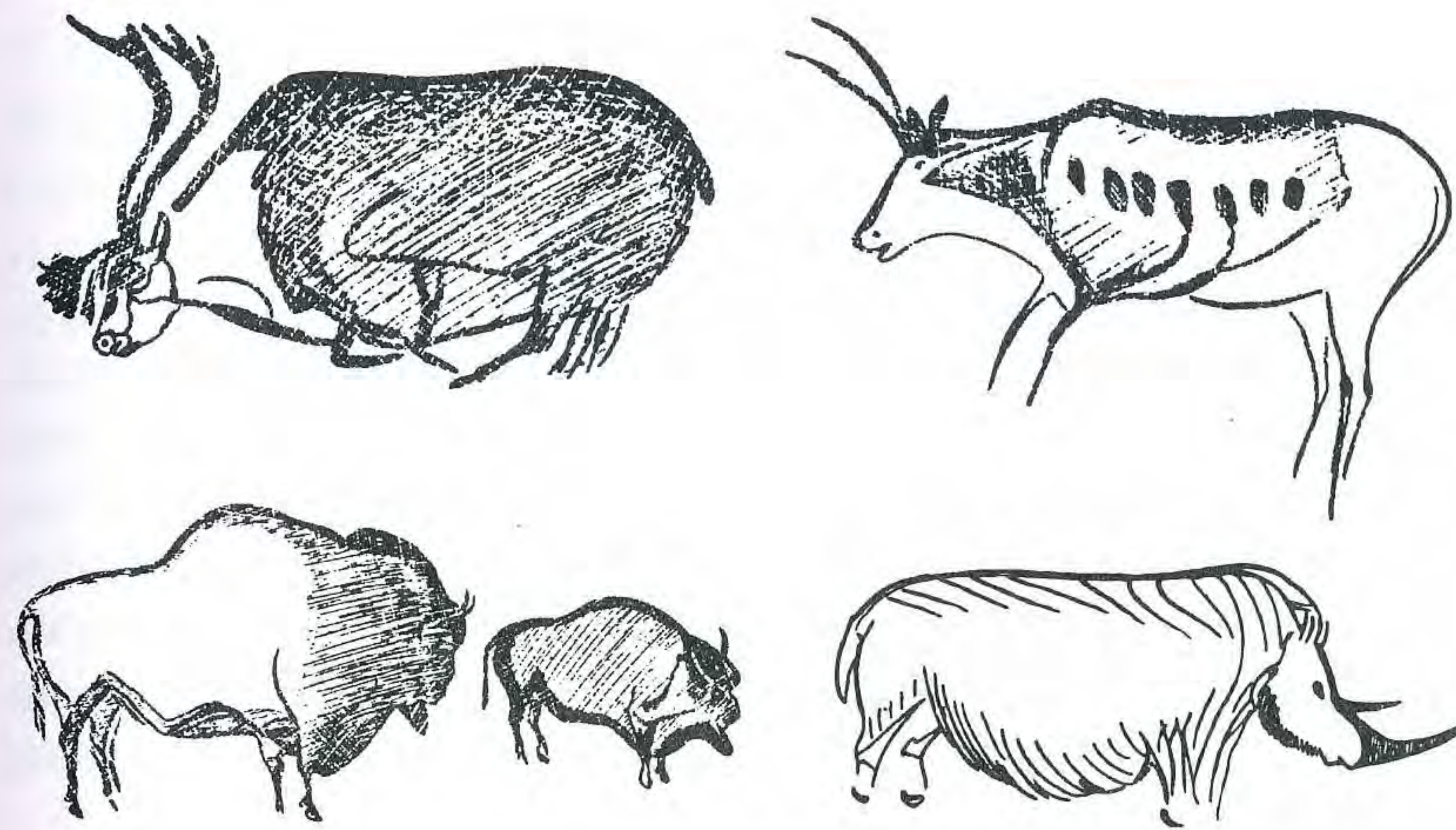


Рис. 40. Изображения животных ледниковой эпохи из Фон де Гом

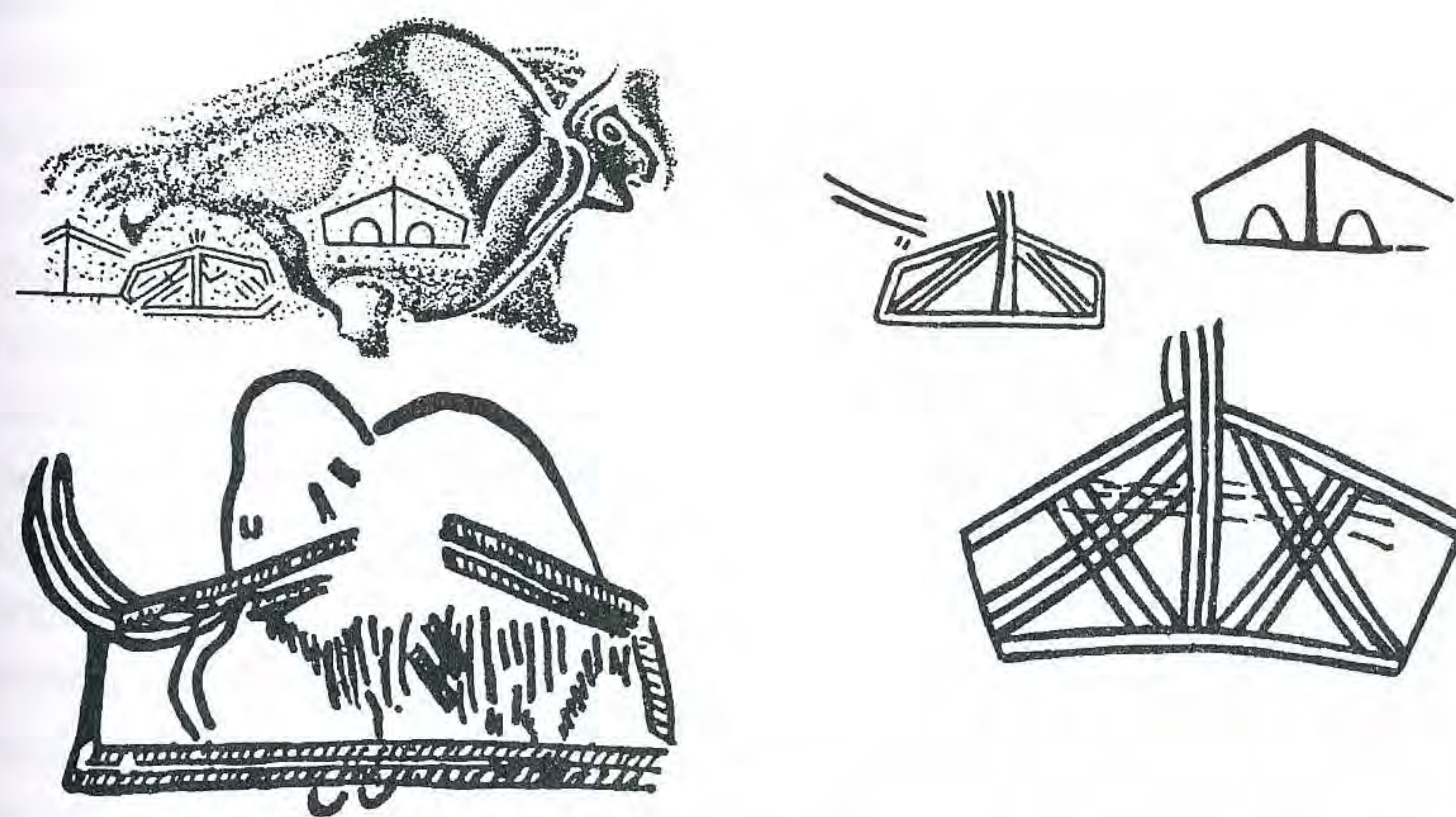


Рис. 41. В Фон де Гом соседствуют фигуративные и геометрические изображения: так называемые тектиформы перекрывают фигуры животных

Арси-сюр-Кюр (департамент Йонна, Франция)

Пещера Арси-сюр-Кюр, или Пещера лошади, находится в 96 км от Парижа. Она издавна привлекала любителей сталактитов и сталагмитов. В 1901 г. пещера была изучена, и материалы этого исследования опубликовал аббат Пара, хотя он и не добрался до самых глубоких ее отделов, находящихся на расстоянии более 60 и 90 м от входа. Пара даже не подозревал, что в глубинах Арси-сюр-Кюр есть еще что-то достойное внимания. В 1946 г. Борро, Меравиль и Папон впервые раскрыли тайны ее глубоких галерей — молодые спелеологи расчистили завалы, преграждавшие доступ в низкие галереи, где и таились знаменитые гравировки. А. Леруа-Гуран — следующий крупный исследователь Арси-сюр-Кюр.

Арси-сюр-Кюр относится к тому типу пещер, которые Леруа-Гуран считал святилищами уже по причине их труднодоступности. Лишь на отдельных участках высота прохода в пещеру достигает метра. Человек палеолитической эпохи был вынужден ползти на животе около 60 м, чтобы добраться до трех маленьких помещений, на стенах которых и были нанесены изображения (рис. 42). Первое помещение больше похоже на расщелину, в

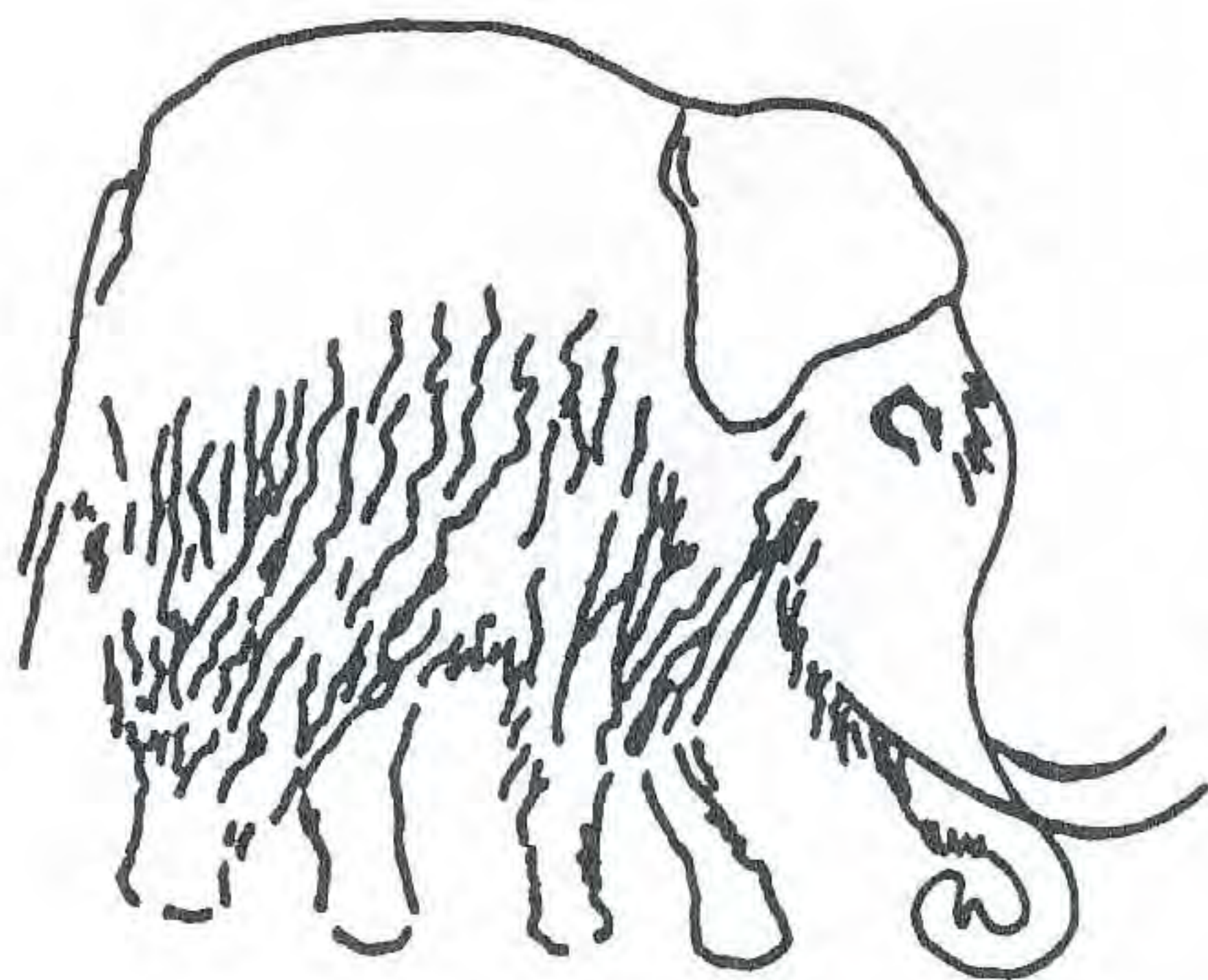


Рис. 42. Маленький мамонт из Арси-сюр-Кюр

нем можно видеть овальный знак и изогнутые линии, некоторые из них как будто не завершены. Выше трещины в скале, напротив отпечатков пальцев, оставленных, по всей вероятности, создателями изображений, находятся две фигуры мамонтов, рядом олени — самка и самец. Далее следуют две панели, на которых выполнялись наброски, среди них можно различить изображения оленей.

В последнем помещении на стене и на потолке видны фигуры бизона, мамонта и абстрактные знаки, в том числе и «лестнице-подобные».

От факелов многочисленных туристов стены пещеры закоптились. В 1976 г. их решено было очистить соляной кислотой. К сожалению, только в 1990 г. стали известны последствия этого мероприятия. Оказалось, что таким образом было уничтожено до 80% наскальных изображений, которые покрывали стены и своды пещеры и первоначально не были выявлены. Обнаружить уцелевшую фигуру козла помогло специальное освещение, которое было использовано при съемке телеочерка, посвященного геологии пещеры.

Руфиньяк (департамент Дордонь, Франция)

Пещера Руфиньяк известна с XVI в. Многочисленные посетители исторического времени оставили в ней автографы. Свои имена, свидетельства визитов, они выцарапывали или писали углем на стенах, прямо поверх древних изображений. Сведения о существовании в пещере изображений даже содержались в одной из книг, увидевшей свет в 1575 г. Тем не менее исследователи палеолитического искусства обходили Руфиньяк стороной вплоть до середины XX в. Только спелеологи отдавали должное огромным размерам пещеры. Они-то и привлекли внимание историков первобытности к Руфиньяк. В 1956 г. Нужье и Робер атрибутировали изображения в пещере как палеолитические, однако столкнулись с довольно яростным противодействием, в частности, со стороны спелеологов, поверивших десятилетиями ранее некомпетентному суждению и сжившихся с мыслью о том, что Руфиньяк — подделка «под старину». Некоторые спелеологи даже свидетельствовали, что фриз с носорогами появился между их визитами в глубины пещеры. Научное сообщество признало подлинность росписей пещеры лишь спустя восемь лет после публичного заявления об открытии.

Изображения появляются через 300 м после входа в пещеру и продолжают встречаться даже в самых труднодоступных участках через 730 м (рис. 43, вверху). Первый крупный комплекс — это «красный потолок со спиральями» (скопление С), в Главной галерее (скопления Е, F, G) находится «красный потолок с дюжиной мамонтов». В Галерее Брейля (скопления Н, I) встречаются фигуры носорогов и лошадей, выполненные черной краской, группа, состоящая из бизона, лошади и мамонта, а также два человеческих лица в профиль, обращенные друг к другу. Левее расположено Помещение расписного потолка, где находится самая монументальная группа Руфиньяк, которую составляют фигуры бизона, мамонта и альпийского козла в сопровождении носорогов (скопление L) (рис. 43, внизу). По мастерству исполнения эта роспись сравнима с потолком Альтамиры. В следующем помещении находится изображение животного, которое определяют как антилопу сайга, хотя подобную идентификацию оспаривал Леруа-Гуран. Он был склонен видеть в этой фигуре, расположенной в отделе N, оленя или козла.

В Руфиньяк в так называемой Галерее Брейля есть сцена противостояния, состоящая из 11 фигур мамонтов. Многофигурные художественные ансамбли из Руфиньяк сопоставляют по сложности, насыщенности и динамичности изображений с Черным салоном Нио и Большим плафоном Альтамиры. Фигуры мамонтов из Руфиньяк очень разнообразны, и размеры их варьируются. Изображения на своде поражают разницей в размерах животных — мамонтов, носорогов, лошадей и козлов. Причем эта разномасштабность, безусловно, преднамеренна, задумана древними художниками. Среди еще не упомянутых сюжетов росписей пещеры Руфиньяк следует отметить медведей, антропоморфные «личины-карикатуры», хищника из семейства кошачьих, так называемые тектиформы — знаки-«домики», меандры, или «макароны», которые еще называют серпантинами. Настенные изображения в Руфиньяк выполнены краской, есть гравировки. Датировка по А. Леруа-Гурану — поздний мадлен.

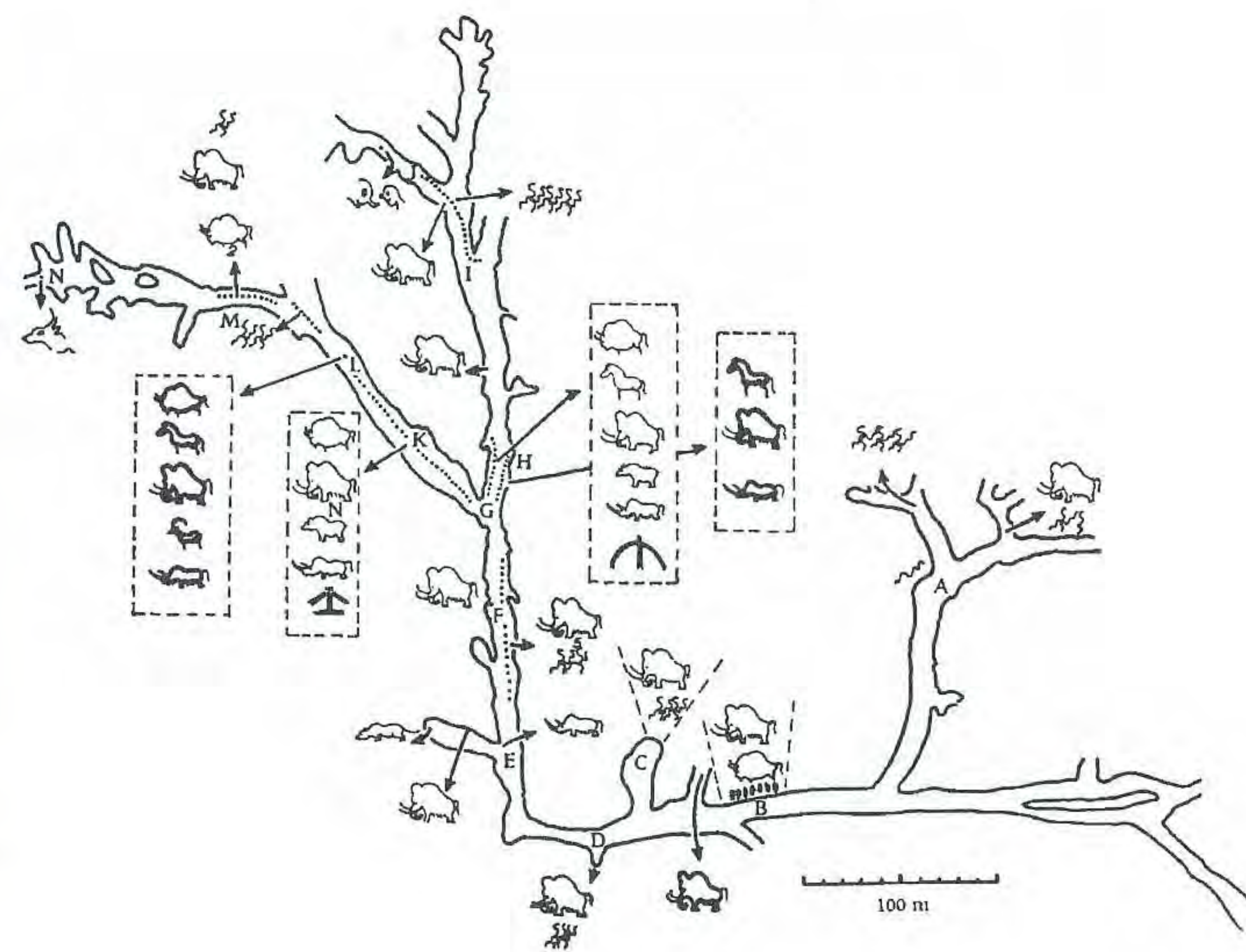


Рис. 43. План Руфиньяк, схема расположения изображений в пещере и упрощенная прорисовка фигур на своде

На море и на суше. Новые находки

Коске (департамент Буш-дю-Рон, Франция)

В июле 1991 г. собрание наиболее выдающихся памятников изобразительной деятельности древнего человека пополнилось новым, уникальным. Во Франции вблизи Марселя, за пределами основного скопления пещер «с искусством», под водой была обнаружена пещера. Она получила название по имени ее первооткрывателя — профессионального аквалангиста Анри Коске. Коске преодолел под водой трудный подъем по 160-метровой наклонной галерее, ведущей в подтопленную водой полость размером 50 × 60 м. В древности, когда люди посещали эту пещеру и наносили на скальные выходы изображения, добираться до нее было значительно проще. Тогда уровень моря был ниже, и по галерее можно было свободно пройти. В том же году стало известно, что в пещере есть и росписи, и гравировки.

Своей необычностью пещера Коске обязана не только местоположению, но и новыми методами, применявшимися при ее изучении. Как маститым исследователям палеолитического искусства проделать путь через подводный мир, если даже не каждому опытному аквалангисту по плечу преодоление галереи? На помощь ученым пришли новейшие технические достижения. Их глазами и ушами стала аудио- и видеоаппаратура, которую аквалангисты доставили в пещеру. Группа исследователей, находясь на борту судна, руководила работой оператора в пещере. Ученые давали указания оператору, например, снять крупным планом некоторые изображения, изменить ракурс съемки и установить контекст изображения, скорректировать освещенность, чтобы они смогли лучше распознать детали. В результате были получены фотографии высокого качества. Некоторые из них любезно предоставил автору руководитель исследовательского коллектива Ж. Клотт, за что приношу ему глубокую благодарность (рис. 44, 45). Последующий анализ и результаты датирования образцов росписей пещеры позволили выделить две разно-



Рис. 44. Эта очаровательная лошадка из пещеры Коске так бы и осталась скрытой от людских глаз в морских глубинах, если бы не современные технические достижения



Рис. 45. Изображение оленя в пещере Коске, нарисованное углем

временные группы изображений. Первая представлена преимущественно изображениями кистей рук, вторая — нарисованными и процарапанными фигурами животных.

Наиболее древние образцы первой фазы изобразительной традиции пещеры Коске датируются 28 тыс. лет. Вторую фазу отделяют от нас примерно 18–19 тыс. лет¹. В репертуаре образов второй фазы преобладают изображения животных — лошадей, козлов, бизонов. Есть выполненные в так называемой скрученной перспективе: задняя часть туловища животного показана сбоку, а голова и передние ноги словно повернуты на зрителя. Этот прием древние художники использовали довольно часто, и он считается характерным для эпохи мадлена, как и манера оставлять неоконтуренной линию головы между рогами животного. Встречаются в Коске уникальные фигуры морских животных и птиц, которые первоначально были описаны как пингвины, что вызвало немалое замешательство среди специалистов. Однако вскоре Франческо д'Эрико внес необходимое уточнение в идентификацию пернатых. Они оказались бескрылыми гагарками, которые были распространены в Атлантике и Средиземноморье, но вымерли около двух столетий назад. Кстати, чучело бескрылой гагарки можно увидеть в Дарвиновском музее в Москве.

Шове (департамент Ардеш, Франция)

С 1988 г. инспектор по охране памятников археологии департамента Ардеш Жан-Мари Шове и два его добровольных спутника-спелеолога Элиэтт Дэшамп и Кристиан Хиллер обследовали пещеры в долине реки Роны на юго-востоке Франции. К этому

¹ Даты по AMS ¹⁴C для изображений первой фазы из пещеры Коске попадают во временной интервал от 28 370 до 27 110 лет назад (кисти рук и изображение бизона) и от 24 840 до 24 730 лет тому назад (кисть руки и изображение лошади), для второй (зооморфные изображения и знаки) — от 19 340 до 17 800 лет назад, и одна дата — 14 050 лет тому назад — соответствует изображению медузы.

времени о местных древностях знали уже немало: было обнаружено 28 пещер с изображениями, большинство из которых созданы 21–18 тыс. лет назад. 18 декабря 1994 г. Шове и его спутники, как обычно, отправились в горы и пошли по старой дороге погонщиков в ущелье Пон-д'Арк. Участники событий рассказывали впоследствии, что они немного удалились в сторону от дороги и, пробираясь сквозь густую растительность, неожиданно ощутили, что из-под земли, из трещины в скале, словно повеяло холодом. Раздвигая корни растений и убирая каменные блоки, они добрались до отверстия и поползли внутрь по узкому лазу, полагая, что он ведет в небольшую пещеру. Через несколько метров они достигли колодца, куда спустились при помощи веревочной лестницы. Компания оказалась в огромной галерее со множеством сталактитов и сталагмитов. Кальцитовые натеки, образующие колонны, придавали особый колорит помещению. Но главное было еще скрыто от их глаз. Вдруг Элиэтт вскрикнула. Свет ее фонарика выхватил из мрака пятно красной охры на стене. При ближайшем рассмотрении это оказалось изображение мамонта. Открытие захватило друзей. К концу декабря они обследовали все доступные части пещеры Шове (во Франции принято называть пещеры по имени первооткрывателя), которая состояла из четырех крупных залов, соединенных проходами и туннелями. Об открытии спелеологов было заявлено в Региональное управление по делам культуры (регион Рона-Альпы), и памятник, расположенный вблизи городка Валлон-Пон-д'Арк, был взят под охрану.

Ни одна из известных пещер или гротов этого района, где в темных глубинах скрыто немало скоплений произведений наскального искусства, не могла сравниться с пещерой Шове ни по размерам, ни по сохранности изображений, ни по мастерству их исполнения. Четыре огромных зала, боковые галереи и вестибюли одинаково богаты росписями и петроглифами, преимущественно гравировками. Сама пещера достигает 500 м в глубину на одном уровне. Высота свода колеблется от 15 до 30 м. Так

называемая Галерея кактуса протянулась более чем на 20 м в длину, Галерея свечи — на 30 м, Галерея львов — на 50 м, Зал черепа имеет длину около 20 м.

В первом зале находятся изображения многочисленных красных пятен и в глубине выполненные охрой панно. Здесь можно



Рис. 46. Изображение из Марсулы составлено из небольших красочных пятен — манера, напоминающая технику пуантилистов

увидеть составленную из «точек»¹ фигуру животного, группу из двух желтоватых лошадиных голов и представителя семейства оленьих. Во втором зале находятся выполненные краской изображения двух носорогов, в третьем — совы и черные фигуры лошадей. Рука талантливого первобытного художника — а эксперты полагают, что многие изображения выполнил один человек, — донесла до наших дней не только внешний вид вымерших животных, но и оживила, эмоционально

окрасила их облик. Показаны не только животные — объекты охоты, часто представленные в пещерном искусстве: лошади, бизоны и представители семейства оленьих, — но и более массивные их современники, такие как ископаемый носорог, мамонт, пещерный лев, пещерный медведь. Некоторые фигуры весьма крупные, величиной около метра, они объединены примерно в 50 групп. Росписи выполнены красной охрой, гематитом, древесным углем, их приблизительно поровну с гравировками. Всего зооморфных изображений в Шове 217. Преоблада-

¹ Из мелких красочных пятен «точек» выполнены изображения и в других пещерах, например в Марсуле (рис. 46). Этот прием палеолитических художников напоминает манеру художников-пуантилистов.



Рис. 47. Пантеры и бизон из Шове

ют фигуры носорогов (22 %), на втором месте — львы (17 %), 12 % лошадей, 9 % бизонов, 5,5 % медведей. В отличие от других животных, фигуры которых выполнены красным и черным пигментами, а также гравировкой, все изображения бизонов черные. Встречаются образы северных и благородных оленей, есть пантеры.

Все животные показаны в движении. Мастер знал природу, был не только прекрасным рисовальщиком, но обладал ощущением перспективы. Простыми средствами, располагая животных рядами, так что голова заднего выступает из-за головы помещенного на переднем плане, он создал объем, передал экспрес-

сивность движений животных. Он был точен не только в восприятии и передаче особенностей поз и повадок, звериной стати, но и в мельчайших деталях (рис. 47, 48). На одном из ранних панно в глубине пещеры в красном цвете выполнены фигуры носорогов, хищников из семейства кошачьих, медведей, редкие в на скальном искусстве. По мнению ряда современных исследователей, есть основания приписать авторство этих изображений одному мастеру. Те же самые сюжеты встречаются и в других частях пещеры, которые были разрисованы позднее. Можно высказать предположение, что следующие поколения первобытных художников, творивших в Шове, в дальнейшем повторяли излюбленные мотивы предшественников. Однако у авторов более поздних эпох были свои цветовые предпочтения в определенных мотивах. Надо также заметить, что такого количества изображений носорогов и представителей семейства кошачьих, которых специалисты вполне уверенно описывают как львов, в других пещерах нет.

Антропоморфные изображения редко встречаются на палеолитических росписях, и в этом отношении пещера Шове не является исключением. На одном из панно обнаружено пять позитивных изображений рук, выполненных красной краской, и четыре негативных. Знаки-символы, нарисованные красной краской, по манере изображения отличаются от нанесенных черной.

Как только появилось сообщение об открытии пещеры Шове, была сформирована группа для проверки подлинности пещерных росписей. Уже в начале февраля 1995 г. ученые, в том числе ведущий французский исследователь в области доисторического искусства Жан Клотт, прибыли на место. Выводы специалистов не были неожиданными и совпали с предварительной оценкой: росписи действительно оказались древними. Сходство росписей Шове с изображениями в Пеш-Мерль, Куньяк и в других известных памятниках региона, с учетом датировок последних, дало основание отодвинуть время создания рисунков в Шове на 17–21 тыс. лет назад. Чтобы собрать косвенные свиде-



Рис. 48. Носороги из Шове

тельства, ученые исследовали интенсивность кальцитового натека, который за минувшие тысячелетия перекрыл и изображения, и копоть от факелов. Были получены пробы пигмента, пригодного для датирования методом AMS ^{14}C . Их анализ позволил сделать еще одно сенсационное заключение — изображения оказались самыми ранними из известных в европейском пещерном искусстве. Были проанализированы не только образцы угля, которыми выполнены изображения, но и его частицы с пола, а также осевшая на стенах копоть от факелов. Анализы выполнялись в трех различных лабораториях (Жив-сюр-Иветт (Лион, Франция) и Оксфорд (Великобритания)). Согласно полученным данным, возраст изображения бизона — 30–33 тыс. лет. Стены пещеры закоптились факелами 25–27 тыс. лет назад, а даты для образцов, отобранных с пола пещеры, варьиро-

вались в пределах от 22 до 29 тыс. лет. Даты имеют значительный разброс почти в 13 тыс. лет, их разделяют интервалы от 6000 до 2000 лет.¹ Однако нельзя не отметить, что ориньякский возраст изображений в пещере Шове в настоящее время принимают далеко не все исследователи. Дополнительные исследования провели также палеозоологи, палинологи. Судя по костям животных и пыльце растений, климат в то время был суровее, чем теперь.

Помимо росписей, часть которых нанесена поверх отметок, оставленных когтями гигантского пещерного медведя (так называемых гриффад²), в пещере были обнаружены кости этого вымершего зверя. Но главное — покоящийся на скальном основании череп медведя. Поэтому одно из помещений получило название «Вестибюль медведя». И в других палеолитических пещерах ранее уже были обнаружены следы «медвежьего культа», тем не менее о любой подобной находке можно сказать, что она уникальна.

В пещере Шове не было выявлено никаких свидетельств, которые позволили бы считать, что в древности люди в ней жили, хотя в разных частях залов и переходов обнаружены хорошо сохранившийся древесный уголь, остатки факелов, отдельные орудия, кострища, пигменты, то есть следы ее посещения древними. Есть и настоящие человеческие следы, на полу кое-где сохранились отпечатки ступней первобытных посетителей пещеры. Совокупность свидетельств позволяет предполагать, что в пещере осуществлялись ритуалы, связанные не просто с охотничьей магией, но и колдовские или протошаманские действия.

¹ Расположенный справа носорог — $31\,460 \pm 460$ лет (среднее значение). Дата для носорога слева — $30\,940 \pm 610$, большого бизона — $30\,340 \pm 570$, остатков факела — $26\,980 \pm 300$ лет. Наряду с очень ранними датами, имеется еще четыре: $25\,120 \pm 390$, $23\,615 \pm 350$, $22\,750 \pm 390$ и $19\,510 \pm 560$ лет.

² Гриффады — следы когтей пещерного медведя. Высказывалось мнение о подражании им в палеолитической наскальной графике.

Долина реки Коа (Португалия)

Вернемся из мрака пещер на открытую дневному свету земную поверхность и убедимся, что в некоторых случаях палеолитические изображения сохранились до наших дней и под открытым небом. Сама возможность сохранения под открытым небом наскальных изображений эпохи палеолита долгое время ставилась под сомнение, как ранее оспаривалась вероятность сохранения пещерных росписей, гравировок и предметов мобильного искусства эпохи плейстоцена. Напомню, что на заре открытия первобытного искусства ожесточенная дискуссия разгорелась по поводу вопросов: может ли сохраниться до наших дней древнейшее наскальное искусство в гротах и пещерах, удалось ли краске противостоять воздействию времени, могли ли люди ледниковой эпохи создать такие совершенные, удивительно гармоничные произведения? Вопрос о возможности сохранения памятников древней изобразительной деятельности стал лейтмотивом всей истории открытия и изучения наскального искусства. Он особенно обострился на исходе минувшего тысячелетия, но уже применительно к петроглифам, находящимся не в пещерах, а под открытым небом: эти памятники наскального искусства гораздо более подвержены разрушительному действию температур, ветра и дождей, животных и людей.

Проблему сохранения древнейших памятников под открытым небом и их хронологического определения можно решать лишь на надежном сравнительном материале. Памятники Франции, Испании и Португалии подходят для этого как нельзя лучше. Изучение изображений под открытым небом, выявленных на юге Европы, позволяет достаточно обоснованно соотносить их стиль с уже известными пещерными росписями и датировать петроглифы эпохой плейстоцена. (Для более позднего наскального искусства Португалии, Испании и юга Франции характерен совершенно иной набор сюжетов и иконографический облик.) Существование близких региональных аналогий между изображениями под открытым небом, пещерными росписями и петрог-

лифами позволяет с большой уверенностью утверждать, что при определенных условиях древние изображения могли сохраниться под открытым небом. Такие находки были сделаны в конце XX в. в Португалии.

Теплый климат северо-востока Португалии отчасти позволил объяснить, почему в долине реки Коа, притоке многоводной Дуру, изображения локализуются на открытых скалах. Благоприятные условия для жизни вне гротов и пещер, возможно, стимулировали художественное освоение открытых плоскостей. На них отсутствуют изображения специфической фауны ледниковой эпохи. Такие животные, как мамонты, бизоны, шерстистые носороги, северные олени, адаптировавшиеся к суровому климату, не проникали в эти теплые не только в наши дни, но и в далеком прошлом края. В репертуаре палеолитического искусства Коа доминируют те животные, останки которых преобладают в остеологических коллекциях из данного региона, — это быки, лошади, козлы и олени. Изображения динамичны, чувствуется хорошее знание природы и высокий исполнительский навык. Фигуры животных располагаются не только параллельно воображаемой горизонтальной поверхности, но и под различными углами, таким образом возникает иллюзия, будто они взбираются на гору или спускаются по склону (рис. 49).

В наскальном искусстве Коа встречаются скопления фигур, словно многократно наложенных друг на друга. Такие причудливые группы относятся к одной эпохе и, возможно даже, сделаны одной рукой. Плоскости, на которых среди линий порой не просто различить фигуры животных, оставляют впечатление стихийного бесконечного движения (рис. 50). Оно противопоставляется анатомически верному соотношению пропорций животных, симметрии и уравновешенности некоторых композиционных решений. Все это заставляет предполагать, что подобное заполнение плоскости было преднамеренным, хотя причина этого явления не вполне ясна.

Примером впечатляюще строгого соотношения частей, благодаря которому изображение почти теряет двухмерность, может служить уникальная фигура козла из Кинта-да-Барко. Контур профильной фигуры столь выверен, что кажется, будто изображение выполнено одной линией, однако это не так. Через воображаемую вертикальную ось в противоположные стороны развернуты две головы, объединенные линией рогов (рис. 51). Благодаря оригинальной проработке фигура утрачивает плоскостную фактуру, как бы обретая трехмерность и иллюзию движения. Простыми приемами мастеру удалось соединить в этом изображении несовместимое: статику и динамику, двухмерность и объем. Возможно, здесь мы видим истоки первобытной анимации: художники пытались передать движение, используя прием умножения деталей. Так, знаменитая лошадь из Пенаскоса имеет три головы, но это не фантастический монстр¹. Если в темноте вы будете водить факелом перед плоскостью с фигурой животного — лошадь приветливо закивает вам головой.

Важное открытие сделано в Фарисеу (Португалия), где скальная плоскость с изображениями оказалась перекрытой палеолитическим культурным слоем. С конца 1999 г. в результате строительных работ по возведению плотины в Посиньо уровень воды в образованном резервуаре упал на три метра. Португальские

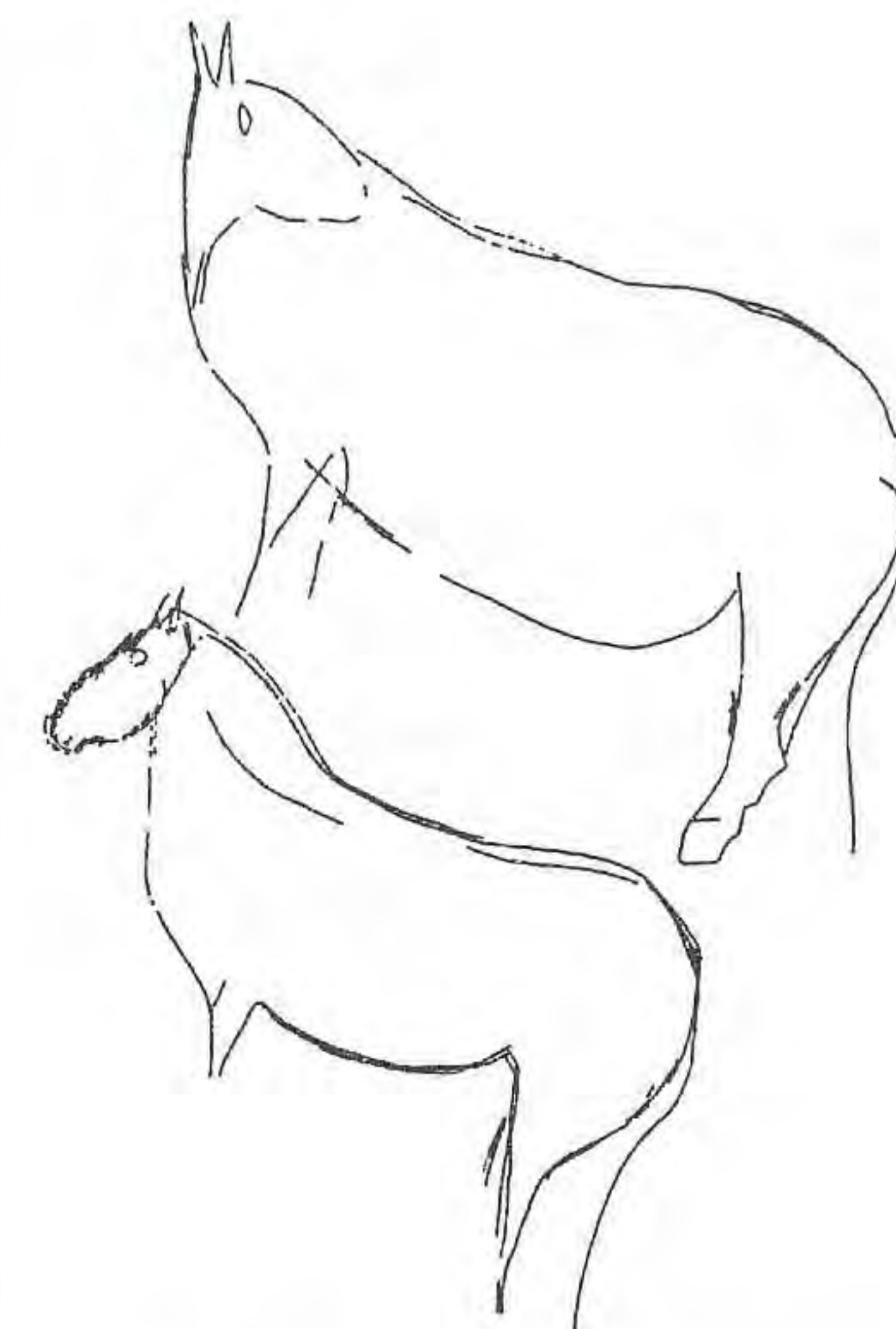


Рис. 49. Палеолитические изображения под открытым небом в Фош Коа

¹ Мы уже приводили примеры, когда фигуры или детали изображений словно повторяются, выступают одна из-за другой (см. рис. 22, 48).

археологи решили воспользоваться этой возможностью для максимального обследования территории, на которой за предшествующие годы было сделано много сенсационных открытий. Отряд под руководством Терри Обри начал раскопки стоянки в Фарисеу в долине реки Дуро. Раскопки были успешными: археологи нашли каменные наконечники, типичные для этого района Португалии, возраст которых более 10 тыс. лет. В слое, относящемся к финальному мадлену, они обнаружили первый в регионе предмет так называемого мобильного искусства — плоскую гальку, на обеих сторонах которой были выгравированы стилизованные геометрические и зооморфные мотивы. Раскопки более древних слоев (протосолютре и граветт) обнажили плоскость с изображениями, которые, судя по перекрывающему их культурному слою, были созданы 21 тыс. лет назад или еще раньше. (Многие наскальные изображения наслаиваются на соседние фигуры, что, по мнению исследователей, в данном случае не является указанием на хронологический разрыв в их создании.) Группу образуют перекрывающие друг друга изображения животных, типичных для палеолитического искусства Коа. Преобладают быки и лошади. Замечательны две фигуры лошадей, у каждой из которых две головы — с подобным приемом первобытных художников, позволяющим передать движение, мы уже встречались в наскальном искусстве Коа. Важность этой находки нельзя переоценить. В археологии случаи перекрывания произведений наскального искусства культурным слоем крайне редки.¹ Подобные плоскости считаются наиболее надежно датированными. Также единичны случаи, когда в культурном слое находили предметы, имевшие непосредственное отношение к созданию наскальных рисунков: куски краски, приготовленной для выполнения изображений или обсыпавшейся в процессе ее нанесения, отколов-

¹ Подобные случаи были отмечены, к примеру, в таких европейских палеолитических пещерах и гротах, как Сент-Эли, Кап Блан, Шер-а-Кальвен, Англь-сюр-Англен.



Рис. 50. Палеолитические изображения под открытым небом из Пенаскоса в долине Коа. Гравированные фигуры копытных образуют палимпсесты

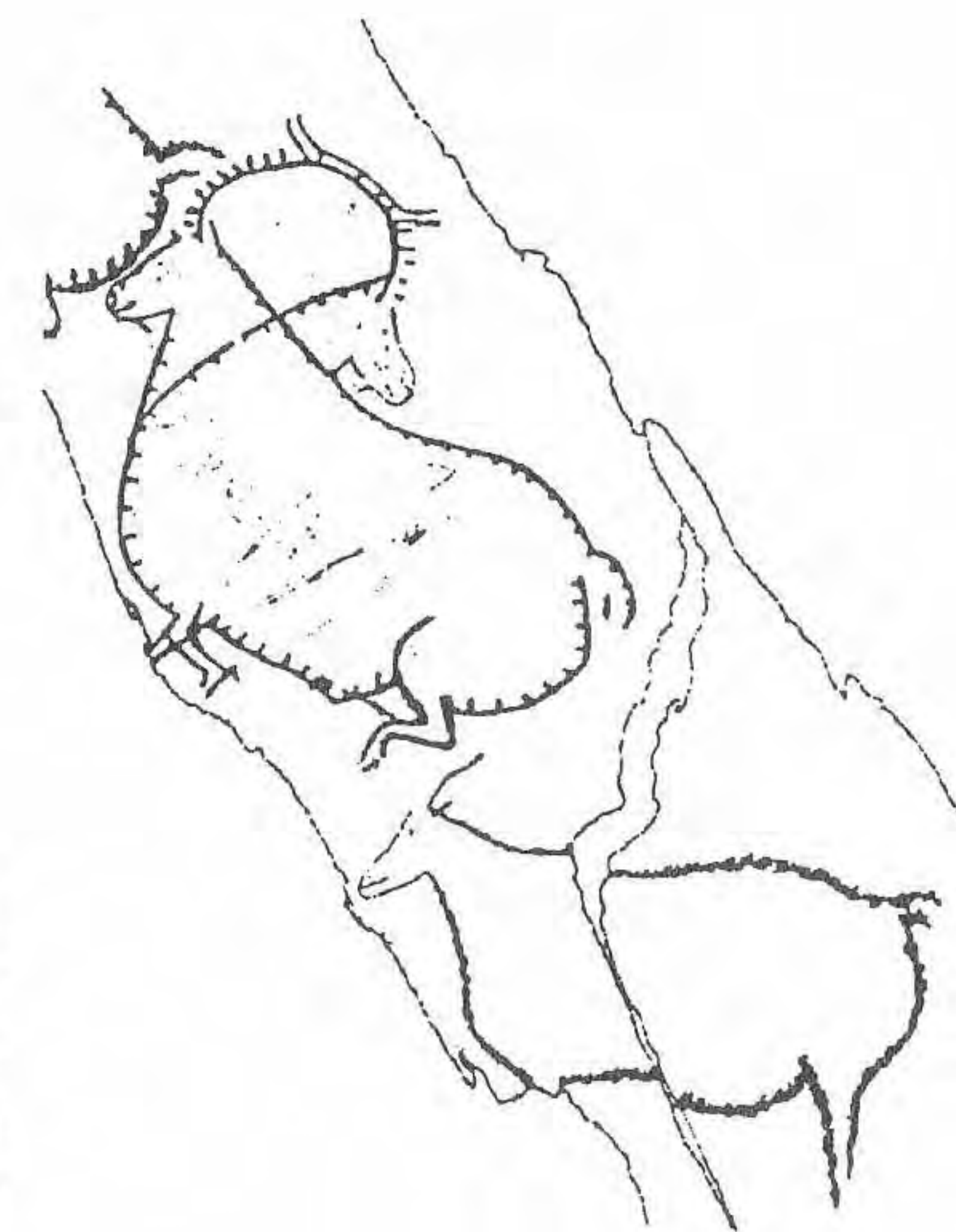


Рис. 51. Замечательное по пропорциям изображение козла из Кинта-да-Барко уцелело на открытой плоскости от разрушительного воздействия времени

шиеся обломки скал с фрагментами фигур, орудия, предположительно использовавшиеся древними художниками.

В современной зарубежной научной литературе подвергается сомнению постулат о том, что ранние петроглифы и росписи обязательно должны быть крупных размеров, что массивность и статичность фигур — неперемный признак их древности. К примеру, хотя среди изображений Фош Коа встречаются и крупные экземпляры, но в большинстве случаев они средних размеров — в пределах 50 см.

В поисках истины

Мы уже говорили о том, как болезненно и даже трагично протекал процесс признания научным миром пещерных росписей и гравировок, передающих образы «допотопных», вымерших животных. Сомнения вызывал и «свежий» вид пещерных изображений, ведь некоторые из них сохранились на редкость неплохо. Если говорить об изображениях на скалах под открытым небом, то до недавнего времени господствовало представление, что расположенные вне карстовых полостей скальные выходы или валуны с петроглифами и росписями относятся к значительно более поздним археологическим эпохам и представляют собой отличное от пещерного искусства явление. Утверждение, что изображения могли сохраняться и под открытым небом столь продолжительное время, оспаривалось в основном по двум причинам. Во-первых, считалось, что петроглифы физически не могут сохраниться столь долго (впрочем, то же самое столетие назад говорили о пещерных росписях). Во-вторых, ученые полагали, что сопоставляемые произведения наскального искусства непременно должны происходить с территориально близких друг к другу местонахождений. С открытием новых памятников наскального искусства в Португалии эту дискуссию, по-видимому, в основном можно считать завершённой: сюжеты стилистически сходны с пещерными палеолитическими и территориально близки к ним. (Табл. 1.)

Восток — дело тонкое

Вслед за открытиями знаменитых памятников пещерного искусства во Франко-Кантабрии последовали открытия в других местах Евразийского континента. В нашей стране на Урале были исследованы пещеры с росписями и гравировками. Палеолитический возраст изображений из Каповой пещеры признают все или подавляющее число специалистов, датировка росписей из Игнатьевской дискуссионна.

Каповая пещера (Урал)

Каповая пещера (Шульган-Таш), где сохранилось свыше 50 верхнепалеолитических росписей, была обнаружена на Урале в 1959 г. зоологом Башкирского заповедника А.В. Рюминым. Пещера находится на западных склонах Южного Урала, в верховьях реки Белой. Она открывается в 150 м от реки гигантской аркой, однако ее внутренние переходы исключительно труднодоступны, пещера сырая, пол во многих местах покрыт обвалившимися с потолка острыми скальными обломками. С 1960 г. в ней проводились комплексные исследования, которыми руководил О.Н. Бадер, а позднее В.Е. Щелинский. Пещера состоит из двух ярусов. С первого на второй ярус можно попасть только по вертикальному карстовому ходу высотой 14 м. На верхнем ярусе в глубине пещеры обнаружены две группы изображений ископаемых животных, выполненных красной краской. Это — мамонты, лошади, носорог, бизон (рис. 52). Там же, на верхнем этаже, открыт самый крупный знак в виде трапеции с ушками и расчлененным внутренним пространством. На нижнем ярусе на стенах и сводах располагаются геометрические знаки, расплывшиеся красочные пятна, две лошади, антропоморфная фигура. Изображения животных контурные, контурно-силуэтные и собственно силуэтные. Размер наиболее крупной фигуры животного — свыше метра, самого миниатюрного знака — лишь 6 см. Знаки численно преоб-

Таблица 1. Европейские пещерные изображения, получившие прямую дату по пигменту (AMS ¹⁴C)

Название памятника	Изображение	Дата, лет тому назад
Шове	Носорог	32 410 ± 720; 30 790 ± 600
Шове	Носорог	30 940 ± 610
Шове	Бизон	30 340 ± 570
Коске	Овал	28 370 ± 440
Коске	Кисть руки	27 740 ± 410
Коске	Бизон	27 350 ± 430; 26 250 ± 350
Коске	Кисть руки	27 110 ± 390; 27 110 ± 350
Куньяк	Самка большерогого оленя	25 120 ± 390
Коске	Кисть руки	24 840 ± 340
Коске	Лошадь	24 730 ± 300
Пеш-Мерль	Пятнистая лошадь	24 640 ± 390
Куньяк	Большерогий олень	23 610 ± 350; 22 750 ± 390
Куньяк	Самка большерогого оленя	19 500 ± 270
Коске	Большерогий олень	19 340 ± 200
Коске	Животное из семейства кошачьих	19 200 ± 220
Коске	Лошадь	18 840 ± 240; 18 820 ± 310
Коске	Бизон	18 530 ± 180; 18 010 ± 190
Коске	Звездообразный знак	17 800 ± 160
Альтамира	Черные отметки в дальней галерее	16 480 ± 210
Альтамира	Знак-текстиформа в дальней галерее	15 440 ± 200
Чименеас	Олень-самец	15 070 ± 140
Альтамира	Самка благородного оленя	15 050 ± 180

Альтамира	Крупный бизон	14 820 ± 130; 14 330 ± 190
Альтамира	Крупный бизон	14 800 ± 150; 13 940 ± 170
Альтамира	Линия, расположенная под самкой оленя, выполненной гравировкой	14 650 ± 140
Куньяк	Черное пятно	14 290 ± 180
Ковасьела	Бизон	14 260 ± 130
Ковасьела	Бизон	14 060 ± 140
Коске	«Медуза»	14 050 ± 180
Чименеас	Черная отметина	13 940 ± 140
Нио	Бизон	13 850 ± 150
Куньяк	След пальцев, черный	13 810 ± 210
Альтамира	Маленький бизон	13 570 ± 190; 13 130 ± 120
Кастильо	Бизон	13 570 ± 130; 13 520 ± 120
Кастильо	Большой бизон	13 060 ± 200
Нио	Черная линия	13 060 ± 200
Кастильо	Большой бизон	12 910 ± 180
Нио	Бизон	12 890 ± 160
Портель	Лошадь	12 180 ± 125
Лас Монедас	Козел, черный	12 170 ± 110; 11 630 ± 120
Лас Монедас	Лошадь, черная	11 950 ± 120
Портель	Большая лошадь	11 600 ± 150
Охо Гуаренья	Олень, черный	11 470 ± 110
Охо Гуаренья	Антропоморфная фигура, черная	11 540 ± 100
Охо Гуаренья	Предполагаемая антропоморфная фигура, черная	11 130 ± 100
Охо Гуаренья	Олень, черный	10 950 ± 100

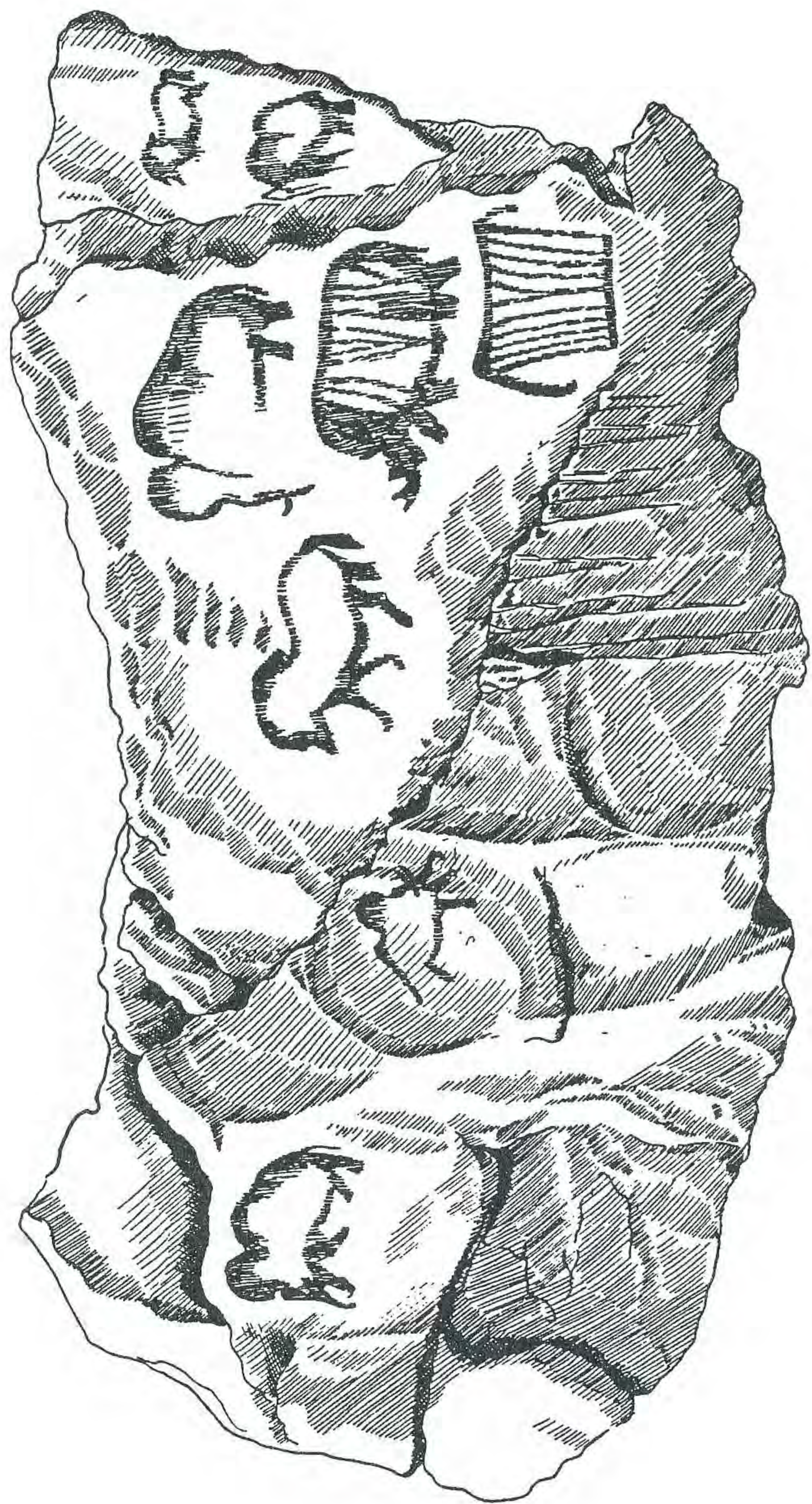


Рис. 52. Изображения лошадей, носорога, мамонтов и геометрический знак (тектиформа) выполнены охрой на стенах Каповой пещеры на Урале

ладают. Среди них тектиформы, или крышевидные знаки, имеющие вид трапеций, внутри которых заключены вертикальные и слегка наклонные линии. Они напоминают изображения полуподземных жилищ в разрезе. По словам А.П. Окладникова, «древний художник показал их как бы в разрезе, такими какими знал и видел изнутри — со всей системой опорных конструкций и свай. С крышей, в одних случаях двускатной, а в других — куполовидной». Поскольку исследователи не пришли к единому мнению по поводу идентификации этих форм с жилищами, их продолжают причислять к группе знаков. В.Е. Щелинский выявил в пещере культурный слой, где было обнаружено около 200 каменных изделий, украшения. В культурном слое была сделана ценнейшая находка — глыба известняка, отпавшая от стены пещеры еще в древности, на которой сохранился фрагмент фигуры животного, предположительно мамонта. Были найдены довольно крупные куски минеральных красителей красного и фиолетово-коричневого цвета, остатки использовавшейся глиняной лампы. Возраст культурного слоя — 14,6 тыс. лет.

Игнатьевская пещера (Урал)

Игнатьевская пещера (Южный Урал) находится на правом берегу реки Сим примерно в 200 км к северу от Каповой. Пещера представляет собою карстовое образование, ее общая протяженность 540 м. Первые сведения о пещере сообщены в 1786 г. П.С. Палласом. Она была исследована В.Т. Петриным и В.Н. Широковым. В пещере учтено более 50 рисунков, сосредоточенных в Большом зале и Верхнем ходе, самая крупная группа находится в Дальнем зале второго этажа, и наиболее выразительные рисунки расположены на его потолке. Роспись наносилась красной и черной краской, причем более архаичные изображения выполнены черной. Среди зооморфных изображений — мамонты, лошади, бык, верблюд, змея. Животные показаны массивными, монументальными, статичными. Имеются антропоморфные схема-

тические фигуры, личина. Многочисленны идущие цепочками пятна. Условно выделяются расположенные в Дальнем зале «Красное панно» и «Черное панно», ограниченное фигурами мамонтов. Допускают, что рисунки каждого из них образуют сюжетный ансамбль. В разных частях пещеры обнаружен культурный слой, содержащий более 1300 каменных изделий, кусочки охры, кости животных. Возраст культурного слоя — 14 тыс. лет. Палеолитический возраст древнейшего пласта изображений принимается не всеми исследователями, сомнения усиливают и опубликованные в 2003 г. датировки, полученные на основании анализа собственно пигмента росписей и выводящие время создания изображений за рамки палеолита. Помимо древнейших рисунков, в пещере имеются изображения более поздних эпох, включая бронзовый век.

В сердце Азии: палеолитическое искусство под открытым небом

Крупнейший отечественный исследователь наскального искусства академик А.П. Окладников определял некоторые из найденных им петроглифов и росписей на открытых плоскостях как палеолитические. В Монголии он открыл и изучил пещеру Хойт-Цэнкер. Однако до сих пор споры по поводу датировки росписей этой пещеры не утихли. Те фигуры, которые последователи А.П. Окладникова идентифицировали как образы вымерших животных, некоторые специалисты таковыми не признают. Разброс мнений чрезвычайно широк. К примеру, в одном из рисунков на потолке пещеры Хойт-Цэнкер А.П. Окладников видел изображение слона, О.Н. Бадер — носорога, А.А. Формозов — кабана, В.Е. Ларичев — птицы, а одни и те же фигуры пернатых разные исследователи определяли как страусов, дроф, журавлей. А.П. Окладников к палеолитическим памятникам под открытым небом относил наскальные изображения в верхнем течении Лены, которые идентифицировал как вымершие виды животных (носорог с Тальмы) и как крупных животных (бык,

лошадь на Шишкинских скалах). Оппоненты А.П. Окладникова подчеркивали, что его выводы основываются не на развернутой аргументации, а исключительно на интуиции. Однако, как известно, интуиция — это обобщенный опыт, а в отношении опыта полевых исследований А.П. Окладникову в нашей стране среди его коллег не было равных. Он обладал даром не только видеть то, что было скрыто от глаз других, но и провидеть.

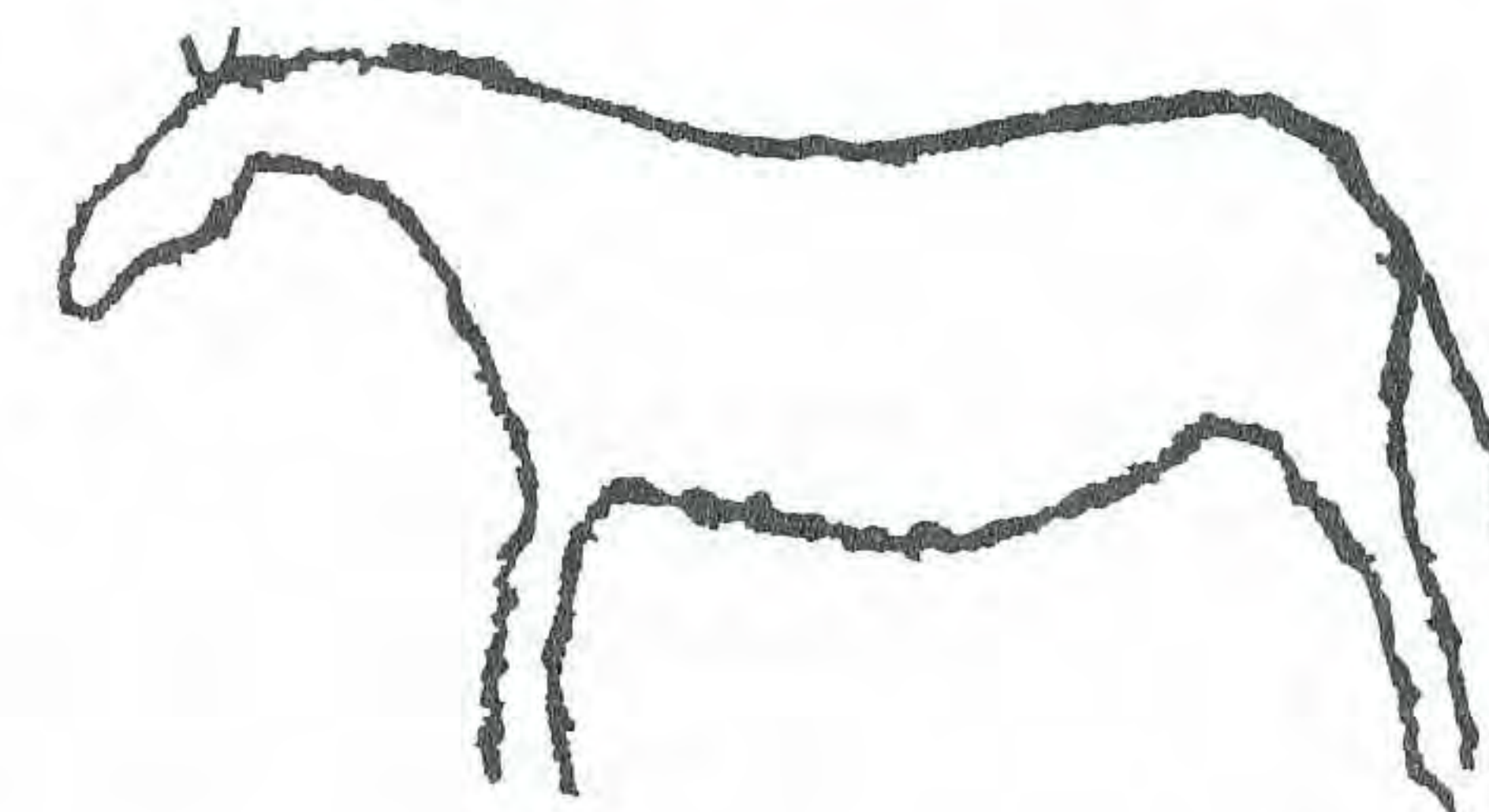


Рис. 53. Изображения из Калгутинского рудника на Алтае весьма архаичны

На Алтае на плоскогорье Укок в 1990-х гг. академик В.И. Молодин и Д.В. Черемисин на памят-

нике Калгутинский рудник выявили крупные выбитые фигуры животных архаического облика (рис. 53). Проведя всесторонний анализ петроглифов Калгутинского рудника, ученые пришли к заключению, что их следует отнести к концу эпохи верхнего палеолита и считать на данном этапе древнейшими не только на плоскогорье Укок, но и на всей территории Горного Алтая. Наскальные изображения Калгутинского рудника составляют часть верхнепалеолитического пласта петроглифов Сибири и Центральной Азии. Одним из основных аргументов против признания глубокой древности подобных памятников было отсутствие среди образов наскального искусства плейстоценовой фауны. И хотя среди изображений животных, зафиксированных на памятнике Калгутинский рудник, нет вымерших видов, авторам, тем не менее, путем скрупулезного анализа удалось привести убедительные доводы в пользу глубокой древности его петроглифов. В настоящее время некоторые изображения под открытым небом, предположительно палеолитические, выявлены на территории Монголии.

Едва ли не каждая публикация, в которой памятник наскального искусства получал палеолитическую датировку, становилась предметом последующей критики, острота и тон которой иногда выходили за рамки норм научной корректности.

Освещенные и освященные

Долгое время было принято разделять палеолитическое искусство пещер и гротов, с одной стороны, и местонахождения наскальных изображений под открытым небом — с другой. Исследования последних десятилетий позволяют утверждать, что изображения, расположенные на открытых плоскостях, и фигуры, скрытые в глубинах пещер, представляют одно и то же культурное явление. Теперь, когда обнаружены палеолитические изображения под открытым небом, некоторые исследователи предлагают разделять подобные памятники на расположенные в освещенных, полуосвещенных и в темных местах. Безусловно, в первую очередь для создания наскальных изображений нужна первая составляющая — сами скалы. Там, где их нет, вероятно, люди проявляли свои творческие способности, используя менее долговечные материалы. Гроты и пещеры, представляющие собой естественные карстовые полости, встречаются далеко не во всех регионах и скальных массивах, так что пещеры и гроты «с искусством» просто не могут быть повсеместным явлением.

Некоторые из пещер были обитаемы в древности. Следы обитания, или, как говорят археологи, культурный слой, выявлены на таких знаменитых памятниках пещерного искусства, как Ляско, Фонтане, Марсула. Следы пребывания человека часто локализируются в привходовой части, как, например, в Альтамаре, но в некоторых случаях людей привлекали и глубины пещер, как в Лабастид. В настоящее время температура в европейских пещерах держится и летом, и зимой около 14°С. Впрочем, недавние исследования показали, что в конце ледниковой эпохи внутри пещер эта температура была даже выше, что обеспечивало их

обитателям относительно комфортные условия существования. Но не любые следы пребывания человека в пещере свидетельствуют о том, что он жил под ее сводами. Многие связаны с кратковременными визитами в пещеры.

Не только создание крупных панно в погруженных в вечный мрак переходах и залах, но и выполнение простого рисунка требовали источника света. Во многих пещерных комплексах на полу были обнаружены остатки костерков в виде угля, обожженных фрагментов факелов и, наконец, округлые плоские каменные пластины со следами копоты и углублением для жира и фитиля в центре — первобытные светильники. Некоторые светильники украшали гравировки (Ляско) или фигуративные изображения (Ла Мут).

Помимо «ламп», обнаруженных вблизи произведений пещерного искусства, немало находок происходит и из культурного слоя стоянок. Возраст самых древних ламп — 20–25 тыс. лет. Далеко не все выявленные во французских палеолитических пещерах предполагаемые светильники при более пристальном рассмотрении оказались таковыми. Многие из обнаруженных плоских камней могли использоваться в других целях, в частности в качестве своеобразных палитр для растирания краски и подготовки ее к применению.

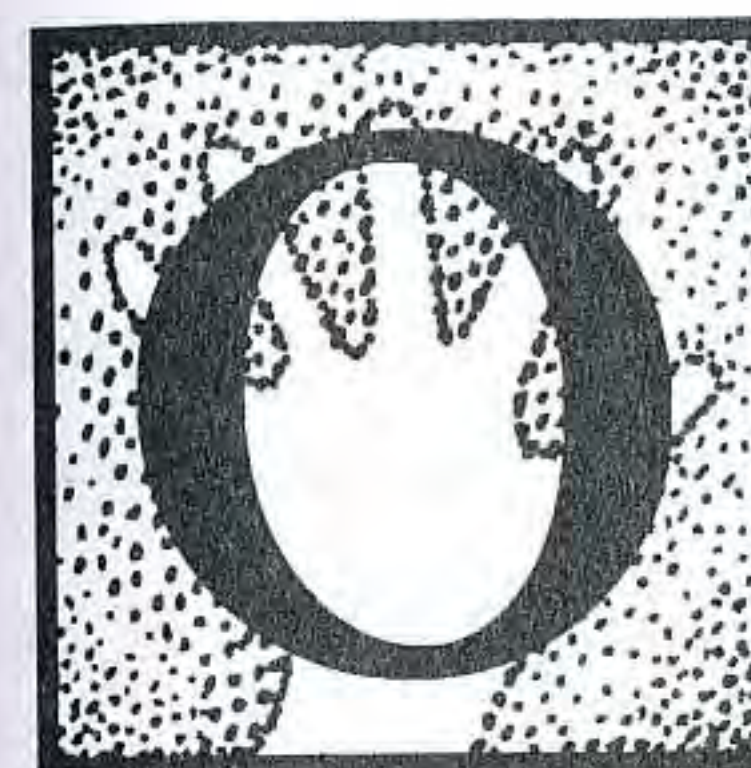
Изучение физико-химическими методами содержания копоты, оставшейся в светильниках, показало, что, по всей вероятности, древние обитатели пещер жгли животный жир. В качестве фитилей применялись щепки или веточки хвойных деревьев, лишайники и мхи. Это заключение исследователи пытались проверить экспериментально, изготовив из различных материалов копии древних светильников. В качестве горючего материала они использовали жир лошадей, тюленей, рогатого скота и костный мозг лося. В светильники пытались приладить фитили из лишайника, мха, бересты, щепок, можжевельных, сосновых веточек и даже сушеных грибов. Эксперименты показали, что жир должен был иметь низкую температуру плавления, чтобы

успеть растопиться и пропитать фитиль. Яркость пламени, как оказалось, зависела от теплопроводности камня, выбранного для светильника. Менее теплопроводные породы хуже отводят тепло от очага горения, и пламя имеет более высокую температуру и яркость. Вероятно, первобытные художники знали все это, имели некоторый практический опыт. Любопытно, что глаз не чувствует разницы между освещением от экспериментальной «палеолитической» лампы и от стеариновой свечи, хотя показатели фонометра различаются: лампа с жиром дает в шесть раз меньше света, чем обыкновенная свечка. На стенах ряда пещер выявлены следы копоти. Некоторые археологи предполагают, что пятна сажи были нанесены преднамеренно, а не являются следами неумелого обращения первобытного человека со средствами освещения. Как не вспомнить испанского короля Альфонса XII, который свечной копотью вывел свой автограф при входе в Альтамиру в память о своем пребывании в ней. Таковы послания сквозь века.



Глава 2

СЮЖЕТЫ ИСКУССТВА ПАЛЕОЛИТА И НЕ ТОЛЬКО



бестиарии палеолитического искусства далеко не всегда можно составить однозначное представление. Причин тому множество. Не так-то просто прийти к единому мнению относительно вида изображенного животного и потому, что эти древние ископаемые персонажи давным-давно вымерли и сегодня их внешний облик палеозологи реконструируют по костным останкам, и потому, что художественная манера первобытных творцов имеет свои особенности. Хотя нам не приходится сетовать на избыточную стилизацию (напротив, уже неоднократно говорилось о первобытном натурализме и точности в деталях), есть множество других причин, препятствующих безусловной идентификации. Это парциальность изображений, нередко плохая сохранность, ракурс, а также, безусловно, загадочное стремление людей к изображению «химер», к соединению черт разных животных в одном изображении. Некоторые весьма знаменитые выразительные персонажи пещерных росписей и гравировок оказываются одновременно медведем и гиеной либо лошастью и, например, козлом или гигантским оленем. Этим объясняются и часто встречающиеся расхождения при подсчете изображений животных одного вида.

Так, согласно последним исследованиям, что вовсе не является безусловной гарантией их надежности и точности по сравнению с предыдущими, в пещере Марсула (Верхняя Гаронна, Франция) имеется от 21 до 35 бизонов, от 11 до 24 лошадей, от 16 до 21 антропоморфных фигур. В Портель (Арьеж, Франция) учтено от 26 до 33 лошадей, от 23 до 30 бизонов.

Мир диких зверей находился в центре внимания первобытного художника. В этом близком ему мире, определяющем и его собственную стратегию выживания, человек обретал побуждающие стимулы, черпал сюжеты изображений. Он питался мясом животных (по мнению многих антропологов, именно мясная пища способствовала становлению человека современного вида), шил одежду из их шкур, использовал их кости для изготовления орудий. Он сосуществовал бок о бок с животными — делил с ними убежище. Человек и зверь нападали друг на друга. Хищники могли подстеречь человека и на открытых пространствах, и в темных переходах пещер. Он также не оставался в долгу, постоянно совершенствуя стратегию охоты. Отсюда происходит прекрасное знание натуры, повадок животных. Лучшие из первобытных мастеров несколькими умелыми линиями передавали особенности корпуса животного, его стати.

Поскольку в ледниковую эпоху климат был намного суровее, то видовой состав животных и окружающие ландшафты значительно отличались от современных. Вот какой, по мнению Н.К. Верещагина, крупнейшего российского палеозоолога, были древнейшая фауна и среда обитания: «На необъятных равнинах Поднепровья, Поволжья и Южной Сибири тут и там паслись сотенные косяки лошадей и ослов. Местами, в березовых и осиновых перелесках широких луговых пойм, колыхались бурые копыны небольших стад мамонтов, приземистые туши одиночных эласмотериев и носорогов. По опушкам приречного тальника кормились большерогие и благородные олени. Вдали, в мареве открытых водораздельных пространств сухой степи, медленно проплывали уродливые фигуры мохнатых верблюдов и темнели

живые массивы кочующих тысячных стад бизонов. Суслики и сурки светлыми столбиками возникали из-под земли и вдруг с тревожным свистом исчезали, когда близко проносилась тень орла, пробежала лисица или раздавался топот стайки сайгаков, преследуемых волками. Близ полувывсохшего озерца над почерневшим остовом старого бизона трудились пятнистые пещерные гиены, в то время как насытившееся семейство пещерных львов безмятежно отдыхало в тени одиночной ракиты. Блаженный покой теплого сезона сменялся тревогами и временной бескормицей суровых зим. Тогда при снежных буранах все живое искало защиты в дубравах, в березовых колках, в степных балках и в распадках среди холмов. Вёснами случались катастрофические разливы — половодья — и долины рек надолго превращались в холодные моря, в которых гибли застигнутые паводком сотни и тысячи крупных животных».

Мамонт

Мамонт часто становился объектом творчества древних художников. Все палеолитические изображения мамонтов основаны на своего рода рациональном знании об этом гиганте, мясо, шкура, кости которого использовались первобытными людьми. Единообразными их фигуры назвать никак нельзя, стилизованные изображения если и встречаются, то сохраняют характерные особенности животных. Возможно, они могут служить материалом для изучения индивидуальных или возрастных различий в облике этих вымерших гигантов. У одних бивни короткие, а у других длинные, некоторые довольно натуралистично выполненные фигуры лишены бивней. Шерсть не всегда проработана (Пиндаль, Куньяк, Ла Бом-Латрон и др.) — это дало повод ошибочно видеть в подобных фигурах не мамонтов, а слонов.

Изображения мамонтов есть в пещерах Руфиньяк, Фон де Гом, Пеш-Мерль, Арси-сюр-Кюр, Комбарелль, Бернифаль, Эббу, Пэр-нон-Пэр, Пиндаль, Кастильо, Альтамира, Труа Фрер, Гаргас,

Истюриц, Ла Мут, Кроз, Шабо, Каповой и др. Они очень разнообразны и по технике, и по манере исполнения (рис. 54). В Пеш-Мерль и Ла Бом-Латрон есть прочерченные пальцами фигуры (рис. 55); в Арси-сюр-Кюр мамонты забавны, в Каповой — арха-

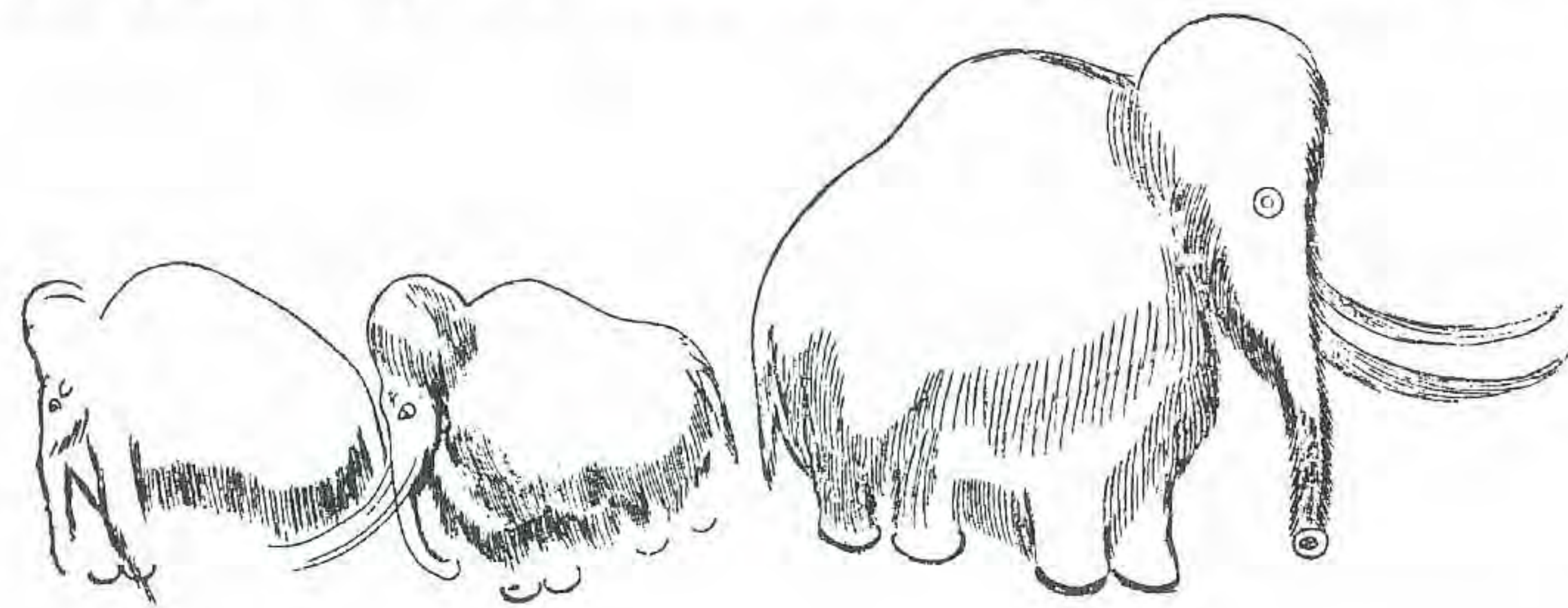


Рис. 54. Мамонты из Фон де Гом

ичны, чего не скажешь об их собратьях из Руфиньяк, где выявлено наибольшее число мамонтов — почти половина от виртуальной изобразительной популяции (рис. 56). Их фигуры встречаются как в недрах пещер (Пиндаль, Кастильо, Альтамира), так и вблизи входа (Пэр-нон-Пэр, Эббу). Изображения мамонтов могут быть одиночными или составлять группы. Подавляющее большинство фигур обращено влево.



Рис. 55. Такие изображения краской прочерчены пальцами в Ла Бом-Латрон

В Мамонтовом гроте в Сэнт-Фронте есть изображение, достигающее 125 см в высоту, 110 см в длину, выполненное барельефом и расположенное выше уровня пола на 4 м. Довольно многочисленны мамонты среди произведений искусства малых форм. Самые знаменитые изображения происходят из Ла Марш, а также из Гённерсдорфа, где они представлены на плакетках. В некоторых фигурах по характерным чертам, которые



Рис. 56. Этот мамонт имеет свое прозвище — Патриарх из Руфиньяк

передал доисторический художник, можно увидеть молодых или взрослых особей. Всего в палеолитической коллекции около 400 мамонтов.

В более позднее время население Евразии, которое уже не помнило о том, что на нашей планете когда-то обитали мамонты, имело о них более мифологизированное представление. Мамонты считались жителями нижнего мира, своего рода подземными рыбами или крысами, которые бродят там, а земля, потревоженная мастодонтами, проседает на их пути, образуя рвы. Таким образом они участвуют в создании окружающих ландшафтов. По другой версии, мамонт жил в первоначальные времена творения. Там, где он ходил, под его тяжестью возникали русла рек и ручьев. Когда вода залила всю землю, мамонт хотел спастись в Ноевом ковчеге, но не смог в нем поместиться. Он стал плавать, а птицы садились ему на «рога» (бивни), и мамонт утонул. После этого все мамонты исчезли с поверхности земли.

Поскольку о подлинном облике мамонта люди уже не имели представления, то наделяли этих полуфантастических существ признаками и свойствами известных им реальных животных, птиц или рыб, все более и более умножая таким образом их ирреальные черты. Поскольку кости, бивни, а порой и мерзлые туши этих вымерших животных время от времени находили в отложениях на берегах рек и на поверхности земли, то считалось, что свежий воздух и дневной свет губителен для мамонтов. И если они высовывают голову из земли — тодохнут, как рыбы.

С другой стороны, долговечность костяков маркировала особую силу их обладателей, в чем сибирские коренные народы — ханты, манси, селькупы, якуты и другие — могли видеть свидетельство причастности к иным сферам мироздания. Принадлежность мамонта к нижнему миру, миру мертвых, делала сомнительными контакты с ним, недаром его называли «подземным чертом». Например, для якутов найти мамонта было своего рода дурной приметой — считалось, что человек, его нашедший, скоро умрет. Впрочем, мифологические представления не мешали прагматичному использованию мерзлых туш. Так, на Таймыре мясо мамонта считалось лучшей приманкой для песцов, оно использовалось и для кормления ездовых собак. В маньчжурской летописи сообщается, что это животное встречается только в холодных странах по берегам рек и Северного моря. Внешне он «похож на мышь, но величиной со слона. Он боится света и живет под землей в темных пещерах. Кости его белы, как слоновая кость, и очень легко обрабатываются, на них нет трещин. Мясо его холодно и очень здорово».

В русской «Голубиной книге» (или «Глубинной книге», названной так по глубине заключенной в ней премудрости) так описывается этот персонаж:

У нас Индрик-зверь всем зверям зверь,
И он ходит, зверь, по подземелью,
Куда хочет он идет по подземелью,
Яко солнышко по поднебесью.

Он проходит все горы белокаменные,
Прочищает ручьи и проточины,
Пропускает реки, кладези студеньные,
Куда зверь пройдет, тута ключ кипит,
Когда этот зверь поворотится,
Воскипят ключи все подземельные;
Когда этот зверь возыграется,
Вся вселенная всколыбается.
Все зверья земные, ему, зверю, поклоняются.
Никому обиды он не делает.

Для своего времени новаторским интересом к плейстоценовому гиганту отмечена статья «Сказание о звере мамонте», вышедшая из-под пера статского советника Петровской эпохи В.Н. Татищева. Она увидела свет в 1730 г. Татищев пишет: «Сей зверь... есть великостию с великого слона и больше, видом черен, имеет у головы два рога, которые по желанию своему двигает тако, якобы оные у головы на составе нетвердо прирослом были. Оный зверь живет всегда под землею, с места на место приходит, очищая и предуготовляя путь себе имущими рогами, якобы некоторыми снастьми, но не может никогда на свет вытти; когда же так близко к поверхности земли приблизится, что воздух ощутит, то умрет. О пище его не что иное мнят, как токмо самая сушая земля, при том же некоторые сказуют, что он не может в тех местах жить, где люди на земли поселились, но удаляется в места пустые и ненаселенные». А о происхождении огромных костей повествует следующее: «Во-первых, случилось мне слышать от некоторых шведов, доказующих, что народы древние в Сибири... суть отродия израилтян, преселенные 10 колен... Сии мнят, что жиды, идучи чрез горячие места, множество слонов с собою завели, которые от стуж померли и чрез долгое время в землю углубились. Другие же... историю вымыслили, что Александр, воюя, в сих местах бых, множество слонов мог иметь, от которых так многое число костей в землю углубились и находятся».

Средневековое население считало мамонтов слонами Александра Македонского, «индриками», или «инрогами», то есть единорогами. К началу XIX в. относятся упоминания о находках мерзлых трупов мамонтов, а в 1808 г. российская наука получила и первый экземпляр этого животного. Сегодня мы можем соотнести внешний облик мамонта, известный по ископаемым и мерзлым останкам, с изображениями палеолитической эпохи, нанесенными краской на стены и своды пещер, с рельефами и гравировками на каменных пластинах, на кости и бивне.

Рост мамонта в холке достигал 3,5 м, голова была крупной, при взгляде сбоку имела некоторое конусообразное сужение из-за приплюснутости лба. Бивни загнуты вверх и внутрь. Шея была короткой, холка сильно выдавалась. Это сочетание лишь намеченной перехватом короткой шеи и выступающей горбом холки четко прослеживается на палеолитических рисунках. Палеонтологи предполагают, что зад мамонта мог быть и не столь сильно опущен, как можно судить по изображениям. Хотя не на всех палеолитических изображениях у этих животных прорисована шерсть, она была длинной и с боков, брюха, бедер могла свисать почти до земли (рис. 57). Основная окраска гигантов была желтовато-бурой или светло-коричневой с черным на холке, хвосте и отчасти на ногах.

Бивни мамонтов — это не клыки, а средняя пара резцов, длина их могла быть очень разной. Наиболее крупные бивни самцов достигали 4–4,5 м в длину и имели диаметр около 20 см. Бивни мамонтих значительно уступали по размерам. Примечателен такой факт: судя по данным палеонтологов, мамонты рождались шерстистыми, с малюсенькими молочными бивнями, которые в годовалом возрасте менялись и росли потом всю жизнь. Бивни использовались мамонтами для пригибания веток и вытаскивания подземных частей растений. Зверь работал внешней стороной этих надежных инструментов боковыми движениями головы. Мамонтам требовалось в день 4–5 ц растительной пищи, которую они отправляли в рот поросшим волосами хоботом.

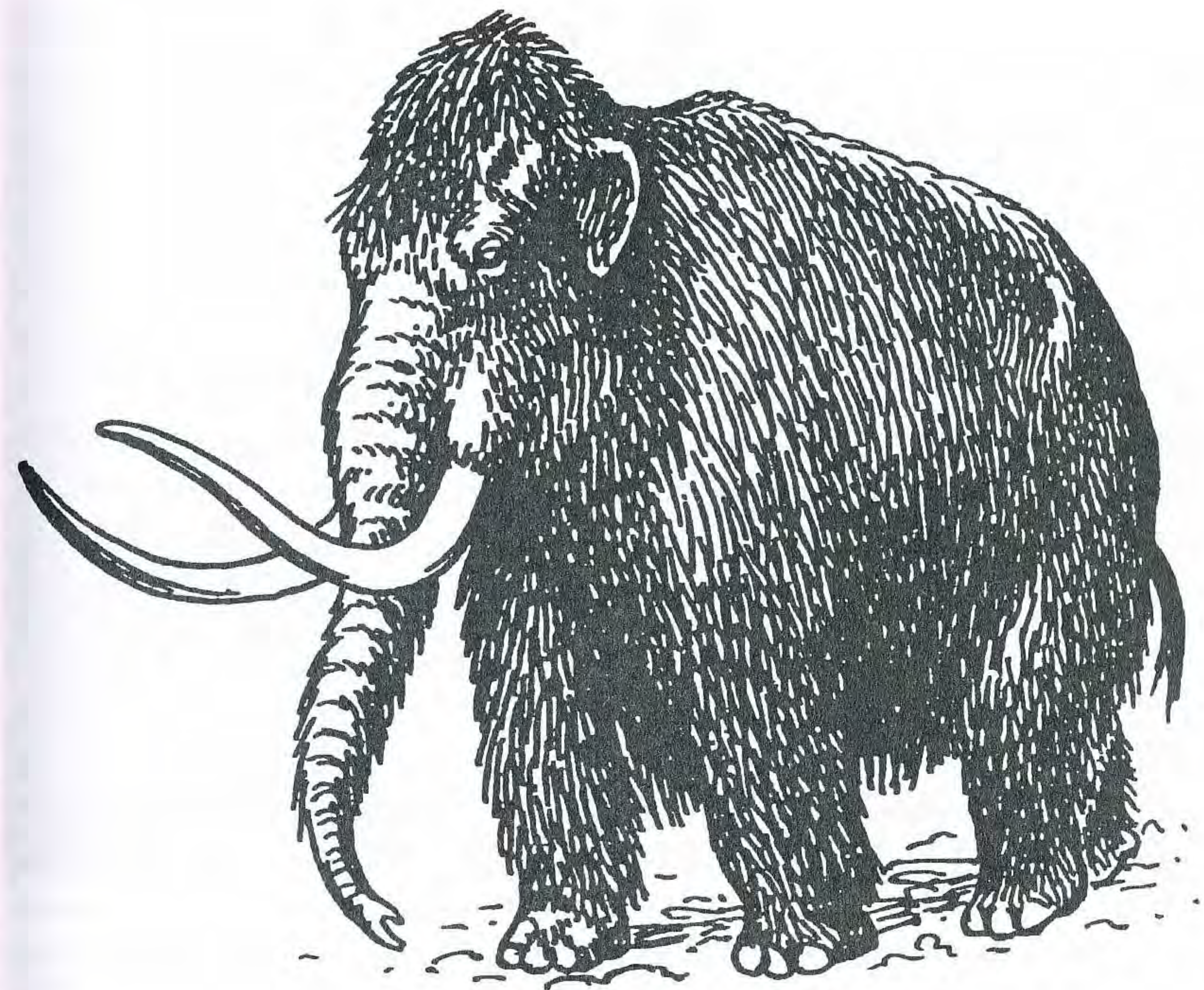


Рис. 57. Мамонт. Реконструкция Е. Пфизенмайер

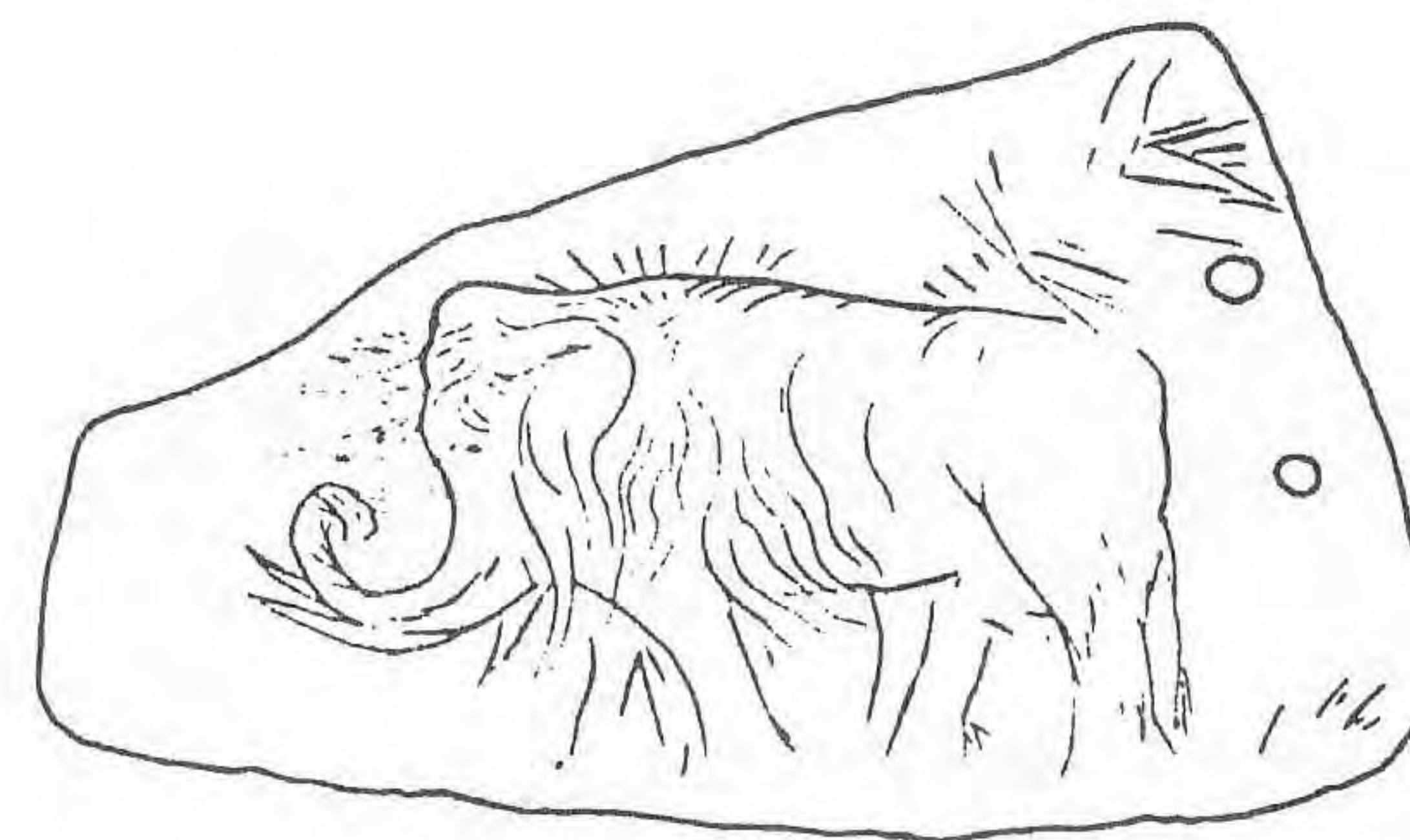


Рис. 58. Это гравированное изображение мамонта из Холли Оак (Северная Америка), вероятно, является подделкой

Н.К. Верещагин, суммируя данные о родословной мамонта, указывает, что его следует считать «потомком особой линии холодовыносливых слонов, обитавших в пределах северо-востока Сибири и Беринги, а потом широко расселившихся в последнюю ледниковую эпоху». С отступлением ледника вслед за ним уходили и мамонты. С изменением климата на пространствах Евразии менялся фаунистический комплекс. Самая поздняя дата — 3800–4000 лет — получена по AMS ^{14}C для останков мамонта, найденных на острове Врангеля. В Евразии нет достоверных изображений мамонтов, хронологически выходящих за рамки палеолита. Возможно, без подделок не обошлось, и известный «американский мамонт» вряд ли является древним (рис. 58).

Волосатый, или шерстистый, носорог

Волосатый, или шерстистый, носорог — еще один образ палеолитического искусства. По размерам и силе этот мощный приземистый зверь почти не уступал мамонту, хотя также был травоядным. Вес его достигал 3 т, высота в холке была около 1,5 м, дли-

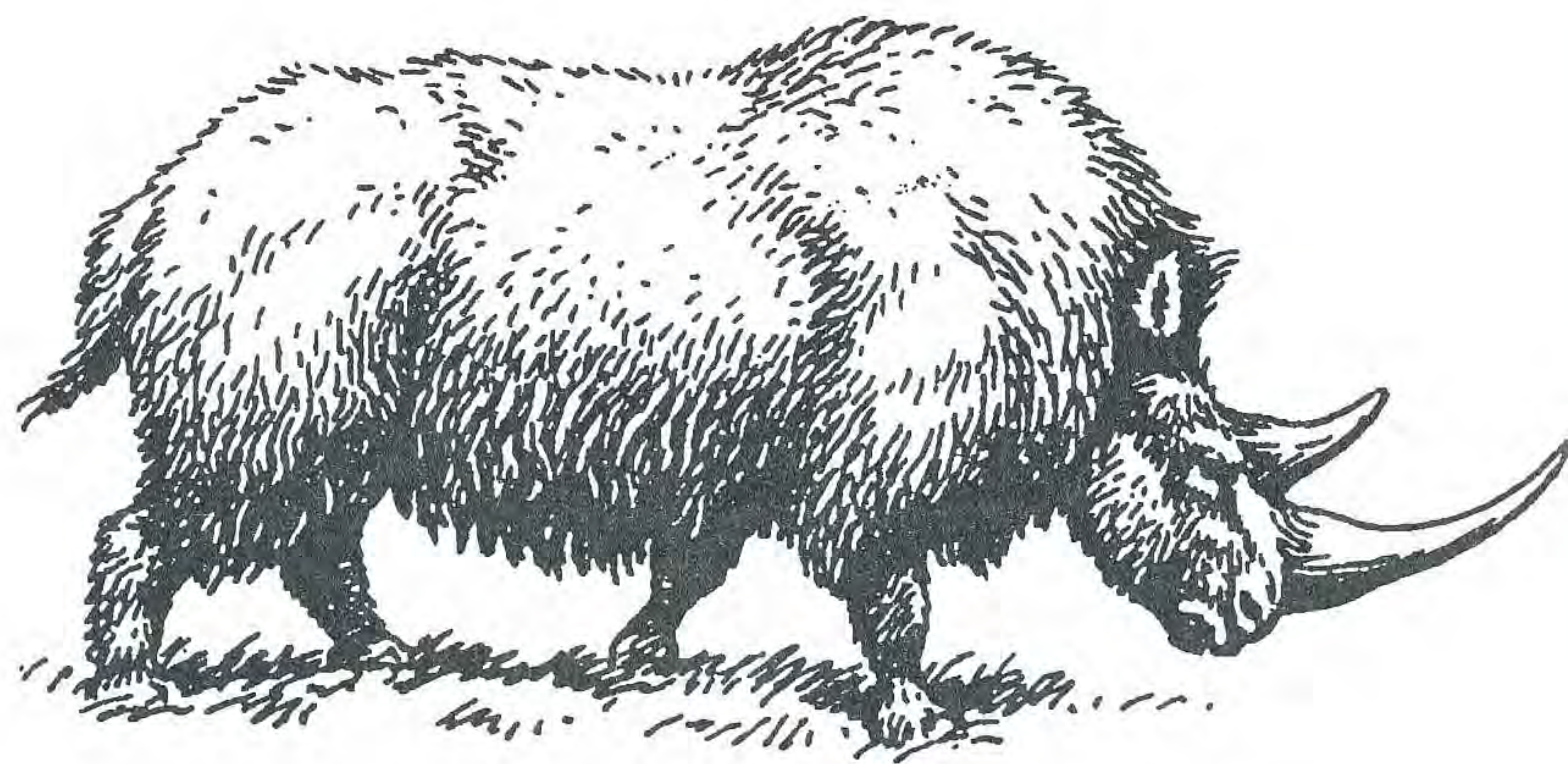


Рис. 59. Шерстистый носорог. Реконструкция В. Ляхова



Рис. 60. Пара сражающихся носорогов из Шове являющая часть многофигурной группы, уникальна результатом датирования по AMS ^{14}C : расположенный справа носорог получил дату $32\,410 \pm 720$ и $30\,790 \pm 600$ лет назад, а его соперник слева отстаёт с отрывом почти в два тысячелетия — $30\,940 \pm 610$ лет назад

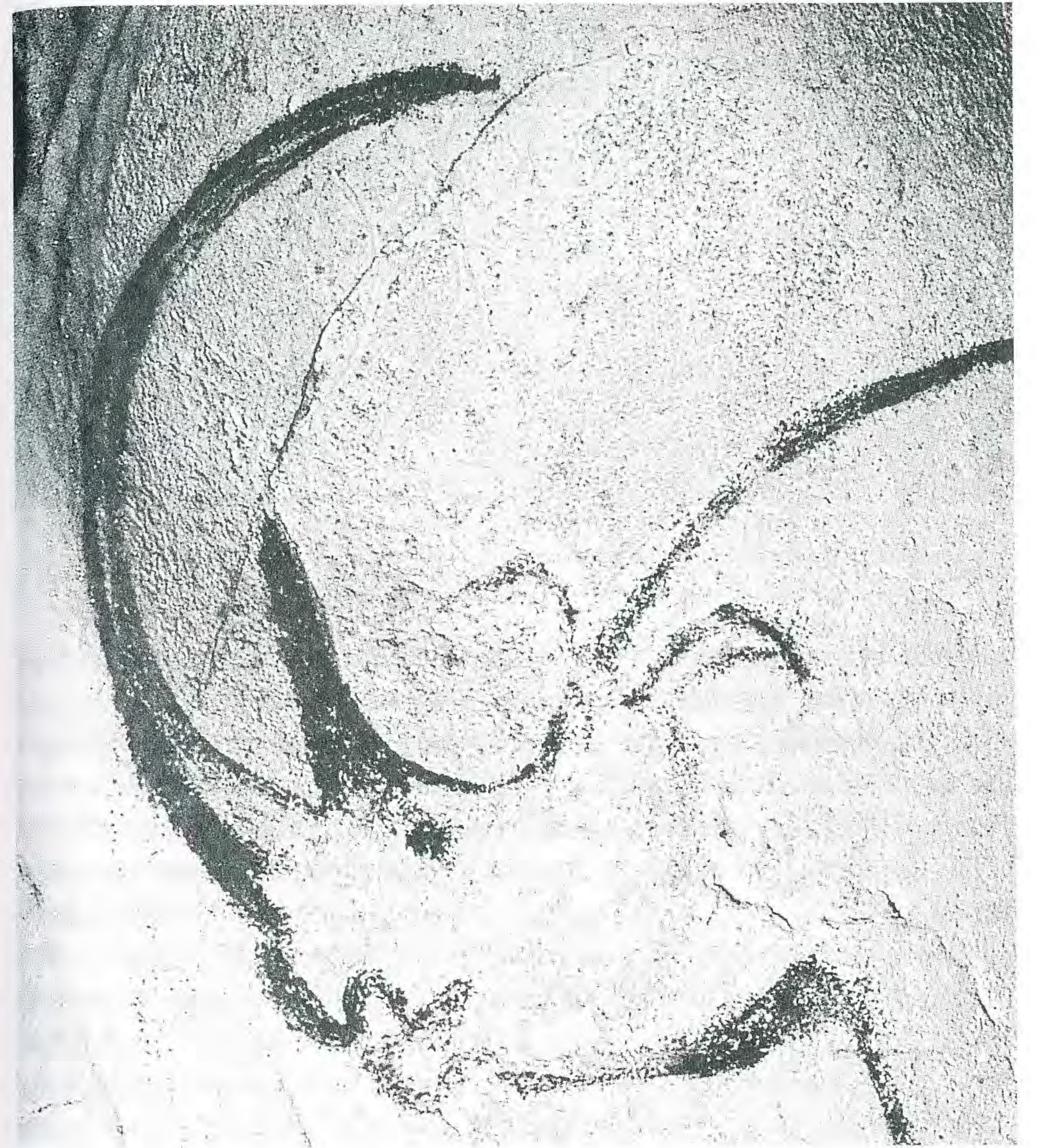


Рис. 61. Некоторые носороги, как, например, этот из Комбарелль, довольно симпатичны

на тела достигала 3,5 м. Размеры переднего рога варьировались в пределах 80–130 см, а вес этого мощного нароста составлял около 10–15 кг. Вымер шерстистый носорог в конце плейстоцена, раньше, чем мамонт и пещерный медведь (рис. 59). В отличие от мамонтов носороги не были стадными животными. Это не удивит, если предположить, что их предки имели такой же злобный нрав, как у их современных родственников. Впрочем, сцены яростных схваток носорогов, которые можно увидеть в пещере Шове, где изображено несколько десятков этих животных, убеждают нас в правомочности такой параллели (рис. 60). За исключением Шове и Руфиньяк носороги не столь уж часто становились объектами пещерного искусства; их изображения встречаются еще, например, в Фон де Гом. Немного их и в искусстве малых форм (Геннерсдорф). Однако эти свирепые животные переданы так ярко, впечатляюще, что кажутся неизменными персонажами скальных повествований. Кстати, хотя о скверном нраве африканских носорогов ходят легенды, на скалах они порой выглядят довольно беззлобными — художники явно сместили акценты (рис. 61, 62). Предполагалось, что одно изображение носорога сохранилось и в азиатской России — на местонахождении Тальма в бассейне Верхней Лены, однако в настоящее время обнаружить эту фигуру мне не удалось.

Медведь

Образ медведя в палеолитическом искусстве, вероятно, отражает его особую роль в жизни первобытных коллективов. Известны изображения медведей в наскальном искусстве (Экаин, Шове и др.), на гальках (Ла Коломбьер, Масса) (рис. 63, 64). В качестве подвесок использовались его зубы, порою декорированные гравировкой. Помимо различных изображений, нельзя не упомянуть так называемый натуральный макет — моделированный остов, на который в древности, вероятно, набрасывалась шкура зверя (Монтеспан) (рис. 65). Также заслуживает внимания практика исполь-



*Рис. 62. Изображения носорогов в Шове
весьма разнообразны*



Рис. 63. Характерные особенности облика пещерного медведя замечательно переданы в Шове

зования черепов медведей в ритуальных целях — такие черепа обнаружены в некоторых пещерах (Шове и др.).

В позднем плейстоцене могли сосуществовать по крайней мере два вида медведей. Бурые медведи дожили до наших дней, а их родственники — пещерные медведи — вымерли, не сумев адаптироваться к сырому сумраку пещер. Возможно, было два подвида пещерного медведя — большой и малый. Большой пещерный медведь был не просто велик — он был огромен. Вес его мог достигать 800–900 кг, а размер найденных черепов составляет около

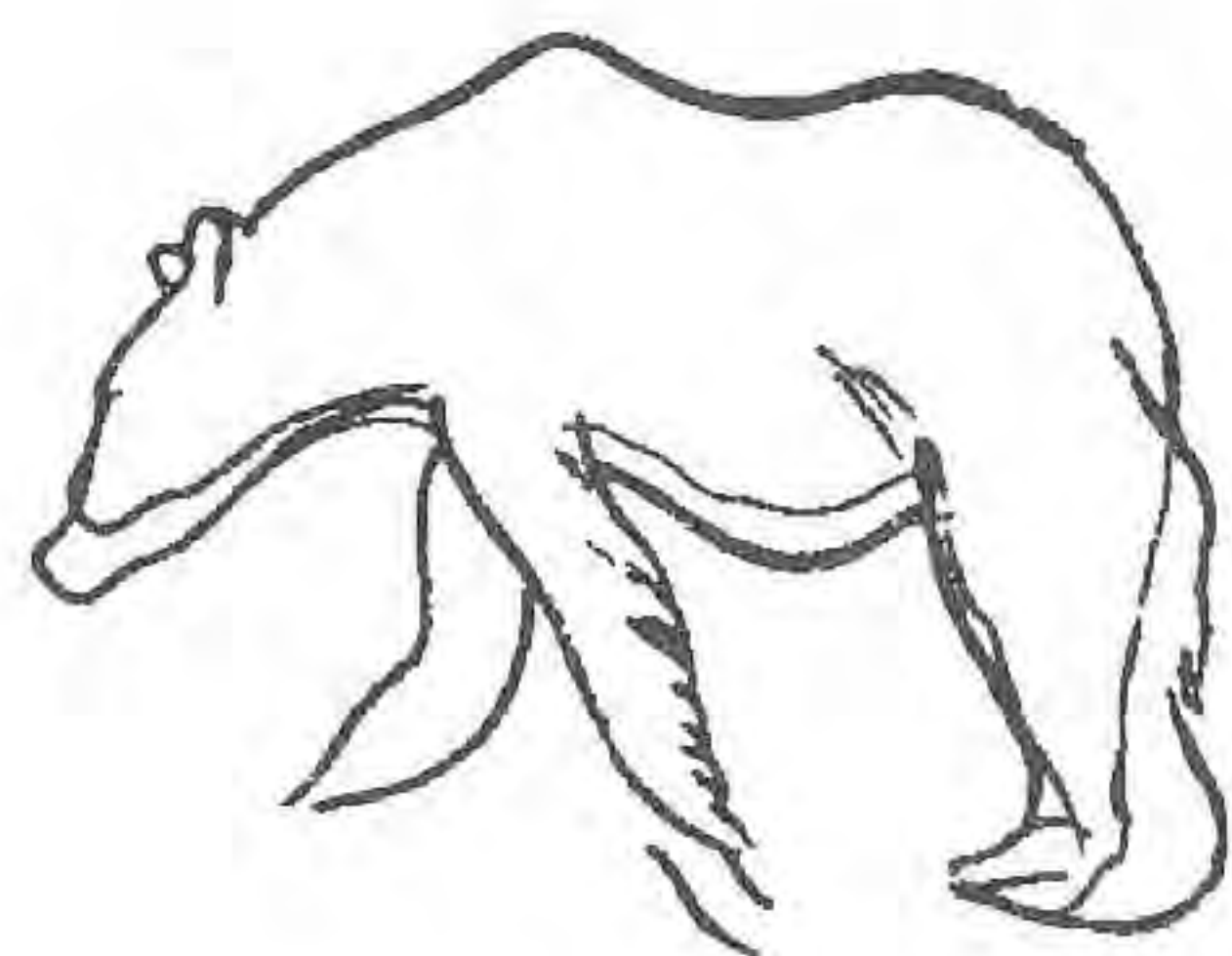


Рис. 64. Медведь из Ложери Ба

полуметра (рис. 67). Хотя эти цифры говорят о том, что из возможной схватки со зверем в глубинах пещеры человек вероятнее всего не выходил победителем, не все специалисты-зоологи склонны драматизировать ситуацию: несмотря на устрашающие размеры, предполагают они, животное было медлительным и неагрессивным и не представляло реальной опасности для чело-

века. Н.К. Верещагин полагает, что «у охотников каменного века пещерные медведи были своего рода мясным скотом, не требующим забот на выпас и прокорм». Он красочно повествует, как «сочное мясо, витаминный жир медведей были нужны охотни-

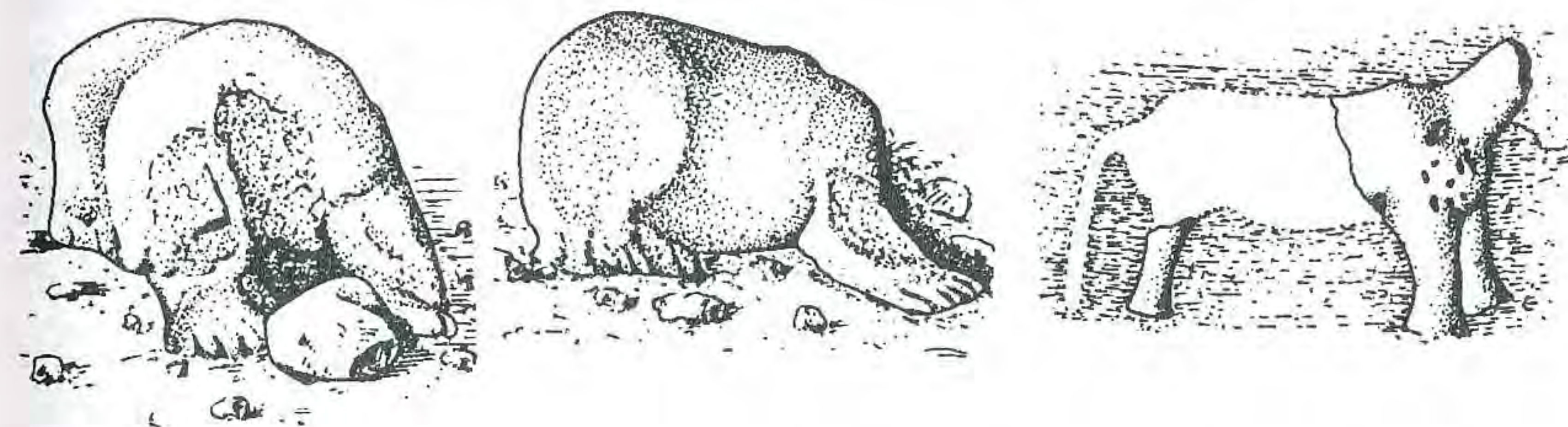


Рис. 65. Натуральный макет — это смоделированный из глины остов туловища медведя, на который в древности набрасывалась шкура и к которому приставлялся череп. Монтеспан

кам в зимнее время, когда под рукой не было иной — растительной — пищи. Тяжелые мохнатые шкуры убитых медведей растлались на каменных и пыльных днищах пещер».

Исследователи, суммирующие результаты изучения так называемых медвежьих пещер — природных родовых усыпальниц больших пещерных медведей, известных в Англии, Франции, Швейцарии, Моравии и т. д., а также на Кавказе, указывают на многочисленные маркеры патологических изменений костей — свидетельства болезней и травм. В пещерах накапливались костные останки многих поколений этих зверей, живших и умиравших в крошечной тьме.

Все же идея умерщвления медведя, по-видимому, прочно сидела в сознании первобытного человека. Нас и сегодня

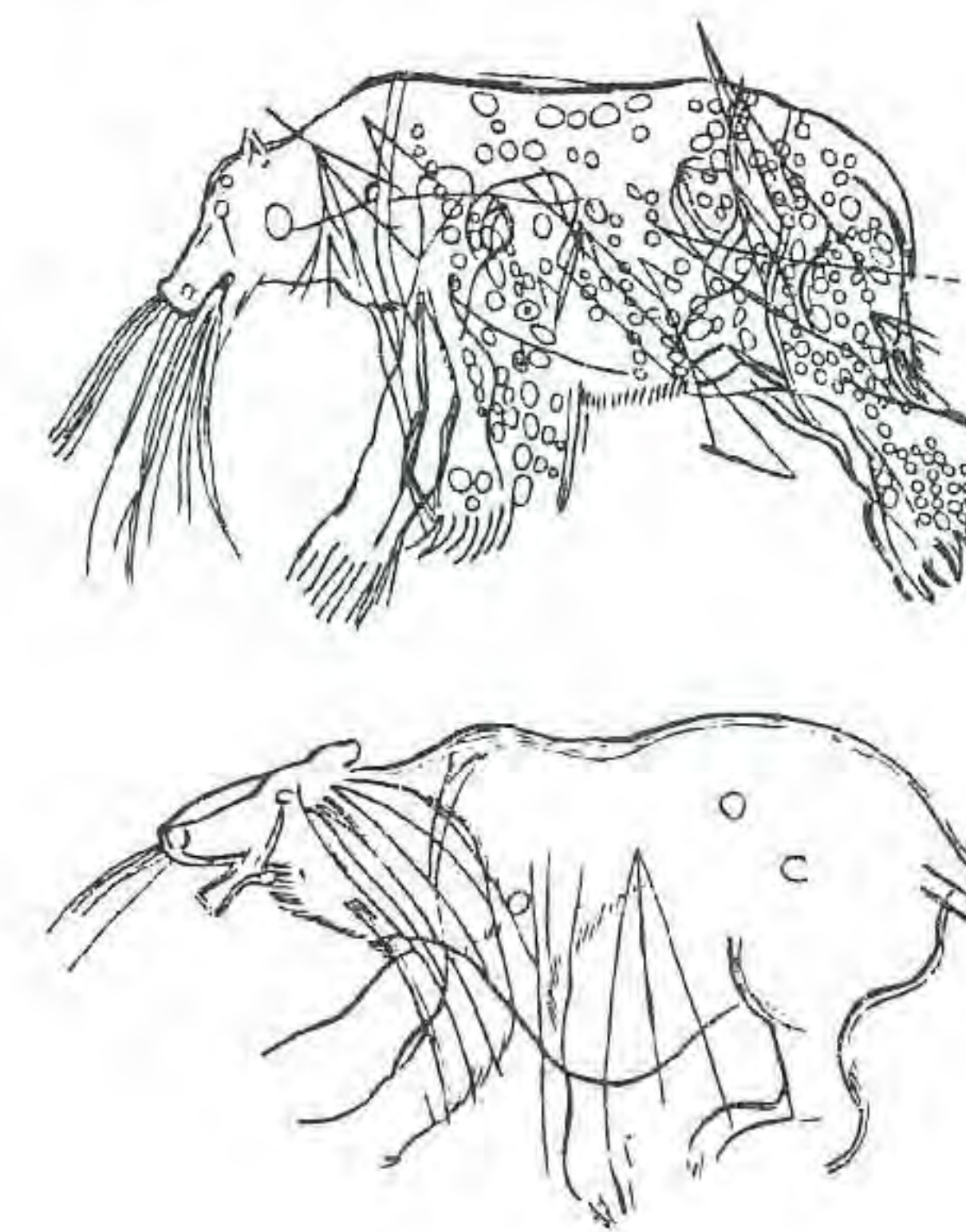


Рис. 66. Пораженные дротиками и камнями медведи из пещеры Труа Фреф погибают, истекая кровью

потрясают изображения погибающих от потери крови медведей, пораженных копьями, дротиками, камнями, в пещере Труа Фрер. В контур туловища вписаны многочисленные овалы, кружки. Из раскрытой пасти животных хлещет кровь, показанная в виде пучка штрихов (рис. 66). Медведь выступает в роли мишени. Стрела с двумя зубцами настигла медведя, изображенного в Комбарелль. Стены многих пещер, ставшие полотнами для первобытных художников, сначала «освоили» медведи: следы их когтей, так называемые гриффады, покрывают стены. Местами гравировки и росписи нанесены прямо поверх этих следов (Шове и др.).

Представители семейства кошачьих, к которому относятся дикая кошка, рысь, пантера и другие, известны в наскальном искусстве, хотя встречаются реже копытных. Кто именно из них изображен на памятниках пещерного наскального искусства и искусства малых форм, зачастую бывает трудно установить. Не просто их и перечислить, поскольку идентификация и описание облика этих современников мамонтов являются предметом оживленных дискуссий.

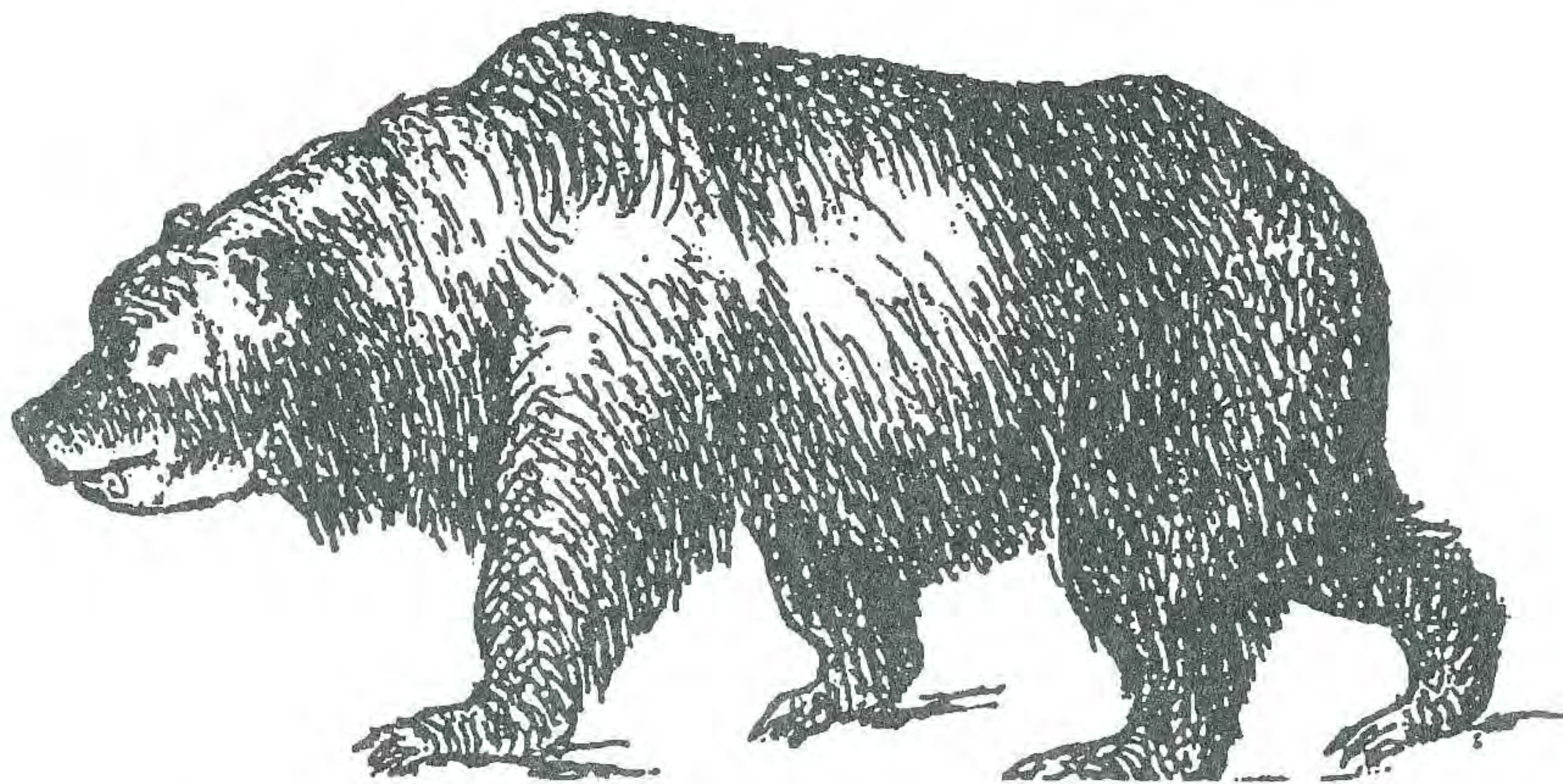


Рис. 67. Пещерный медведь. Реконструкция Н. Верещагина

Львы

Долгое время исследователи затруднялись с ответом на вопрос, кто из крупных кошек обитал на евразийских пространствах — тигр или лев (рис. 68). О первых находках ископаемых кошек Н.К. Верещагин писал: «Фигура пещерного льва в суровых ландшафтах заледенелой Европы, а тем более в Сибири, с ее трескучими морозами, казалась столь же фантастичной, как и фигура слона, и вызывала сомнения и раздумья специалистов. Ведь мы привыкли связывать львов и слонов с жаркими саваннами и джунглями Индии и Африки. Водилась ли в самом деле такая крупная кошка одновременно и вместе с волосатыми мамонтами, такими же носорогами, пушистыми северными оленями, мохнатыми бизонами и овцебыками в Северной Европе, Азии и Америке? Еще с прошлого века (XIX в. — Е.Д.) одни палеонтологи считали, что в четвертичном периоде в Европе жили пещерные львы и тигры; другие — что здесь водились обыкновенные и пещерные львы, а тигров не было; третьи — что в Европе и Северной Азии обитали львы африканского происхождения. Они дожили на Балканах до времен Аристотеля и нападали на караваны персов во Фракии». По мнению ученого, пещерные львы, обитавшие и на открытых пространствах, в позднем плейстоцене водились на обширной территории от Британских островов и Кавказа до Новосибирских островов, Чукотки и Приморья, а в Америке — от Аляски до Мексики.

Характерные очертания львиных морд можно видеть на росписях из пещеры Шове — пара львиц дружно, плечом к плечу выступает в поисках добычи.

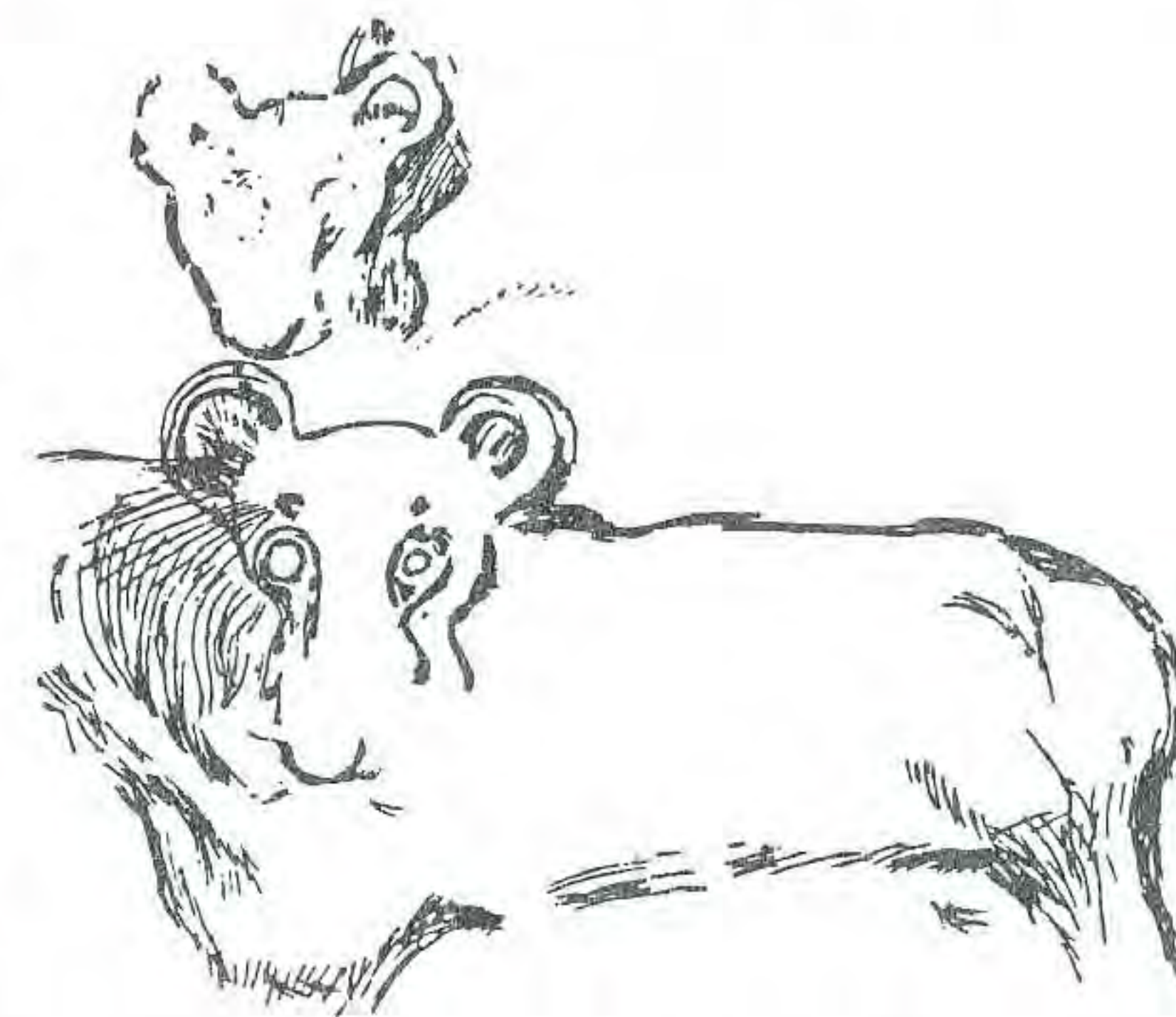


Рис. 68. Львы из Труа Фрер

Из других кошачьих удалось идентифицировать рысей (пластина из пещеры Мадлен), пантер или леопардов (Шове). Изумительные по грации фигуры кошачьих, вероятно пантер или леопардов, вырезаны на кости, найденной в Ля Ваш (рис. 69).

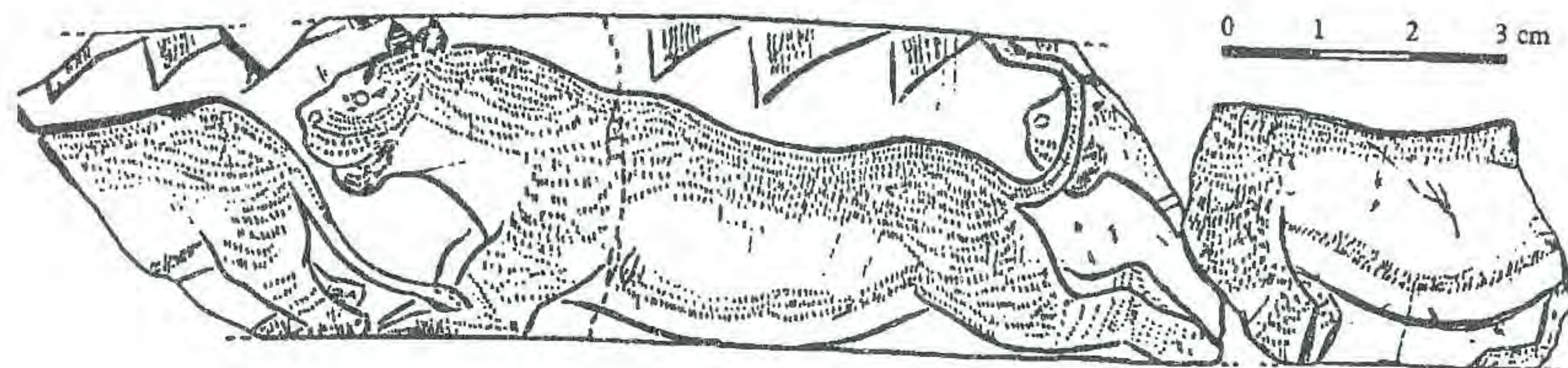


Рис. 69. Выгравированные на кости изображения кошачьих из Ля Ваш

Гиена

В палеолитических росписях фигуры гиен¹ единичны. Замечательное изображение происходит из пещеры Шове (рис. 70), известная скульптура найдена в Мадлен. Ископаемая пещерная гиена мало отличалась от современных, но была покрупнее. Это животное, высокое в холке, с широкой головой, притупленной и скошенной книзу мордой, торчащими ушами, было трупоядным, однако из-за значительных размеров могло и переходить в нападение. Гиену нетрудно узнать по приспущенному заду и слабым задним ногам. Пестрая (полосатая или пятнистая) окраска гиены также отличительный признак, она передана на изображении из Шове. Возможно, современная пятнистая гиена, ареал расселения которой ограничен Африкой, является прямым потомком своей древней пещерной родственницы. Пещерная гиена и древний человек, как сказали бы сейчас, использовали пещеру по системе «таймшер»: в осенне-зимний период там жил человек, а в весенне-летний гиена выводила в ней потомство. К такому заключению пришли палеозоологи, анализируя отложения извест-

¹ Надсемейство кошкообразных включает два семейства — кошачьи и гиеновые.

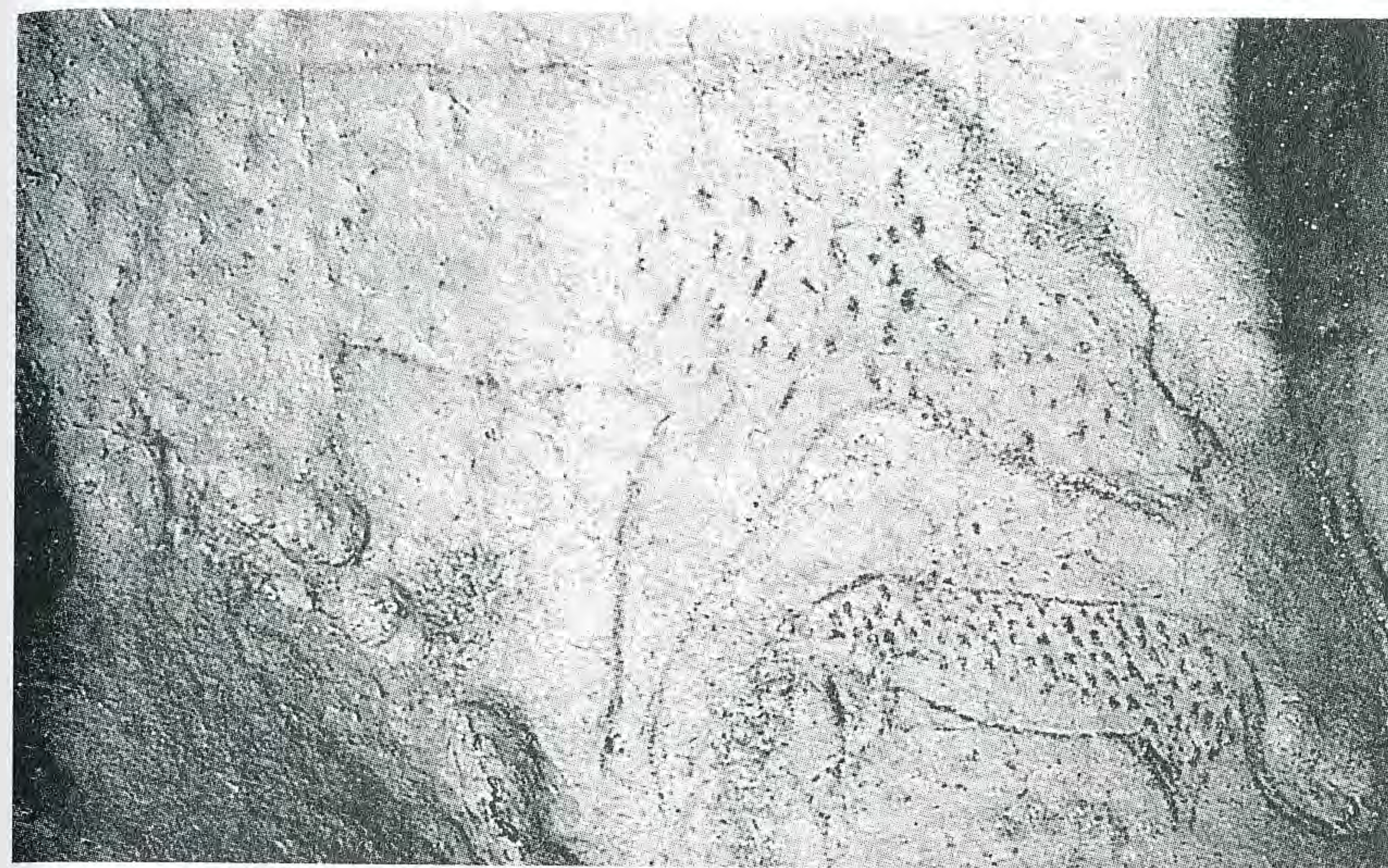


Рис. 70. Изображения гиен из Шове передают все характерные черты их облика

ной Денисовой пещеры на Алтае, где проводились многолетние исследования под руководством академика А.П. Деревянко.

Копытные многообразно представлены в наскальном искусстве. Они показаны в многофигурных композициях, отдельными группами, одиночными фигурами. Точными линиями палеолитический художник передавал особенности очертаний животных, их повадки, стать, придавал им позы, которые наиболее свойственны этим животным (рис. 71, 72).

Лошадь

Лошади чаще других животных встречаются на пещерных росписях. В верхнем палеолите они еще не стали непременно спутниками человека, но являлись важным объектом охоты. Распространенная в ледниковый период в Западной Европе лошадь имела небольшие размеры, крупную голову, широкие ноги (рис. 73).

Стоячая грива этого копытного легко распознается на палеолитических изображениях. На Русской равнине в финальном палеолите была распространена широкопалая лошадь Громовой, на северо-востоке Сибири и на Аляске — ее лохматый родственник, лошадь Черского. Предположения, что европейские лошади могли иметь локальные особенности в окрасе, различаться повадками, подтверждаются изобразительным материалом: некоторые пещерные рисунки представляют лошадей, явно имеющих зеброидный окрас (рис. 74). В палеолитическом наскальном искусстве изображения лошадей сильно различаются между собой и обликом, и манерой, и стилем. Встречаются как выполненные краской, так и гравированные фигуры, в том числе на плоскостях под открытым небом. Многие из них динамичны, животные показаны как бы взбирающимися по склону или скачущими. Самые знаменитые палеолитические изображения лошадей происходят из Ляско. В их числе так называемая желтая лошадь — грациозная, несмотря на провисшее брюхо, с маленькой черной головой, намеченной гривой, длинным узким хвостом, тонкими ногами с весьма мощными копытами. Не удивительно, что ее изображение кочует из издания в издание (рис. 75). Есть и другие прекрасные экземпляры. Интересна пара лошадей из Ляско, у изображенной на заднем плане лошади показаны оба глаза (рис. 76). Примечателен трехметровый фриз из Ла-Шэр-а-Кальвен, где фигуры трех лошадей подняты рельефом. Замечательно выполнена группа лошадок в Шове: растушевкой передан объем, не только проработаны все анатомические особенности строения морды и шеи животных, но каждая имеет физиономические отличия. Кажется, что лошади грустными глазами глядят друг на друга. Их печаль вполне объяснима: их окружают львы, и намерения хищников, судя по всему, далеко не мирные. Необычна трактовка одной из лошадиных голов в Ляско — она показана в фас.

Помимо лошадей нельзя не упомянуть изображения диких ослов — длинноухих, длинноногих, довольно высоких в холке животных.

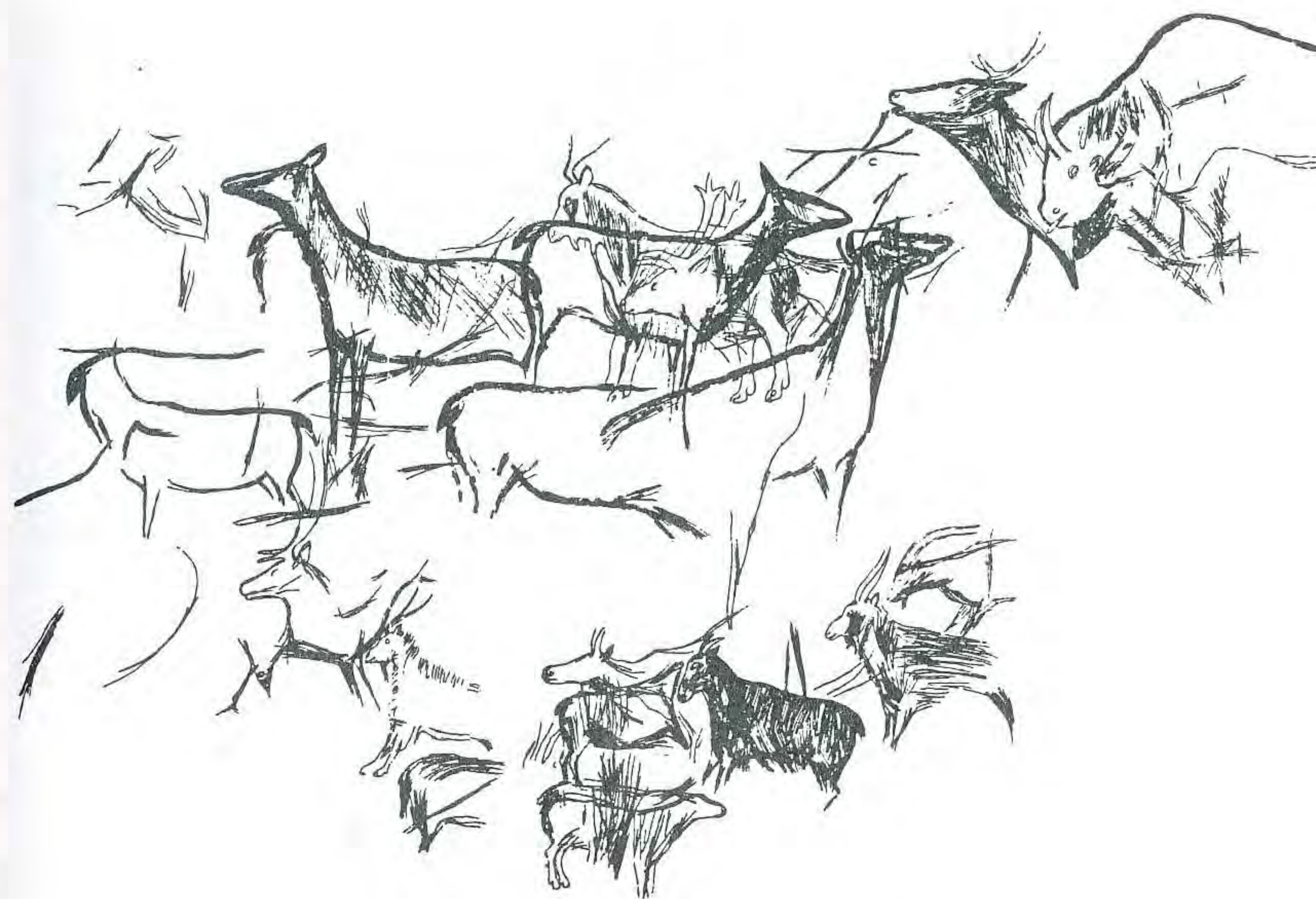


Рис. 71. Быки и коровы из Льонин

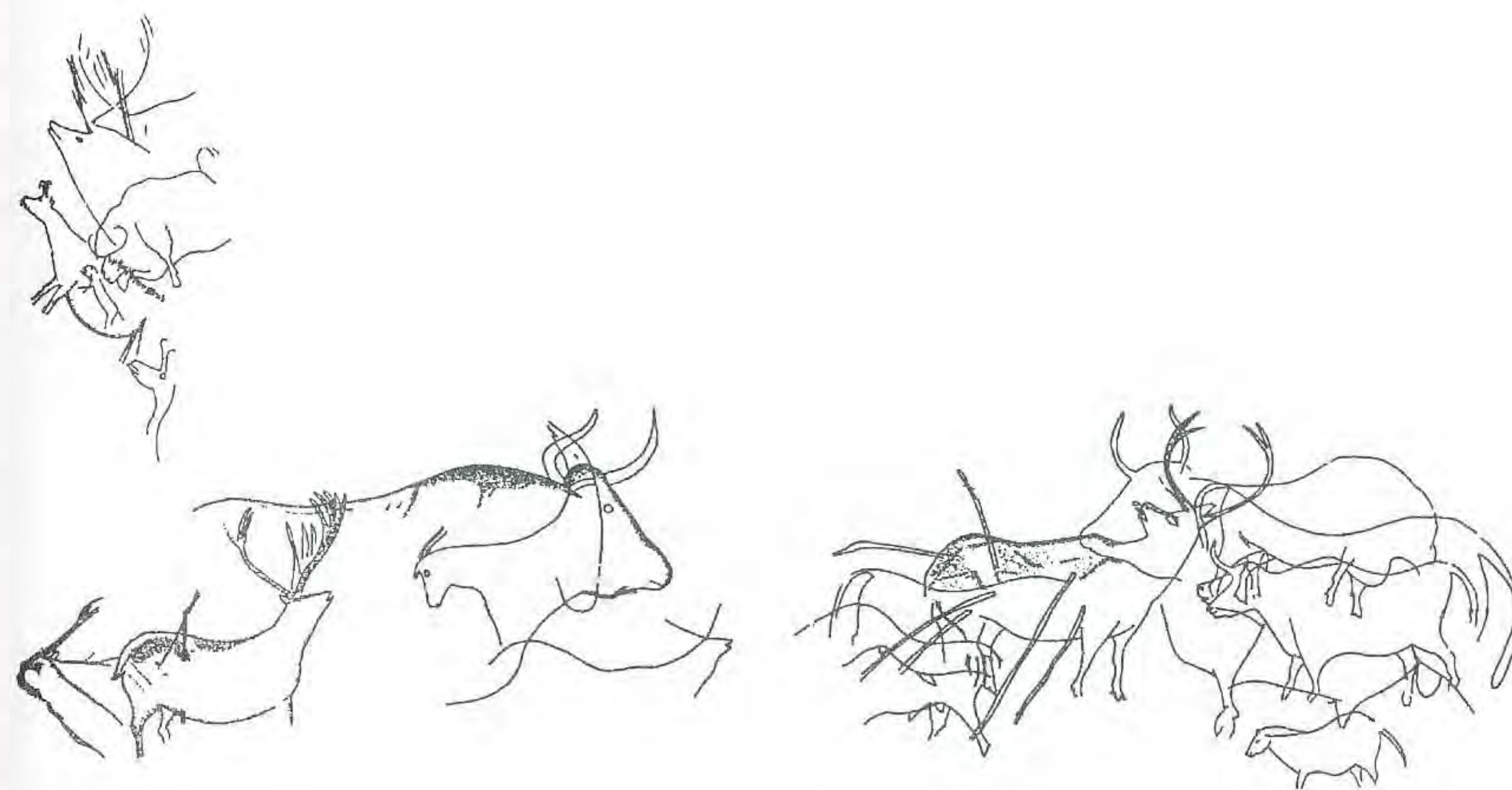


Рис. 72. Группа копытных из Сан-Роман-де-Кандамо

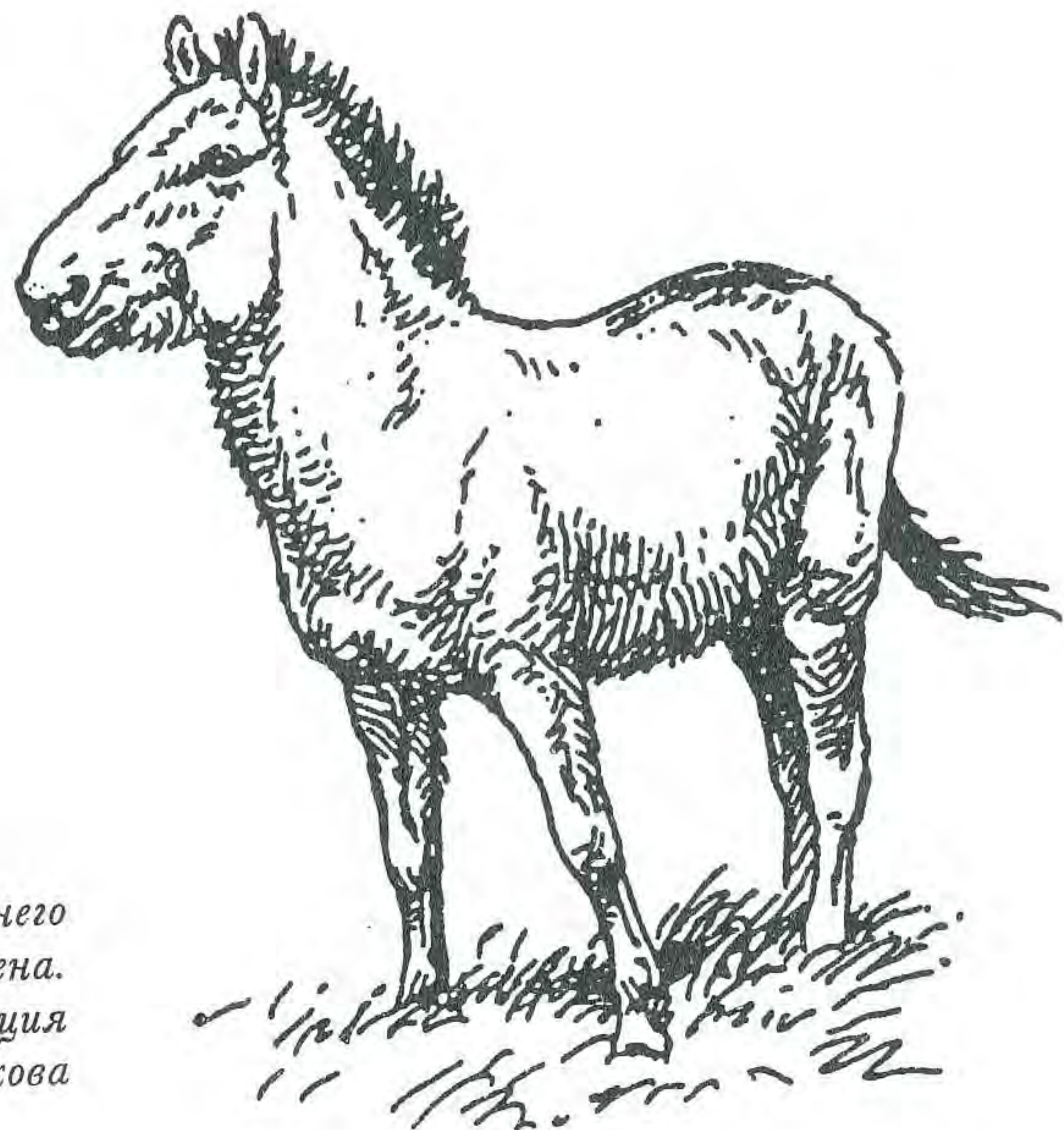


Рис. 73. Лошадь позднего
плейстоцена.
Реконструкция
В. Ляхова

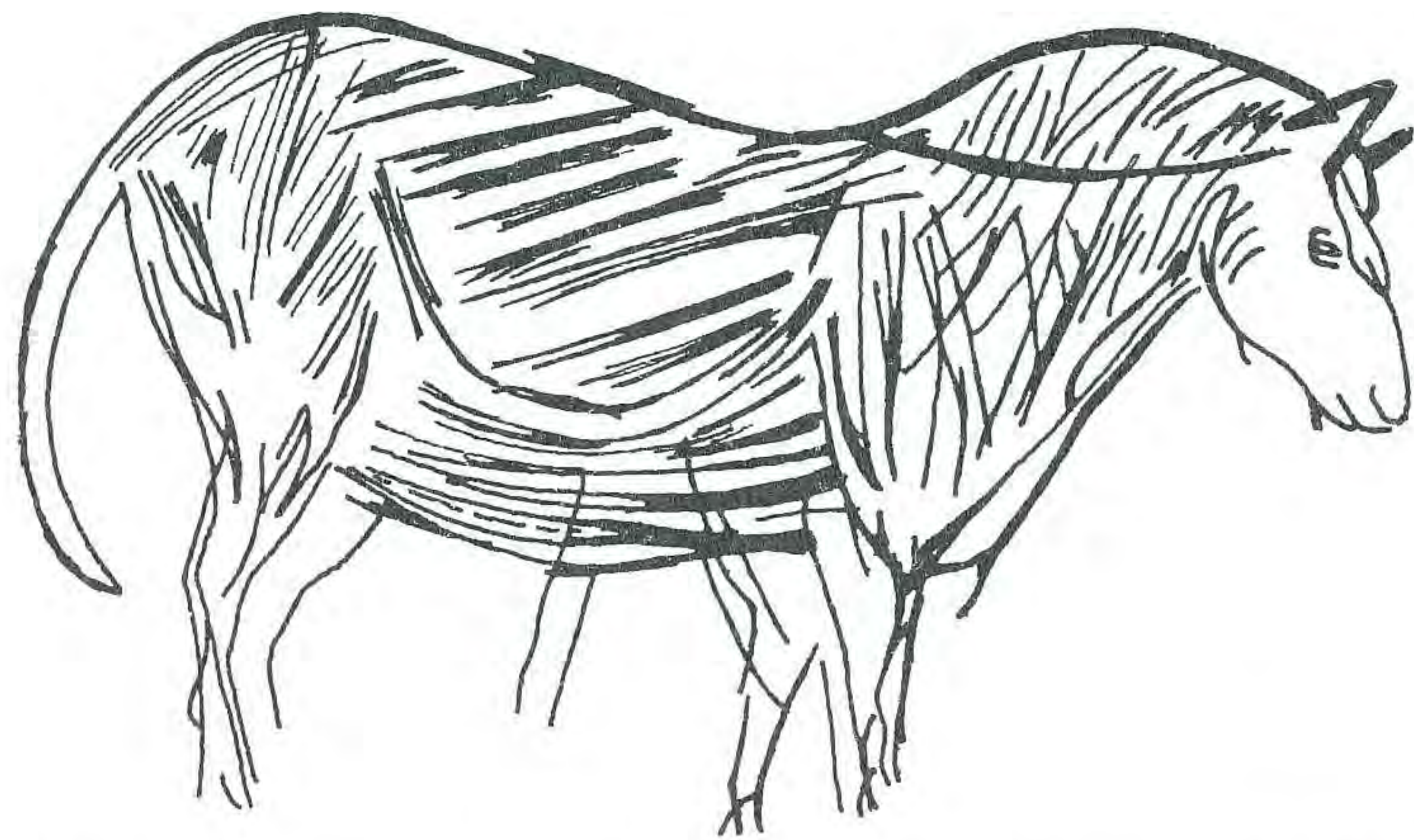


Рис. 74. Некоторые лошади, вероятно, окрасом напоминали зебру,
как, например, эта лошадка из де Бюксю



Рис. 75. Желтая лошадь стала своего рода «визитной карточкой»
палеолитического искусства Ляско



Рис. 76.
Мастерски
выполненные
фигуры лошадей
из Ляско

Олени

В семейство оленьих входят ископаемый большерогий олень (он же мегалоцерос) и здравствующие до сих пор благородный олень (он же красный олень, или марал), северный олень, а также лань, косуля и лось. Олени представлены в наскальном искусстве и в гравировках на кости (рис. 77–79).

Северные олени в конце ледниковой эпохи расширили ареал обитания до юга Русской равнины, предгорий Альп и Пиренеев, что было связано с наступлением ледника (вюрмское оледенение). Затем зона их обитания сокращалась, хотя еще столетие назад этих животных можно было видеть на территории, ныне занимаемой Рыбинским водохранилищем. «Среди немногих уцелевших крупных видов мамонтовой группировки северный олень замечателен своей экологической пластичностью и морфологическим постоянством. В его конституции оказались заложены такие черты, которые позволили ему пережить все передряги ледниковых и послеледниковых эпох. Среди своих собратьев по семейству оленьи — плотнорогих парнокопытных — северный олень выдается затейливо разветвленными рогами, вырастающими ежегодно не только у самцов, но и у самок... Этот олень сложен очень пропорционально и изящно. Небольшая голова с мягко опушенной мордой и большими миндалинами глаз вызывает общую симпатию» — так поэтично и образно характеризует этих животных Н.К. Верещагин. Действительно, оказавшись на европейском или азиатском севере, невозможно равнодушно смотреть на доверчивых и милых оленей, дополняющих местный колорит. В Америке эти животные известны под названием «карибу». В наскальном и мобильном искусстве северного оленя легко опознать по характерным рогам и большому подвесу волос на груди (Комбарелль, Альтксерри и др.).

Взрослые самцы достигают веса 100–120 кг. Несмотря на значительную массу, они легко передвигаются по местам, недоступным для других копытных, поскольку их копыта могут раздвигаться, удерживая животное на скользком насте или на болоти-

стой почве. Если таежные олени держатся небольшими группами, то тундровые образуют огромные по численности стада, согласованность действий которых всегда поражала наблюдателей. Стадо оленей может переплывать по реке — на таких пере-

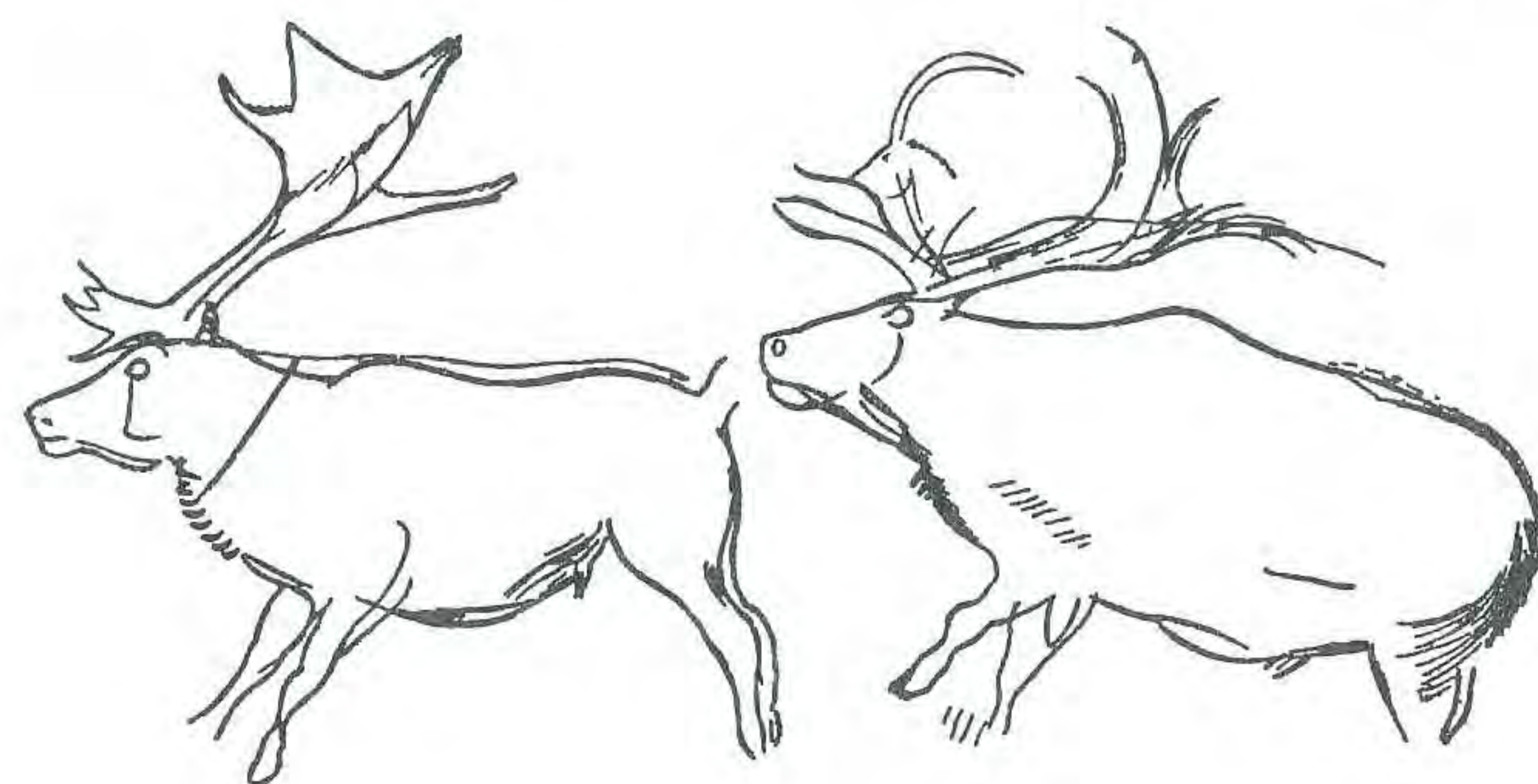


Рис. 77. Олени из Комбарелль

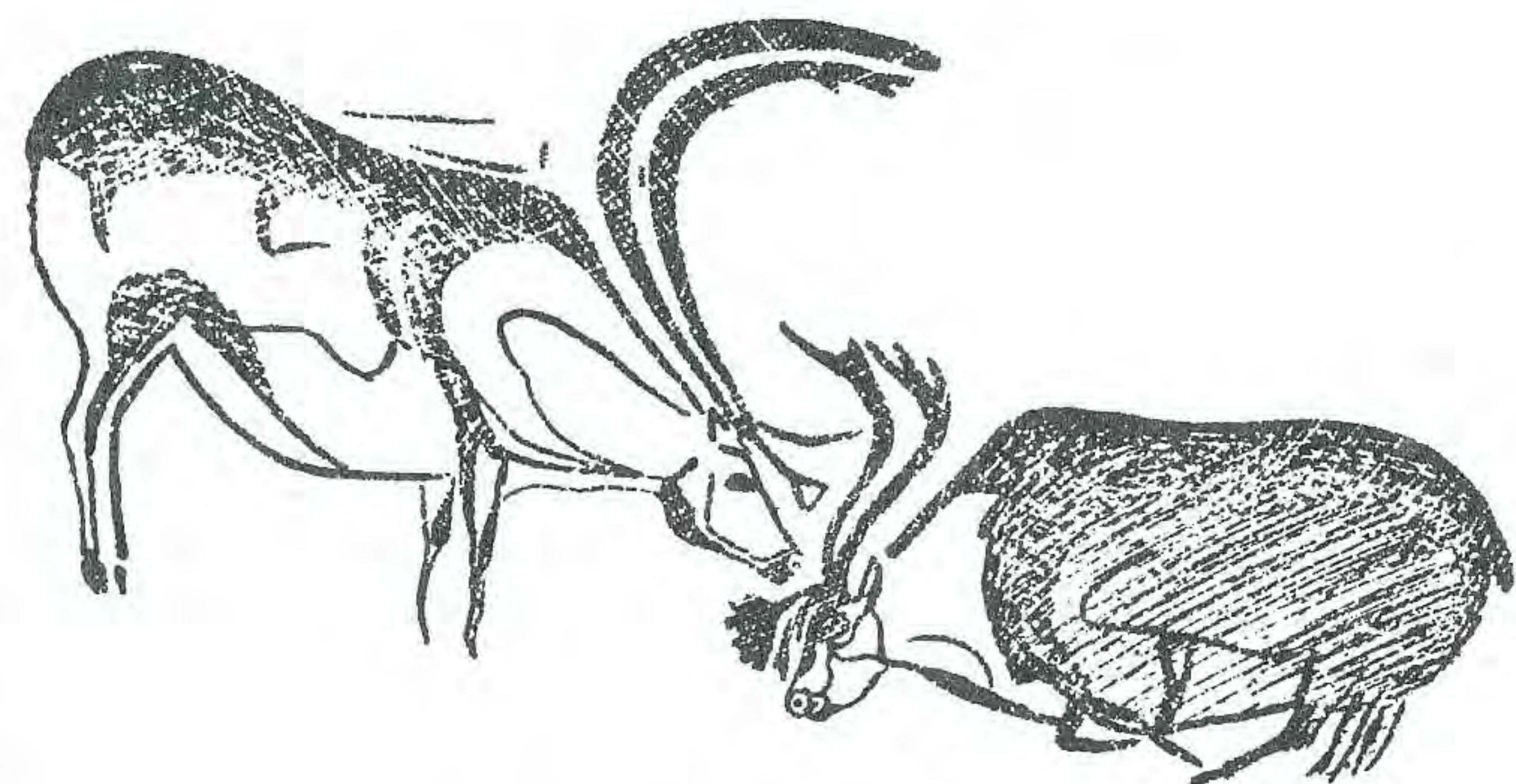


Рис. 78. Олени из Фон де Гом

правах первобытные охотники зачастую и подкарауливали их, поскольку в воде животные отчасти утрачивали свою подвижность. Плывающими показаны благородные олени в Ляско (рис. 80), причем размеры этой композиции в длину достигают 5 м. Такие плывущие олени становятся объектом изображения не только в

эпоху палеолита. На более поздних северных петроглифах Пег-тымеля (Чукотка) представлена охота на плывущих северных оленей.

Большерогий олень, или мегалоцерос, — вымерший вид. О том, как выглядели эти животные, вполне можно судить по палеолитическим изображениям (Куньяк, Комбарелль). Огромные раскидистые широкие рога напоминают лосиные. Наиболее известны изображения самцов и самок оленей-мегалочеросов из Куньяк, созданные, как установили исследователи, 25 тыс. лет назад. Контуры животных из Шове четко выполнены углем, уверенными линиями показаны узкие морды и тонкие ноги, обозначен сильно выступающий горб. У одного из оленей шея заштрихована черным, словно схвачена широкой полосой. Может быть, так переданы особенности окраски?

Любопытно, что в палеолитическом искусстве, в частности в гравировках, хорошо распознаются образы детенышей, напри-



Рис. 79. Олень и лисица из Альтксерри

мер, на знаменитом навершии из Мас д'Азиль олененок шаловливо повернул голову назад (рис. 81).

Лось не стал центральным персонажем в искусстве палеолита — это произошло позднее. В неолитическом искусстве таежной зоны Сибири образ этого хозяина тайги оказался в центре внимания первобытного художника. Лося легко распознать по характерной морде, большим ушам, рогам-лопатам, горбу и выросту на шее у самцов, так называемой серьге. Среди немногих наскальных палеолитических гравировок, в которых видят лося, отметим изображения из Гаргас и Пергузе.

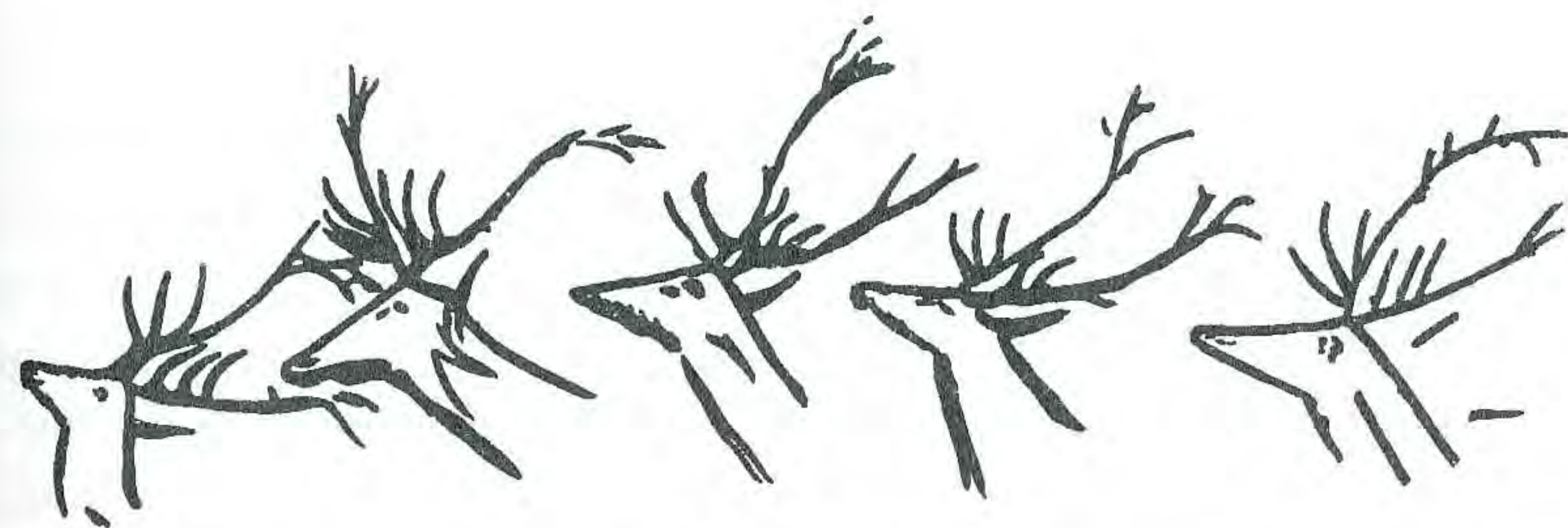


Рис. 80. Это изображение из Ляско называют плывущими оленями

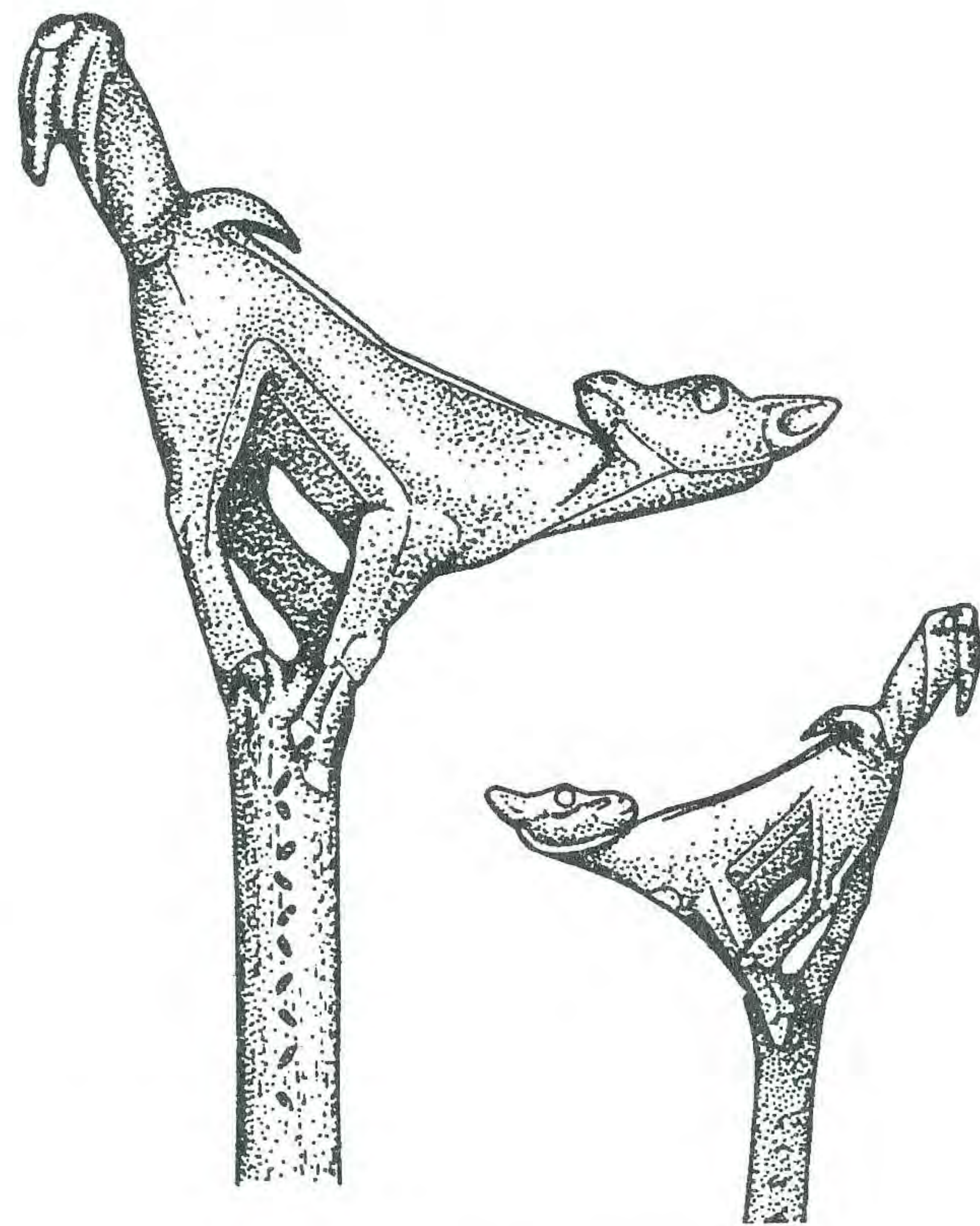


Рис. 81. Навершие с изображением олененка из Мас д'Азиль

Сайга

Антилопа сайга, или сайгак, встречается и по сей день. Изображения этой забавной горбоносой антилопы редки в наскальном искусстве; есть несколько гравированных изображений на кости. Эти курьезной наружности копытные из подсемейства козлообразных ныне обитают в сухих холодных степях Казахстана и Монголии. Со среднего плейстоцена, по всей видимости, сайгаки не слишком изменились: их горбоносые широкие морды природой были приспособлены, чтобы дышать пыльным или холодным воздухом. Рога изогнутые, с кольцевыми валиками, загнуты назад. Животные подвижны, способны развивать скорость до 60–70 км/ч. На них охотились, вероятно, с использованием ям: кости сайгаков часто находят в слоях палеолитических стоянок. Впрочем, А. Леруа-Гуран скептически относился к возможности идентифицировать изображения этих антилоп в палеолитическом искусстве, хотя некоторые персонажи, например, на кости из Ля Ваш, как мне представляется, вполне узнаваемы.

Первобытные бизоны

Бизоны — популярные персонажи пещерного искусства (рис. 82–84). Именно они были героями первых страниц истории открытия первобытного искусства — фигуры этих животных, принявших разные позы, изображены на сводах Альтамиры. Есть они и на недавно открытых памятниках (рис. 85). В некоторых пещерах фигуры бизонов сильно отличаются друг от друга (Нио, Фонтане), а в Альтамире — и это, пожалуй, единственный случай — они выполнены в единой манере. Бизоны из Ла Марш наименее стилизованы и максимально «приближены к натуре». На других памятниках могут наблюдаться примеры значительной стилизации изображений и даже искажения отдельных характерных черт, например формы рогов. Фигуры самцов узнаются и по вторичным признакам — массивному горбу, крупной голове, коротким мощным рогам. Большинство фигур смотрит



Рис. 82. Группа копытных из Ла Мут



Рис. 83. Бизон из Труа Фреф

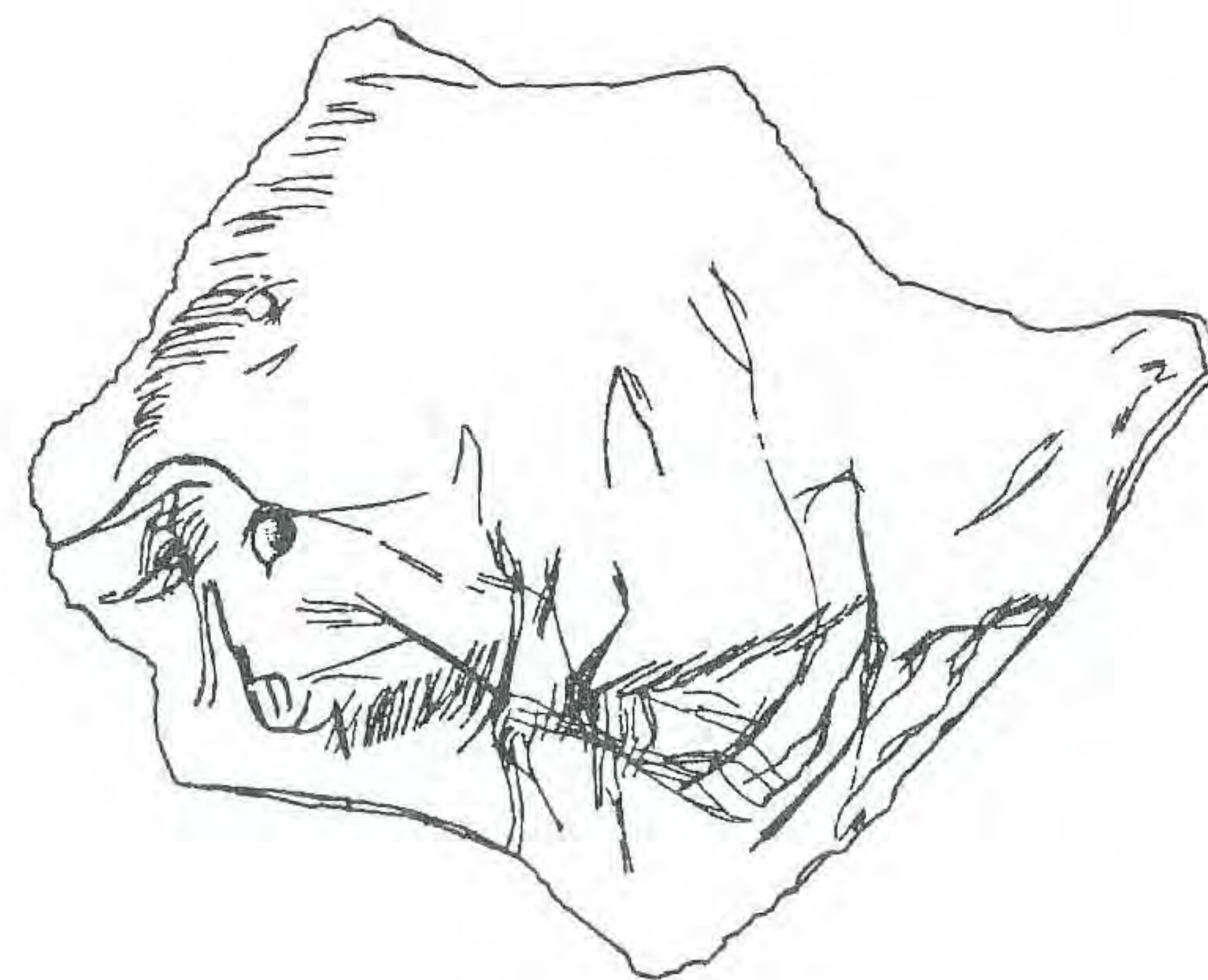


Рис. 84. Бизон из Труа Фреф

влево, но есть и обратные примеры. Так, в Труа Фрер обращенная вправо фигура полутораметрового бизона интересна сочетанием техник гравировки и рисунка краской, примененных для его создания. В пещерных росписях бизоны редко изображались

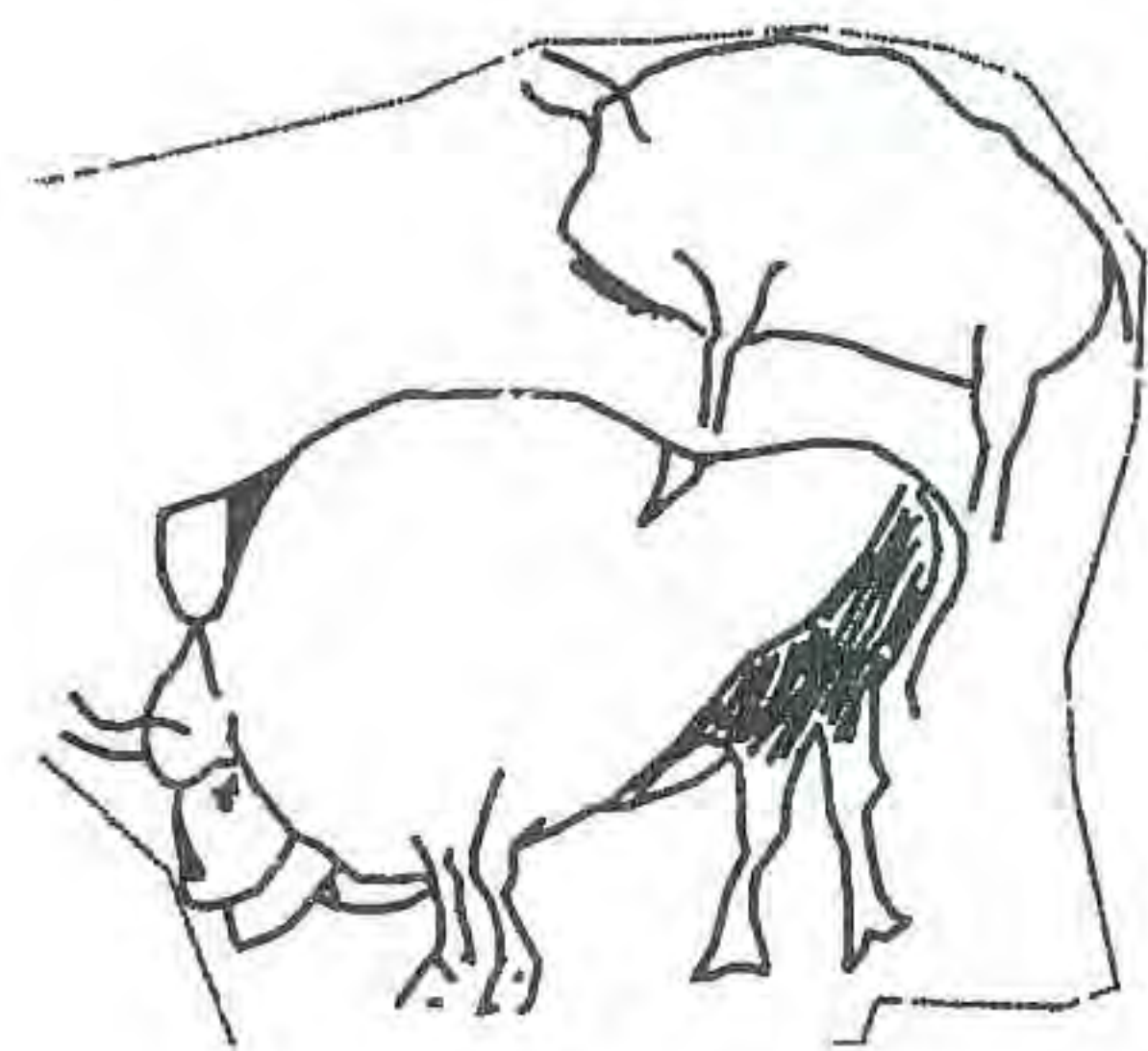


Рис. 85. На недавно выявленном памятнике пещерного искусства Урдьяль в Кантабрии немало изображений бизонов

лежащими, отдыхающими в различных позах (Альтамира), чаще они показаны стоя, при этом их позы весьма статичны. Исключение представляет бизон с вываливающимися внутренностями, изображенный атакующим человека в знаменитой сцене «корриды» из Ляско, еще один нападающий бизон известен в Виллар, а третий изображен на блоке камня в Рок де Сер. Аналогичные примеры дают и предметы мелкой пластики: гравировка из Ложери-Басс и знаменитое резное изображение из Мадлен — бизон повернул голову и вылизывает бок (рис. 86).

В наскальном искусстве можно видеть не только раненых животных, но и настигнувшее их оружие. В Нио два бизона поражены стрелами (рис. 87), в Ляско копьем, в Монтеспан — дротиком.

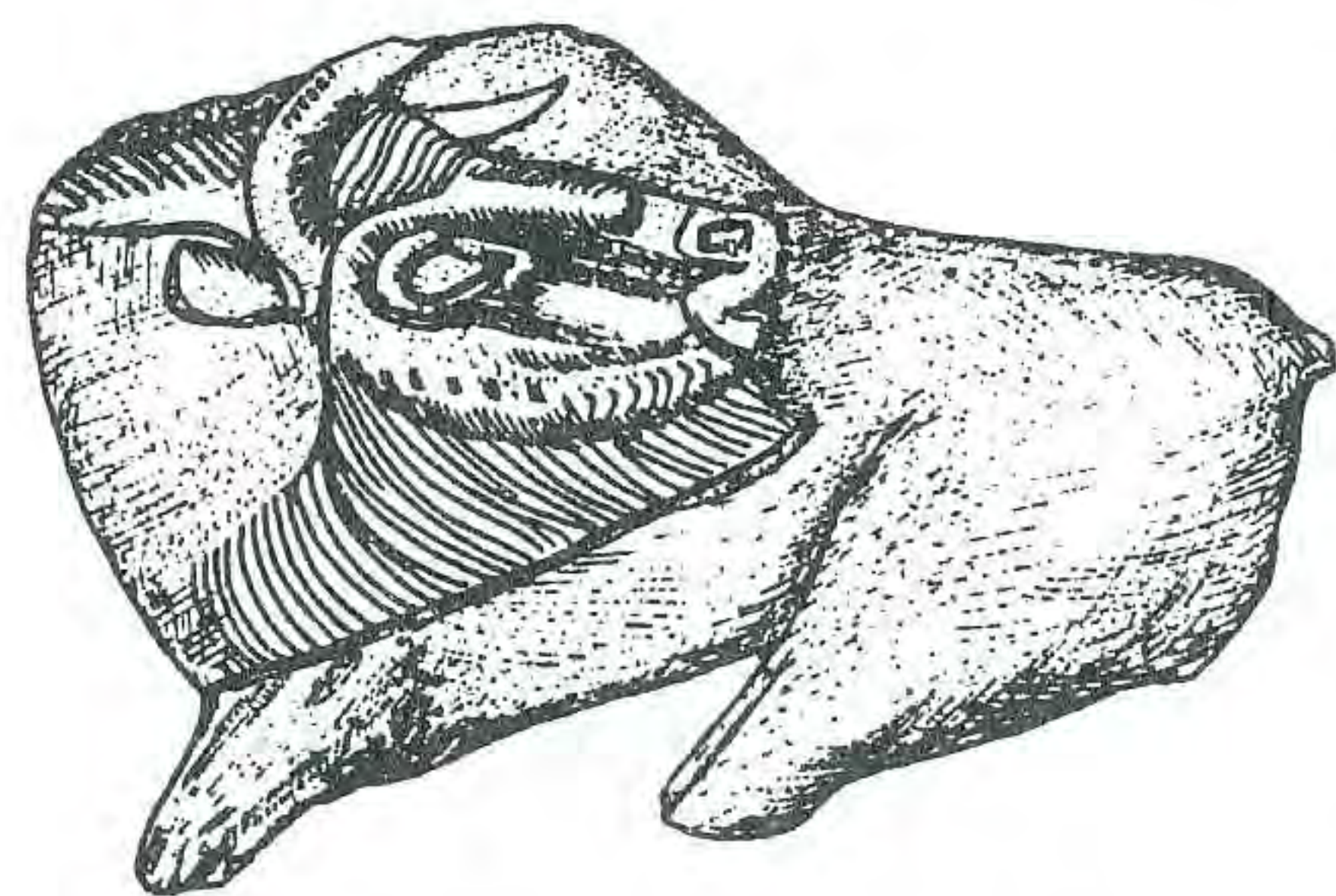


Рис. 86. Фигурка бизона из Мадлен, который повернул голову назад и вылизывает бок

По мнению А.П. Окладникова, доисторические мастера стремились показать раны, о чем свидетельствует изображение из Нио: «Художник увидел на полу маленькие углубления, выдолбленные медленно падающими со свода каплями. При взгляде на одну такую ямку у него, вероятно, родилась мысль о бизоне — так хороша была эта



Рис. 87. Бизон из Нио словно осматривает свои раны

ямка для того, чтобы обвести ее врезанной линией и превратить в глаз! Другие ямки легко и даже навязчиво ассоциировались с ранами. Осталось только вписать эти ямки в их натуральном виде в фигуру животного, чтобы на глинистом полу пещеры явился бизон, усеянный, как и лошадь в пещере Монтеспан, глубокими ранами. Бизон — смертельно раненый, издыхающий от потери крови! Чтобы в этом не было уже никакого сомнения, древний мастер от каждой ямки-раны прочертил радиальные полоски: кровь, вытекающую из ран. Она струится ручейками и капает вниз, так же, как тысячу раз наблюдал это охотник в действительности». Хотя Леруа-Гуран



Рис. 88. Иногда в первобытном искусстве соседствуют необычные персонажи. Бизон и птенец из Ле-Пюй-де-Лакан



Рис. 89. Бизон. Скульптура из дерева
И.С. Ефимова. 1913 г.

животного в палеолитических изображениях и в скульптуре, вышедшей из-под резца знаменитого русского ваятеля Ефимова, представленной в Третьяковской галерее (рис. 89).



Рис. 90. Бизон

полагал, что бизон должен выступать в композиционном единстве с лошадей, иной раз у него появляются совершенно поразительные спутники. Например, есть изображение головы могучего бизона и мелкой пичуги (рис. 88). Примечательна группа из Сантимаинье: лошадь окружена бизонами, два из них обращены спинами друг к другу, причем в отличие от прочих эти фигуры размещены вертикально. Интересно сопоставить манеру передачи наиболее характерных черт

Бизоны не слишком приспособлены к обитанию в лесу, поэтому в конце плейстоцена они начали вымирать, сокращая территорию расселения в Евразии, в результате чего образовались две обособленные популяции: равнинная (беловежская) и горная (кавказская) (рис. 90, 91). Античные авторы упоминают «гривастых зубров и отличных силой и быстротой туров» (Плиний). О зубрах писал Аристотель, о них же, как об обитателях Геркинского леса в Германии, сообщает Солин, повторяя сведения Плиния: «В этой местности и во всей северной стране в

изобилии водятся визонты (зубры); они похожи на дикого быка, со щетинистой шеей, с торчащей гривой, проворством движений превосходят быков, пойманные не могут быть приручены».



Рис. 91. Так выглядел первобытный бизон.
Реконструкция К. Флерова

Первобытные туры

Когда в исследованиях по первобытному искусству пишут о быках, чаще всего имеют в виду крупных диких копытных животных — туров, признаком которых были рога, направленные в стороны, вперед и несколько вниз к морде, а также кисточка на конце хвоста. Тур — неперменный персонаж многих палеолитических изображений, а его измельчавшие потомки паслись на равнинах Европы вплоть до XVII в. (рис. 92).

Античные авторы особое внимание обращают на туры рога. Солин, повторяя сведения Плиния, пишет: «У этих животных, которых мы называем урами, бычьи рога вырастают до такой длины, что, будучи сняты, из-за своей значительной емкости употребляются в качестве сосудов для питья за царскими столами». По мнению Исидора Севильского, название «туры» (*uri*) проис-

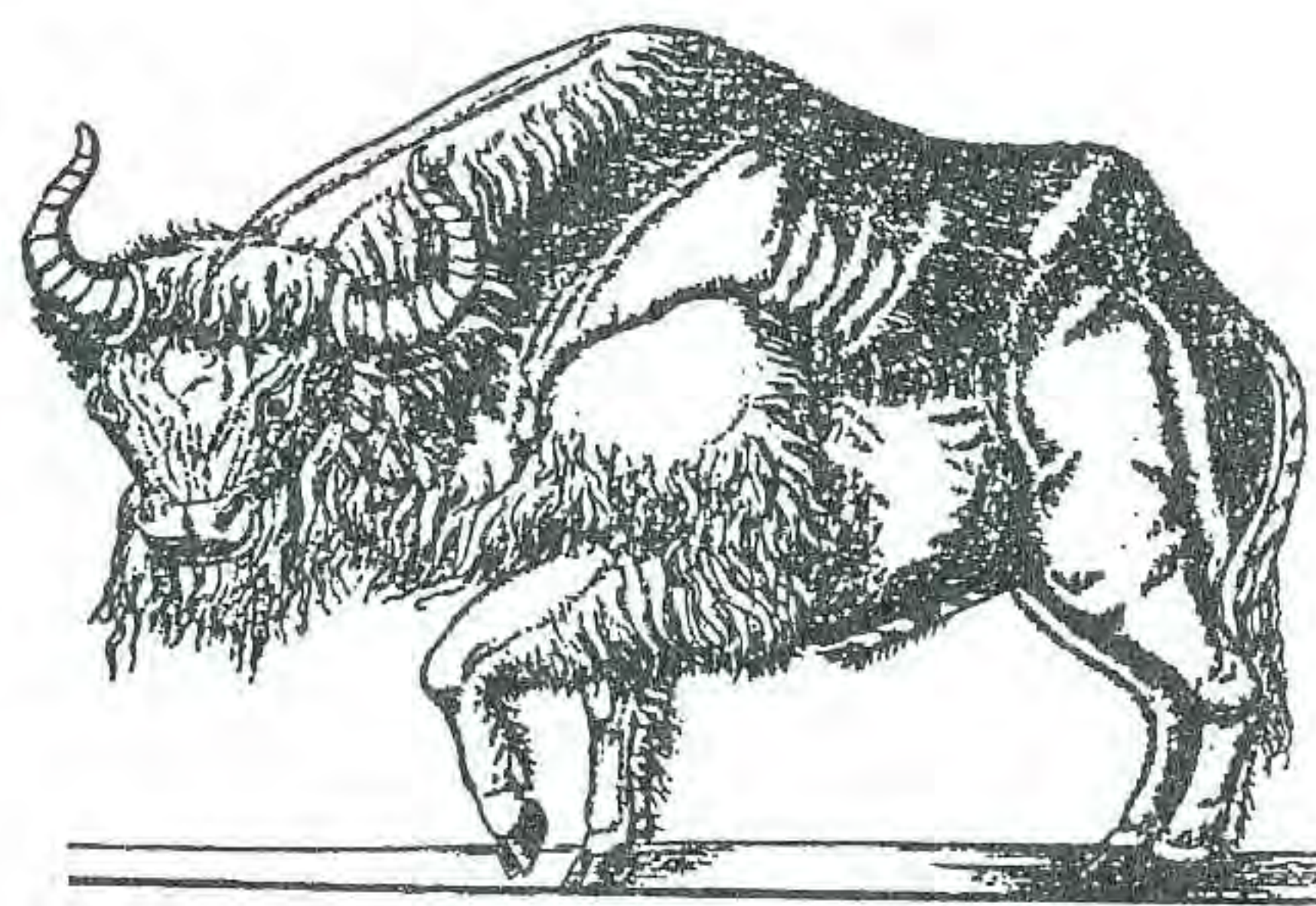
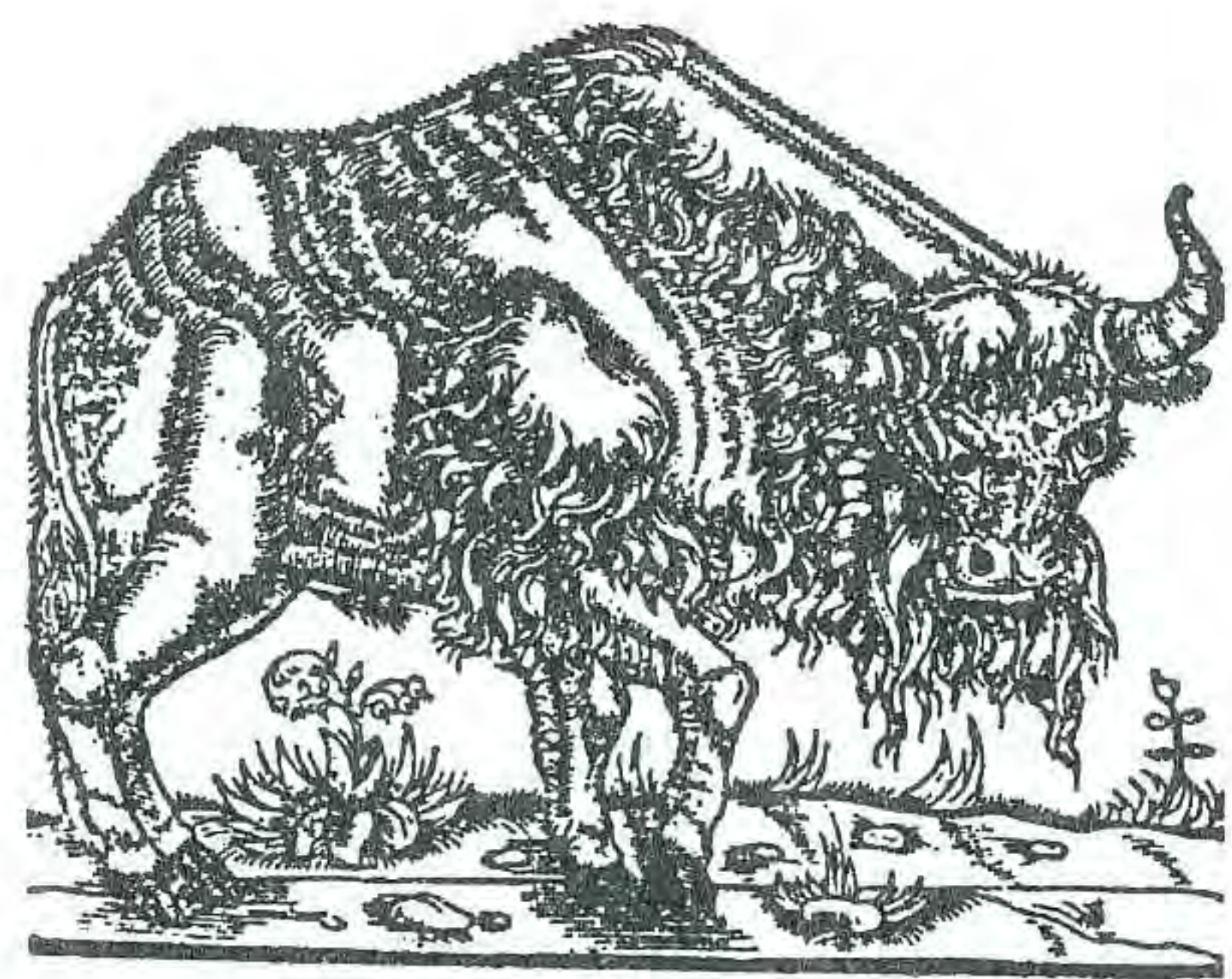
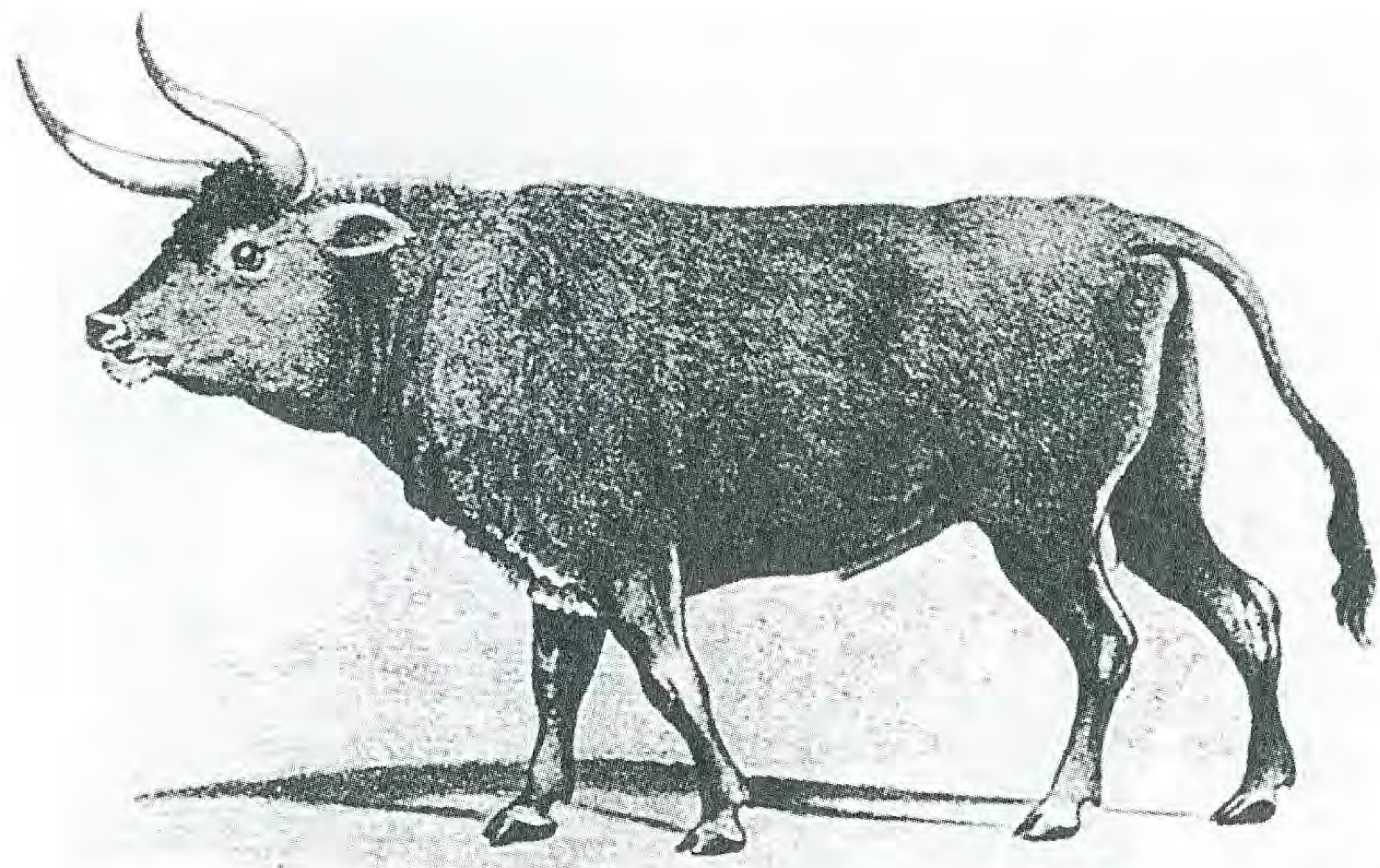


Рис. 92. Изображения тура на польской картине, обнаруженной английским зоологом в антикварной лавке Аугсбурга (вверху), и на гравюре из «Описания путешествия в Московию» барона Герберштейна (внизу)

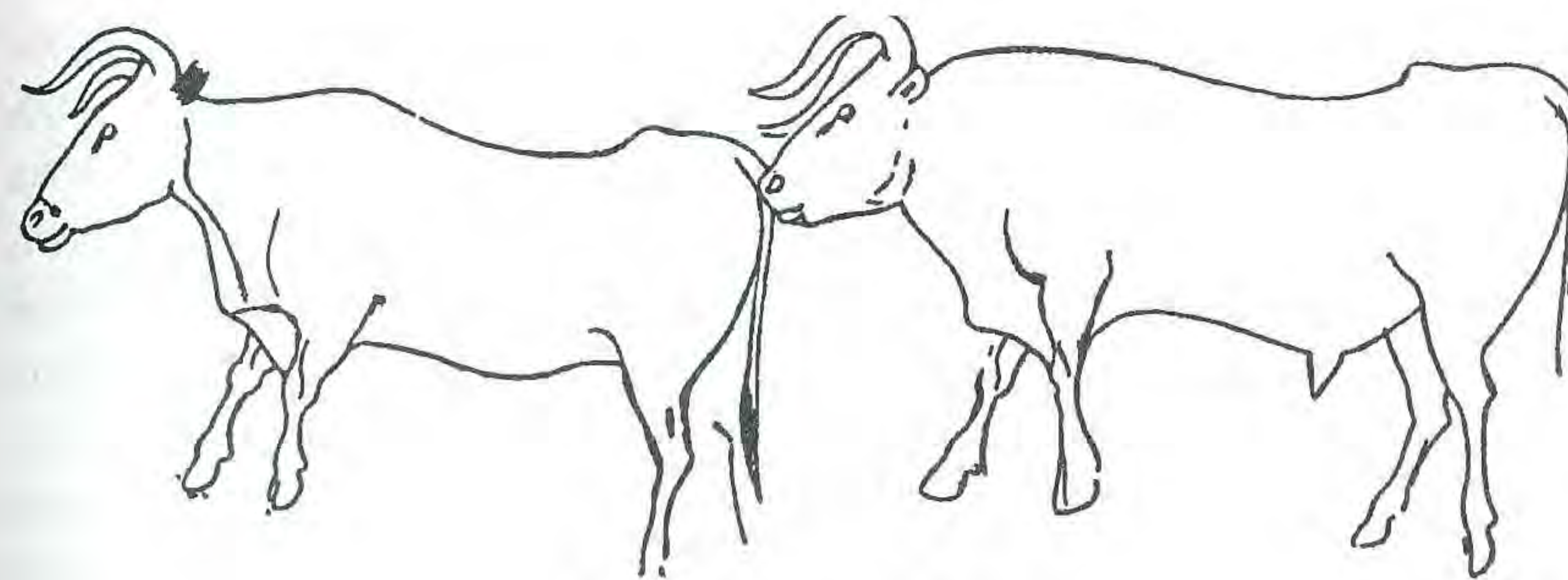


Рис. 93. Туры из Тейжа



Рис. 94. Самка тура из Ляско

ходит от греческого слова «горные». Гай Юлий Цезарь свидетельствует, что в Геркинском лесу, где его легионам приходилось воевать с племенами германцев, водились дикие быки. Они «очень сильны и не щадят ни людей, ни животных, которых завидят. Германцы стараются заманивать их в ямы и там убивают. В этой трудной и своеобразной охоте упражняется и закаляется молодежь». Нельзя не вспомнить и прозвище известного своим крутым нравом Всеволода, брата князя Игоря, — Буй-тур Всеволод или Яр-Тур Всеволод, а также найденные в черниговском дружинном кургане Черная могила окованные серебром туры рога. Имеются свидетельства, что последняя самка европейского дикого тура была убита в Польше в 1627 г. В Сибири туры сохранялись еще столетие. Посетивший в начале XVI в. Московию барон Герберштейн писал, что местные жители называли буйволов турами. Это «настоящие лесные быки, ничем не отличающиеся от домашних быков, за исключением того, что они совершенно черные и имеют вдоль спины белую полосу». Н.К. Верещагин обращает наше внимание на то, что «когда мы видим стадо пасущихся коров или варим говядину, то обычно не совмещаем это с образом великолепного дикого предка всех пород крупного рогатого скота», чей генетический код «был позднее столь многообразно преобразован человечеством в молочных и мясных породах».

Замечательная пара туров, самец справа и самка слева, выгравированы в пещере Тейжа в департаменте Дордонь (рис. 93). Особенности животных точно и уверенно переданы тонкой гравированной линией. Кажется, что древний мастер почти не отрывал резца, хотя эти фигуры довольно крупные: в длину они достигают 50 и 55 см. Также весьма реалистична гравировка на пластине из бельгийской Тру-де-Шалё — тур на ней изображен вместе с оленем. Но самые знаменитые и замечательные полихромные фигуры туров, динамичные и грациозные, были обнаружены в пещере Ляско. Один из плафонов получил название по центральному изображению «прыгающей коровы», точнее, самки тура (рис. 19). Животное высоко подскочило, оставив внизу вереницу



Рис. 95. Так называемый волк на красном фоне из Фон де Гом

лошадок, козлов и знак-решетку. Передние ноги с хорошо проработанными копытами выброшены вперед, зад вывернут так, что одна нога показана на уровне ребер, хвост развевается. Так выворачивается зад животного, когда оно скачет не разбирая дороги, к примеру форсирует водную преграду. Размеры этого животного достигают 1,7 м. Выше панели с подпрыгнувшей турой лаконично нарисована черным голова и передняя часть туловища быка. На другой панели из Ляско центральной фигурой также является самка тура, которая изображена бегущей, с выставленными вперед рогами (рис. 94).

Упомянутыми хищниками и копытными не исчерпывается бестиарий палеолитического искусства. Среди гравировок и росписей немало козлов (альпийских и пиренейских) и других копытных. Из хищников можно встретить представителей семейства псовых, например лису (рис. 79) и волка (рис. 95), относящуюся к хорьковым росомаху. Есть изображения их потенциальных жертв, например зайца (рис. 96).



Рис. 96. Заяц из Истуриц

Изображения обитателей водной среды

Изображения водоплавающих птиц, морских млекопитающих и рыб встречаются в наскальном искусстве всех обитаемых континентов, хотя и сравнительно редко. В наскальном искусстве определение зооморфных, орнито- и ихтиоморфных фигур всегда представляет определенную сложность не только из-за специфики древней иконографии (среди них есть как стилизованные, так и натуралистические изображения), но и из-за изменений природно-климатической среды обитания, происходивших на протяжении значительных временных интервалов и влиявших на видовой состав жителей суши и морских глубин. Проблема идентификации птиц, рыб и морских млекопитающих часто становилась предметом научной дискуссии, хотя во многих случаях первобытным художникам удавалось передать те характерные черты, которые сегодня позволяют определить даже изображенный вид. В наскальном искусстве нашли воплощение образы птиц, обитавших в воде млекопитающих (китов, дельфинов, ластоногих), пресноводных и морских рыб, рептилий, осьминогов, черепах, медуз (рис. 97).

География распространения памятников наскального искусства, в которых во множестве присутствуют образы водных обитателей, в целом свидетельствует о том, что они встречаются преимущественно по побережьям морей и океанов или в бассейнах крупных рек. Сюжеты, связанные с водой, находят и на скалах, удаленных от берегов крупных рек, морей и океанов. Они относятся к широкому временному интервалу — от первых этапов художественного творчества древнего человека до этнографической современности. Сцены рыболовства и охоты на морского зверя сравнительно более поздние, они появляются в искусстве неолита.

Особое место в палеолитическом искусстве занимают изображения водоплавающих птиц, древнейшие из которых происходят из пещеры Коске, где схематические изображения пернатых с мощным клювом первоначально были идентифицированы,



Рис. 97. Обитатели водной среды.
Разновременные изображения на скалах

по-видимому ошибочно, как пингвины, а затем как гагарки. Бескрылые гагарки (*Pinguinis impennis*) — водоплавающие птицы с короткими крыльями, в прошлом жившие и кормившиеся в прибрежной зоне и на литорали. В Атлантике и Средиземноморье эти птицы сопутствовали человеку с эпохи палеолита. В Средиземноморье известны их изображения на скалах (рис. 99); птичьи кости были обнаружены на древних стоянках первобытного человека. Ареал обитания гагарок был довольно широк. Они расселились также в арктической зоне, однако к середине XIX в. были истреблены вследствие хищнического отношения к ним человека, использовавшего их мясо и перья. Бескрылые гагарки — довольно крупные нелетающие птицы, с мощным клювом, в высоту достигавшие 70 см, весом до 5 кг, — действительно имели внешнее сходство с пингвинами. Как и у пингинов, корпус гагарок имел наклон вперед, а рудиментарные крылья были как бы растопырены (рис. 98).

Семейство пингвинов (*Spheniscidae*) насчитывает шесть родов, состоящих из 18 видов. В отличие от гагарок, пингвины расселились в Южном полушарии. Часть видов обитает лишь в южной Атлантике, некоторые — в Австралии и Новой Зеландии, другие — на побережье Южной Америки и Южной Африки. Считается, что пингвины не пересекали экватор с позднего эоцена. Путаница из-за наименования птиц, изображенных в пещере Коске, произошла не только из-за того, что изображенные птицы напоминали и пингинов, и бескрылых гагарок. Видовые названия птиц изменялись в середине XIX в., кроме того, в разных языках они свои и на первый взгляд могут показаться схожими, латинское же название в изданиях приводится далеко не всегда.

На корейском памятнике наскального искусства Дэгокри на прибрежных скалах представлены натуралистично трактованные фигуры птиц. По-видимому, это бакланы — птицы показаны в характерной позе с распростертыми крыльями (рис. 97, верхний ряд). Так бакланы, сидя на скалах, сушат после ныряния свои перья. Известно, что в отдельных азиатских регионах бакланов



Рис. 98. Бескрылые гагарки вымерли в середине XIX в.

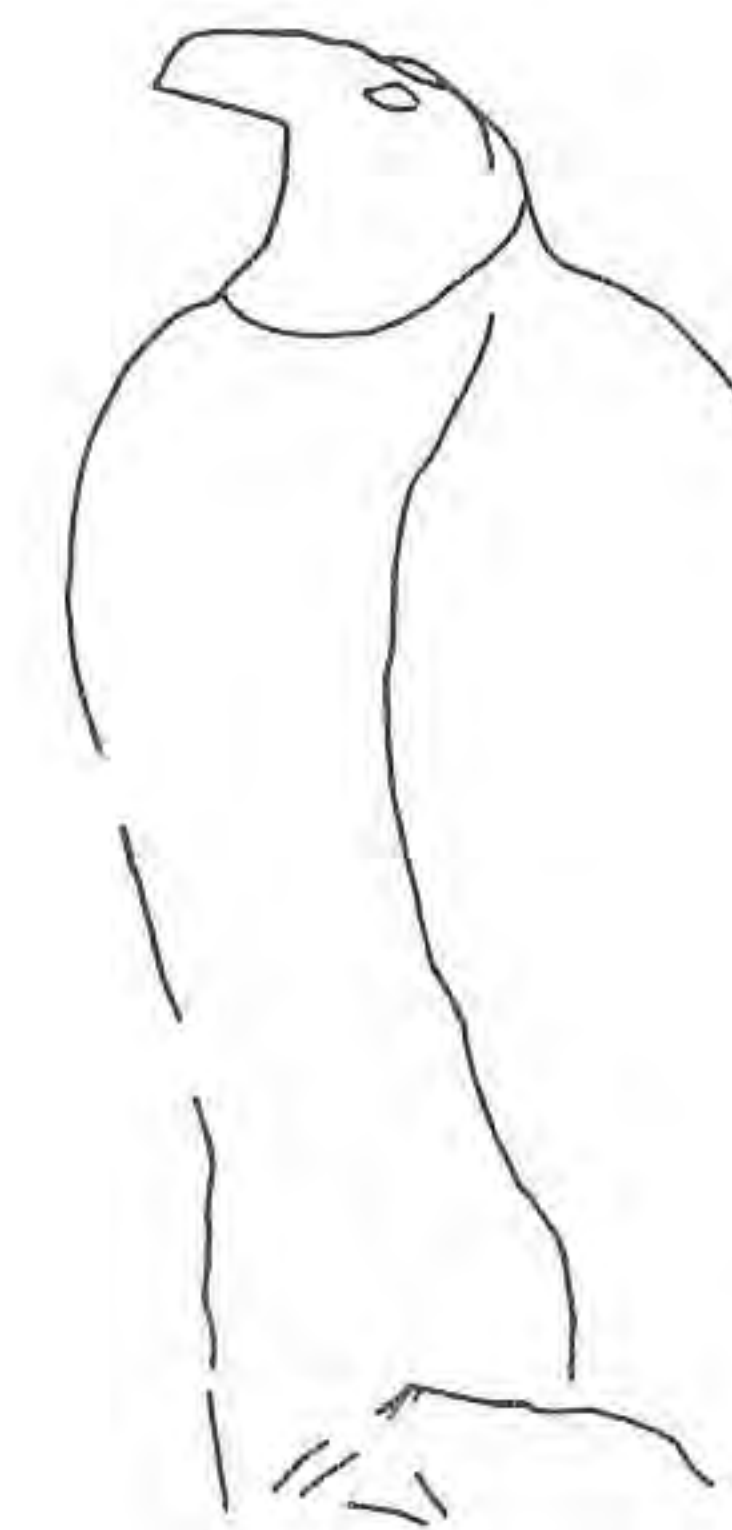


Рис. 99. Бескрылая гагарка. Гравировка из грота Паличи



Рис. 100. С помощью бакланов и сегодня ловят рыбу жители Юго-Восточной Азии

приручали, для того чтобы они ловили хозяевам рыбу, кое-где эта практика сохранилась до сегодняшнего дня. Чтобы прирученный баклан стал живой рыболовной снастью, птицам на шею надевали кольцо, которое не позволяло то ли рыбе проскочить в желудок птицы, то ли птице как следует закусить (рис. 100).

Изображения *морских млекопитающих* довольно редки, все же есть ряд регионов, где они встречаются относительно часто. Памятники с подобными изображениями находятся преимущественно вблизи побережья морей и океанов (Чукотка, север Европы, северо-запад Северной Америки). Особого упоминания заслуживают наскальные изображения водных млекопитающих, удаленные от зоны их обитания на значительное расстояние. Скалы Сьерра-де-Сан-Франсиско и Сьерра-де-Гуадалупе расположены в самом сердце скалистого полуострова Калифорния — длинной вытянутой полосы суши, омываемой с одной стороны водами Тихого океана и отделенной от Западной Мексики Калифорнийским заливом. В скалистых ущельях, находящихся на значительном расстоянии от морского побережья, которое к тому же весьма трудно преодолеть, выполненные краской огромные фигуры морских млекопитающих являются частью многофигурных композиций, здесь же представлены рыбы, порою словно плывущие стайками.

Схожий феномен, которому непросто дать однозначное толкование, отмечен в Южной Сибири. Нерпы, обитающие в озере Байкал, выбиты на Шишкинских скалах, отстоящих от внутреннего моря Азиатского континента на расстояние около 100 км и расположенных в иной природно-климатической зоне. В мире в целом изображения нерп и других ластоногих также встречены лишь в отдельных местах. Вероятно, самые древние из них те, что обнаружены в пещере Коске.

Отличное знание природы, лаконичная, но точная передача характерных черт изображенных морских млекопитающих и рыб иногда позволяют идентифицировать их вид. Например, в Дэгокри проработанные отличительные признаки (очертание и рас-

краска корпуса, плавники, одно-, двухструнный фонтан) послужили основанием для определения видов. Ученым удалось идентифицировать белую акулу, касатку и других дельфинов, серого кита, сельдяного кита финвала и еще некоторых других морских млекопитающих (рис. 101).

Те случаи, когда наскальные изображения млекопитающих, живущих в соленой или пресной воде, находятся вдали от их обычной среды обитания, могут интерпретироваться по-разному. С одной стороны, это явление может свидетельствовать о перемещении древнего населения или отдельных лиц на значительные расстояния, что находит подтверждение в исследованиях палеоантропологов. Так, в палеолитическом слое знаменитого памятника Дольни Вестоницы в Моравии были выявлены кости индивида DV35. Определение содержания в костной ткани стабильного изотопа N15 указывало на то, что при жизни он употреблял пищу морского происхождения. Следует отметить, что уровень мирового океана в тот период был ниже, а следовательно, чтобы добраться от побережья до места, где его настигла смерть, человеку пришлось преодолеть расстояние, которое даже превышает современное.

В случае миграции населения на новые территории с иными условиями существования изображения некоторых обитавших в воде животных и рыб могли доносить до потомков уже незнакомый им образ, являться своего рода средством передачи информации из поколения в поколение. С другой стороны, этот феномен может предположительно рассматриваться как этап сакрализации образа морского зверя и других обитателей водной стихии.

Древнейшие изображения *рыб* происходят из палеолитической пещеры Коске — если верна идентификация фигур: некоторые из них весьма схематичны и имеют ромбические очертания. Встречаются и довольно натуралистично выполненные рыбы, например, в Пиндаль (рис. 102). Разновременные изображения рыб, помимо скандинавских и карельских памятников, обнаружены в Сибири (Приангарье, Верхний и Средний Енисей), на

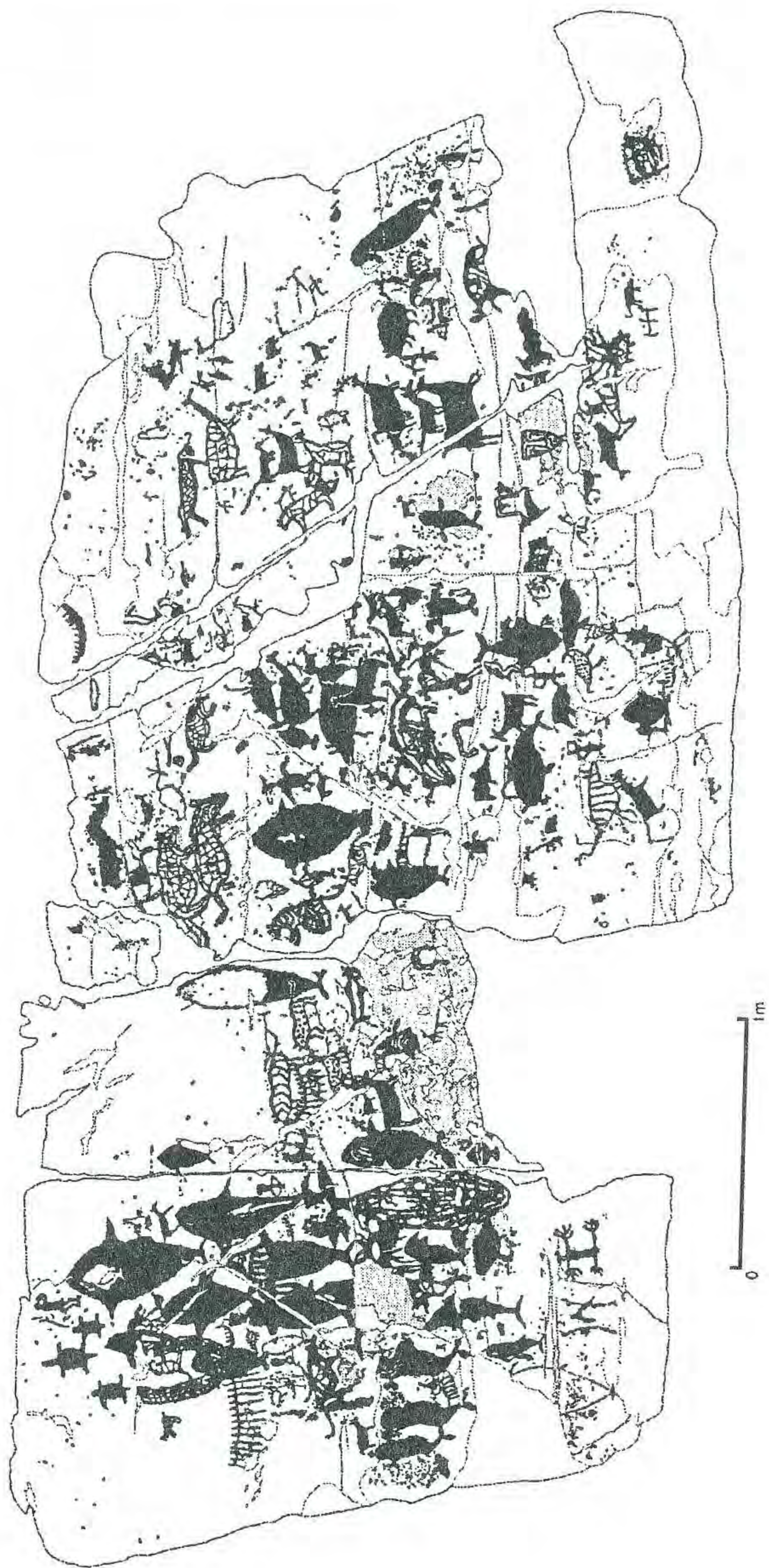


Рис. 101. В Дэгокри (Корея) много образов, связанных с водной стихией

Дукотке. Они известны на северо-западе Северной Америки, на полуострове Калифорния и на западном побережье Мексики; встречаются на острове Пасхи, в Африке (верхнее течение Нила и пустыня Сахара), они многочисленны в отдельных районах Австралии и т. д. Некоторые австралийские наскальные рисунки, представляющие рыб, выполнены краской и могут быть условно отнесены к изображениям в рентгеновском стиле. На изображении переданы особенности окраски, форма тела и плавников, очертания головы, кроме того, тщательно проработан скелет. Видовая принадлежность изображенной рыбы зачастую достоверно определяется благодаря специфической форме и характерным особенностям.

Сцены рыболовства и охоты на морского зверя, появляются в эпоху неолита и встречаются вплоть до этнографической современности в среде некоторых этносов, издавна обитавших в прибрежных районах. Многие из таких композиций динамичны, эмоционально насыщены — крохотная в сравнении с огромной тушей морского зверя лодка кажется затерянной в морском пространстве. На Новой Зеландии, памятнике наскального искусства Беломорья, можно увидеть сцены, в которых охотники атакуют белуху одновременно с нескольких лодок. Сидящих в лодках и ведущих китобойный промысел людей с животным, пораженным гарпуном, соединяет линия. Привлекает внимание сцена рыбной ловли, запечатленная в Альта-фьорде в Норвегии. Условно трактованная фигура изображает стоящего в лодке человека, который в поднятых над головой

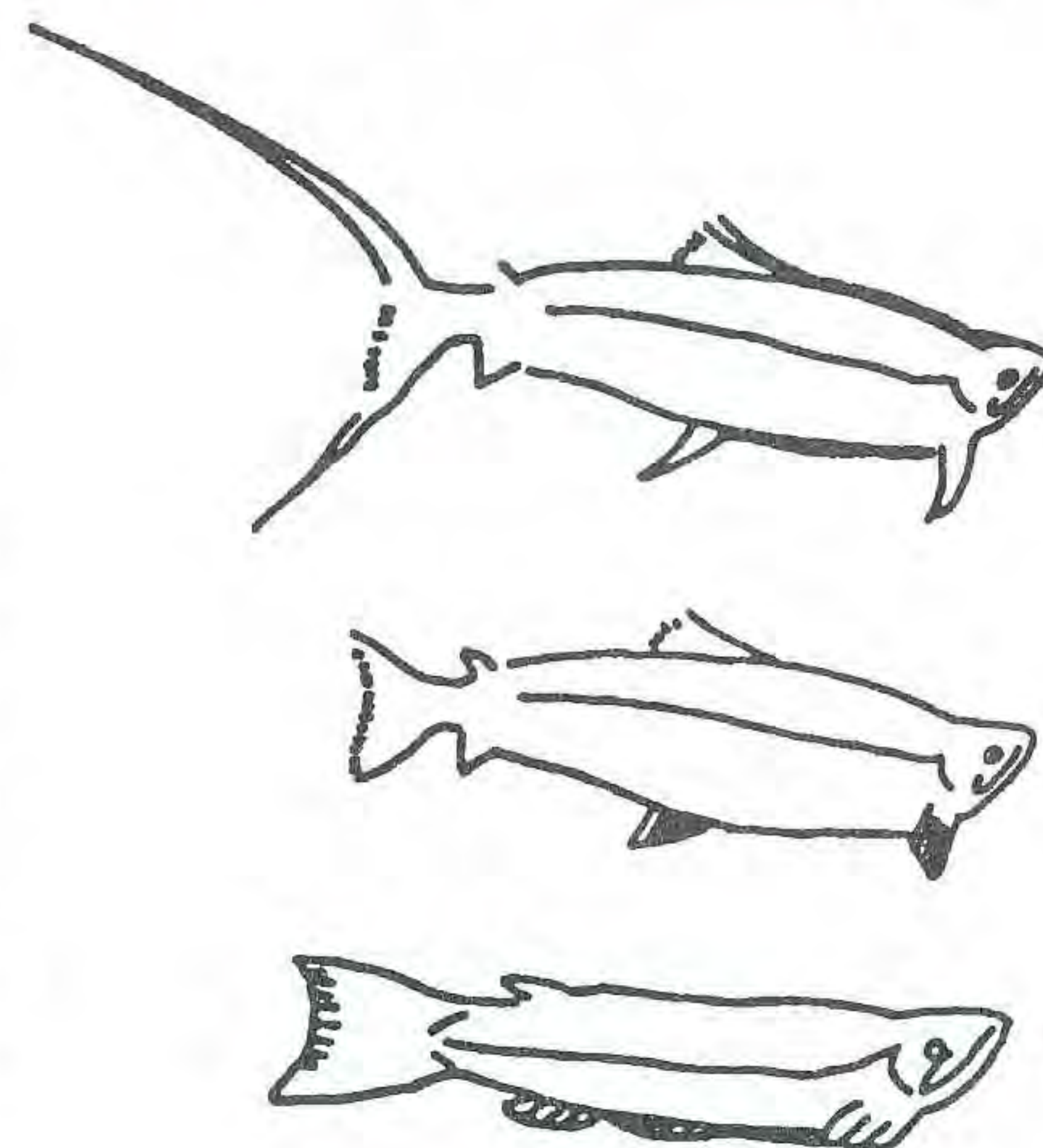


Рис. 102. Палеолитические изображения рыб из Пиндаль

руках держит сеть, переданную с элементами геометризации. Стилизация, иконографическая условность в передаче антропоморфного персонажа, закидывающего невод, придает ему в глазах неподготовленного зрителя сходство с инопланетянином. Должна сказать, выполненная из арматуры современная скульптура рыбаков, забрасывающих невод, установленная на набережной Петрозаводска, имеет концептуальные и даже стилистические переключки с этим древним изображением. Другой способ добычи рыбы запечатлен на скалах в верхнем течении Нила. Здесь представлены динамичные фигуры, изображающие ловцов с плетеной сетью или корзиной в руках (рис. 103).

В разных частях света в различные исторические периоды древние художники рисовали на скалах и других обитателей соленых морских вод. Среди них — медузы (Коске) и морские крокодилы (Австралия). Крокодилы, обитающие в пресной воде, — популярный образ в искусстве Центральной Америки, изредка их изображения встречаются в Сахаре, что свидетельствует о значительных экологических переменах, произошедших в этом регионе. Известны морские монстры, наделенные фантастическими чертами (северо-запад Северной Америки, Центральная Америка).

Почитание божественной сущности вод возникло в глубокой древности. Известный петербургский археолог и искусствовед А.К. Филиппов трактует многочисленные извилистые линии в палеолитических пещерах, перекрывающие то здесь, то там группы изображений, как символы воды — источника жизни. Такие линии, предположительно означающие водную стихию, встречаются в пещерах Гаргас, Ляско, Романелли, Парпальо. Позднее для населения, занимавшегося охотой и рыболовством, а также и для развитых земледельческих сообществ вода сохраняла сакральное значение. В наскальном искусстве более позднего времени семантическое значение образа рыбы могло трансформироваться. Например, на Верхнем Енисее рыба в наскальной композиции эпохи бронзы, по мнению М.А. Дэвлет, символически обо-

значает нижнюю сферу мироздания. Изображения рыб сохранили значение маркеров нижней космической зоны в вертикальной структуре вселенной и в последующие эпохи вплоть до этнографической современности.

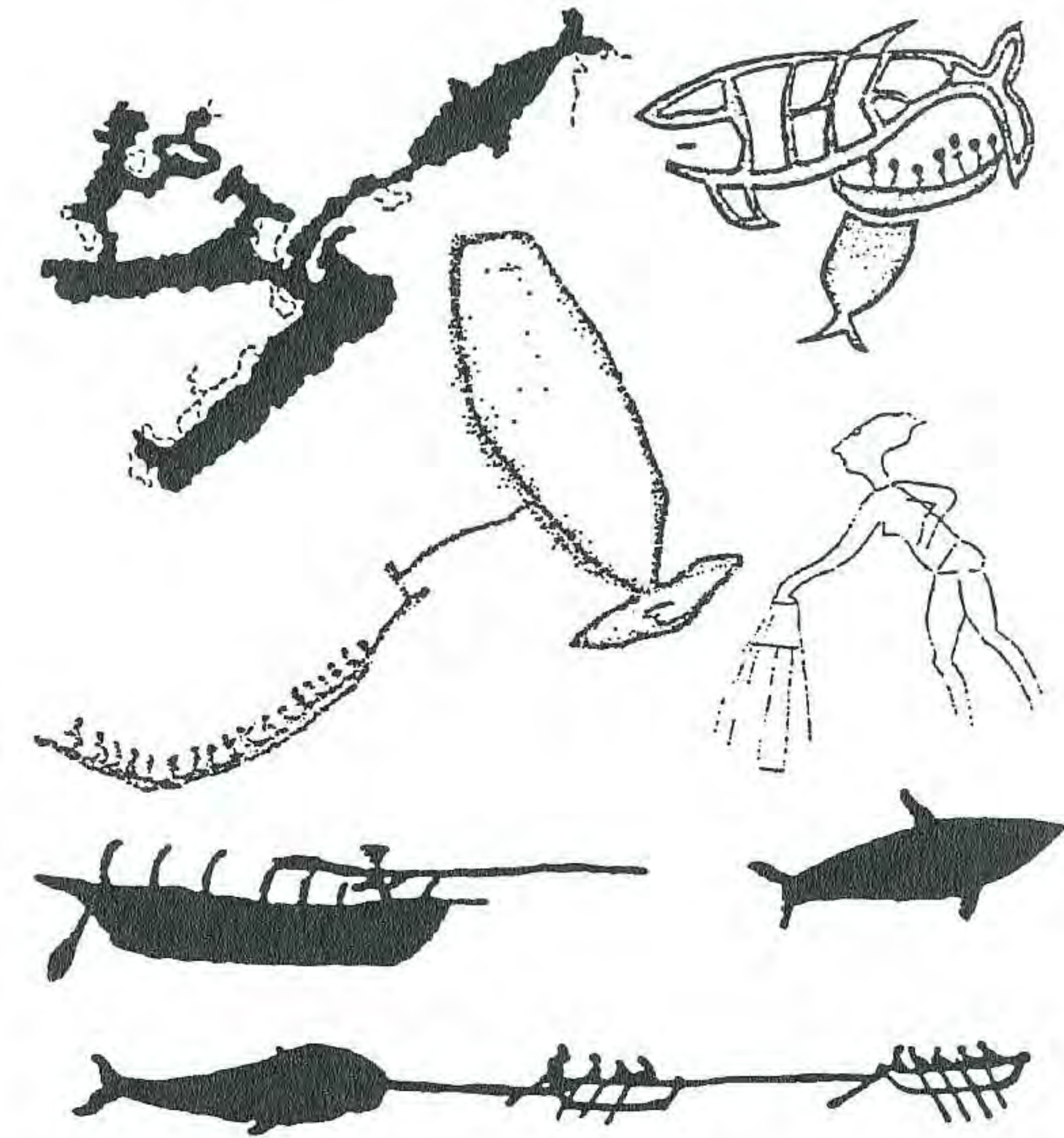


Рис. 103. Различные приемы охоты на морского зверя донесли до нас наскальные изображения

Наскальные изображения сохранили до наших дней коллективный практический опыт поколений, прошедших долговременную адаптацию к прибрежным условиям и детально знавших особенности и повадки обитателей водной стихии.

Антропоморфные фигуры

Говорить о древнейших антропоморфных фигурах довольно сложно. Представленные в наскальном искусстве персонажи не всегда могут быть достоверно определены как антропоморфные — довольно многие из них наделены и чертами животных (рис. 104),

причем непросто определить, костюмированный ли это персонаж (ср. с рис. 105), или смешение характерных черт разных существ имеет другую причину. Первобытные художники не ставили перед собой и задачу создать портреты своих соплеменников, хотя имеются отдельные похожие на карикатурные образцы (рис. 106).



Рис. 104. Такие образы со смешанными чертами людей и животных, возможно, являются изображением костюмированных персонажей. Габийу

форм, подталкивают к поиску неких закономерностей в акцентировании тех или иных частей тела. Известно, что от эпохи к эпохе представления о женской красоте менялись, сохраняя одну существенную константу — узкую талию. Эволюционные антропологи полагают, что мужчины бессознательно во все времена отдавали предпочтение женской фигуре, сочетающей узкую талию с широкими бедрами, а вот степень полноты дамы — это дело эпохального вкуса. В отличие от сытого стереотипа современного общества, как правило, не испытывающего в обыденной жизни дефицита в пище и поэтому отдающего предпочтение стройной фигуре, для охотников и собирателей полнота зачастую была привлекательной. Житейская фраза «пока толстый сохнет, худой

Пожалуй, наиболее известными палеолитическими изображениями искусства малых форм можно считать так называемых «венер». Однако в наскальном искусстве такие изображения крайне редки (Лоссель, Мадлен) (рис. 107, 109). Представленные в мелкой пластике «венеры» породили немало стереотипов, как научных, так и общекультурных. Считается, что все эти палеолитические дамы страдали излишним весом, хотя среди них немало и обладательниц вполне спортивных фигур. Варианты женского телосложения, представленные в искусстве малых

Рис. 105. Накинув на себя шкуру животного, охотник мог подобраться к добыче на расстоянии выстрела

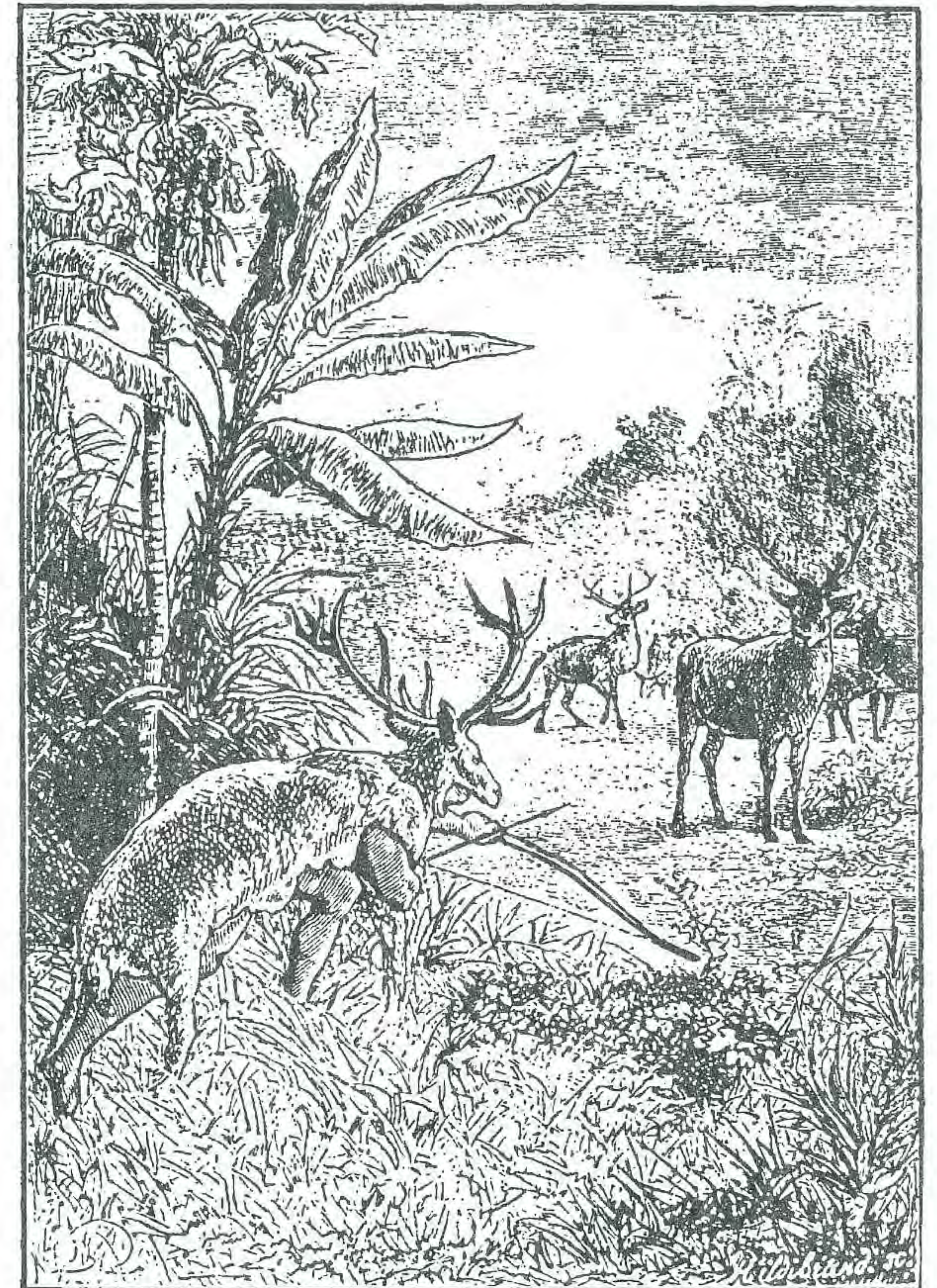


Рис. 106. Странный антропоморфный персонаж, показанный в фас, из Марсулы



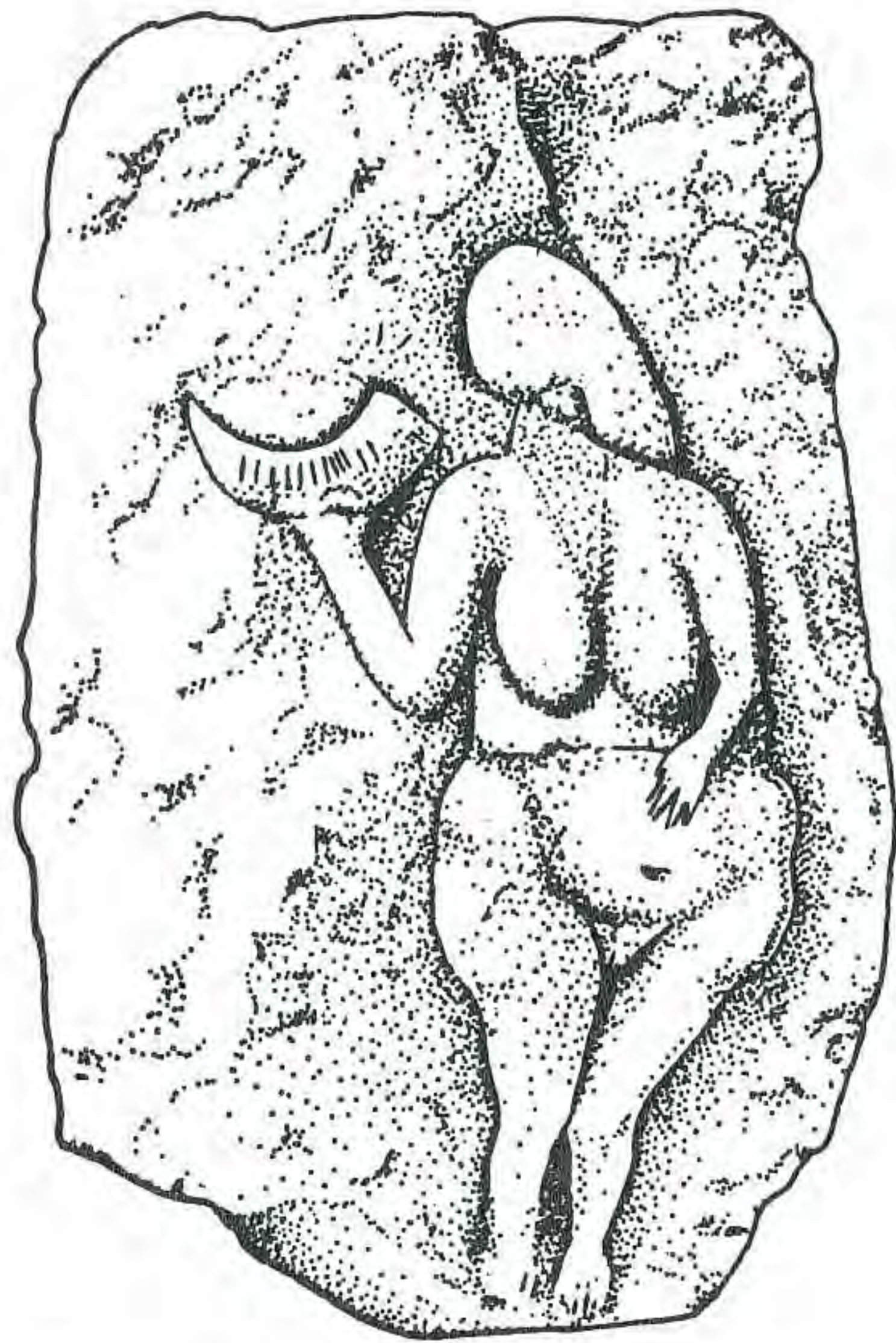


Рис. 107. Палеолитическая «Венера с рогом» из пещеры Лоссель

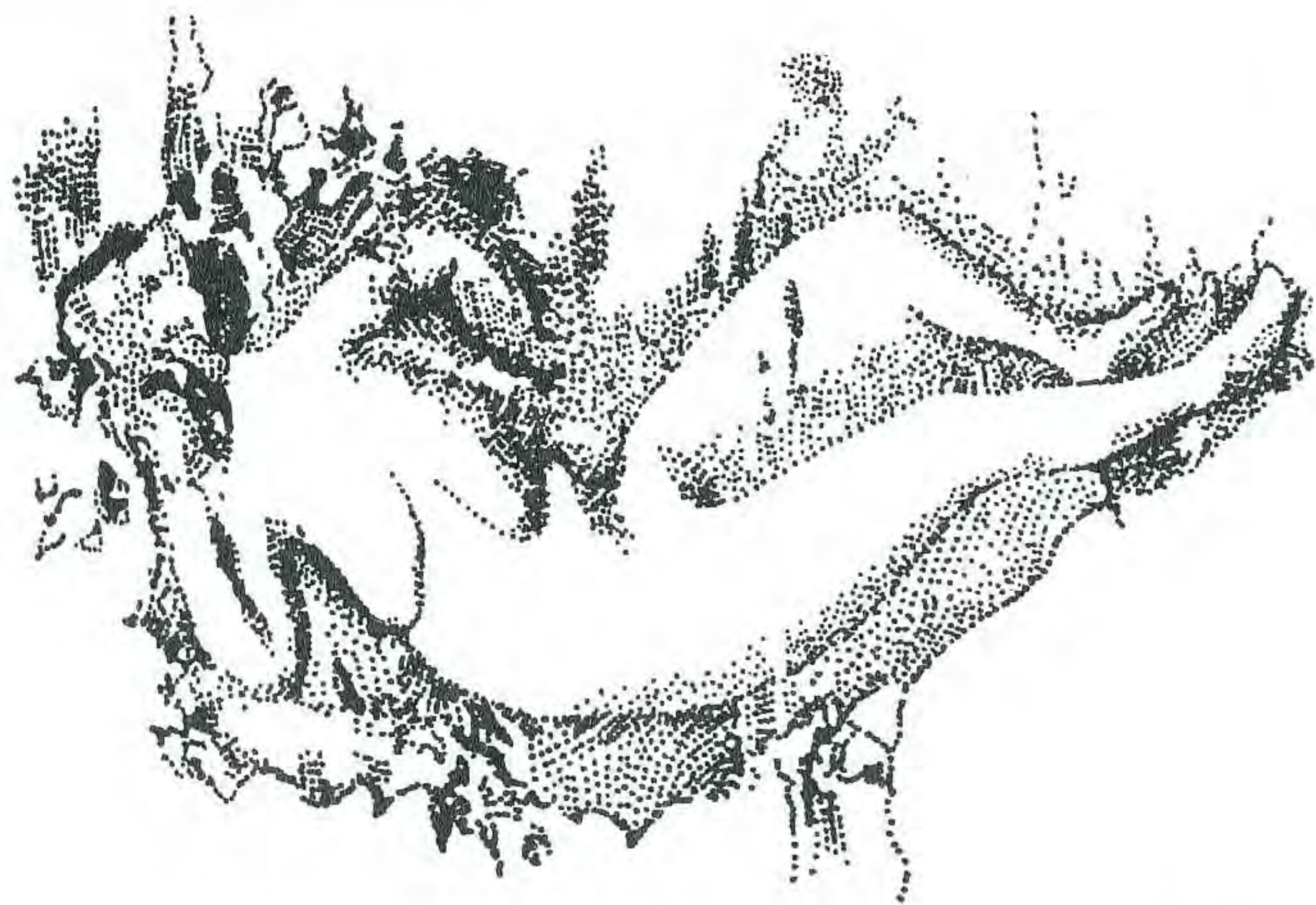


Рис. 109. Одно из парных рельефных изображений «отдыхающих женщин» из Мадлен

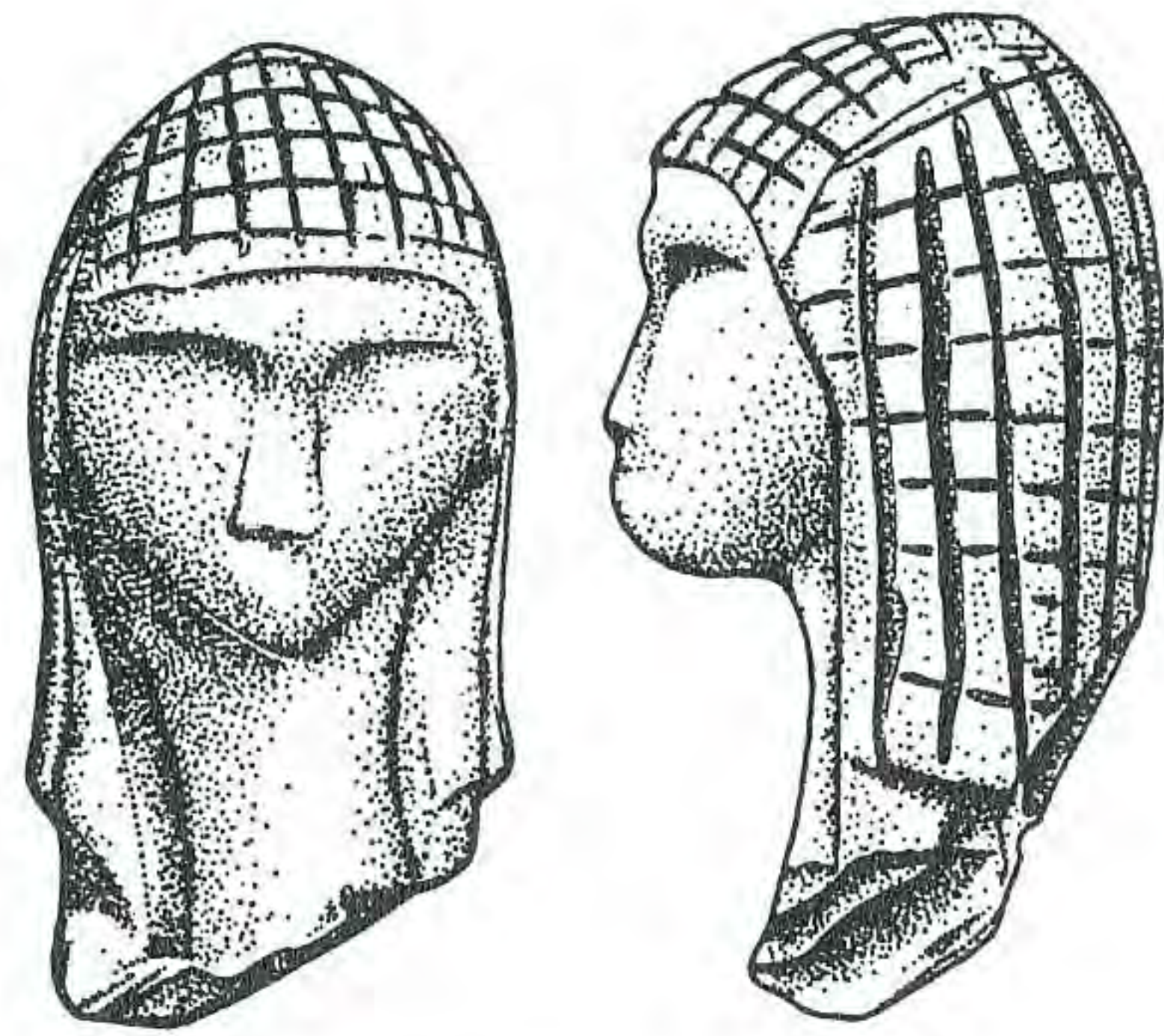


Рис. 108. Одна из самых изящных палеолитических женских статуэток из Арси-сюр-Кюр интересна и плетеным головным убором

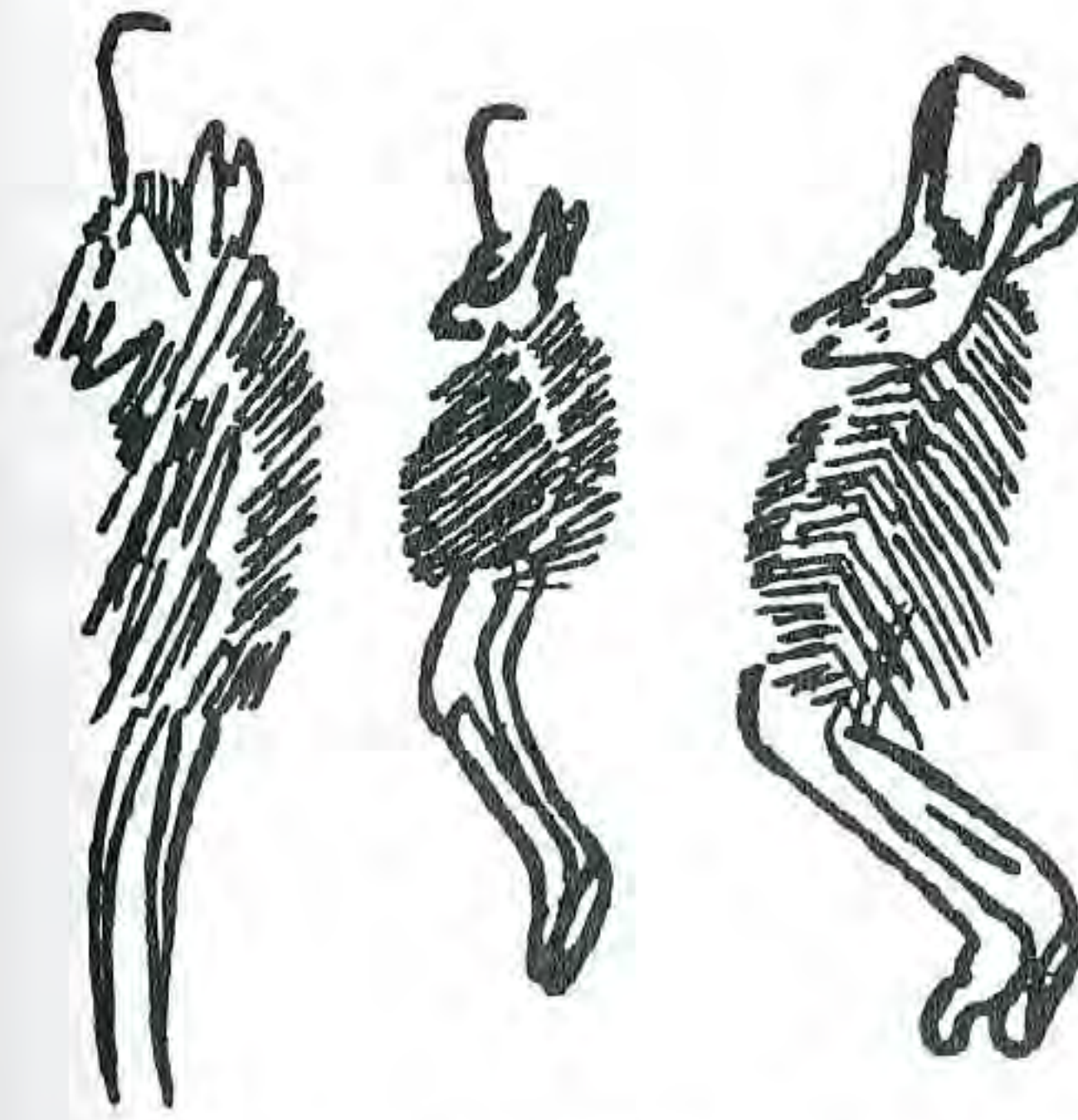


Рис. 110. Люди-серны из Тейжа

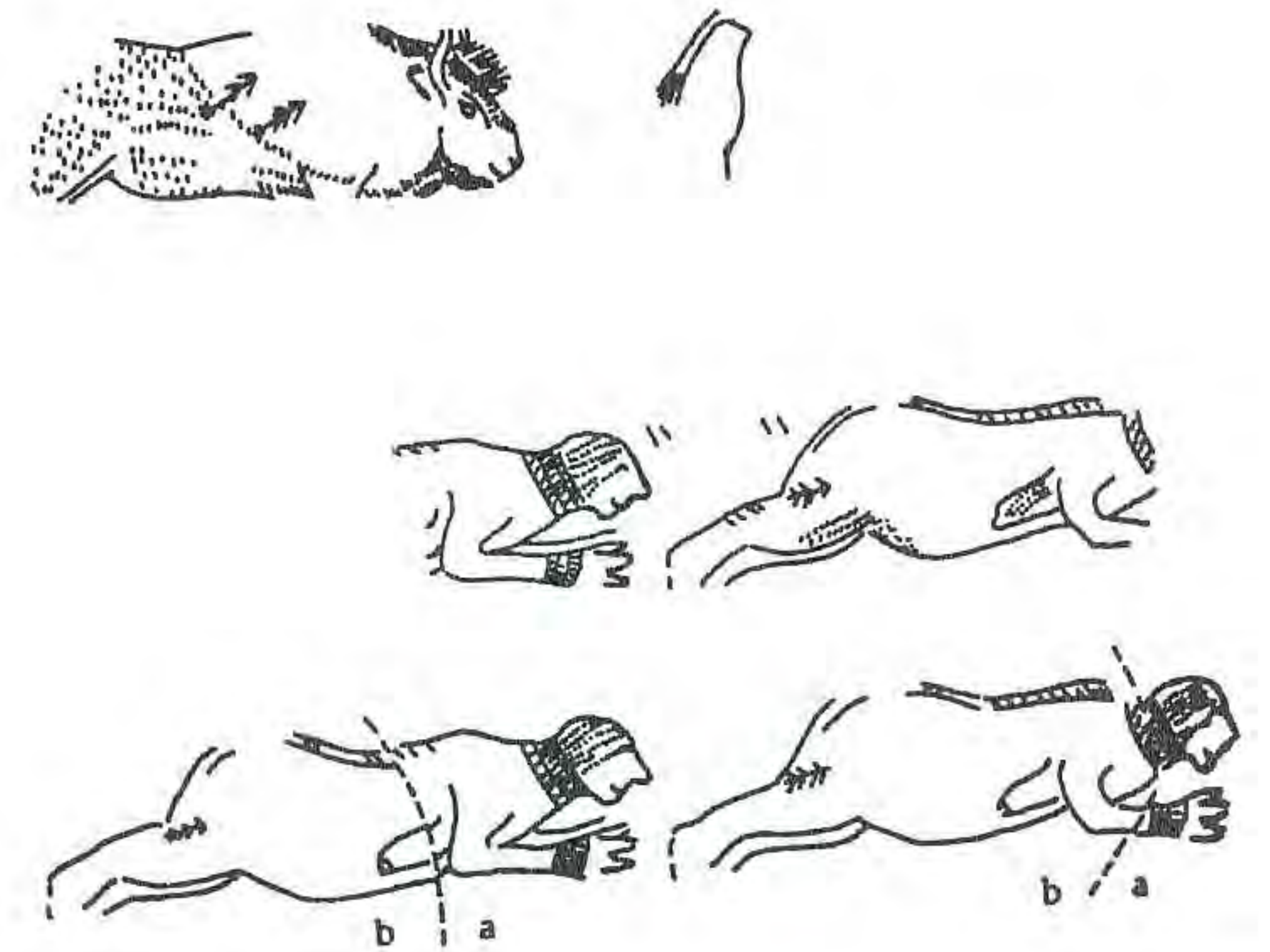


Рис. 111. Фантастические существа из пещеры Истуриц

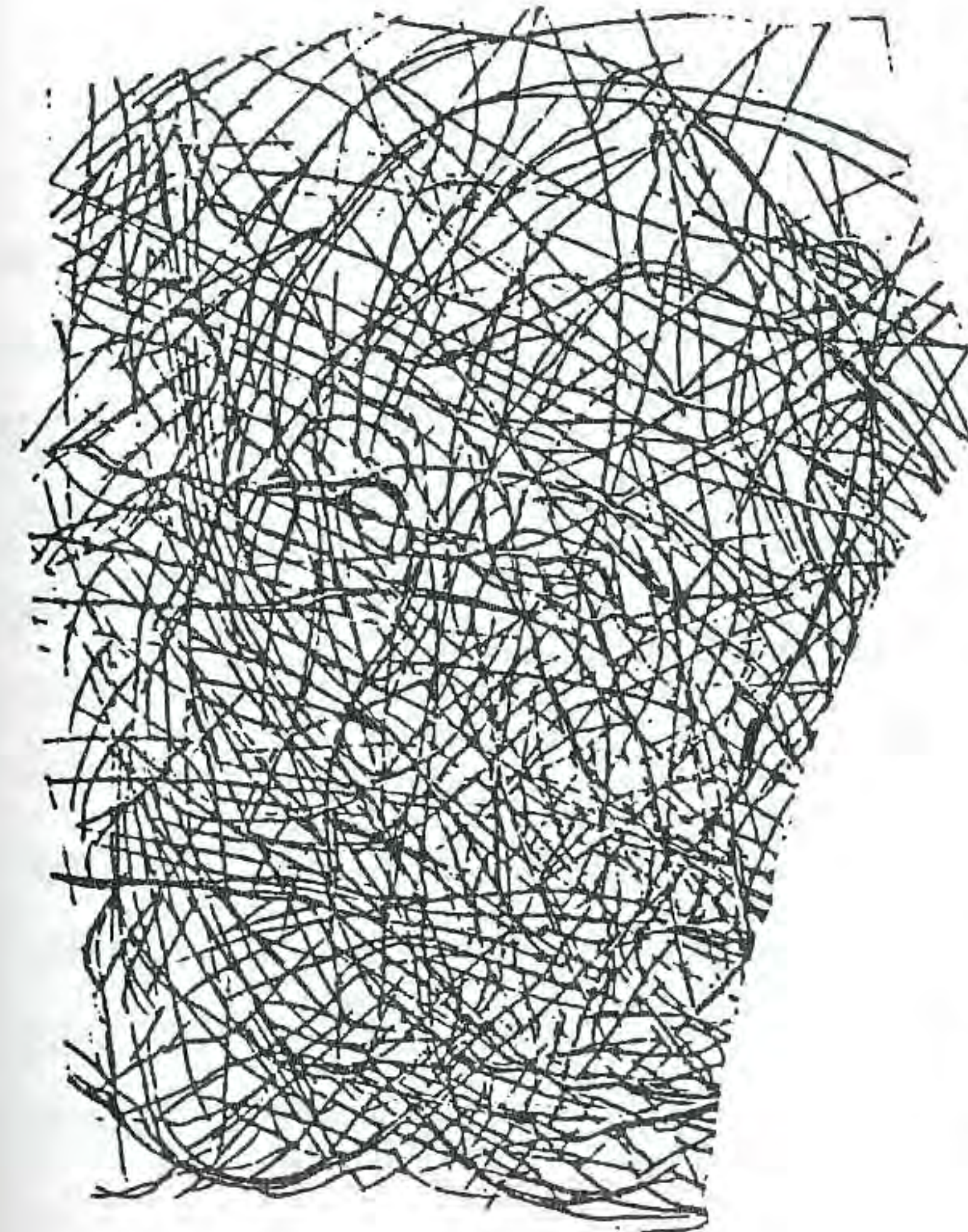


Рис. 112. В сложном переплетении линий на плакетке из Ла Марш удалось выявить лицо бородатого мужчины

сдохнет» в данном случае совершенно точно отражала жизненные реалии: отсутствие гарантий регулярного полноценного питания делало жировой запас залогом выживания и воспроизводства. Впрочем, многие исследователи склоняются к мысли, что изображения женских фигур в искусстве малых форм вовсе не отражают представлений древних о красоте. Эти дамы относились к узкому «сословию», обладавшему особыми навыками, на что указывают элементы их одежды, различимые на скульптурных произведениях, — пояса, лифы, головные уборы и т. д. (рис. 108).

Из антропоморфных изображений с чертами животных самое известное — это «колдун» из Труа Фрер, о котором уже шла речь, люди-серны из Тейжа (рис. 110), монстры из Комбарелль, человек-бизон из Труа Фрер и другие (рис. 111). Но помимо этих фантастических персонажей есть и такие физиономии, которые, кажется, видел лишь вчера. Таково лицо бородатого мужчины, выгравированное на плакетке из Ла Марш (рис. 112).

Кисти рук

Известный знаток первобытного искусства П. Бан считает трафареты и нарисованные ладони рук наиболее явным свидетельством попыток изображения или скорее обозначения человека в палеолитическом пещерном искусстве. Такого же мнения придерживался А.П. Окладников, писавший: «По характеру исполнения эти простые механические оттиски рук или силуэты, обведенные вокруг краской, трудно назвать в полном смысле произведениями искусства. Но тем не менее ясно, что в глазах палеолитического человека они имели изобразительное значение, что за ними крылся определенный конкретный смысл. „Следы“ эти несли, очевидно, ту же смысловую нагрузку, что и следы зверей: представляли самого человека, не только заменяли его изображение, но и служили его двойником».

Изображения кисти руки с растопыренными пальцами, руки с предплечьем являются одним из тех мотивов первобытного

творчества, временной и территориальный диапазон распространения которых весьма широк. Древнейшие изображения обнаружены в пещере Коске. Их возраст — примерно 27 тыс. лет. Кисти рук с предплечьями найдены и в палеолитических Малт-

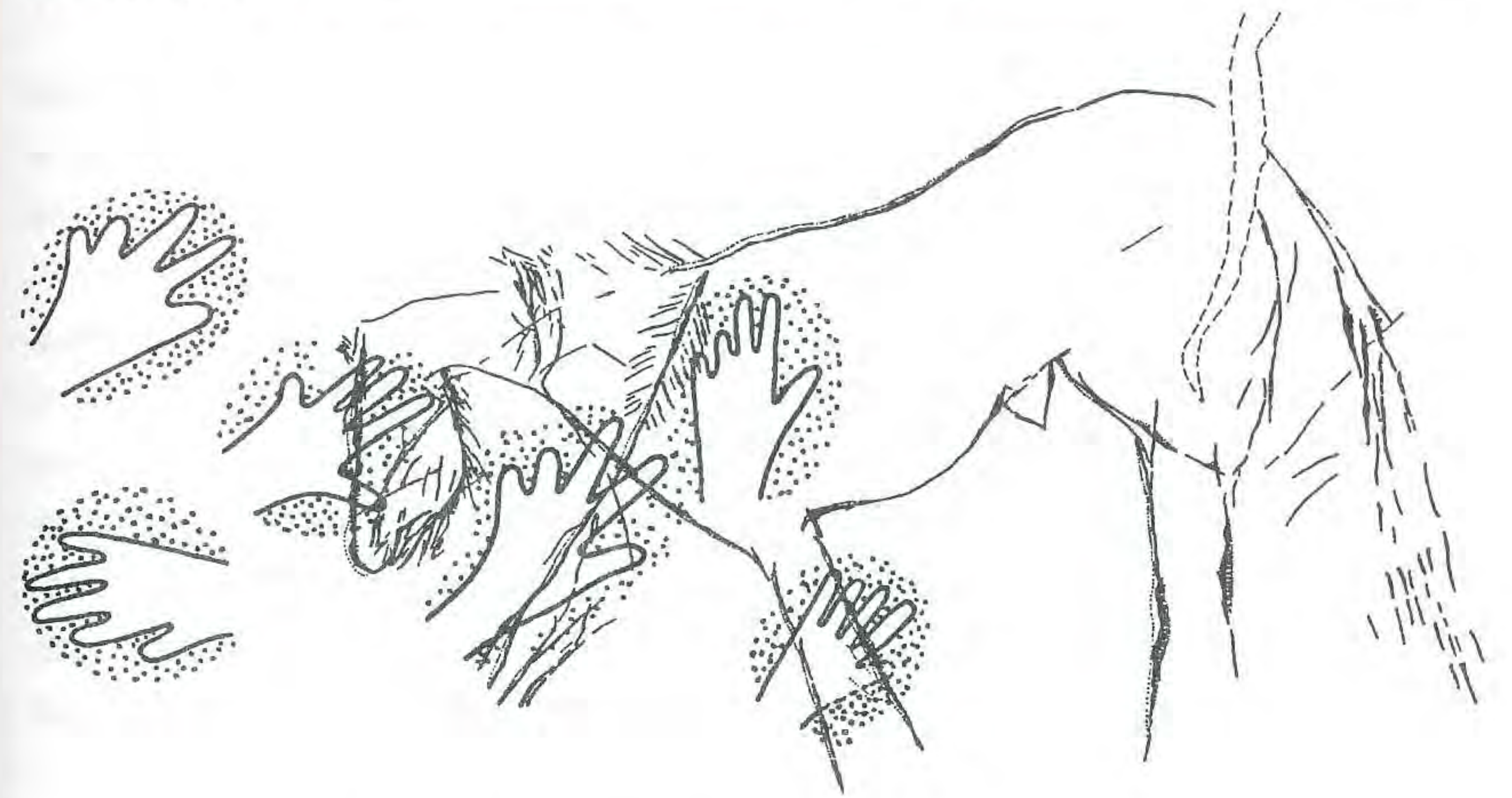


Рис. 113. Негативные изображения кистей рук (в том числе покалеченных) и лошади встречены в пещере Коске на одной плоскости

равьесо и Фуэнте дель Салин. В Гаргас многочисленны трафаретные изображения изуродованных кистей рук с утраченными фалангами пальцев. Трафаретные и нарисованные изображения кистей рук могут располагаться в различных отделах пещер: в Ла Бом-Латрон, Рокамадур и Бернифаль они встречаются у входа, в Комбарелль — в проходе, ведущем в дальнюю часть грота, в Пеш-Мерль — у входа в боковую галерею и в центральной части пещеры, как и в Фон де Гом, Марсуле, Байоль, Кастильо и Пиндаль; в Гаргас — при входе и в четвертом помещении (рис. 113).

Изображения кистей рук или раскрытых ладоней можно разделить на группы в соответствии с техникой их исполнения. Человек мог приложить к скале раскрытую ладонь, предварительно

окрашенную краской, и оставить на стене ее отпечаток. Он мог обвести ее по контуру краской или получить ее изображение выдуванием краски изо рта, приложив руку к скале ладонью вниз или вверх. Краска могла наноситься пальцами, кистью, тампоном, меховой лапкой.

Обведенные краской изображения распознаются по равномерно, четко очерченному контуру; они имеются во французской Гаргас, причем в этой пещере представлены не только две кисти рук, нанесенные черным пигментом, но и редкий случай — ладонь, оконтуренная белой краской. Более характерны изображения, нарисованные краской без использования «природного шаблона». Широкое распространение получил способ создания трафаретов выдуванием пигмента прямо изо рта или через костяную трубочку. В этом случае вокруг кисти руки оставался размытый ореол, края которого не просматриваются столь отчетливо, как при пользовании кистью, тампоном или меховой лапкой (рис. 114).

Воспроизвести манипуляции первобытных мастеров, основываясь на перенятом у австралийских аборигенов опыте, пытался французский исследователь Мишель Лорбланше. С расстояния 7–10 см, выдувая пигмент, он выполнял негативные изображения раскрытых ладоней. Эксперимент показал, что этот способ не только самый простой и эффективный, но и весьма экономичный: при нем расходовалось всего от 3 до 10 г сухой измельченной краски. Эти эксперименты помогли составить представление о том, какой краской пользовались первобытные художники — сухой или жидкой. Скорее всего, через трубочку или просто изо рта распылялся жидкий краситель. Выполненные именно таким способом экспериментальные отпечатки кистей рук больше всего напоминали палеолитические оригиналы.

Позитивные отпечатки кистей рук в эпоху первобытности были менее распространены. В этом случае слой краски наносился непосредственно на раскрытую ладонь, которая и прикладывалась к скальной поверхности, окрашивая ее. Отпечатки,

выполненные в подобной технике, можно видеть в пещерах Шове, Альтамире, Сантиане, Ла Пасьеге и Фуэнте дель Салин. В Австралии в районе Кимберли найдены отпечатки рук, созданные более необычным способом. Сначала на кисть руки первобыт-

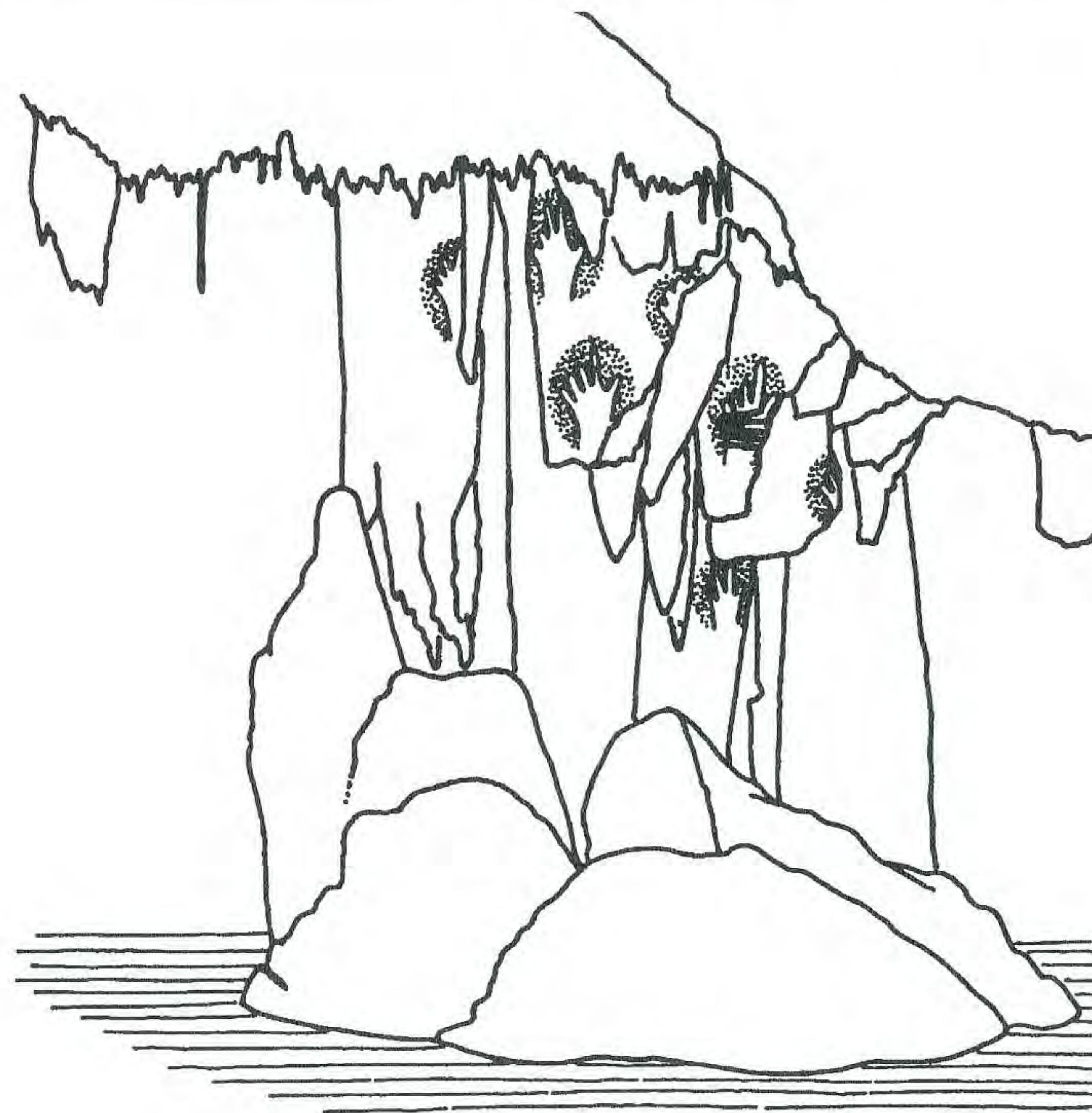


Рис. 114. В Коске трафареты рук относятся к древнейшей фазе изобразительной деятельности

ный художник наносил краской линии, покрывавшие его пальцы и образовывавшие на ладони замысловатые переплетения, а затем «штамповал» отпечаток на скальной поверхности.

Подсчитывая изображения ладоней правых и левых рук, выполненных на стенах пещер, некоторые современные исследователи предполагают выяснить, были ли первобытные художни-

ки правшами или левшами, и таким образом приблизиться к ответу на вопрос, когда сформировалась асимметрия полушарий головного мозга человека. Впрочем, считать трафаретные изображения кистей рук вполне надежным источником, который позволит ответить на этот вопрос, можно лишь с известной натяжкой. Следует учитывать, что, придерживаясь версии о выполнении изображений путем выдувания краски, мы не можем довериться простому арифметическому подсчету, свидетельствующему о количественном преобладании изображений левых рук. В пещере Гаргас, к примеру, идентифицировано 136 отпечатков ладоней левых рук и 22 «правых» отпечатка. Имея в распоряжении обе руки свободными, древний мастер не был ограничен в выборе. Кроме того, кисть руки всегда можно было повернуть к себе не тыльной стороной, а ладонью. Если все-таки предпринять экскурс в историю формирования доминантной праворукости, то стоит обратить внимание на то обстоятельство, что в искусстве верхнего палеолита единственный персонаж, который определенно держит предмет именно в правой руке, — это так называемая «Венера с рогом» из Лоссея (рис. 107). Впрочем, и этот аргумент не может быть признан безупречным, поскольку многие правши предпочитают держать предметы в левой руке, чтобы освободить свою ведущую правую руку. Многие специалисты полагают, что соотношение право- и леворуких в те далекие времена было почти таким же, как сегодня.

Более эффективным методом определения право- и леворукости могло бы стать изучение палеолитических гравировок. Подобные изображения, выполненные тончайшей линией, при прямом освещении обнаружить практически невозможно. Их удастся рассмотреть только при применении бокового источника света. Так обычно и поступали специалисты, работавшие в европейских палеолитических пещерах. А поскольку большинство правшей при этом направляет свет фонаря, зажав его в левой руке, то долгое время исследователей удивляла хорошо выполненная тонкой гравировкой пара передних ног лошади на

стене пещеры Гаргас. Увидеть всю фигуру целиком удалось лишь тому, кто держал фонарь в другой руке.

Обращает на себя внимание значительное количество изображений изуродованных кистей рук с пальцами, лишенными фаланг (рис. 115). Их больше всего в Гаргас, но также они встречаются в Коске, Тибиран, Фуэнте дель Тручо и т. д. Причина столь большой тяги первобытных художников к изображению покалеченных кистей рук давно интересует исследователей. Действительно фаланги обрублены или же пальцы могли быть просто подогнуты? В таком случае рисовать удобнее, если рука повернута ладонью наружу. Разумеется, даже экспериментальное повторение оригиналов не может служить неопровержимым аргументом в пользу одной из версий. Индивидуальные способности и навыки экспериментатора также влияют на результат. Например, повторение негативов рук с утраченными фалангами из Гаргас и Пеш-Мерль

показало, что в древности при создании оригиналов скальная поверхность могла быть прикрыта ладонью с подогнутым большим пальцем. Однако результаты других попыток повторить заданные контуры как будто позволяют отдать предпочтение версии о действительном отсутствии фаланг. Во-первых, как показал эксперимент, при загибании пальца краска все-таки затекает за него, что не отмечается при изучении выполненных в древности оригиналов. Во-вторых, этнографические свидетельства содержат немало примеров ритуальной ампутации. Принять подобную версию исследователей склоняет и тот факт, что

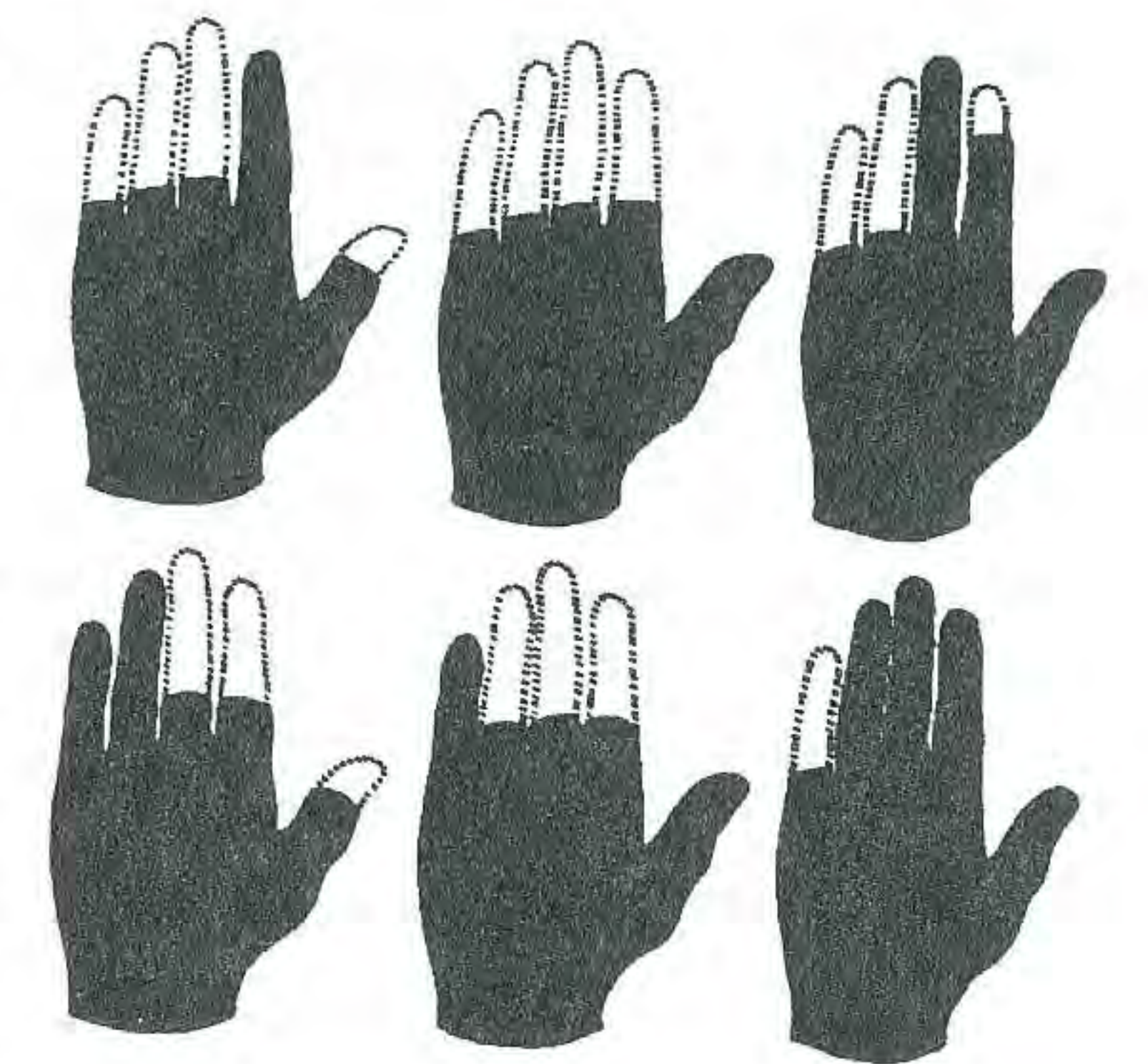


Рис. 115.
На палеолитических
изображениях кисти рук
часто лишены фаланг.
Схема возможных
вариантов

показало, что в древности при создании оригиналов скальная поверхность могла быть прикрыта ладонью с подогнутым большим пальцем. Однако результаты других попыток повторить заданные контуры как будто позволяют отдать предпочтение версии о действительном отсутствии фаланг. Во-первых, как показал эксперимент, при загибании пальца краска все-таки за-текает за него, что не отмечается при изучении выполненных в древности оригиналов. Во-вторых, этнографические свидетельства содержат немало примеров ритуальной ампутации. Принять подобную версию исследователей склоняет и тот факт, что

во французских пещерах Гаргас и Ляско были выявлены вдавления в глине, выполненные, по всей вероятности, обрубками изуродованных пальцев. Кое-где изображения покалеченных кистей численно преобладают над лишенными патологии. Так, в Гаргас только 10 из 124 хорошо сохранившихся изображений кистей рук не имеют признаков увечья. Из более поздних примеров изображения предположительно покалеченных рук обнаружены в Техасе, Южной Патагонии. Прослежено различное сочетание утраченных фаланг пальцев. Если не считать большого пальца, то почти треть всех трафаретов из Гаргас показана без двух крайних фаланг пальцев. Некоторые исследователи полагают, что можно достоверно идентифицировать руки одного и того же человека, и приходят к заключению, что 231 трафарет был выполнен менее чем 20 людьми. Такие недуги, как обморожение, болезнь Рейно (почти никогда не затрагивает большой палец), гангрена, могли поражать отдельные пальцы.

Помимо выдвижения гипотезы о действительной утрате фаланг, подобные изображения увечных конечностей исследователи пытались интерпретировать как знаковую систему — простейшую систему счета, язык жестов, сигнальное поведение. Высказывались и другие точки зрения. К примеру, фаланги могли быть ампутированы преднамеренно в ритуальных целях или вынужденно, после травмы на охоте и т. п. Некоторые исследователи трактуют подобные изображения как символы охотничьей доблести. Разумеется, непросто взглянуть на мир глазами человека ледниковой эпохи, однако, на мой взгляд, это скорее был бы символ охотничьей неудачи. Есть немало сторонников версии о ритуальной ампутации пальцев, подкрепленной красочными этнографическими параллелями. Склоняют к этой версии и результаты недавних раскопок палеолитических памятников на территории Сербии, где получены свидетельства преднамеренной ампутации фаланг пальцев у детей в раннем возрасте.

Согласно распространенным мифологическим представлениям, зафиксированным этнографами наблюдений, палец может

стать залогом возвращения к жизни, из него, подобно ростку, появляющемуся из среза растения, может сформироваться, прорасти все тело культурного героя. Из отрезанных пальцев персонажа эскимосских мифов возникли тюлени, моржи и киты — основа жизнеобеспечения обитателей прибрежных северных территорий Азии и Америки. С подобными представлениями могут быть связаны татуировки и ритуальная раскраска пальцев растительными мотивами, антропоморфными символами, известные на Тайване и Борнео.

Обращаясь к интерпретации изображений пальцев, связанной со счетом и представлениями о продолжении жизни, можно напомнить об уподоблении руки своеобразному генеалогическому дереву. На пальцы, «ветви» этого дерева, могли наноситься символические обозначения родственников. Ритуальное увечье — отрубание определенной фаланги, сустава или целого пальца — иногда принято объяснять смертью родственника, идентифицировавшегося с ними. Если родственник умирал, то и фалангу в знак скорби отрубали, она словно «покидала» семейный круг, а ее владелец таким образом разделял семейную утрату. Например, у коренных жителей Новой Гвинеи было принято отрубать фаланги девочкам, которые следовали за погребальной процессией. Отмечается и традиция ритуальной ампутации пальца или отдельной фаланги с целью сохранения жизни больному или умирающему родственнику. Можно ли по ампутированной фаланге установить степень родства с тем, кто покинул или покидает этот мир? Наверное, лишь предположительно. Ведь если за каждого члена семьи «отвечала» определенная фаланга, то удалить ближнюю к ладони, не удалив остальные две, невозможно. Значило ли это, что и другим родственникам была уготована смерть?

Североамериканские индейцы, как и многие другие народы, отрубали пальцы врагов, которые хранили в качестве военных трофеев, подобно обнаруженным в деревне индейцев-чейеннов, в 1876 г. разгромленной кавалерией. Обычай прибавить руку

убийцы к могиле его жертвы был распространен среди народов Северного Кавказа, практиковавших кровную месть.

Ампутированные конечности или их символические заместители — изображения могли выступать и в качестве амулетов. Амулеты в виде кистей рук и их изображения с суставами-«глазами» известны среди некоторых североамериканских индейцев, обитавших на Аляске и в Оклахоме. Согласно их представлениям, это были глаза духов (рис. 116, внизу слева). Интересен вариант татуировки, отмеченный у хайда (Британская Колумбия). На тыльной стороне ладони представлен мифологический персонаж, выполненный в рентгеновском стиле. Это медведь-родоначальник хайда, иконографически устойчивые изображения которого часто помещали на ритуальных предметах. Другие звери, размером поменьше, были нанесены на фаланги пальцев, ближние к ладони (рис. 116, вверху слева).

Принимая во внимание эти драматичные подробности, нельзя забывать о том, что памятники наскального искусства с многочисленными изображениями увечных кистей рук составляют в целом лишь малую часть того кросскультурного и вневременного семантического пространства, которое занимает рука и ее символика, будь то отпечаток, трафаретное воспроизведение, контурное изображение. Руки нередко считаются знаком, отражающим освоение пространства, выбитая или нарисованная кисть руки — признак символического присутствия героя или божества. Рука в то же время может символизировать креативные способности, отличающие *Homo sapiens sapiens* от его предковых форм. Это значение могло придаваться и ее изображениям.

Антропологически важное противопоставление большого пальца руки придало новую динамику манипуляторной деятельности человека. Рука — это то, что делает нас людьми, членами общества, символом которого для первобытных коллективов был род, семья. Рука — то, что отличает человека от не-людей, которые вместо рук и ног имели копыта или же вовсе лишены были конечностей. В фольклорной традиции рука с пятью пальцами —

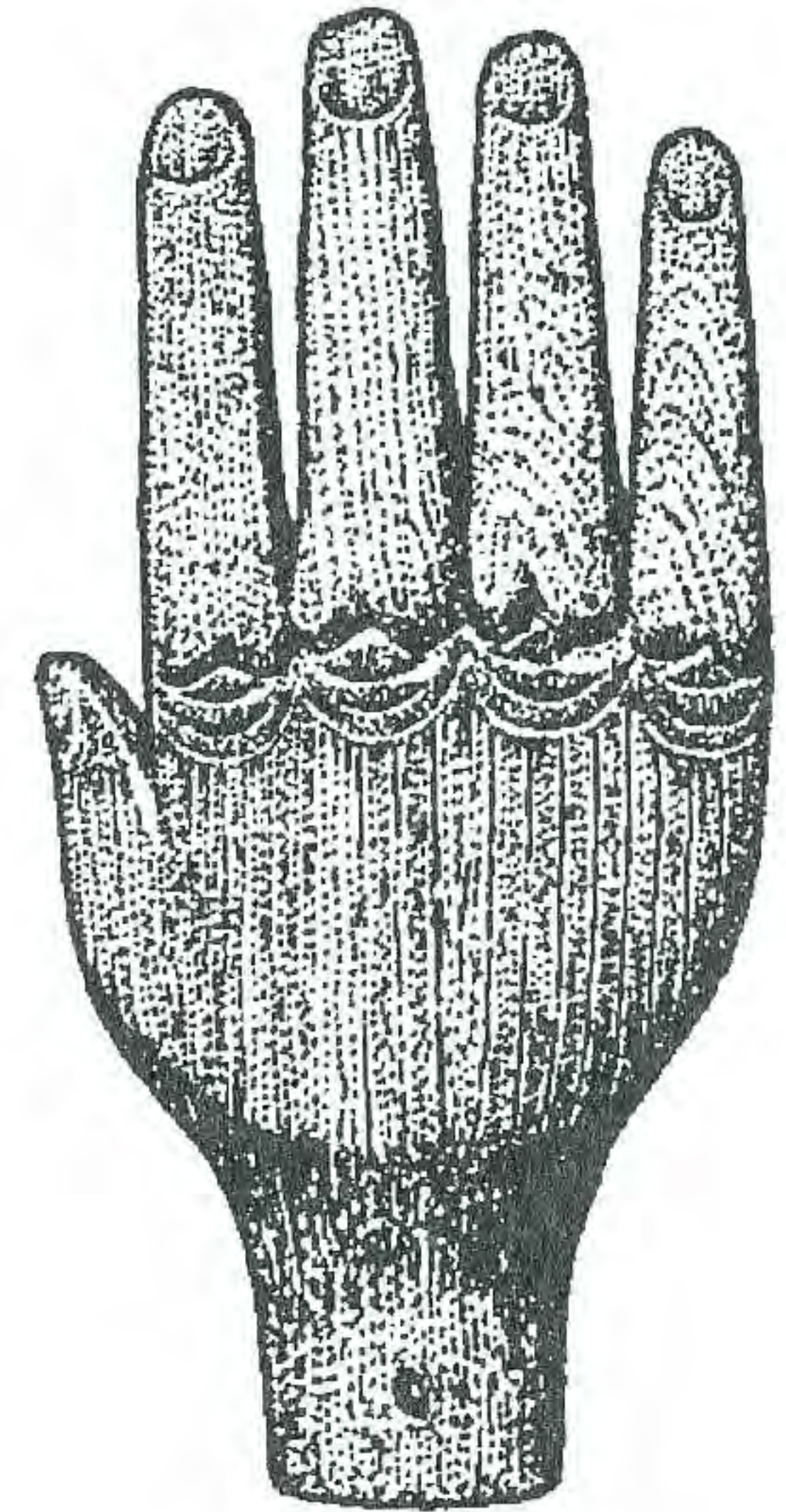


Рис. 116. Варианты татуировок и амулет в форме кисти руки (Северная Америка) (вверху и внизу слева); страница из книги XV в. (Германия) (внизу справа)

символ человеческой природы, четырехпалость — признак принадлежности к иному миру, нечеловеческой сущности. Сходная семантика связана с одноногостью, хромотой. Обитатели потустороннего мира часто четырехпалы. Духи могут быть одноногими или вовсе лишенными конечностей. Видно, они не нуждаются в том, что совершенно необходимо человеку. Люди верили, что духи могут передвигаться и без ног, брать то, что им требуется, и без рук, насыщаться, не имея рта и не вкушая пищи.

Христианская традиция творчески перерабатывала древние символы, однако они не утратили связи со своим первоначальным смысловым полем. Так, на германском рисунке XVI в. на раскрытой ладони левой руки изображены 12 Апостолов, по одному на каждой фаланге, а на двух фалангах большого пальца показаны Иисус и Дева Мария (рис. 116, внизу справа). В мусульманском мире раскрытая ладонь является символом секты исмаилитов. Востребован этот символ и современной знаковой культурой. «Руку Фатьмы» на Востоке укрепляют на радиаторах автомобилей. Раскрытая ладонью к зрителю правая рука как символ гостеприимства изображена на знамени Республики Абхазия.

Современные ученые пытались идентифицировать создателей трафаретов из Гаргас. Исследования показали, что ладони могли принадлежать представителям всех возрастных групп — взрослым мужчинам, женщинам и/или подросткам, маленьким детям. Отпечатки и трафареты рук являются, по всей вероятности, одним из древнейших проявлений изобразительной деятельности человека, возникшей конвергентно на разных континентах.

На Тасмании памятников наскального искусства немного, среди них — три пещеры, в которых преобладают трафаретные изображения кистей рук. Полученная радиоуглеродная дата в пещере Джада отодвигает время создания ее изображений на 10 тыс. лет назад, когда в результате подъема уровня Мирового океана возник пролив, отделяющий ныне Тасманию от Австралии.

Феномен широкого временного и географического распространения изображений раскрытой ладони заставляет говорить о том, что рука — один из базовых символов, который, хотя трансформировалась техника нанесения его на скальную поверхность, изменялась локализация и внутрикультурная семантика, не переставал и не перестает отражать фундаментальные особенности человеческого сознания.

Стопы и камни-следовики

В некоторых палеолитических пещерах остались уникальные свидетельства их посещения в древности. На сыром глинистом полу пещеры на тысячелетия застыли следы босых ног ее первобытных гостей (рис. 117). Некоторые из них явно принадлежат детям и подросткам (Альден, Фонтане, Нио), что рассматривается как свидетельство проводившихся в таинственном сумраке пещер обрядов инициаций — посвящения подростков в равноправные члены общины.

Помимо реальных отпечатков стоп, с древнейших времен до нас дошли их изображения, нанесенные на скальную поверхность (рис. 118). Иногда подобные «отпечатки» — творение природы, а не людей. На севере России известны камни, именованные следовиками. Углубление в виде отпечатка человеческой стопы на таких камнях считалось следом Параскевы Пятницы,



Рис. 117. Отпечатки босых ног сохранились на глиняном полу некоторых палеолитических пещер. Фонтане

а вода, которая в этом углублении скапливалась, по поверьям, обладала целебными свойствами. О существовании на скале в Поднестровье «следа Геракла» сообщает отец истории Геродот. Но отпечатки стоп могли быть и рукотворными изображениями. Одним из первых упоминаний о существовании наскального ис-

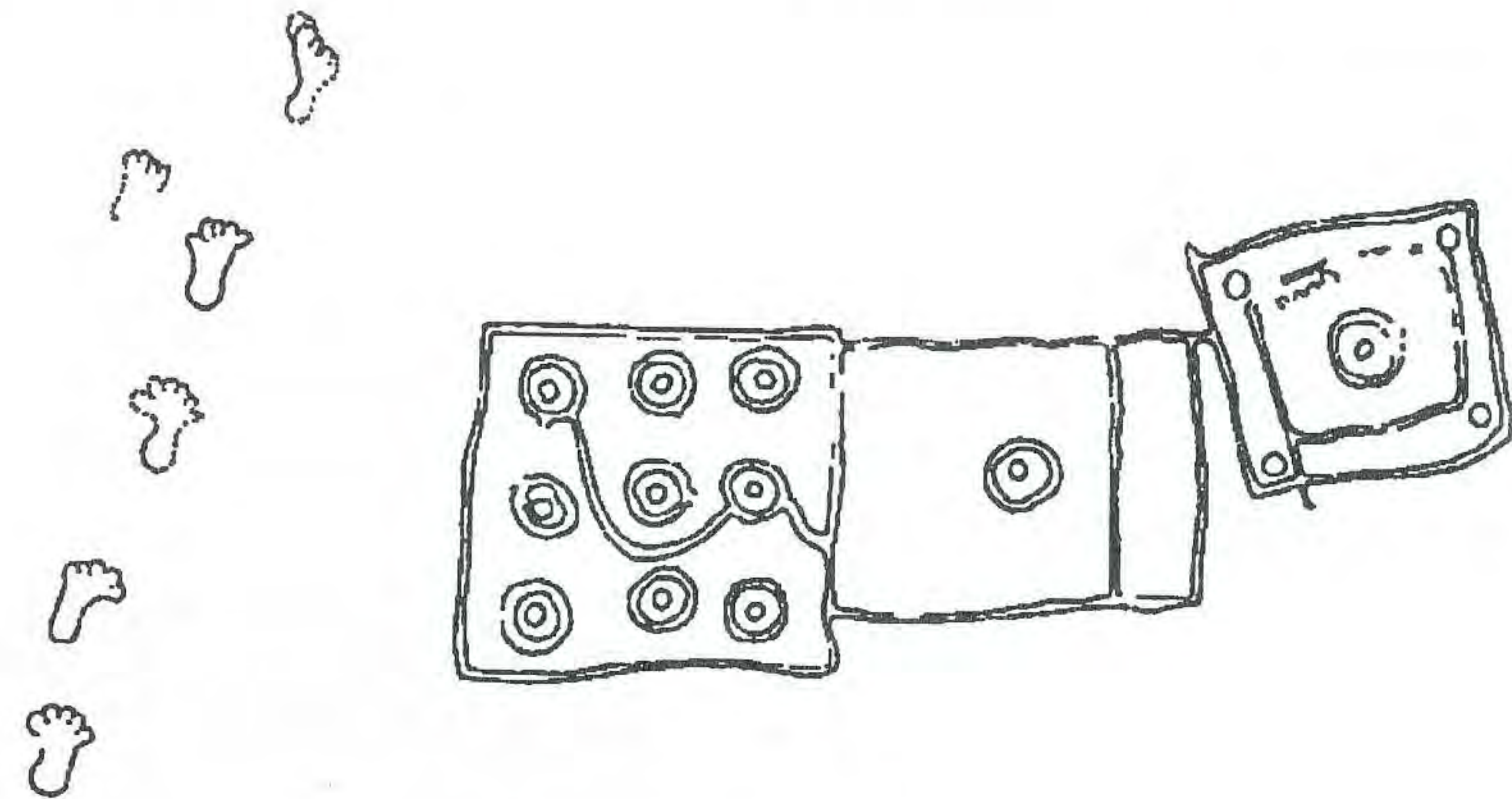


Рис. 118. Геометрические знаки и изображения стоп из Шол Крик (Северная Америка)

кусства в Южной Америке является свидетельство миссионера Антонио де Каланчи. В 1638 г. в своей книге он описал рисунки на «ярко-белой и голубой» мраморной глыбе, где имелось изображение следа, и приложил копию этого изображения. Впрочем, внимание Каланчи объясняется тем, что он принял рисунок за отпечаток ноги святого. В Средней Азии изображения следов часто создавались в доисламский период, но затем были органически включены в систему мусульманского мировоззрения и трактовались как след Пророка.

В Южном Кыргызстане, на горе Сулайман-Тоо, издревле привлекавшей людей своей необычной формой и священной для многих поколений, в том числе для современного мусульманского населения (ее называют среднеазиатской Меккой), выделяет-

ся ряд изображений, которые, вероятно, отражают связь с потусторонним миром и переход от мира земного к другой реальности. Это отпечатки следов, лабиринты, змеи, пещеры. Все выявленные изображения стоп схожи друг с другом. У некоторых показано несколько пальцев или внутри контура помещен соляр-



Рис. 119. Иногда человек может быть не изображен, а символически обозначен. Сулайман-Тоо (Кыргызстан)



Рис. 120. Беломорский памятник «Бесовы следки» получил свое название по центральной антропоморфной фигуре

ный знак. Изображения стоп группируются на горизонтальных площадках и бывают подогнаны к природным углублениям, желобам и другим особенностям рельефа, которые и в наши дни часто наделяют сакральными, лечебными свойствами. Мне не раз приходилось видеть на горе Сулайман-Тоо следы возжигания огня, а также небольшие подношения — монетки, сигареты

и даже остатки принесенных в жертву кур. Группы петроглифов могли в древности маркировать особые ритуальные площадки, предназначенные для связи с другой реальностью, — места встречи двух миров (рис. 119).

Интересен пример из эстонской мифологии: великаны-богатыри Калевипоэг или Тыыл состязаются со злым духом ванапаганом в метании камней, в результате на этих валунах остаются отпечатки их рук или ног. Знак-символ стопы, следа, по мнению некоторых исследователей, связан с особыми «божествами стопы», имеющими хтоническую, змеиную природу. Такое божество могло перемещаться в пространстве с помощью крыльев и ног, как правило, имевших дефект стоп. Вспомним крылатого змея-дракона, который в фольклорных произведениях часто замещает змею. Подобные божества связываются в мифологии с культом плодородия, почитания предков и кузнечным ремеслом. Из их семени, попавшего на стопу или ногу другого фольклорного персонажа, могут рождаться культурные герои.

Пожалуй, наибольшую известность получило антропоморфное изображение с одной стопой преувеличенных размеров на беломорском памятнике, названном «Бесовы следки». Это крупная фигура, представленная как бы в профиль (рис. 120). Однако наличие у персонажа лишь одной ноги, по-видимому, связано не с профильным ракурсом изображения, а с его «бесовской» природой. «Половинники», у которых лишь одна нога, рука, глаз и т. д., — обитатели другого мира, нелюди.

В Австралии встречаются плоскости (Северные территории, бассейн реки Виктория), полностью хаотично заполненные знаками, в том числе глубоко прошлифованными. Многие петроглифы и росписи изображают лишь отпечатки кистей рук и следов ног человека, которые часто образуют сложные композиции, символизирующие пути и священные тропы мифических предков.

В наскальном искусстве встречаются изображения не только антропоморфных стоп, но и птичьих и звериных следов. На тер-

ритории Южной Австралии благодаря сухому жаркому климату на поверхности скальных выходов сформировалась темная корка пустынного загара, на которой высечены окружности, птички, звериные и антропоморфные следы (Стартс Меадоуз). Значение этих символов аборигенам неизвестно. Традиционно считается, что они были созданы в мифологическую эпоху сновидений. Район Олари в пустынной зоне Южной Австралии известен благодаря изображениям стиля Панарамити, который считается одним из самых ранних и характеризуется преобладанием «следов» в репертуаре наскального искусства. На памятнике Каролта насчитывается свыше 1500 петроглифов, подавляющее большинство которых представлено знаками: отпечатками птичьих следов, многочисленными окружностями, чашечными углублениями, прошлифованными желобками, прямыми и кривыми линиями. Фигуративные изображения составляют лишь 1 % от общего количества. Каролта стала всемирно известной благодаря тому, что здесь была предпринята попытка экспериментального датирования петроглифов естественнонаучными методами. Самая ранняя из полученных дат была сенсационной — 30 230 лет, возраст же наименее древних знаков составляет лишь тысячу лет, и при этом они совершенно однотипны. Если эти даты верны, то в районе Панарамити стиль изображений оставался неизменным на протяжении 30 тысячелетий.

«Макароны»

Следует упомянуть о такой специфической для эпохи палеолита технике изобразительной деятельности, как «макароны», которые еще называют меандрами. Это вовсе не местное лакомство, а особый мотив пещерного палеолитического наскального искусства, получивший свое кулинарное название с легкой руки аббата Брейля (рис. 121). Извилистые хаотические линии словно небрежно прочерчены пальцами по еще мягким глинистым отложениям на стенах пещер (Альтамира, Тюк д'Одубер, Руфиньяк,

Монтеспан и др.). Такое проявление изобразительной деятельности может быть весьма древним, охватывать всю верхнепалеолитическую эпоху и более того. На некоторых фризах с «макаронами» есть и фигуративные изображения, выполненные несколькими соединенными пальцами (Гаргас, Пеш-Мерль) (рис. 55). Так, на знаменитом фризе из Альтамиры из хаотического переплетения линий вдруг выглядывает выразительная морда животного.

О причине появления подобных причудливых линий и их назначении высказывалось множество суждений. В частности, высказывалось предположение, что «макароны» появлялись, когда люди ледниковой эпохи, осваивая навыки врачевания, брали со стен пещер целебное вещество, которое оказывало обезболивающее действие, как это практиковалось в Альпийском регионе даже в историческое время. Прочерченные пальцами первобытного человека линии в течение тысячелетий сохранялись на стенах, покрытых беловатым кальцитовым образованием, именуемым в некоторых романо-германских языках лунным молоком (полагают, что это продукт выветривания известняка или кальцита).

Подобная техника известна не только в Европе, но и в Австралии. «Макароны» встречены примерно в 60 пещерах, разбросанных по южному побережью на расстояние в 3000 км, а также на Новой Гвинее. Способы нанесения прочерченных пальцами линий в пещере Куналда (Австралия) различны и зависят от особенностей скальных поверхностей. Это могли быть и мягкие касания, и сильные нажатия. Пещера Куналда, подобно многим другим памятникам (Олдеа и др.) равнин Нулларбор в Южной Австралии, протянулась под землей на многие мили, 260 м стен этой пещеры покрыты линиями, которые здесь по западноевропейской традиции именуют «макаронами». Раскопки, произведенные в пещере, показали, что она посещалась во временном интервале от 22 до 15 тыс. лет назад. Не исключено, что эти следы от пальцев на стенах пещеры являются древнейшими свидетельствами

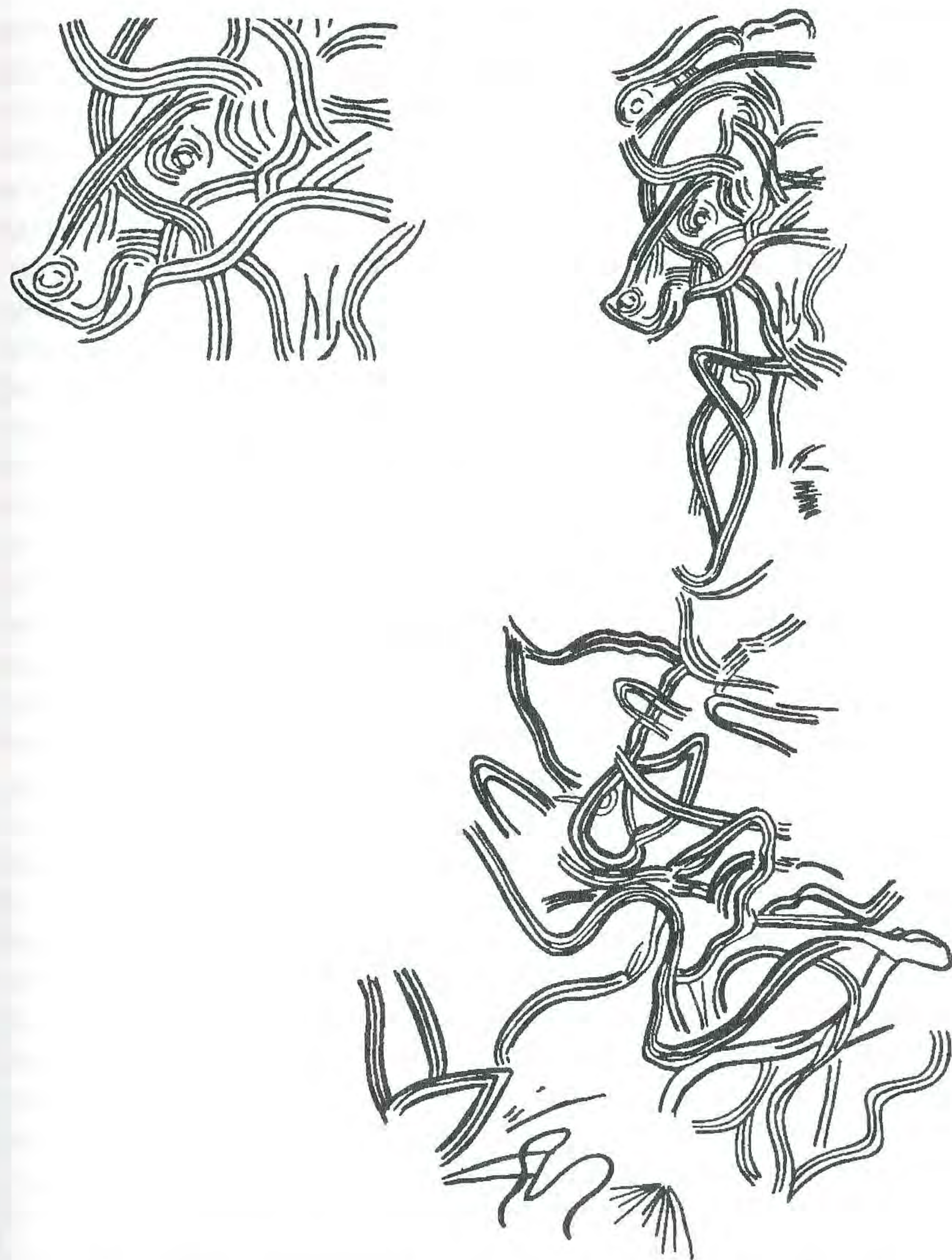


Рис. 121. «Макароны» из Альтамиры. Сквозь извилистые линии проглядывает изображение головы быка

изобразительной деятельности в регионе. Примечательно, что помимо многокилометровых «макарон» в пещере есть лишь одна плоскость с более или менее явным изображением знака. Известны австралийские пещеры, где прочерченные пальцами линии соседствуют со знаками, оставленными орудиями, например в районе Маунт Гамбьер. Ученые заметили, что нанесенные пальцами линии и имитирующие их насечки, выполненные орудиями, во многих случаях располагаются недалеко от мест добычи кремня. Приведем любопытную аналогию: в абхазской пещере Агца насечки группируются вокруг отдельных включений кремня, с которых были сделаны сколы, хотя датировка этого памятника дискуссионна.

Методы датирования

Совершенствование методов анализа наскальных рисунков дает специалистам шанс по-новому осветить спорные вопросы создания древнейших изображений, уточнить время и последовательность их нанесения, обратиться к изучению тех аспектов, которые до сих пор оставались за рамками исследований, не только всесторонне исследовать новые памятники, но и совершать открытия на уже хорошо известных местонахождениях наскального искусства.

В древности наскального искусства скептиков нередко убеждали лишь данные, подкрепленные материалами раскопок или полученные с помощью новых технологий, в частности методов естественных наук. Метод радиоактивного датирования (^{14}C), во второй половине прошлого века широко применявшийся при определении возраста различных объектов, для наскального искусства давал зачастую лишь косвенные свидетельства его древности. Естественно, что ни у кого из исследователей не поднималась рука счистить выполненные углем изображения, уничтожить их, чтобы получить достаточное для определения их возраста количество анализируемого материала. В то же время фрагменты,

отколовшиеся от расписанных панелей и ставшие частью датированного культурного слоя, или плоскости с изображениями, перекрытые слоем с артефактами, являются редкостью. В истории изучения наскального искусства такие примеры были единичны, например, гравировки в пещере Пэр-нон-Пэр были перекрыты культурным слоем, датированным граветтом.

Метод ^{14}C основан на подсчете остаточной радиоактивности изотопа углерода (^{14}C), сохраняющегося в некоторых органических материалах после их гибели. Наиболее надежен радиоуглеродный метод при анализе образцов угля. Получаемые даты отсчитываются от 1950 г. (тому назад), или хронологическая привязка исчисляется до нашей эры, с возможной погрешностью, которая составляет 1–2 % от даты и записывается как \pm количество лет. Внедрение в последние десятилетия метода AMS ^{14}C , который дал возможность значительно снизить количество анализируемого материала и измерять концентрацию индивидуальных изотопов углерода, позволило датировать непосредственно сами росписи, если они выполнены углем. А поскольку древесный уголь — один из наиболее часто встречаемых пигментов в древних росписях, то объектов для датирования предостаточно.

Что же представляет собой метод AMS ^{14}C ? Это усовершенствованный вариант радиоуглеродного метода, при котором используется масс-спектрометр — прибор, позволяющий измерять массы мельчайших частиц, а также значительно ускорить процесс обработки образца. Размер образца, пригодного для датирования радиоуглеродным методом с применением масс-спектрометра (AMS ^{14}C), в тысячу раз меньше тех, которые анализировались традиционным методом подсчета излучения частиц и масса которых составляла от 1–3 до 10 г, а иногда и более. Образно говоря, вместо полной чайной ложки вещества теперь требуется лишь крошка размером с булавочную головку. Технически стало вполне реальным получить дату для образца, в котором содержится менее 1 мг углерода, что позволило отбирать пробы самого пигмента росписей.

Датировать наскальные рисунки, даже если они выполнены не углем, а другим пигментом, а также выбитые или вырезанные изображения можно также по составу перекрывающего их слоя — если под патиной или в ее структуре имеется органическое включение, пригодное для датирования радиоуглеродным методом.

Так, уже в самом начале истории применения AMS ^{14}C к августу 1995 г., согласно сводке известного французского исследователя пещерного искусства Мишеля Лорбланше, было датировано радиоуглеродным методом 27 изображений из девяти пещер Франции и Испании: Альтамиры, Кастильо, Ковасьелы, Куньяк, Пеш-Мерль, Нио, Портель, Коске, Шове. Полученные даты — от 12 до 32 тыс. лет. Но уже несколько лет спустя публикуется расширенная серия дат, полученных непосредственно по пигменту росписей методом AMS ^{14}C для пещер Альтамира, Кастильо, Лас Монеда, Чименеас, Ковасьела, Охо Гуаренья (сводку П. Бана 2003 г. см. в табл. 1, с. 78–79).

Благодаря прямому датированию самих изображений по AMS ^{14}C , новаторской методике фото- и видеофиксации, совершенствованию в целом методов изучения пещерного искусства и культурного слоя, пещеры Коске и Шове, несмотря на труднодоступность и сравнительно краткую историю их исследования, в настоящее время изучены лучше, чем многие другие, открытые значительно раньше пещерные памятники. Важно и то, что применение прямого датирования позволяет по-новому взглянуть на уже известные всему миру галереи первобытного искусства, уточнить время и последовательность создания изображений. Например, было установлено, что черное пятно, включенное в композицию с оленями в пещере Куньяк на панели VII и перекрытое кальцитовым натеком, выполнено углем. После обработки образца пигмента, вес которого составлял 100 мг, в нем осталось 1,2 мг пригодного для датирования углерода. Его анализ впервые дал прямую дату для наскального искусства ледниковой эпохи: пигмент был нанесен на поверхность $14\,290 \pm 180$ лет тому назад. На основе этой, а также двух других дат,

полученных для материалов из этой пещеры, можно утверждать, что по крайней мере часть изображений была создана в среднем, а не раннем мадлене. Возраст другой композиции с оленями из Куньяк, судя по нескольким полученным датам, — около 25 тыс. лет.

Была датирована по радиоуглероду и пигмент росписей новых находок из Арси-сюр-Кюр. По А. Леруа-Гурану, изображения из этой пещеры относятся к среднему мадлену, однако прямое датирование, выполненное по AMS ^{14}C в последние годы, в корне изменило представления о возрасте памятника. Оказалось, что изображения были созданы 27–29 тыс. лет назад и хронологически близки росписям из пещеры Шове.

Хронологическая шкала европейского пещерного искусства, разработанная на основе стилистического анализа и изучения палимпсестов, в настоящее время скорректирована — в соответствии с результатами, полученными с помощью метода прямого радиоуглеродного датирования пигмента, использовавшегося для создания росписей.

Если данные радиоуглеродного метода, значительно скорректировавшие представления о хронологии древнейшего искусства, критикуются (в особенности в отношении изображений из пещеры Шове), но все же в основном считаются достоверными, то о данных, полученных с помощью экспериментальных методов, этого сказать нельзя.

Вопрос о достоверности других методов естественных наук, применяющихся для определения возраста петроглифов, относится к категории спорных. Да и само название «экспериментальные» подразумевает их недостаточную апробированность. Из наиболее дискуссионных методов следует упомянуть так называемые экспериментальные лихенометрию, метод датирования по рацемизации аминокислот, метод исследования микроэрозии сколов и CR-метод (по соотношению катионов). С их помощью ранние даты получены не только для росписей, но и для петроглифов, находящихся как в пещерах, так и под открытым

небом. Впрочем, трудно упрекнуть ученых в излишней осмотрительности. Сомнения в достоверности результатов прямого экспериментального датирования основаны прежде всего на том, что они дают сенсационные даты, часто очень ранние, не подкрепляемые другими археологическими материалами. А ведь лишь на основе совокупности свидетельств можно сформировать более или менее достоверное представление о далеком прошлом человечества.

Усилиями сторонников экспериментальных методов датирования фонд наиболее древних изображений значительно пополнен. Так, с помощью методов абсолютного датирования получены очень ранние даты для образцов наскального искусства в Австралии (40 тыс. лет и даже свыше 58 тыс. лет тому назад), Африке (Намибия, 28–26 тыс. лет), Индии (25 тыс. лет), Китае, Северной Америке (11 тыс. лет), Южной Америке (12 и 17 тыс. лет), причем многие из них, в том числе и самые древние петроглифы Австралии, расположены под открытым небом.

Пещерные памятники значительной древности имеются не только в Европе. В настоящее время Австралия претендует на титул континента, где находятся не только наибольшее число произведений наскального искусства и самая высокая антропоморфная фигура в мире, но и самые древние памятники. Получена серия дат, на основании которых ряд специалистов предполагает, что возраст отдельных австралийских изображений — около 40 тыс. и даже более 58 тыс. лет. Эти даты получены путем радиоуглеродного датирования органических включений, выявленных под патиной, перекрывающей поверхность петроглифа, а также СR-методом, поэтому далеко не бесспорны. Если принять такие ранние датировки, то это означает, что древним навигаторам пришлось перебраться из Азии в Австралию по крайней мере 60 тыс. лет назад. Однако современная археология и физическая антропология не располагают фактическими данными, которые позволили бы безоговорочно принять подобную датировку.

Парадоксально, но некоторые исследователи, отмечающие как аргумент территориально близкие аналогии и отрицающие результаты стилистического анализа, в то же время уповают на безусловную непогрешимость экспериментальных методов прямого датирования изображений. Это ярко продемонстрировала дискуссия, разгоревшаяся вокруг хронологического определения петроглифов из Фош Коа в Португалии. Суть ее сводилась к следующему: петроглифы из долины Коа на основании комплексного стилистического анализа, привлечения близких региональных параллелей с датированными памятниками, по геологическому контексту и по материалу синхронных памятников были отнесены к палеолиту. Новые экспериментальные методы позволили «омолодить» наскальные изображения Коа до нескольких сот лет и счесть их относящимися к историческому времени. Этот вывод, без сомнения, ошибочен.

Анализ достоверности ранних дат для наскального искусства различных континентов — это специальная работа. Я не являюсь убежденным сторонником столь значительного удреждения художественных традиций, в особенности если подобные гипотезы не подтверждаются другими археологическими материалами, равно как и далека от мысли, что данные стилистического анализа должны быть однозначно отвергнуты.

Как отличить подделку?

Для портативных произведений древнего искусства — небольших скульптурных изображений, гравированной кости — очень важна хорошая «родословная». Впрочем, незапятнанная репутация должна быть и у произведений последующих эпох.

Одна из самых «раскрученных» подделок — голова мужчины из Дольни Вестоницы (рис. 122). Этот палеолитический памятник известен благодаря замечательным находкам произведений искусства, в том числе знаменитой «Венеры». Но если происхождение этой дамы с хорошо выраженными формами не

вызывает сомнений, об изображении мужчины сказать того же нельзя. Эту костяную скульптуру еще в начале XX в. из Восточной Европы якобы вывезли в Австралию эмигранты, но «всплыла» она значительно позже. Изображенный юноша имеет ярко выраженные кельтские черты, а стилистика скульптуры совершенно несвойственна верхнепалеолитическому искусству.



Рис. 122. Эта подделка якобы была обнаружена на знаменитом местонахождении Дольни Вестоницы (Моравия)

никам подлинности памятника помогли результаты анализов, выявивших в краске конечности современных насекомых, а также волокна жесткой синтетической кухонной губки, использованной для нанесения изображений.

Современные методы исследования состава краски приходят на помощь в сомнительных случаях, помогая экспертам отличать подделки от подлинников. Так, в пещере Нио окрашенная красным трещина давно вызывала сомнения специалистов, в част-

ности, из-за наличия неподалеку посетительских инициалов, которые отсутствовали на первых копиях росписей из этой пещеры. Было установлено, что покрывавший щель краситель единственный из всех не содержал примесей. Это дало основания объявить красочное пятно новоделом, поскольку состав древних красок, примененных для росписей в Нио, обязательно предполагал наличие добавок. Что же нам известно о пигментах, которые использовал первобытный художник?

Мир в цвете

Уже древнейшие образцы изобразительной деятельности первобытного человека позволяют говорить о том, что он обладал навыками специального приготовления краски. В пещере Ляско использованы многокомпонентные составы весьма сложной рецептуры, включающие примеси. В составе росписей из пещеры Нио обнаружены четыре варианта наполнителей, которые придавали краске хорошую адгезию, не позволяли ей стекать по поверхности камня.

Среди пигментов минерального происхождения преобладают оксиды железа. В археологических исследованиях такие красно-желтые пигменты принято называть охрами. Верно представление, что создатели изображений на скалах предпочитали охры другим красителям. Результаты последних исследований указывают на то, что красные пигменты играли важную роль в жизни не только человека современного вида, но и одной из предшествующих ему гоминидных форм — *Homo heidelbergensis*.

Охра с глубокой древности привлекала особое внимание первобытных художников и чаще других использовалась ими для выполнения красных, желтых и коричневатых росписей. Вместо охры в качестве пигмента могли применяться и другие окрашенные минералы и горные породы, а также ряд органических материалов. Так, темно-коричневые изображения в болгарской

пещере Магура были выполнены гуано (разложившимся пометом) летучих мышей. Предполагается, что этот продукт мог применяться и при создании некоторых латиноамериканских памятников наскального искусства. Красный кармин в Новом Свете получали не из минерального сырья, а из кошенили — самок нескольких видов насекомых, обитающих на кактусах. Минеральным черным пигментом являлась двуокись марганца, хотя чаще применялся уголь, имеющий органическое происхождение. Вероятным считается и использование природного битума. Белым пигментом преимущественно были гипс и каолин.

Наскальные росписи синего цвета, зеленоватых и сероватых оттенков встречаются относительно редко, большинство из них, по-видимому, довольно поздние. Это связано с относительной немногочисленностью источников сырья, а также с технологическими трудностями, поскольку получать пигменты и краски таких цветов было сложнее. Можно предположить, что росписи подобных оттенков не дошли до наших дней из-за их недолговечности, но краска зеленого цвета была известна уже в палеолите, о чем свидетельствуют находки на сибирской стоянке Мальта. Зеленые индийские росписи датируются эпохой мезолита. Краски, имеющие оттенки синего и голубого, научились изготавливать довольно поздно. Они заняли достойное место в изобразительном и прикладном искусстве древних цивилизаций, их, например, умело использовали древние египтяне и индейцы майя.

Косвенным свидетельством того, в каком порядке возникала «потребность» в красках, может служить история слов, обозначающих цвета: они появились не одновременно. Во всех языках названия цветов возникали в одной и той же последовательности. Первая пара — это «черный — белый», иногда она заменяется оппозицией «темный — светлый», за ними следует красный, далее в различной очередности получают название желтый и зеленый, а уже за ними — синий. Хотя наибольшее количество оттенков глаз различает в области желто-зеленого спектра и этих цве-

тов в природе больше прочих, в языке они представлены скудно и порой обозначаются одним словом. Это стало причиной появления не отвечающей требованиям современной толерантности теории о «неполноценности» цветового зрения древних народов. Однако цветообозначения в языке и реальная цветовая палитра могли не совпадать.

Найти словесное выражение, адекватно передающее все многообразие цветов, невозможно. Китайцы шли по пути образного уподобления цвета небу, камню, оперению птиц. Скорее мы можем говорить о внимании к тем или иным оттенкам, которое, возможно, было связано с хозяйственной специализацией, заставлявшей сосредоточиваться на определенных объектах. Так, обитатели австралийского Арnhemленда отличали желтый от насыщенного желтого, красный от красного с пурпурным оттенком, два оттенка розового, черный, синий. Можно предположить, что они были знакомы с феноменом, известным художникам: при вращении палитры визуальнo разные краски сливаются в белый цвет. Может быть, поэтому у аборигенов одно и то же слово обозначало все цвета в целом, а также белый цвет. В колониальный период в язык коренного населения Арnhemленда вошло слово, производное от английского прилагательного *blue* («голубой, синий» и др.). Его появление связано с тем, что аборигены в качестве пигмента начали применять европейскую синьку для белья.

Техника исполнения росписей была довольно разнообразна. Первобытные художники наносили краску пальцами, кистью, стеблем или палочкой, тампоном или штампом, в роли которого в том числе могла выступать кисть руки, выскабливанием (ракляж), выдуванием или набрызгиванием (суффляж), а также сочетанием различных техник. В Норвегии отмечен необычный способ, сочетающий технику петроглифов с естественным красным тоном фона: изображения выполнялись на скальных поверхностях, от природы окрашенных в красный цвет оксидами железа. Существовали и необычные техники исполнения. Так, в

Австралии известны фигуры черного цвета, созданные «вдавливанием» в скалу пчелиного воска. Подобная традиция в Австралии предположительно существует около 4000 лет. Густые растворы могли просто наноситься на скальную поверхность пальцами, а жидкие и суспензии требовали кисточек или аппликаторов. Материалы для создания подобных инструментов всегда находились у художника под рукой. Их делали из палочек, тонких костей, стеблей и волосков, из размягченных волокон или перьев. В сухом виде применялся уголь и некоторые другие пигменты, использовавшиеся наподобие карандашей или мелков. Распространена версия, что многие выбитые на скальные изображения могли быть изначально прокрашены пигментом, но так ли это, точно не установлено. Данные австралийской этнографии свидетельствуют, что некоторые росписи многократно переписывались, а другие подновлялись. Это предположение подтверждают и результаты изучения структуры пигментов. Исследование состава красок из французской палеолитической пещеры Куньяк позволяет говорить по крайней мере о трех этапах создания изображений, а также и об их подновлении или доработке.

В качестве возможных связующих предположительно могли использоваться кровь, жир, урина, сок растений, яичный белок, смолы и т. д., но, как показывают современные исследования состава красок на скальных росписях, связующее вовсе не являлось обязательным компонентом. Предположения об его использовании основывались на аналогии с составами, применявшимися при раскраске тела аборигенов, посуды, текстиля, употреблявшимся для работы по дереву, для декорирования ритуальных и бытовых предметов в традиционных обществах. Однако составы красок могли быть различными. Например, состав красок, которые использовали карибские индейцы, менялся в зависимости от их назначения, диапазон которого был очень широк — от косметического до бальзамирующего. Многие из подобных рецептов описаны еще испанскими хронистами.

Краски готовили специально. В Ляско обнаружено 158 фрагментов пигмента и средства для его растирания. Сначала материал измельчали, просеивали, чтобы удалить крупные частицы, вводили наполнители, разводили водой и затем давали отстояться. Пигмент могли нагревать, чтобы изменить его окраску.

Где же добывали пигменты?

Вполне вероятно, что этнографические наблюдения могут быть экстраполированы на деятельность создателей древних росписей. Известно, что австралийцы собирали пигменты по руслу ручьев и там, откуда их было легче всего извлечь. Но были места, имевшие особое сакральное значение. Добытый там пигмент обладал исключительной ценностью, которая определялась его текстурой, чистотой, однородностью и другими качествами. С точки зрения европейцев, это физические свойства материала. Коренные же австралийцы верили, что это знак насыщенности пигментов сакральной силой мифических творцов, что свои качества они приобрели, как и все сущее, во «времена сновидений». Используя их, аборигены приобщались ко временам первотворения. Наскальное искусство позволяло им почувствовать пронизывающие вселенную мифологические нити, которые связывают первопредков с современным миром, почувствовать живущую в каждом элементе окружающей среды силу мифических творцов, дающих импульс природе периодически воскресать в извечном круговороте всего живого.

Материальными свидетельствами продолжающейся деятельности и присутствия в мире легендарных персонажей были и менее значимые выходы пигментов. К примеру, обнажения белого пигмента гунтита, согласно воззрениям коренного населения Австралии, являлись эксcrementами Радуги-Змеи — творца земли, создателя вонджин. Аборигены верили, что белый порошкообразный пигмент — это свидетельство посещения этих мест самим кенгуру во времена первотворения и «странствий». Из

крови убитого кенгуру возникла красная охра, из его печени — желтая, а ценное месторождение красной охры — это упавшая на землю менструальная кровь одной из спутниц мифического персонажа. Этот культурный герой, ныне имеющий облик кузнечика, когда-то обучил людей жизненно важным навыкам. С его «легкой ноги» люди стали сажать ямс — клубневое растение, употребляемое аборигенами в пищу. Австралийцы также верили, что пигменты создали «первые люди»: уголь появился после того, как духи-мими зажгли огонь, чтобы очистить землю, они же научили людей добывать огонь и пользоваться им. Происхождение желтой охры и гематита аборигенное население Арnhemленда связывало с раскраской тела того мифического персонажа, который ныне имеет облик ящерицы плащеносной — ее брюшко окрашено в желтый и красный цвета. Сходные верования, согласно которым окрас животных повторяет особенности раскраски тела мифических персонажей, встречаются и в других фольклорных системах. Например, в сказке североамериканских индейцев се-лиш говорится, что, когда птицы были людьми, дрозд, все время ходивший с грязным лицом, женился, и родственники жены заставили его умываться. Когда он подчинился, пошел сильнейший дождь, обратившийся потопом. После него люди начали жить заново, а у дрозда сквозь грязь проступила светлая кожа. Поэтому сейчас у этих птиц все «лицо» в крапинках. Как тут не вспомнить сказку про Золушку, бальный наряд которой лишь скрывал присутствие от природы черты, а с двенадцатым ударом часов кружева и шелк стали лохмотьями, золотая карета обратилась тыквой, резвые серые кони превратились в юрких мышей, а сидевший на запятках важный лакей с длинными усами — в крысу.

Создатели наскальных изображений использовали как имевшийся поблизости материал, так и обмененный на что-либо. Если «собственники» территории, на которой находилось ценное месторождение, могли применять пигмент и в повседневной жизни, то для общин, получавших его в результате многоэтапного обмена, краска имела исключительно сакральное значение и в наскаль-

ном искусстве использовалась лишь для создания семантически значимых образов.

Так, в Арnhemленде порошкообразный белый пигмент из самого ценного месторождения собирали, смешивали с водой, лепили из этой массы крупные яйцевидные «куличики». Часто аборигены припрятавали их в укромном месте, куда намеревались снова вернуться. Готовый пигмент хранили или обменивали. Аборигены Австралии, живущие на территории национального парка Какаду, влажный белый пигмент и желтую охру высушивали и хранили в твердом виде. Перед употреблением его дробили, смешивали с водой и давали ему размягчиться, помещая в свернутую «лодочкой» кору. Красную мягкую охру австралийцы извлекали из земли палками-копалками, измельчали и просеивали, удаляя грубые включения. В контейнерах из коры тонкозернистый пигмент разводили водой, сворачивали и оставляли пропитаться, затем его высушивали на солнце. Анализ пигментов из американской пещеры Пантер Кейв показал присутствие в некоторых образцах фосфата кальция, что можно объяснить использованием костей при приготовлении, хранении или нанесении пигмента, то есть в качестве контейнеров для краски могли использоваться полые кости.

«Автопортрет» мастера

Мы знакомы с бесчисленным количеством разнообразных замечательных наскальных изображений, обладаем знаниями о навыках и приемах работы их создателей, но у нас есть лишь единичные «портреты» предполагаемых художников. Среди таких уникальнейших образцов — камень, обнаруженный в 1911 г. при раскопках в пещере Колдстрим (Южная Африка), на котором красным, белым и черным красителями нарисованы три антропоморфных персонажа. Изображенный в центре держит в одной руке каменную «палитру», а в другой сжимает заостренное перо — возможно, подобным инструментом наносили тонкие красочные линии (рис. 123).

Данные этнографии и экспериментальное выполнение изображений помогают представить, как создавались живописные и графические фриз и фигуры (рис. 124). Замечательный французский исследователь и экспериментатор Мишель Лорбланше



Рис. 123. На гальке из Колдстрим в центре изображен древний художник с кистью и палитрой (Южная Африка)

попытался повторить знаменитый фриз с пятнистыми лошадьми из палеолитической пещеры Пеш-Мерль. Он старался смоделировать палеолитическую технику нанесения фигур. Так, прямые и кривые линии контура фигур он выполнял, просто прикрывая поверхность ладонью, а пятна получал, продувая краску

сквозь отверстие в кожаном лоскутке. Если росписи выполнялись в технике, схожей с традиционной австралийской, — выдуванием краски, то весь знаменитый фриз мог быть закончен очень быстро — всего за сутки (рис. 125).



Рис. 124. При свете лампы древние художники творили в пещерах. Реконструкция

Во многих регионах мира, в частности на территории нашей страны, преобладают петроглифы. Техника их исполнения вплоть до последнего времени описывалась, как правило, «на глаз». Сравнительно недавно для изучения предметов мелкой пластики и монументального искусства стал использоваться вариант трасо-

логического метода, позволяющий определить, каким инструментом была выполнена линия, сколько раз мастер «прошелся» по камню и т. д. Исследуя технику исполнения петроглифов в Монт Бего, французские ученые пришли к выводу, что древний мастер, изображая кинжалы, обводил по контуру их реальные прототипы. Для выполнения некоторых фигур требовалось лишь одно орудие, но петроглифы могли выбиваться при помощи двух инструментов.

Были ли орудия для выполнения наскальных рисунков изготовлены специально или для этого мог использоваться любой подходящий заостренный камень? Ответить на этот вопрос не просто. Эксперименты показали, что твердый камень с подходящим краем ничем не уступал специально обработанному орудю. Техника исполнения некоторых петроглифов не позволяет однозначно говорить о том, что до изобретения металла изображения на скалы наносились лишь каменными инструментами. Вполне вероятно, что мог применяться, например, такой твердый материал, как олений рог. На поверхности относительно мягкой скальной породы след орудия из твердого камня, особенно с рабочим краем правильной формы, трудно отличить от оставленного металлическим инструментом. В те далекие времена, когда скалы с петроглифами активно использовались в культовых целях, выбитые или выгравированные изображения могли иметь иной облик — более контрастно выделяться на скальном фоне или могли быть покрашены впоследствии утраченными нестойкими пигментами.

Мы знаем, что краски, резцы и отбойники, фактура камня и его естественный рельеф, включения в скальную поверхность использовались для передачи особенностей наносимых изображений. Но не могли ли отдельные элементы создаваться из менее стойких к воздействию времени и природных сил материалов, как, например, фигуры страусов, частично сохранившиеся в гроте Брандберг (Намибия) и предположительно выполненные в комбинированной технике? Отчетливо видна граница между

утраченным туловищем страусов, которое, как считают некоторые исследователи, могло быть смоделировано наклепом с включением перьев, и выполненными белым пигментом ногами и головами на длинных шеях.



Рис. 125. Палеолитический фриз с пятнистыми лошадьми и трафаретными изображениями рук из Пеш-Мерль. Всего за сутки исследователю и экспериментатору М. Лорбланше удалось повторить эти изображения в технике, которую он перенял у австралийских художников-аборигенов

Каждый может подобрать уголек и попытаться нарисовать им на каменной поверхности что-нибудь более-менее стоящее. Но далеко не каждый сумеет. Скорее всего, это будут простейшие знаки и довольно беспомощные схематичные фигуры. Разве можно такие попытки сравнивать с тонким знанием природы, точностью линий, нанесенных уверенной рукой тех палеолитических художников, которые оставили на скалах живописные произведения и графические полотна? Уже упоминавшиеся испанские художники Педро Саура и Матильда Мускис, которые копировали все росписи из Альтамиры, признали, что испытывали

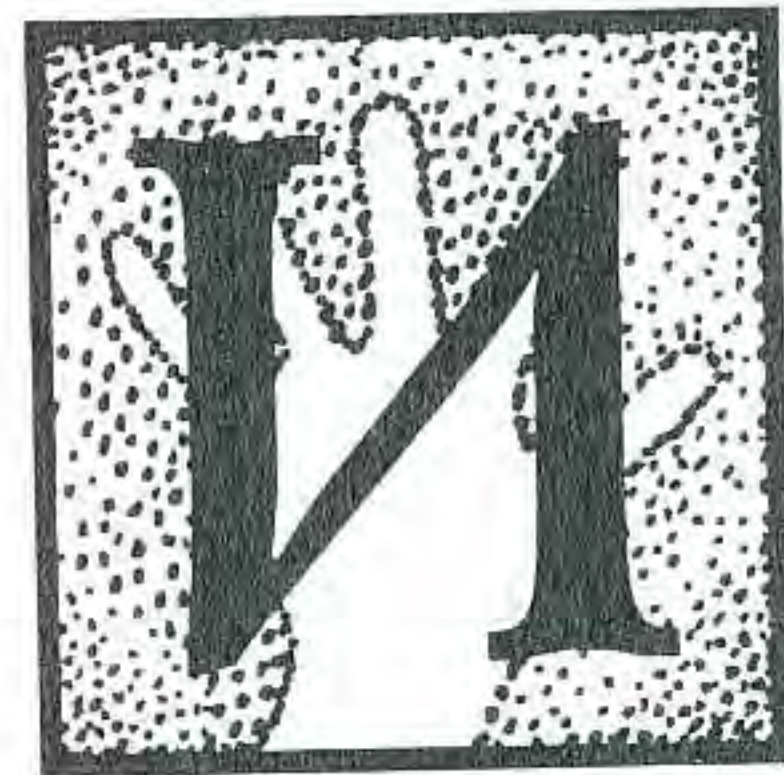
глубочайшее уважение к автору росписей, считали его гением и сравнивали по мастерству с Веласкесом — а это высшая похвала, которую можно услышать от испанских художников. Они полагают, что это был мужчина — об этом говорит размах линий, заполнение пространства фриза. Он не был молод, ведь лишь с годами приходит столь точное знание природы, но не был и стар — такая тяжелая работа с поднятыми вверх руками была бы старцу не по плечу. Кстати, если говорить о разделении труда, то художниками-«монументалистами» были, скорее всего, именно мужчины, хотя художественные таланты женщин, безусловно, были востребованы и находили применение при изготовлении одежды из шкур и вязании (а согласно новейшим исследованиям палеолитической пластики, этими навыками женщины овладели в граветте — 27–29 тыс. лет назад), раскраске тела и во многих других сферах деятельности.

Среди рядовых членов первобытной общины художники, безусловно, выделялись. Наверняка, как и в наши дни, лишь в немногих людях могучие проявления творческого созидательно-го начала счастливо сочетались с талантом, наблюдательностью, твердой рукой. Вероятно, эти люди, как и сказители в традиционных обществах, считались наделенными особым даром, им приписывали сверхъестественные способности проникать в другой мир, со временем ставшие «привилегией» шаманов.

Хотя сегодня мы ведем разговор о шедеврах первобытного художественного творчества, в древности оно не выделялось в особую сферу деятельности. Принято говорить о синкретизме первобытной культуры, когда в еще неразрывном единстве выступали живопись и графика, философское осмысление явлений, верования, ритуалы, зачатки театральных действий. Иногда выделяют два аспекта синкретизма первобытной культуры. Идеологический аспект отражает единство искусства в различных его проявлениях, религии и донаучных представлений об окружающем мире. Формальный аспект первобытного синкретизма заключается в том, что первые шаги художественной деятельности

не отделялись от религиозно-магической практики. Миф являлся устным повествованием о сотворении земли и небесных светил, о появлении первых людей и деяниях богов. Обряд повторял миф посредством культового действия. Геометрические знаки, как и натуралистичные росписи, были разными «языками» первобытной духовной культуры и вместе представляли специфическую форму передачи мифа.





Из-за обилия карстовых пещер и гротов Антильские острова часто называют «раем для спелеологов», с деятельностью которых связано открытие и исследование многих памятников наскального искусства. Индейцы Антильских островов связывали с пещерами свое происхождение, они верили, что народ, населяющий, например, остров Гаити, появился из пещеры. По некоторым вариантам мифа, выйти из пещеры люди могли только ночью, потому что солнце превращало их в камни или деревья. По свидетельству монаха Рамона Панае, оставившего ценные описания верований индейцев, они почитали пещеру, расписанную внутри только листьями, без фигур, как это было у них принято, откуда вышли, чтобы осветить мир, солнце и луна. Там же находились две статуи семи — личных духов-покровителей, выполненные из камня, которые очень почитались. Мартир де Англериа в своих записях также упоминал две особо почитаемые туземцами пещеры, откуда, по их поверьям, вышли небесные светила.

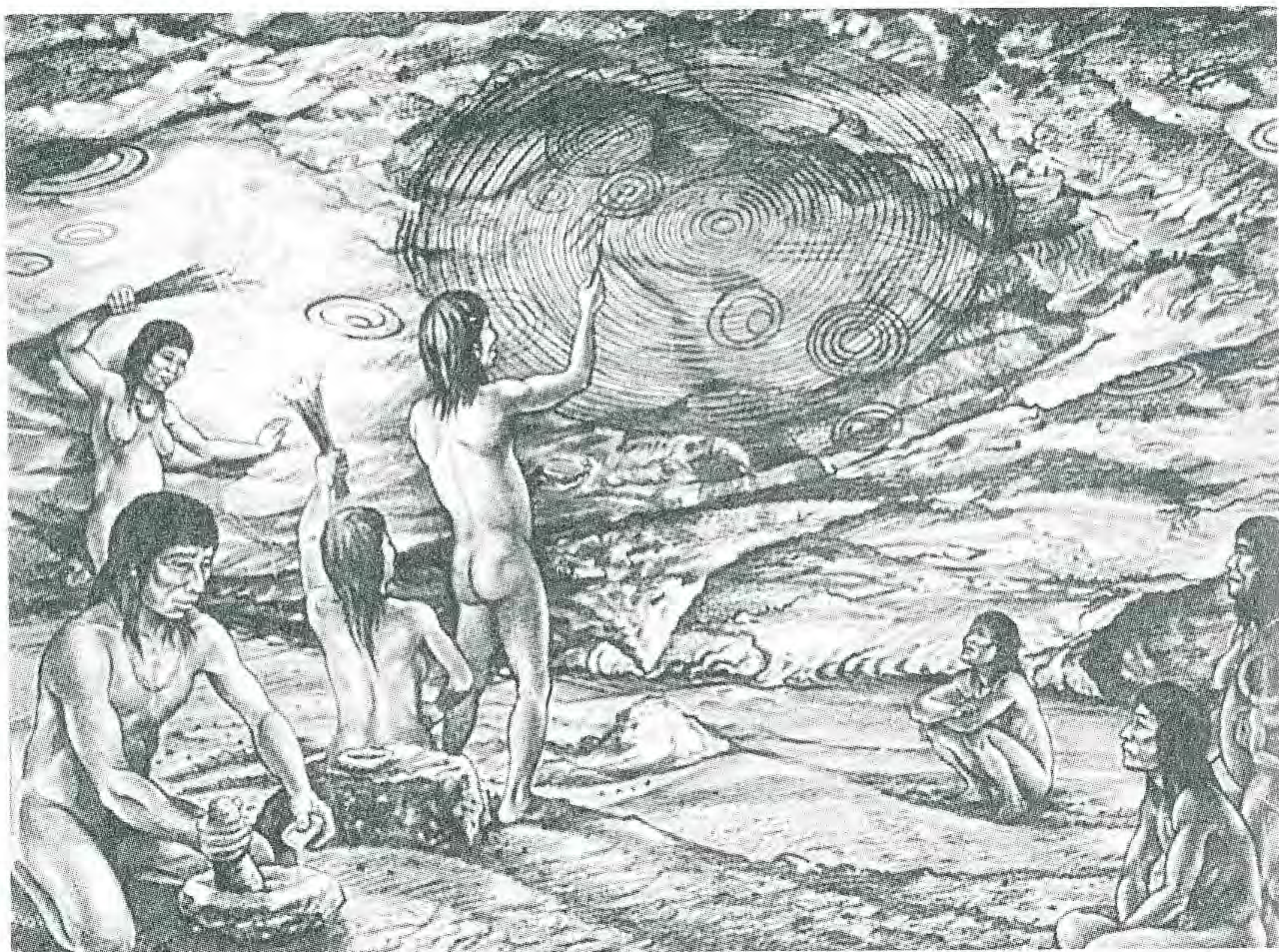
На острове Пинос, расположенном к юго-западу от кубинского побережья, на мысе Пунта-дель-Эсте находится самая большая и наиболее известная Пещера № 1 Пунта-дель-Эсте, кото-

рую в литературе часто образно называют Альтамирой Нового Света. Монументальные росписи, выполненные тремя основными красками — черной, красной и белой, поражают зрителей до сих пор. Подобных монументальных полихромных росписей среди пещерных памятников Карибского бассейна больше нет. Впрочем, Пещера № 1 уникальна не только для Антильских островов. Она относится к редчайшим природным комплексам, вписанным в окружающее пространство таким образом, что человек получал возможность вести в ней астрономические наблюдения. Росписи, датируемые IX в., являются памятником монументального художественного творчества аборигенного населения доземледельческого периода (рис. 126). Учитывая разницу в хронологии Старого и Нового Света, памятники этого круга стадильно могут быть соотнесены с европейскими памятниками раннеолитических культур.

Пещера расположена на самой восточной оконечности острова Пинос¹, в 200 м от берега в скале высотой более 8 м. Она состоит из основного помещения, максимальная ширина которого достигает 26 м, а высота — 23 м, и 13-метрового тоннеля, протянувшегося на северо-запад. На высоте 1,6 м от подошвы скалы расположен вход в пещеру, ориентированный на восток. Размеры входа довольно значительны — высота 3 м, ширина 9 м.

В своде пещеры имеются семь сквозных отверстий естественного происхождения. Именно они в сочетании с уникальной ориентировкой входа сделали пещеру своеобразной природной обсерваторией. Ночью через отверстия в своде, как в своеобразные телескопы, можно наблюдать перемещения Луны и Юпитера. А если вам посчастливится оказаться во мраке пещеры под центральным отверстием 22 июня, в первый день летнего солнцестояния, когда извечный бег светила по небу отсчитывает самый длинный день и самую короткую ночь, то вы увидите, как в проеме

¹ В 1978 г. остров Пинос в связи с проведением XI Фестиваля молодежи и студентов был переименован в Хувентуд (исп. «молодежь»); теперь ему возвращено прежнее название.



*Рис. 126. Так, возможно, антильские аборигены создавали изображения в пещерах.
Реконструкция*



Рис. 127. В центральном мотиве из Пещеры № 1 в Пунта-дель-Эсте, состоящем из 28 соединенных попарно окружностей, возможно, зафиксирован опыт летоисчисления по лунному календарю

входа величественно появляется из-за горизонта солнечный диск. Лучи солнца скользят по поверхности скал и выхватывают из темноты группу геометрических фигур, расположенных на южной стене, а остальные лучи поглощает мрак. День за днем точка восхода смещается все далее на восток, лучи солнца высвечивают все новые группы изображений, отсчитывая новые дни лета и тропических ливней, отмеченных на стенах геометрическими знаками.

В день зимнего солнцестояния, когда на смену самому короткому дню приходит самая длинная ночь, светило перемещается на крайнюю южную точку входа. Тогда через вход пещеры можно видеть, как лучи освещают грандиозную группу изображений № 1 (рис. 127). Это центральный мотив изображений, состоящий

из 56 concentрических, последовательно чередующихся черных и красных окружностей с максимальным диаметром 1,5 м. Concentрические окружности пересекают несколько красных прямых линий, оканчивающихся направленной на восток треугольной стрелкой-указателем.

В день весеннего равноденствия, когда круговорот явлений уравнивает права дня и ночи, солнце освещает вход в пещеру под углом в 90° , его лучи выхватывают из тьмы изображение, особенно ярко освещая группу № 6. Это пара concentрических окружностей с геометрическим элементом на одной из них. Изображения на скалах Пещеры № 1 навеки зафиксировали наблюдения за перемещением небесных тел, которые индейцы осуществляли



Рис. 128. Концентрические окружности из Пещеры № 1 на мысе Пунта-дель-Эсте были связаны с астрономическими наблюдениями и фиксировали на ее стенах значимые для этой цели точки

в пещере (рис. 128). Наверное, летоисчисление для местного населения было неразрывно связано и с мифом о происхождении людей, и с геометрическими разноцветными фигурами, расположение которых фиксирует точки весеннего равноденствия и летнего солнцестояния.

Исследователь памятника, недавно ушедший из жизни известный кубинский ученый, общественный деятель и путешественник Антонио Нуньес Хименес считал значимыми еще два астрономических, по его мнению, символа: изображения № 2 и № 3 (рис. 129). В изображении № 2, расположенном в 3,3 м к востоку



Рис. 129. Группа геометрических изображений из Пещеры № 1, предположительно связанных с астрономическими наблюдениями

от группы № 1, Хименес видел змею и считал, что это — изображение рептилии, которую древнее население острова почитало как защитника от врагов. Этот образ имеет мало реального сходства со змеей, но нельзя не принимать во внимание распространенность в искусстве индейцев стилизованных изображений змей в виде спирали с утолщением на конце, имитирующим голову. Если принять подобную идентификацию, то в связи с этим интересно будет вспомнить верования обитателей Малых Антиль,

считавших, что один из первых карибов, по имени Ракумон, был превращен в змею и стал затем звездой. Таких персонифицированных звезд существовало несколько, и приписываемые им действия были, вероятно, связаны с реальным влиянием некоторых светил на природные явления.

Другой знак, по-видимому имеющий астрономическую символику, расположен к северо-востоку от центрального мотива. Это крест, лучи которого указывают на четыре стороны света (рис. 130). Очень интересно, что крест, схожий по форме и ориентировке, обнаружен на Кубе на стене пещеры Де Амбросио. Как знаковое изображение крест в первобытном искусстве встречается начиная с палеолита, чаще всего выражая идею единства, бесконечности и законченности. Он разграничивает внутреннее и внешнее пространство, указывает центр и четыре направления вселенной. Его космическая символика может переноситься и на социальную среду.

Центральный мотив Пещеры № 1 Пунта-дель-Эсте состоит из 56 окружностей, выполненных поочередно красной и черной красками, вернее, из 28 двухцветных концентрических колец. Их число, надо полагать, связано с лунным календарем — в лунном месяце 28 дней. Полный цикл перемещения луны был хорошо известен многим народам. Например, в знаменитом Стоунхендже вдоль вала последовательно расположены 56 углублений (лунок Обри), которые, по всей видимости, использовались в качестве транспортира при наблюдениях за луной, в частности для предсказания затмений. Вероятно, 56 (28 парных) окружностей центрального мотива Пещеры № 1 Пунта-дель-Эсте можно рассматривать как доказательство существования у аборигенов лунного календаря. Кроме того, для жителей острова наблюдение за фазами луны должно было иметь большое значение, поскольку они постоянно передвигались по воде.

Земледельческое население Больших и Малых Антильских островов, которое описано испанскими хронистами, отличалось большой мобильностью. Аборигены легко указывали направле-

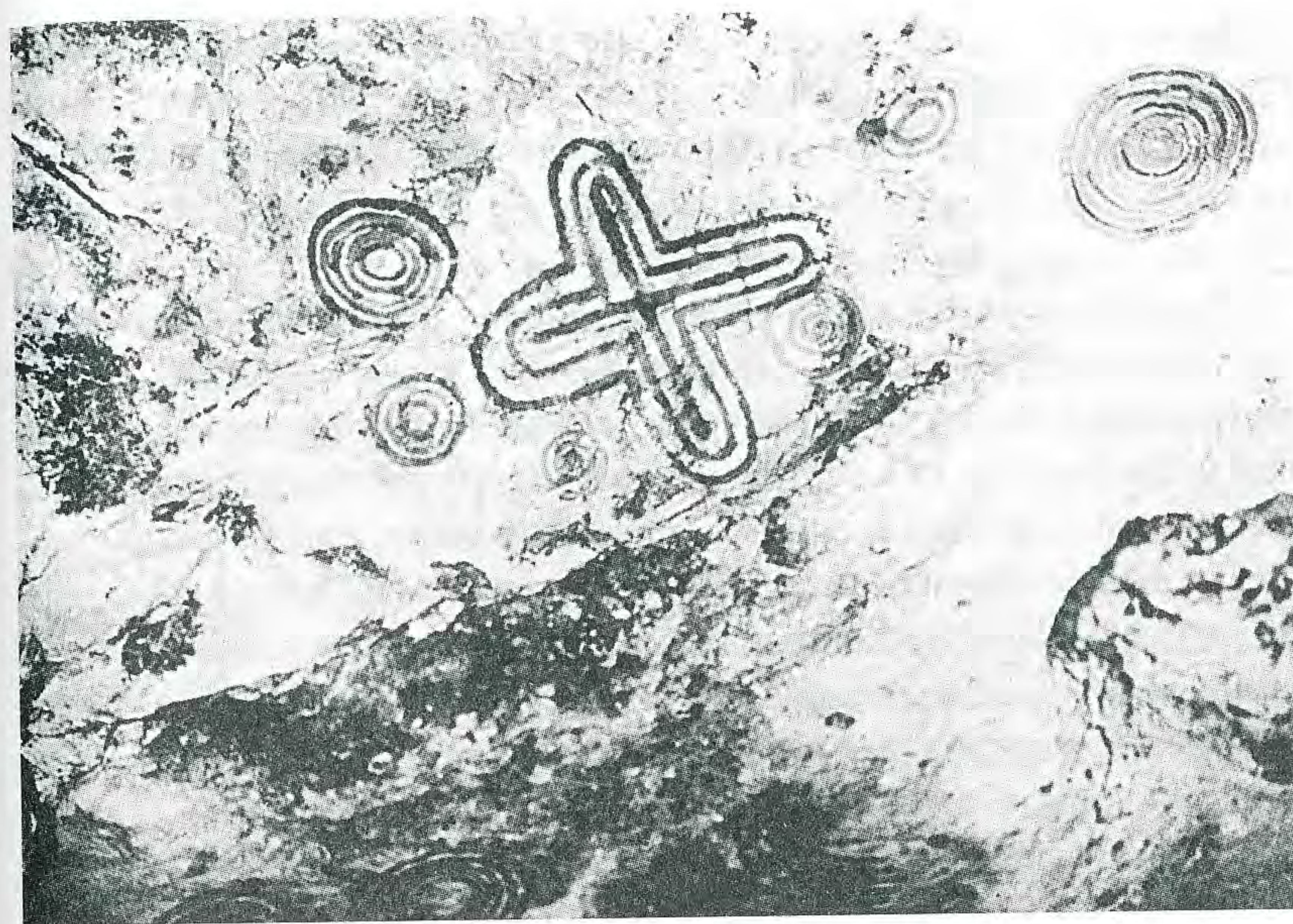


Рис. 130. Изображение креста в Пещере № 1 в Пунта-дель-Эсте маркирует направления четырех сторон света

ние на соседние острова. Трудно сказать, столь же легко осуществляли свои перемещения по воде индейцы доземледельческого периода или нет, но факт их переселения с материка на острова сам по себе достаточно красноречив. Интересно, что в середине XVII в. аборигены Малых Антиль считали месяцы по луне, а года по положению Плеяд. Знали они и другие созвездия и следили за их перемещением. На море они легко определяли положение по солнцу или по звездам. В мифологии карибов нашло отражение почитание луны. Загадочность пещер и гротов, иллюзорность лучей света, прорезающих таинственную тьму в определенные дни года, в сознании аборигенов соединялись с мифом о происхождении первых людей, с солярными мифами. Комплекс представлений связывал горы, пещеры и другие расщелины в скалах с происхождением небесных светил. Высказывалось

предположение, что первоначально лунный календарь был распространен везде — за исключением тех мест, где климатические и сельскохозяйственные сезоны прослеживаются особенно ярко, — так как период лунных фаз более заметен, чем годичный цикл солнца, и поэтому более практичен.

В настоящее время в мировой археологической литературе значительное внимание уделяется археоастрономическим сюжетам, делаются попытки реконструировать систему точных знаний первобытных коллективов. Крайне интересны свидетельства, связанные с представлениями древних о мире, с началом рационального постижения явлений живой и неживой природы, с первыми попытками проникнуть в ее тайны и познать суть и взаимосвязь явлений. Повышение интереса к археоастрономии в Европе связано с исследованием Стоунхенджа и аналогичных памятников, которое показало, что в конце эпохи неолита — начале бронзового века человек уже имел большой опыт наблюдений за луной и солнцем. Но и значительно раньше, в эпоху верхнего палеолита, люди умели ориентироваться по луне и звездам, служившим им своеобразными «часами и компасом». Не только монументальные памятники, подобные Стоунхенджу, говорят об интересе древних к небесным светилам и о рациональных знаниях, которыми они обладали, — интерес для исследователей представляют в этом аспекте и наскальные изображения. Особенно часто как свидетельства астрономических наблюдений рассматриваются камни с шлифованными чашечными углублениями, концентрическими окружностями и другими геометрическими фигурами. Множество таких камней обнаружено в Северной Америке и в других регионах.

Многие геометрические знаки в той или иной степени могут быть связаны, с одной стороны, с символикой небесных светил, с другой — все они могут иметь некоторое социальное и мифологическое содержание. Астральные и космогонические мифы относятся к наиболее общим, стабильным, сходным у древнего населения различных регионов разделам мифологии. Они менее дру-

гих менялись во времени и пространстве. Похожие понятия и представления, выявленные у различных групп населения Земли, возможно, частично выражались сходными символами и в наскальном искусстве. Полисемантичность каждого знака, способность через частное, парциальное отображать целое, через знак-символ или метафору представлять макрокосмос свойственна древней изобразительной традиции, как и мифологии. Под таким углом зрения могут рассматриваться знаковые изображения.

Спираль

Спираль становится одним из наиболее популярных мотивов наскального искусства начиная с эпохи бронзы. Этот образ трактуется иной раз в «прикладном» аспекте, например как изображение свернувшейся змеи, червя-тотема или же водоворота, в котором погиб шаман.

Если исходить из семантического единства мифа, обряда и некоторых знаков наскального искусства, то спирали можно соотнести со структурой мифа мистериального типа и соответствующих обрядов. Их основным содержанием является восстановление утраченного равновесия во внутреннем и внешнем мире, в природе и социуме на более высоком уровне. В этом движении по спирали выделяются следующие стадии:

- 1) субъект выводится за рамки обыденного, нормального;
- 2) изолирование и/или полное уничтожение субъекта;
- 3) превращение: спасение субъекта и его возвращение в более высоком статусе;
- 4) выход из конфликтной ситуации.

Проиллюстрировать эту структуру можно на примере приключений главного героя многих сказок. Разрешение конфликта связано с постижением взаимосвязи жизни и смерти, успеха и потерь, благополучия и тяжелых испытаний (это основные бинарные оппозиции человеческого сознания). Ту же функцию восстановления утраченного равновесия выполняет и шаманский ритуал.

Интересно сопоставить подобную структуру с обрядами инициации — между ними много сходного. Содержание, которое вкладывали австралийские аборигены в графическое изображение спирали, связывалось с разомкнутым в бесконечность миром мифологии, миром представлений об обители мертвых и вечном круговороте жизни. Подобное же семантическое отождествление существует и в современной европейской культуре, мы часто моделируем для себя время как череду событий и явлений, разворачивающихся по спирали, поскольку многие из них повторяются, несколько трансформируясь, словно на новом витке.

Яркий пример тому — стихотворение русской поэтессы Натальи Крандиевской-Толстой, посвященное памяти Скрябина: в нем, на мой взгляд, слились два семантических аспекта, востребованных еще первобытным искусством, — уподобление времени спирали, связавшей своим вихревым движением исток жизни и ее финал, а также синкретизм, то есть неразрывное единство словесного, изобразительного, ритуально-музыкального.

Начало жизни было — звук.
Спираль во мгле гудела, пела,
Торжественный сужая круг,
Пока ядро не затвердело.

И все оцепенело вдруг.
Но в жилах недр, в глубинах тела
Звук воплотился в сердца стук,
И в пульс, и в ритм вселенной целой.

И стала сердцевиной твердь,
Цветущей, грубой плотью звука.
И стала музыка порукой
Того, что мы вернемся в смерть,

Что нас умчат спирали звенья
Обратно в звук, в развоплощенье.

Заслуживает внимания и связь символики спирали с солярно-лунарным культом. Например, изображение спирали с отростками жители острова Врангеля объясняли как «место, откуда исходит солнечный свет», воспринимая ее как один из символов солнца. Известно также представление о спирали как символе луны. Скорее всего, спираль, подобно многим другим геометрическим знакам, имела как солярно-лунарную, так и астральную символику. Универсальность геометрических изображений можно проследить и на примере других знаков.

Очководные знаки

Очководные знаки — петроглифы и росписи в виде двух кругов и спиралей, соединенных одной или несколькими линиями, — известны в наскальном искусстве северо-западного побережья Северной Америки, на Антилах, в Южной Америке, Азии и Австралии. Наряду с попарно соединенными равновеликими окружностями (иногда они не имеют перемычки и просто примыкают друг к другу, напоминая лежащую на боку восьмерку) встречаются и асимметричные изображения. В таких случаях одна из окружностей бывает снабжена дополнительными деталями, такими как вписанные крестообразные фигуры или же черточки-лучи, расходящиеся от линии окружности. Иногда очководные знаки трактовались натуралистически, например как реки, впадающие в озера, элементы топографических «карт». Им трудно найти однозначное объяснение, но можно предположить, что они, как и другие геометрические знаки, имеют социальную, мифологическую и космическую символику, передавая идею движения. Пример современного утилитарного, профанного использования очководных знаков — обозначение перехода с одной станции на другую на схемах метрополитена.

В отличие от спирали эти знаки выражают идею не самого движения, а именно перехода из одного состояния в другое. Поэтесса Кэт Уокер, представительница коренного населения

Австралии, рассказывала, что именно таким содержанием аборигены наполняют эти знаки, обозначая ими обряд инициации. Основным содержанием обрядов посвящения является изменение социального статуса членов первобытного коллектива. Мальчики, овладев необходимыми знаниями и навыками, пройдя посвятельные испытания, получали право быть допущенными в сообщество взрослых. Графическое изображение очковидной фигуры у австралийских аборигенов свидетельствует о смене социального статуса, превращении мальчиков в полноправных членов общины. Круг мальчиков и круг юношей соединяет «священный путь», который неофиты проходят во время обрядов посвящения. В.Р. Кабо, российский этнограф, эмигрировавший на «Зеленый континент», в опубликованной им в 1995 г. в Нью-Йорке автобиографической книге «Дорога в Австралию» приводит описание подобного знака, который он видел изображенным «на поверхности земли, на площади в десятки квадратных метров... в Квинсленде, к северу от Брисбена, — аборигены совершали здесь когда-то обряды инициации. Схема глубоко символична: проходя священной тропой, неофиты перерождаются, они начинают новую жизнь новыми существами». Для коренного населения Австралии создание наскальных изображений неразрывно связано с ритуальной практикой, с магическими действиями, с инициациями — обрядами посвящения, перехода юношей в круг полноправных членов общины. Отражая бинарные оппозиции человеческого сознания, подобный знак приобретал социальный смысл, обозначая переход, смену статуса.

Семантика очковидных знаков не исчерпывается только социальным, а имеет и астрономический аспект, также нашедший выражение в наскальном искусстве. Очковидные знаки служили для обозначения астрономического явления, когда Солнце, Луна и Земля выстраиваются как бы в одну линию. Именно при таком расположении светил происходят затмения, наводнения и сильные приливы, наблюдение которых было жизненно важным для

жителей прибрежных районов. Противопоставление двух окружностей наиболее наглядно проявилось в редко встречающихся вариантах очковидных знаков: из их кругов проглядывают лики, в которых мы узнаем дневное и ночное светила. Два подобных наскальных изображения открыты на острове Куба (рис. 131), одно — во Внутренней Монголии (Китай).

Взглянув на очковидную фигуру из Внутренней Монголии, мы сразу обратим внимание на различия в деталях личин, а также

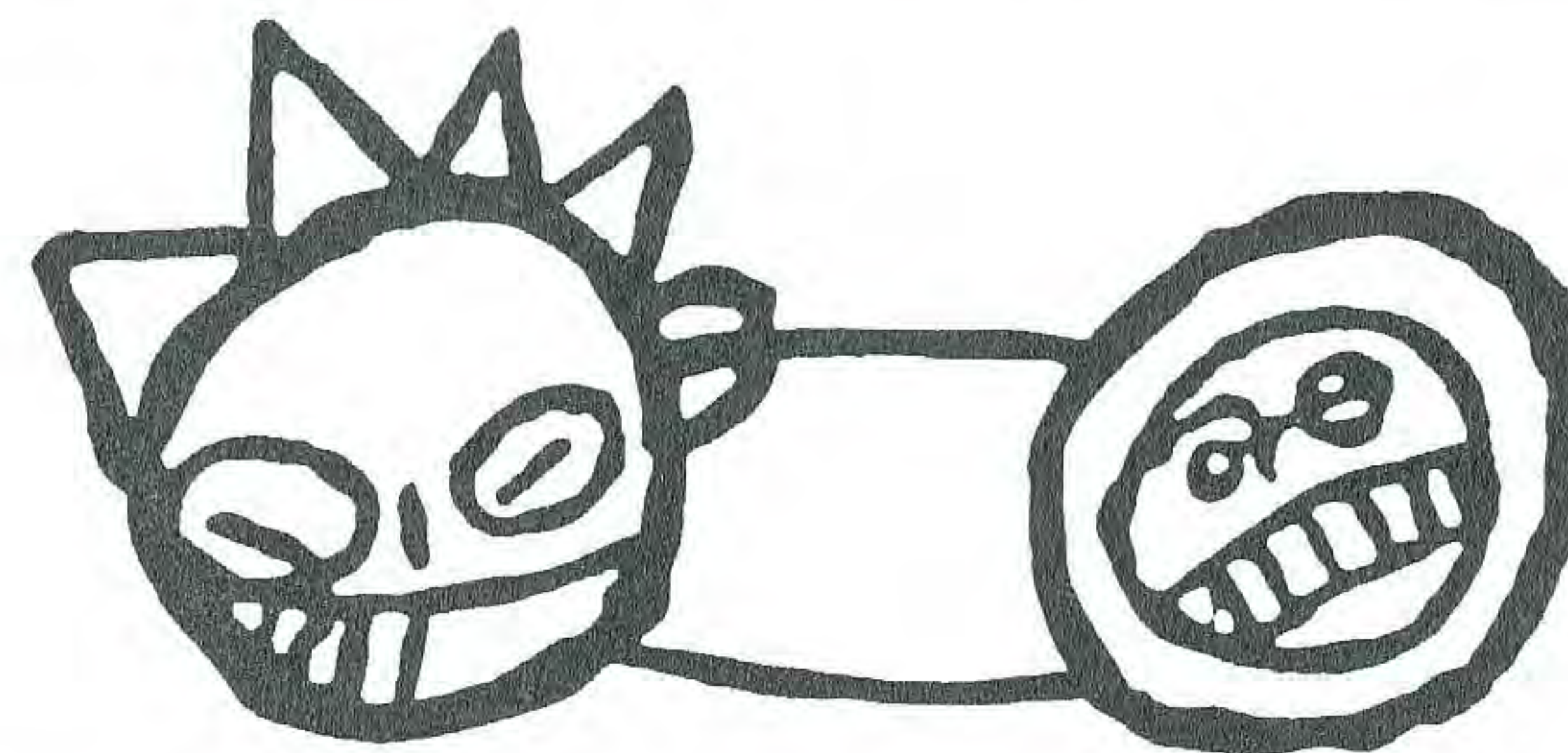


Рис. 131. Очковидное изображение из Лас Мерседес символизирует единство и оппозицию солнца и луны, дня и ночи

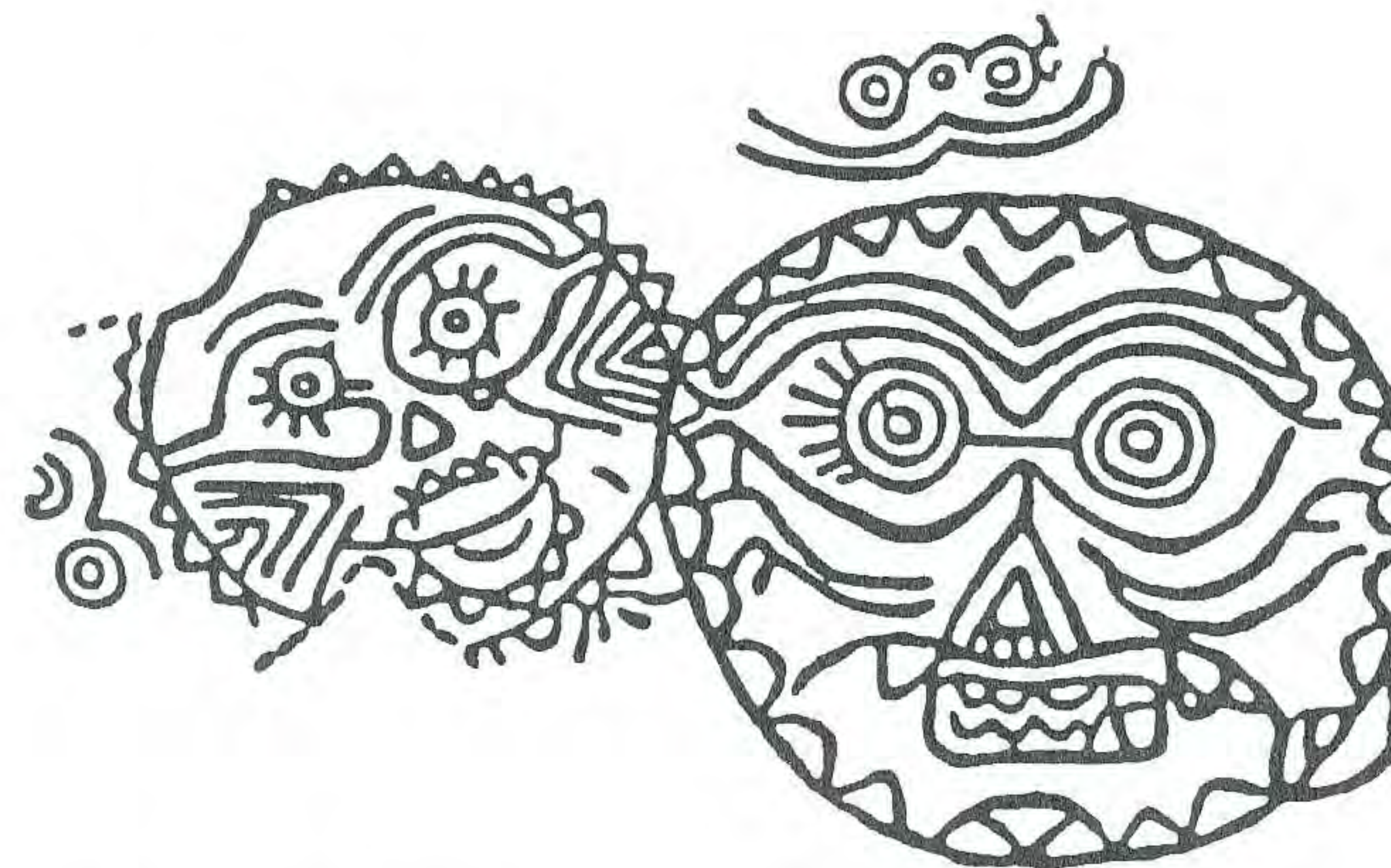


Рис. 132. Китайское очковидное изображение связано с летоисчислением по лунному календарю

на весь их «облик» в целом (рис. 132). Левая, меньшая по размеру личина обрамлена по внешнему контуру треугольными зубцами, символизирующими лучи-протуберанцы. Глаза выполнены в виде двух концентрических окружностей с расходящимися черточками-лучами. Прочие детали этого изображения, такие, например, как расплывшийся в улыбке рот, явно продуманы и мастерски выполнены. Они создают образ светлого, дарующего жизнь, лучезарного лика.

Напротив, личине, расположенной справа, древний художник придал мрачный, даже зловещий облик. Треугольные зубцы, примыкающие к абрису, обращены внутрь. Глаза в виде очковидного знака, образованного концентрическими окружностями, которые соединены линиями, асимметричны. Только от правого отходят «ресницы»-лучи. Нос-провал и оскал зубов напоминают проработку наскальных изображений череповидных масок-личин, которые передают, по всей видимости, лица покойников, точнее, черепа. Их сочетание с обращенными внутрь зубцами-лучами, как бы освещающими мертвенным сиянием лишь самую личину, вызывают ассоциацию с неживым ликом.

Очковидное изображение из пещеры Лас Мерседес на Кубе особенно интересно с точки зрения полисемантической этого знака. На Антилах глаза семи — личных духов-покровителей — рисуют в виде знака, аналогичного очковидным знакам наскальных изображений, также соединяются фигуры близнецов. Интересно, что герои близнецных мифов с течением времени приобретают солярно-лунарные черты и персонифицируют небесные тела. В мифологии разных частей света звезды и планеты иногда считались братьями или братом и сестрой.

Размещение знака солнца слева, а луны справа характерно не только для очковидных наскальных изображений, но и для более простых очковидных фигур, а также других парных изображений, обозначающих небесные светила. Эта закономерность отмечена и на атрибутах сибирских шаманов, на культовых предметах из Тибета.

Возможно, закономерности в расположении на наскальных изображениях знаков солнца и луны определяются в конечном счете функциональной асимметрией полушарий головного мозга, порождающей бинарные оппозиции, которые находят свое выражение и в изобразительном материале. В данном случае оппозиция левого — правого соответствует графически выраженному противопоставлению солнца и луны. Они как бы объединены формой очковидного знака, символизирующего единство противоположностей: солнце — луна, живое — мертвое, день — ночь, свет — тьма, горячее — холодное, — оппозиций, реализующихся в зримых образах. В мифологии противопоставлению солнца и луны всегда сопутствует представление об их неразрывной связи, единстве, взаимопроникновении, выразившееся в сюжетах, повествующих об их браке, при этом они также зачастую наделяются противоположными качествами.

Однако вернемся к изображению из Внутренней Монголии в контексте связи очковидных знаков с астрономическими объектами. Зубцы выполнены единообразно, отличия имеются только у самой нижней пары, нарисованной под подбородком личины, а также у знаков, расположенных справа у щеки. Четкая проработанность изображения, внимание к деталям и тщательность исполнения заставляют думать, что это не небрежность древнего мастера, а особый прием, передающий семантически важную информацию.

Количество зубцов, расположенных по абрису личины, предположительно изображающей луну, с учетом дополнительных полукруглых выступов, обращенных внутрь и наружу, полностью соответствует продолжительности месяца по лунному календарю при разных способах его исчисления. Количество зубцов будет равно 27, если принять смыкающиеся зубцы у левой щеки за один, — это число соответствует количеству дней в сидерическом месяце; 28 зубцов — если принять смыкающиеся зубцы у левой щеки за два — соответствуют условному лунному месяцу, когда луна различима на небосводе; 29 и 30 — с учетом

дополнительного полукруглого выступа у подбородка и дополнительного полукруглого выступа справа у щеки — связаны с чередованием 29 и 30 суток в календаре при счислении времени по синодическому месяцу.

Это позволяет предположить, что в эпоху бронзы население Внутренней Монголии использовало лунный календарь, а возможно, было знакомо и с более совершенным лунно-солнечным календарем.

Особого внимания заслуживает трактовка глаз этой личности, выполненных в виде очковидного знака. Он асимметричен. От правого «ока» отходят семь лучей. Это число могло быть связано с продолжительностью (в целых числах) четырех основных фаз луны без учета одних-двух суток перед неоменией. Б.А. Фролов, в своих исследованиях уделявший большое внимание роли чисел в древности и их семантике, считал, что число 7 указывало не только на продолжительность четырех лунных фаз, но и на количество видимых звезд Большой Медведицы — символа Севера, а также на число «блуждающих» светил, различных невооруженным глазом: Солнце, Луна, Марс, Юпитер, Сатурн, Венера, Меркурий. Каждому из этих светил многие древние народы посвящали один день недели, с ними связан счет времени семидневными неделями. На этом основано то огромное значение числа 7, которое оно имеет в мифологических системах.

Известно, что изображения небесных светил играли большую роль в атрибутике шаманов. В описании нагрудника кетского шамана демонстрируются не только оппозиции: солнце — луна, левое — правое, но и сакральное значение числа 7. В его верхней части, согласно описанию крупнейшего этнографа, исследовавшего художественные изделия народов Севера, С.В. Иванова, вышиты белым оленьим волосом, положенным в семь рядов, изображения солнца (слева) и луны (справа). Из семи рядов волосяного жгута также сделаны зигзаги и обрамление нагрудника. Число лучей солнца и луны также равно семи. На шаман-

ском бубне нарымских эвенков нарисован «солнечный диск, окруженный семью лучами, немного не достигающими до диска».

Представление о солнце и луне как глазах божеств или культурных героев распространено у многих народов. В Древнем Египте существовали амулеты в форме глаз, а понятия «глаза» — «солнце» — «жизнь» были семантическими эквивалентами. В языке для обозначения солнца употребляли термин «правый глаз», а для луны — «левый глаз», «восточный глаз». В гимнах оазиса Эль-Карге есть фраза: «Его левый глаз, который любят все люди, — луна». С помощью метафоры, описывающей планеты и светила частью другого, большего объекта передавалось представление о вселенной, о мироздании. Так, через образ бога Юпитера может быть представлен макрокосмос, в котором Солнце и Луна будут его глазами. Макробий говорил о Солнце как о «глазе Юпитера». Солнце называют «глазом неба», глазом верховного божества пантеона: глазом Митры, Варуны и Агни — Ригведа, всевидящим оком Зевса — Гесиод, глазом Вотана — германцы, единственным глазом Одина — викинги. О персонаже бонской мифологии, создательнице вселенной Клумо, говорится, что «из ее головы эманировало небо, из света ее правого глаза — луна, из света левого глаза — солнце».

Концентрические окружности

Концентрические окружности относятся к тем знакам, которые часто встречаются в наскальном искусстве и имеют широкое диахронное и территориальное распространение (рис. 133). Мы уже указывали на их связь с календарной символикой, но однозначную трактовку концентрическим окружностям, как и другим геометрическим знакам, дать невозможно. Например, у индейцев оджибве они символизировали время; коренные жители Австралии концентрические окружности называют «кругом жизни», а точку в центре этих окружностей рассматривают как знак, определяющий центр мира, мировую ось. Высказывалось мнение, что

подобные знаки соотносятся, с одной стороны, со структурой социального пространства первобытного коллектива, а с другой — символизируют круговорот жизни во времени.

Концентрические окружности связываются с местом обитания, являясь иногда схематическим изображением общины. На восприятии окружающего мира первобытным человеком лежала печать антропо- и социоцентризма. В центре природного и социального универсума всегда находился человек и его непосредственное социальное окружение, его община, от них велся отсчет времени и пространства. Это отразилось в первобытной символической форме, в формах условного геометрического искусства. Круг и система концентрических кругов выступали как фундаментальный символ мира природного и мира социального.

С концентрическими окружностями связаны представления о времени и пространстве, освоение которых А. Леруа-Гуран считал важнейшим этапом антропогенеза. Он полагал, что существуют два способа восприятия окружающего пространства, обусловленные образом жизни, типом хозяйства. «Динамическое, маршрутное» восприятие связано с передвижением в пространстве и более характерно для охотников и собирателей, с ним соотносятся сказания о культурных героях, упорядочивших мир во время своих странствий. «Статическое, радиальное» восприятие скорее свойственно оседлым жителям, земледельцам, осваивающим пространство концентрическими кругами «вокруг своей житницы», с этим типом восприятия связаны представления о рае земном, о четырех направлениях вселенной. Отмечу, что для австралийцев, собирателей и охотников, характерно представление об окружающем пространстве как системе концентрических окружностей. Геометрия социального пространства в настоящее время является особой развивающейся областью знания об обществе, которая оперирует очень сложной и многогранной информацией. Собранные в настоящее время данные научных наблюдений все же не свидетельствуют в пользу противопоставления двух указанных способов восприятия мира. Они не обяза-



Рис. 133. Концентрические окружности из Пещеры № 1 в Пунта-дель-Эсте относятся к одним из универсальных знаков первобытного искусства

тельно соотносятся с конкретным типом хозяйства и могут встречаться в одном и том же обществе. Любая система восприятия может переноситься не только на реальную пространственную структуру, но и на мифологическую.

Американский этнолог Майкл Харнер, возглавляющий центр шаманских исследований и обучающий шаманской практике, связывает семантику концентрических окружностей с проникновением шамана в подземный мир. У многих народов отверстие,

как символическое, так и реальное (дупло, отверстие в камне, полу хижины), считалось входом в потусторонний мир. Находящийся в транс шаман совершал от этого входа путешествие по туннелю, который, возможно, и изображался в виде концентрических окружностей или их сочетаний с вписанными друг в друга квадратами, как на тибетских мандалах. Такое понимание концентрических окружностей отмечено в рассказах шаманов, в используемых ими атрибутах. К примеру, маска XIX в. эскимосского шамана с Нижнего Юкона имеет форму концентрических окружностей с «чашечным углублением» в центре. Джоан Вастокас полагает, что концентрические круги характеризуют сам опыт провидения и символизируют отверстие, сквозь которое шаман проникает в Преисподнюю или на Небо, тем самым переступая границы физической вселенной. С этим может быть связано и почитание пещер как входа в потусторонний мир, как места проникновения за границы реальности для приобщения к сакральному знанию. Сумрак пещер отлично подходит для «старта», так как отправляющийся в путешествие шаман, как правило, начинает его в полной темноте.

*Прозрачная плоть
(изображения в рентгеновском стиле)*

Антропоморфные и зооморфные изображения с как бы просвеченной насквозь грудной клеткой, в которой проработаны ребра и позвоночный столб, — широко известный сюжет наскального искусства. Подобный стиль именовался по-разному — рентгеновский, скелетный, ажурный, анатомический. М. Элиаде, изучавший шаманские верования Старого и Нового Света и суммировавший значительный материал, отмечал сходство различных проявлений и древнюю природу американского шаманизма, проникнувшего на континент вместе с первыми волнами переселенцев. Основные черты шаманского комплекса одинаковы на всем пространстве от Аляски до Огненной Земли. Од-

нако этот феномен в наиболее полной степени проявляется в Центральной и Северной Азии, что дает нам основания привлекать свидетельства, собранные этнографами среди сибирских народов, и экстраполировать их, с известной оглядкой, на американские материалы, в частности использовать для трактовки изображений в рентгеновском стиле. Они встречаются среди наскальных рисунков Северной и Южной Америки, Антильских островов, Австралии, в Евразии (рис. 134). Антропоморфные фигуры в рентгеновском стиле обнаружены на многих сибирских памятниках наскального искусства: Сакачи-Алян на Нижнем Амуре, Басынай на Олекме, гора Укыр в Кудинских степях, Большая Када и Манзя на Ангаре, бухта Ая на побережье озера Байкал, Томская писаница на Томи, Ирбитский писанный камень на Среднем Урале и другие. Одинаковые у разных народов представления о шаманском посвящении оказывались выраженными в сходных изображениях, выполненных в рентгеновском стиле.

Издравле люди заметили, что скелет является наиболее долговечной частью человеческого тела, и рассматривали его как залог реинкарнации, возвращения к новой земной жизни. М. Элиаде писал, что для народов, занимавшихся охотой, кость символизировала первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновлялась плоть. Животные и люди возрождаются начиная 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 (рис. 135). Для тюрков Южной Сибири было характерно представление о роде как о кости. Кость дольше всего сохраняет сущностные свойства жизни, это наиболее долговечная и зримая часть живого. Шаман как посредник между миром живых и миром мертвых, способный осуществлять связь между ними, посвящал себя, по словам известного этнолога К. Расмуссена, этому великому делу через ту часть своего тела,

которой предопределено дольше всего сопротивляться воздействию солнца, ветра и погоды.

Чтобы расшифровать семантику антропоморфных наскальных изображений в рентгеновском стиле, важно обратить пристальное внимание на момент обретения шаманского дара, который связан с расчленением духами тела шамана, с мистическим переживанием утраты плоти и созерцанием собственного скелета. Наиболее подробно обряд расчленения, или кромсания, тела, являющийся частью обряда посвящения шамана, описан у якутов. Посвящаемый, находящийся в экстатическом состоянии, испытывает мучения человека, которому отрезают голову, чье тело разрывают железными крючьями, разделяют суставы, снимают мясо с костей и т. д. Важнейшим условием обретения шаманского дара являлось переживание опыта смерти-возрождения, только после прохождения через это испытание шаман достигал того уровня, когда ему мог явиться дух-помощник. Смысл расчленения состоял в поисках зримых маркеров шаманских способностей кандидата — особенностей его костного строения, в установлении духами соответствия частей скелета шаманскому предназначению. В случае отсутствия шаманской кости, которая являлась материальным воплощением духовных способностей кандидата, он мог поплатиться жизнью одного из своих родственников. Помимо наличия (или отсутствия) этой кости признаком подлинного шамана являлась ломаная кость, также духи могли подсчитывать мускульные волокна посвящаемого в поисках лишних. Выпадение лишней кости могло произойти перед тем, как будущий шаман ощущал призыв к камланию. Этнографы зафиксировали рассказ телеутки, которая словно видела, как несколько человек разрезали ее тело на куски по суставам, потрошили, варили в котле. Вынув мясо из котла, они положили его на железную доску с железными когтями. Потом долго и внимательно рассматривали все части ее тела и определяли, все ли кости и мускулы пригодны для шаманского служения. Одна маленькая кость оказалась лишней, и потому женщина не смогла сделаться шаманкой.

Рис. 134. Уникальное антропоморфное изображение с элементами рентгеновского стиля из Д'Алгодоналес

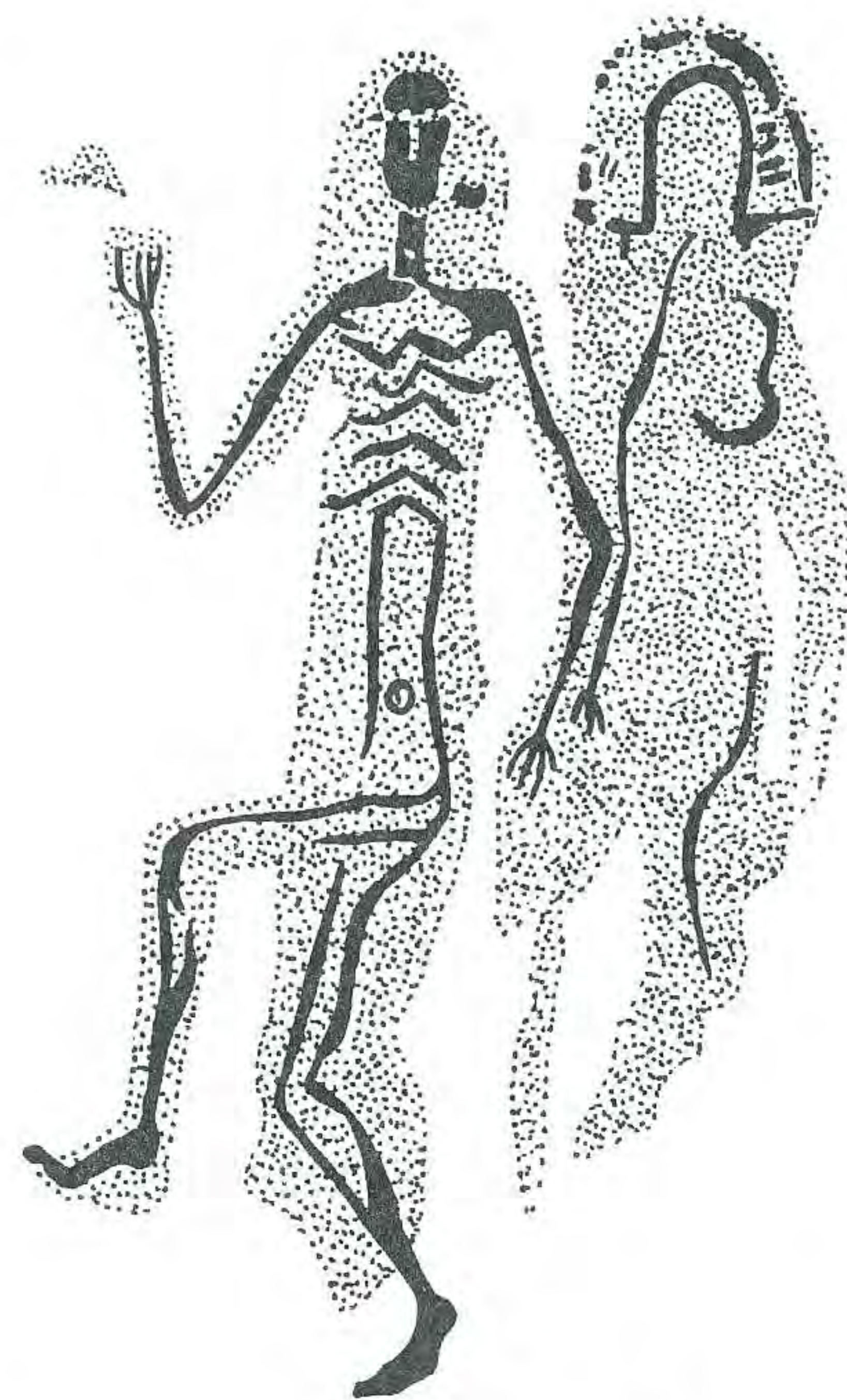


Рис. 135. Изображения в рентгеновском стиле связаны с представлением о кости как наиболее долговечной части всего живого, залоге реинкарнации

После длительного и тщательного изучения расчлененного тела кандидата духи принимают решение об избрании его шаманом и потом вновь собирают по частям, подгоняя сустав к суставу, как должно. После этого шаман пробуждается, словно ото сна. Весь обряд рассекания, кромсания своего тела он якобы наблюдает воочию, при этом сам он лежит как мертвый, а его голова «видит своими глазами всю процедуру разрубания своего тела». Переживая ритуальную смерть, которая воспринимается как нисхождение в Нижний мир, и расчленение своего тела, шаман приобщается к первозданному хаосу — эту ступень, отрешившись от мирской сущности своего профанного «я», он должен пройти, чтобы возродиться не только в новом качестве, но и для новой жизни. Пройдя испытания, шаман обретает новые способности, которые позволяют ему интегрировать еще недавно хаотические кризисные переживания в единое целое. Мистическая смерть связывается лишь с телом, но не с духом шамана, это именно обновление плоти при обретении нового статуса. Во время истязания плоти шаман все видит и чувствует, а его душа получает воспитание у личных духов. Расчленение тела шамана может интерпретироваться не только как испытание, пройти которое суждено лишь достойному, как смерть в одном качестве и возрождение в другом, но и как жертва духам.

Зооморфные наскальные изображения в рентгеновском стиле многочисленны. Следует уделить внимание двум моментам: охотничьим представлениям о поддержании жизни зверей посредством сохранения их костяка или его определенных частей, а также обрядовой практике использования животных в качестве «заместителей» человека.

Скелет и кость как его часть являются «квинтэссенцией жизни», залогом ее постоянного обновления, ее источником иместилицем. Такое представление охотников о скелете основывается на их каждодневном опыте. Охотники Саяно-Алтая возвращали природе кости животных, чтобы они смогли возродиться в будущем. «Когда убьют зверя, лопатки его не разламывают,

у корня дерева в тайге закапывают. Если кости зверей разрубают, зверь перестает водиться». Интересны зооморфные фигуры в рентгеновском стиле, у которых, помимо скелета, на теле проработаны спирали. Подобный прием рассматривали как стилизацию, утрату первоначального значения изобразительных эле-

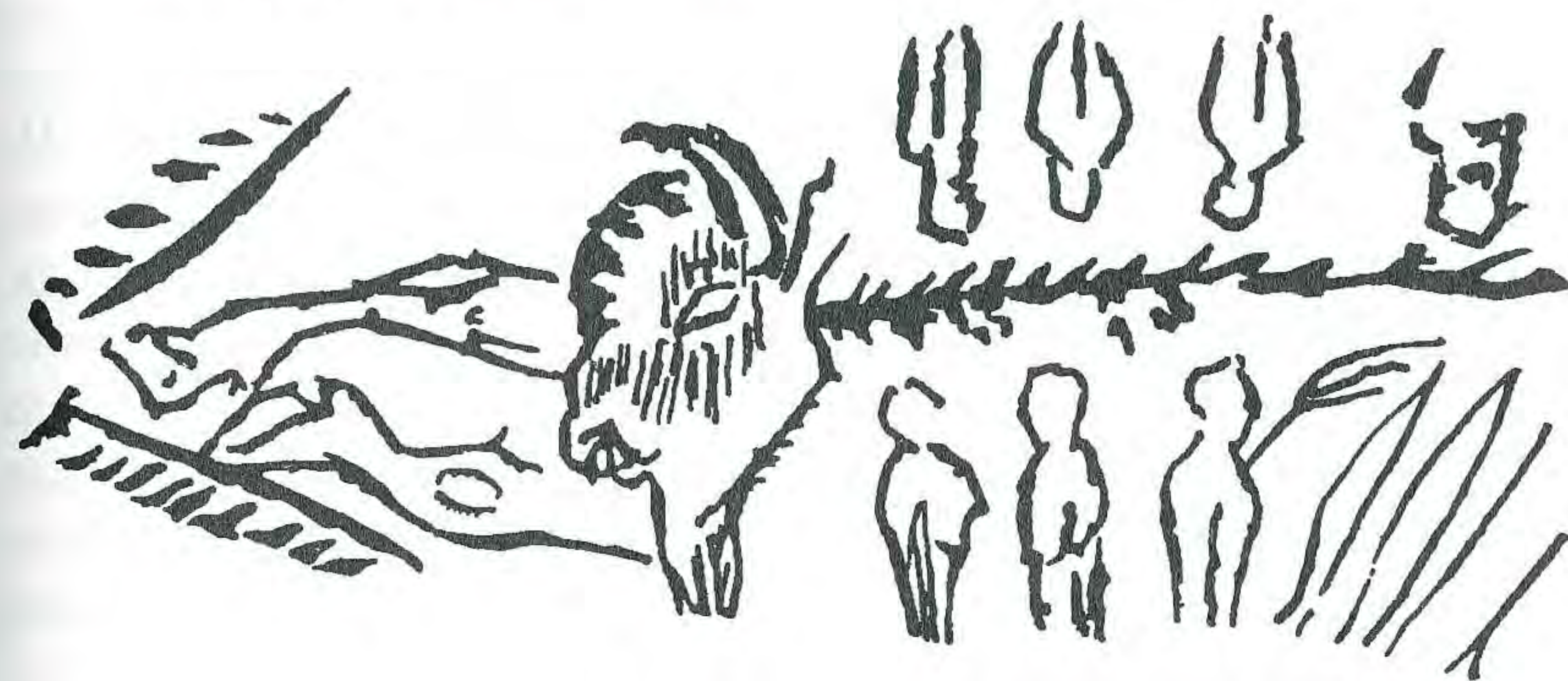


Рис. 136. Сцена ритуальной трапезы, выгравированная на кости из Раймонден. От бизона остались не только рожки да ножки, но и позвоночник

ментов. Однако можно предположить, что спираль, являясь символом непрерывного возобновления жизни, в таких фигурах подчеркивает именно мотив возрождения, залогом которого выступают кости и скелет.

Зооморфные изображения в рентгеновском стиле могут быть соотнесены с обрядовой практикой использования животных в качестве «заместителей» человека. Так, якуты при посвящении кузнецов приносили в жертву черного трехлетнего бычка. Посвящаемый клал на наковальню сердце и печень жертвенного животного и бил по ним кувалдой, а собравшиеся в прерываемых стопами песнях описывали страдания посвящаемого в кузнецы человека. Так будущий кузнец как бы перековывался заново, приобретая новую сущность. Отличие этого ритуала от шаманского «расчленения» лишь в том, что при посвящении кузнеца

в качестве жертвы духам выступал его «заместитель» — черный бычок. При этом посредником в общении с духами являлся шаман, сам кузнец не мог общаться с ними напрямую. Структурное сходство шаманского посвящения и обрядов инициации других членов общины отмечали разные исследователи. Они, в част-

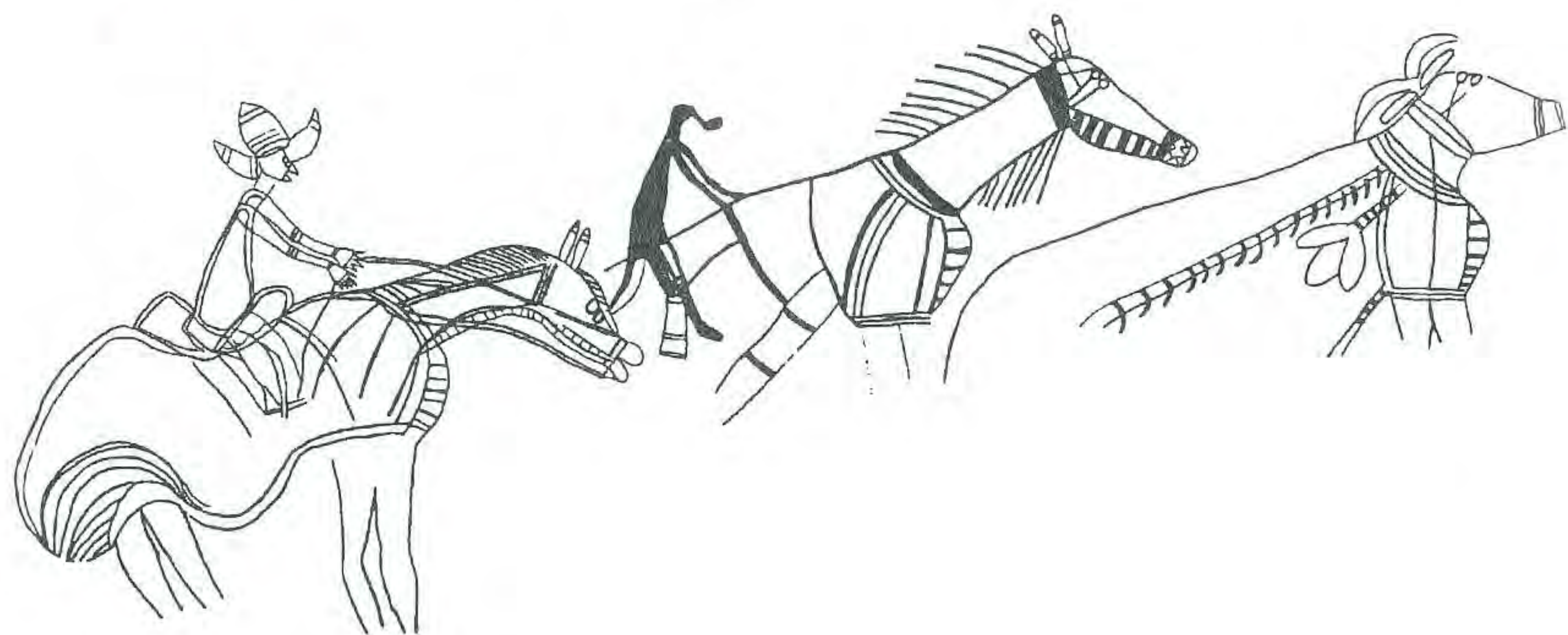


Рис. 137. Самобытны австралийские изображения в рентгеновском стиле

ности, обращали внимание на то, что опыт смерти и возрождения является лейтмотивом всех мировых религий, культур и мифологий. Впечатляет сцена, представленная на кости из грота Раймонден (рис. 136). Человек ледниковой эпохи изобразил, по всей вероятности, жертвенную трапезу соплеменников, собравшихся около распластанного перед ними бизона, от которого уже остался лишь позвоночник, голова, а также ноги с копытами. А.П. Окладников усматривал в этой сцене параллель с шаманскими жертвоприношениями духам.

Изображения в рентгеновском стиле характерны и для австралийского наскального искусства. Среди них встречаются зооморфные и антропоморфные фигуры, а также изображения рыб — благодаря им, а также особому изобразительному языку австралийская традиция стоит особняком в ряду традиций создания фигур в рентгеновском стиле, характерных для других частей света (рис. 137).

Лабиринт, или Взгляд в бесконечность

Три английских джентльмена погожим деньком вышли из лодки на берег вместе со своей собакой. Заплатив всего несколько пенсов, они очутились в переходах Гемпстонского лабиринта. За эту, прямо скажем, умеренную плату Джером К. Джером заставил любившихся читателям героев в экспресс-режиме испытать многие из тех переживаний и потрясений, которые уготованы человеку на его жизненном пути: сомнения, отчаяние, обретение любимых, блуждание в потемках, поиск выхода и, наконец, долгожданное спасение в той же самой точке, откуда они начали свое странствие. Всего лишь несколько пенсов, сэр, и вам удастся сжать время и преобразить пространство. Действительно, блуждание в лабиринте — образный и символический эквивалент жизненного пути и посмертного скитания. Кто же и с какой целью моделировал жизнь-лабиринт?

Следует обратить внимание на то, что наскальные изображения лабиринтов встречаются по всему миру и их можно отнести к универсальному набору знаков-символов. Лабиринты могут принимать форму меандрирующей ломаной линии, а не только плавно изгибающейся кривой, образующей контур округлых очертаний (рис. 138). Наскальные изображения в форме лабиринтов, многочисленные в средиземноморской зоне, есть в Ирландии, Великобритании, Америке. Два изображения лабиринтов имеются на большой горизонтальной площадке склона горы Сулайман-Тоо в Киргизии. Один из них крупный, возможно, с прошлифованной лункой в верхней части, другой значительно меньших размеров.

В то же время лабиринты не являются специфическим сюжетом, свойственным лишь наскальному искусству. Они наносились не только на поверхности скал, но и на другие материалы. Лабиринты прочерчивали или рисовали на керамических сосудах, выкладывали на земле из валунов и даже воздвигали как монументальные архитектурные сооружения начиная с глубокой древности в разных частях света. До сих пор они продолжают

волновать воображение любознательных людей (рис. 139). Лабиринты могли создаваться и как архитектурные объекты — это постройки, распространенные преимущественно в Средиземноморье, и многочисленные на русском Севере выкладки из камня. На Кавказе лабиринты высекали на камнях, являвшихся деталями архитектурных сооружений. Они встречаются не только в Евразии и Америке, но и в Австралии, австралийские лабиринты семантически связаны с обрядом инициации.

Соловецкие острова ныне более известны трагической историей ГУЛАГа, а также святынями Соловецкой обители, основанной в 30-е годы XV в. Но этим история Соловков не исчерпывается — землепроходцы на этой северной земле бывали и раньше. Когда плывешь в лодке по свинцовым, порою белесым водам Белого моря, дует пронизывающий ветер, лицо обжигают холодные брызги, волна набегают все круче, а берег как будто и не приближается, — в такие минуты не так-то легко понять, что заставляло людей продвигаться все дальше на север, расселяться на суровых островах, природа которых не спешила поделиться с ними своими богатствами. Так или иначе, на нескольких крупнейших из 78 островов Соловецкого архипелага (Большом Соловецком, Большом Заяцком, Анзере) обнаружены загадочные древние сооружения из камней — лабиринты, или, как порою не вполне корректно их называют, «вавилонны». Их в свое время изучал известный русский археолог Александр Яковлевич Брюсов, а вслед за ним и многие другие отечественные исследователи. Однако ответ на вопрос о назначении и использовании таинственных сооружений, который удовлетворил бы всех, так и не был найден.

Разгадку тайны лабиринтов, скорее всего, следует искать в области мировоззренческой, связанной с мифологическими представлениями наших предшественников. Лабиринт был обозначением пути в иной мир, но не прямого пути (в том числе ментального), а предполагающего блуждание в потемках. Символика лабиринта выходит за рамки простого противопоставления. Его вход



Рис. 138. Лабиринты, изображенные на скалах в Кампо де Матабойш

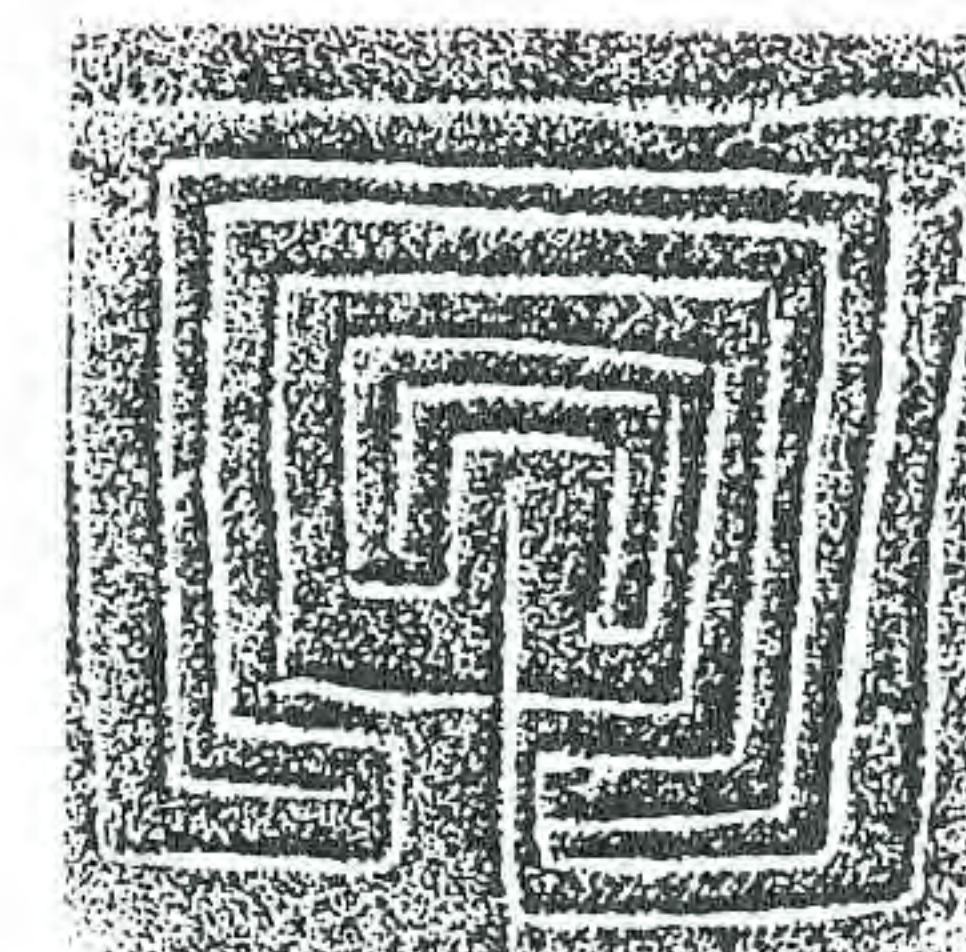
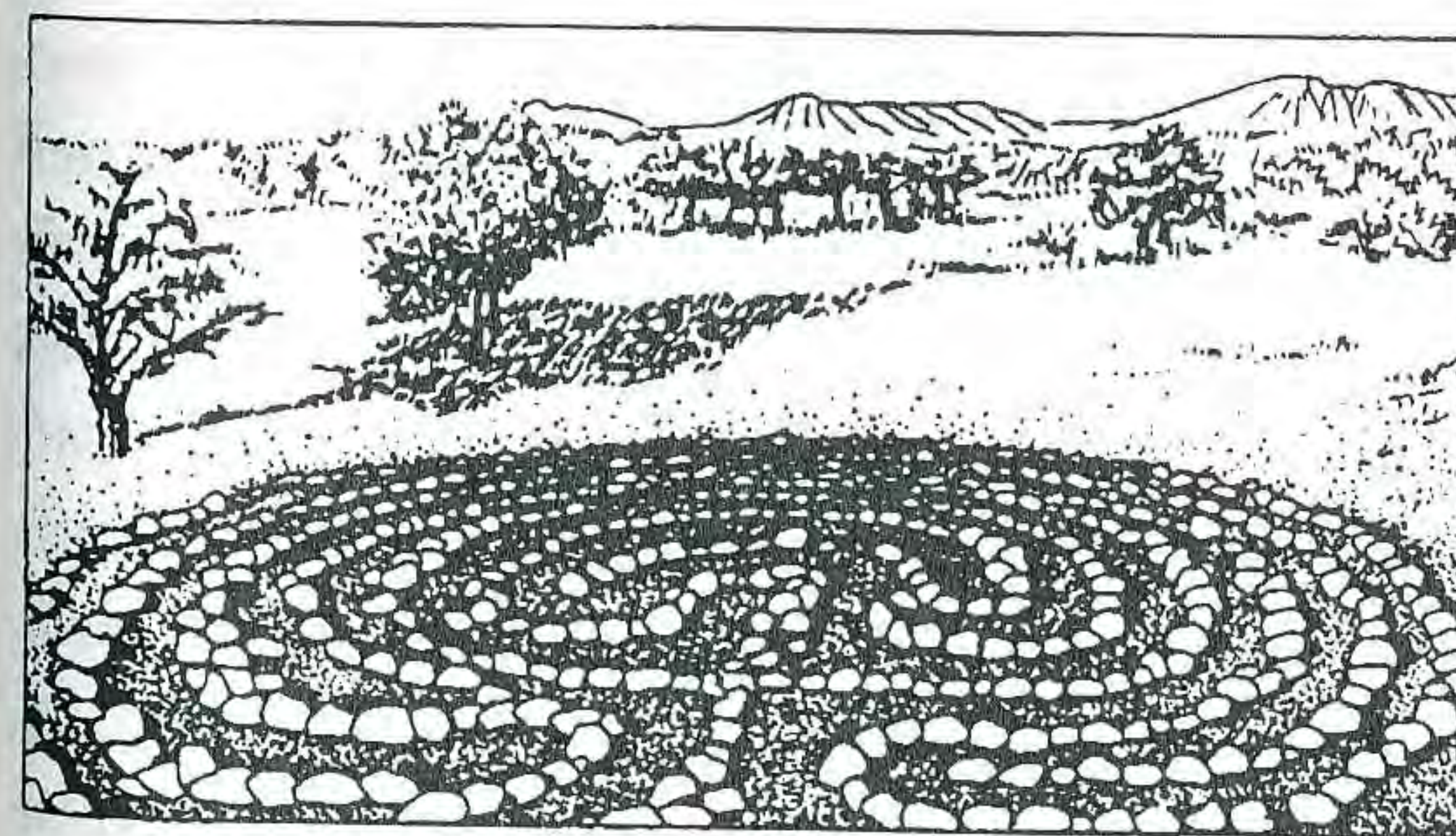


Рис. 139. Лабиринты изображались не только на скалах и могли иметь различную конструкцию и очертания

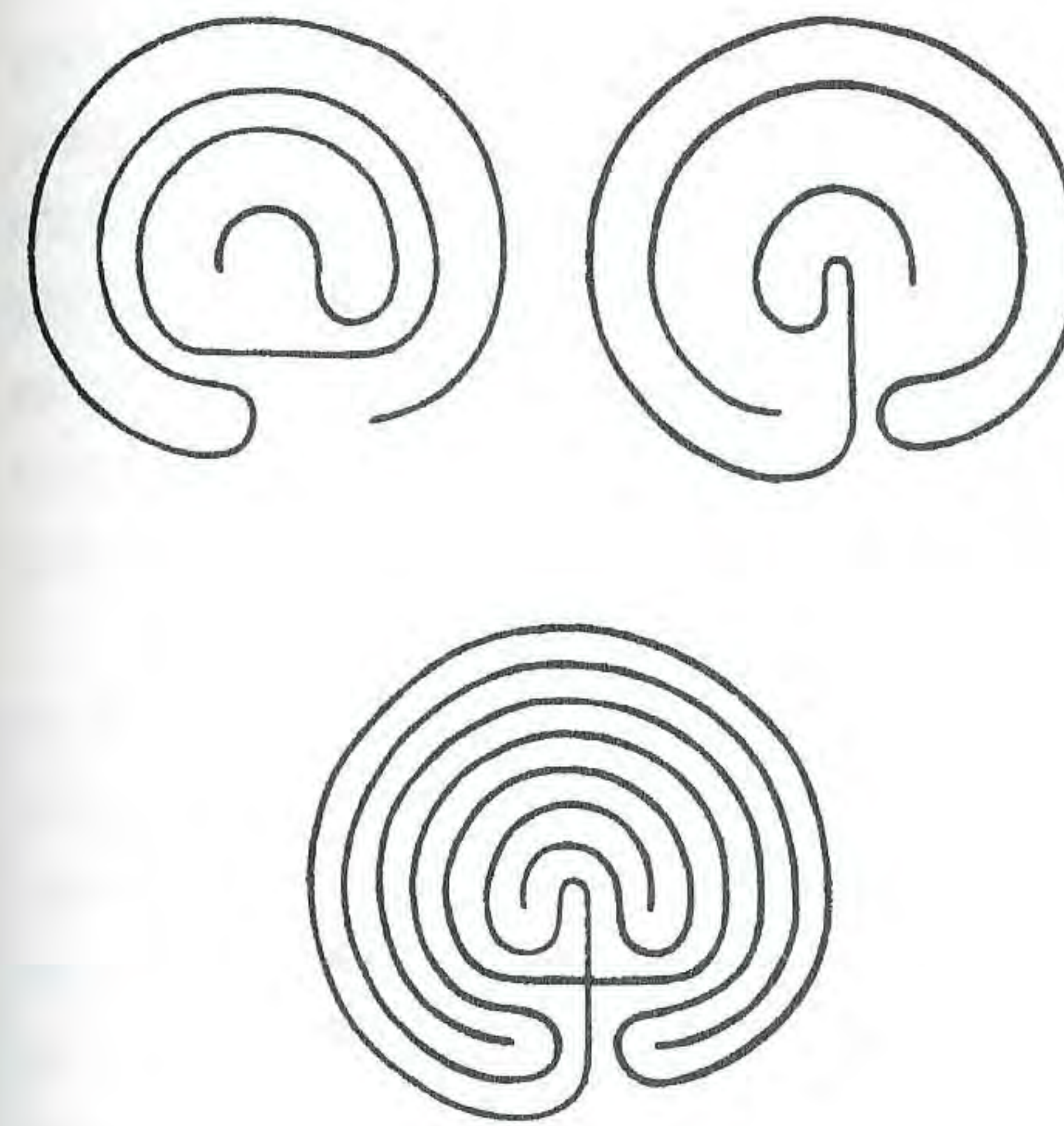


Рис. 143. Лабиринт легко моделировать: взяв в руки сложенную вдвое веревку, следуйте прилагаемой инструкции



Рис. 144. Разнообразные геометрические знаки образуют не только интересные группы, но и имеют, по-видимому, астрономическое значение. Гегамские горы (Армения)

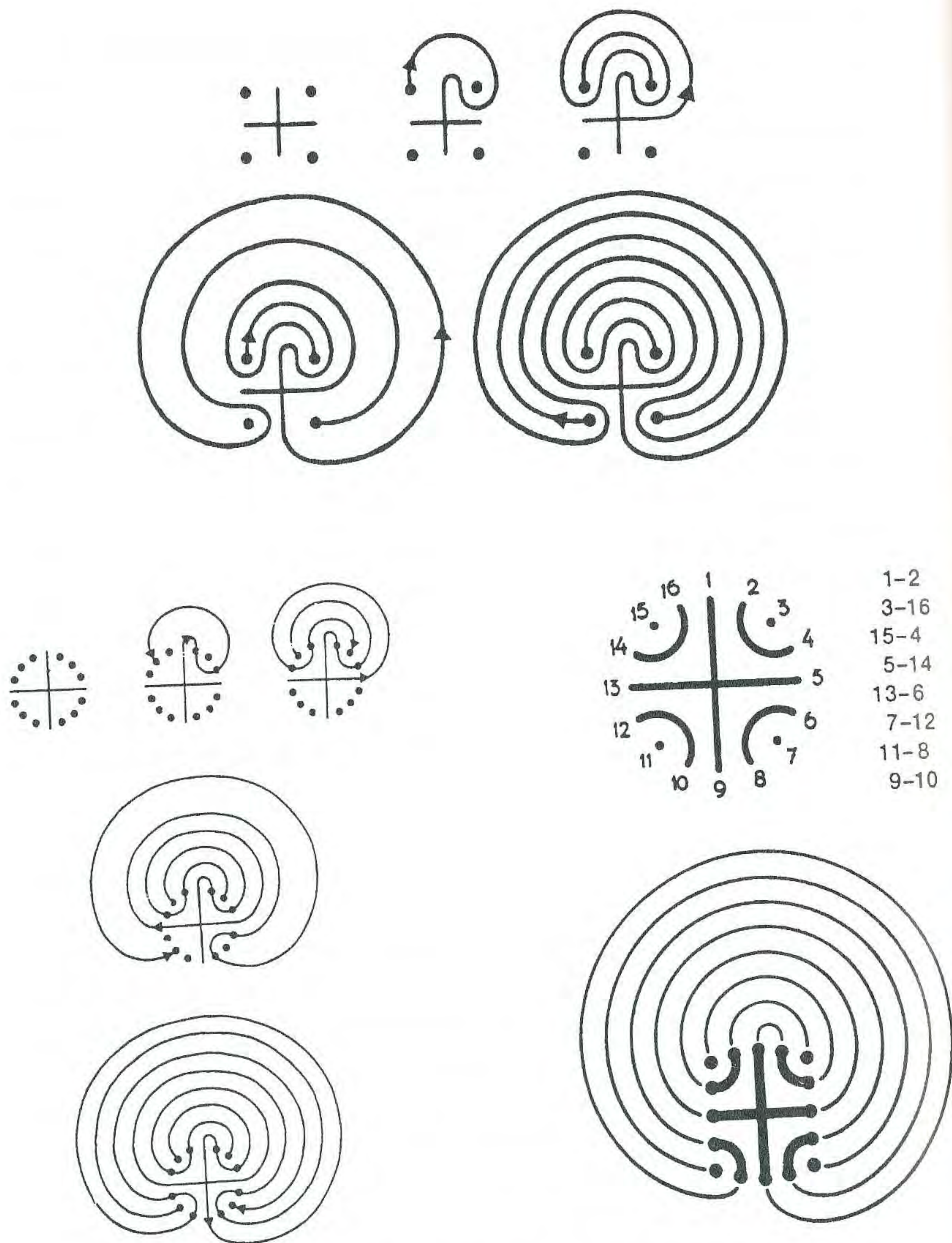


Рис. 140-142. Трудно разобраться в конструкции лабиринта, лишь если находишься внутри него. Его построение основано на простых принципах



Рис. 145. Таких испещренных геометрическими знаками плоскостей немало в разных частях света. Рейнард Рок (Северная Америка)

вместилище его жизненной силы, обвел их овалом, который должен был изображать кожу. Знак в виде овала с волнистыми линиями внутри встречается в наскальном искусстве различных территорий, но, естественно, дать им адекватное истолкование исследователи затрудняются. В данном случае перед нами пример частного использования универсального набора знаков, которые знало первобытное искусство.

Несомненно, конкретное содержание каждого знака меняется и напрямую зависит от контекста. Все же отчасти возможно установить некоторые закономерности в использовании хотя бы некоторых значений; возможно выделить круг понятий, которые обозначает каждый знак. Основой такой реконструкции являются фундаментальные особенности традиционного первобытного сознания, стремящегося к выявлению универсалий в окружающем мире и различных аспектах (природном, социальном и др.), к осознанию себя частью извечного круговорота всего живого, к глубочайшему ощущению всеединства жизни. Противоположностью первобытному сознанию выступает самосознание человека Нового времени, стремящегося к покорению окружающего мира, а не к осознанию себя его частью.

Встреча двух миров

Наскальное искусство Нового Света представляет значительный интерес тем, что до плавания Колумба мир европейцев и мир туземцев существовали разделенными во времени и пространстве. Пропасть в познании человека иной культуры предстояло преодолеть, но история встречи двух миров не демонстрирует мирного пути решения этой проблемы. В наскальном искусстве колониального периода появляются мотивы, не свойственные предыдущим эпохам, сюжеты, связанные с завоеванием и колонизацией: новые, ввезенные испанцами животные, изображения верховых, батальные сцены, на которых фигуры европейцев и индейцев различаются костюмами и вооружением.

Образ захватчика запечатлен в пещере Лос Хенералес (Куба) (рис. 146). От фигуры всадника веет суровостью и неумолимостью, его головной убор завершается крестом. Обращает на себя внимание то, что лошадь выполнена в условной манере, но явля-

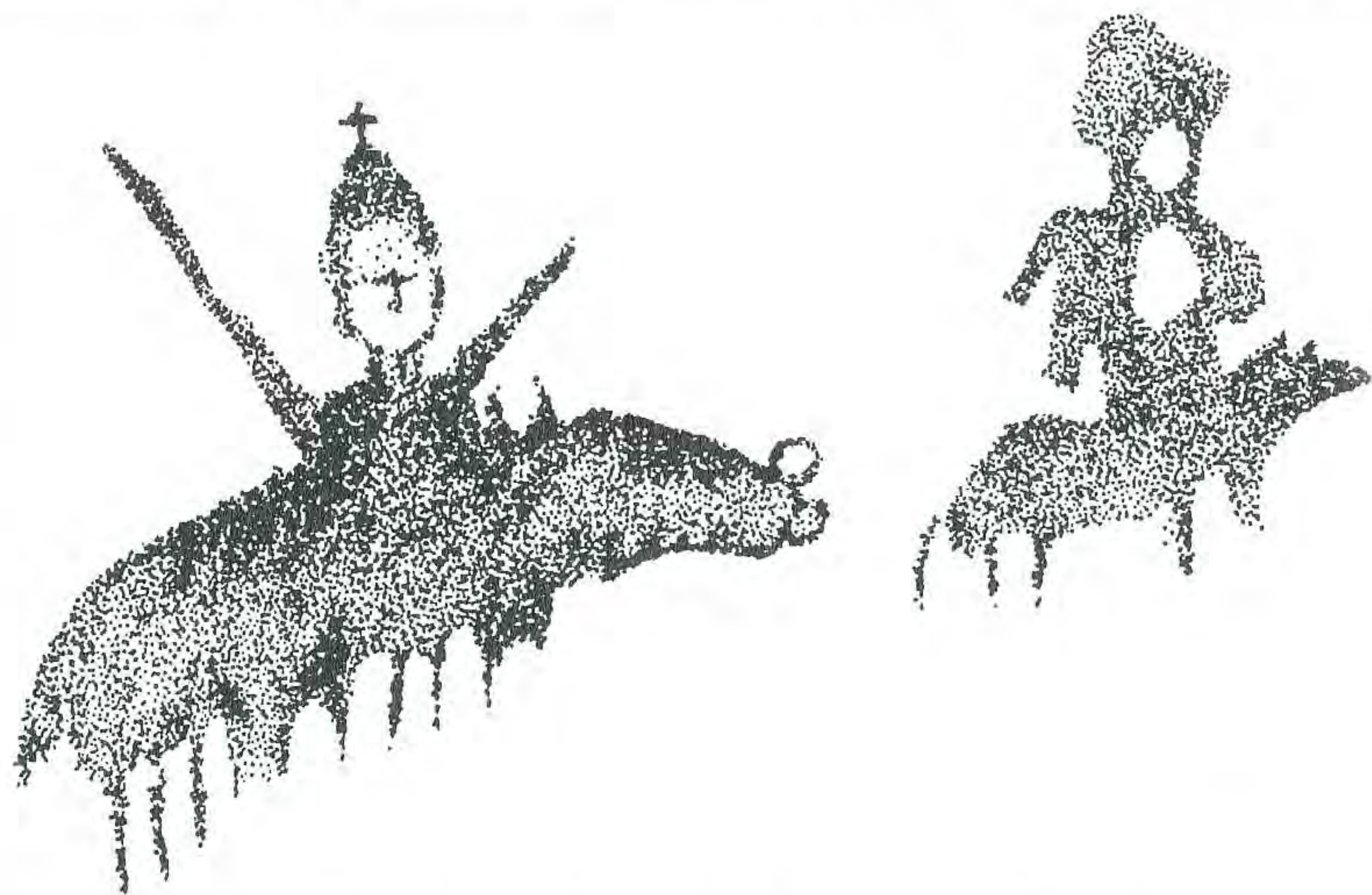


Рис. 146. Изображения европейцев из пещеры Лос Хенералес

ется как бы единым целым с наездником. Лошади внушали ужас как островитянам, так и жителям материка. Знаменитый автор «Истории Индии», защитник индейцев епископ Лас Касас писал: «заслышав конский топот, бросились врассыпную и укрылись в соседнем лесу. Кобыла и бречание бубенцов, которые они — удивительное дело — приняли за шум тысячной армии, вызывали в индейцах страх, и все местные жители — мужчины, женщины, дети — обратились в бегство». Индейцев Перу повергло в ужас падение всадника с коня: им-то казалось, что они являются единым целым, и, когда само собой распалось «двухголовое чудовище», тысячи индейцев бросились прочь от небольшого отряда Писарро. Художники-aborигены делали акцент и на вооружении (рис. 147). Для индейцев традиционным оружием являлись



Рис. 147. Сцена сражения антильских аборигенов с европейцами представлена в пещере Лос Хенералес



Рис. 148. Женщины с детьми — редкий сюжет наскального искусства. Лос Хенералес

пика, копьё, боевая дубина — они и показаны в батальных сценах, запечатленных на скалах. Надо сказать, что лишь немногие племена были столь воинственны и восприимчивы к новому, что смогли перенять европейское вооружение и тактику ведения боя. Примером могут служить арауканы, которые во второй половине XVI в. не только усовершенствовали свое традиционное оружие, но и научились ездить верхом, строить укрепления, стрелять из отбитых у противника пушек и аркебуз. Но большинство индейцев в колониальный период так и не овладели новым оружием, да им и запрещалось его носить, хотя миссионеры-иезуиты, преследуя интересы ордена, шли на риск и вооружали индейцев.

Уникально изображение представленных в европейской одежде женщин с детьми, открытое на Кубе. Надо заметить, что испанская администрация стремилась обеспечить стабильность в колониях, привлекая туда женатых поселенцев, а тем, кто оставил супруг в Испании, предписывалось периодически вызывать их в Америку. В композиции из пещеры Лос Хенералес одна женщина держит ребенка на коленях, другая — за руку (рис. 148). Следует отметить, что изображения женщин с детьми практически не встречаются в традиционном наскальном искусстве. Вероятно, новый характер отношений, который обитатель острова, носившего в те времена наименование сперва Хуана, затем — Фернандина, увидел в среде пришлого населения, произвел на него сильное впечатление.



Глава 4

СУДЬБЫ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НОВАЯ ЖИЗНЬ АЛЬТАМИРЫ



Наскальные изображения — петроглифы и росписи — это общемировой феномен, имеющий громадный временной диапазон. На протяжении свыше 30 тыс. лет их создавали обитатели всех континентов земного шара. Термин «наскальное искусство» применяется лишь к изображениям, выполненным на природных скальных выходах или отдельных валунах, им не обозначают те фигуры, которые нанесены на здания, памятники и т. д. или каменные блоки, отделенные от природного массива и включенные в созданные человеком сооружения. К наскальным изображениям также иногда относят объемные, трехмерные, произведения, тяготеющие к барельефу, как, например, чаще всего упоминаемое в этой связи палеолитическое изображение бизона, выполненное на сталагмите в испанской пещере Кастильо. Древний художник использовал фактуру сталагмита, чтобы передать рельефный изгиб спины, линию задних ног и хвоста животного. Примером таких изображений могут служить и личины, выполненные на сталактитах (спускающихся со свода), сталагмитах (поднимающихся с пола) и сталагматах (натёках, соединяющих свод с полом, которые также в зависимости от их мощности

называют столбами или колоннами) в пещерах Больших Антилских островов.

Иногда возникает вопрос, можно ли относить к наскальным, например, фигуры, сравнительно недавно высеченные в скальном массиве, которые признаются произведениями монументального искусства и о сохранности которых даже печется государство. Примером подобных памятников могут служить портреты американских президентов, вырубленные в скале Маунт Рашмор (Южная Дакота), или же изображения, сопровождаемые надписями посетителей и уже сами по себе ставшие историческим источником, как имеющиеся в Де Борбон и других пещерах острова Гаити автографы знаменитых пиратов и рисунки их спутников, которые, по-видимому, укрывались в этих местах. Характеризуя сюжеты наскального искусства, трудно удержаться от соблазна предпринять экскурс в мир произведений мелкой пластики, монументальных изваяний, каменных стел, не обратиться к мифологическим сюжетам, этнографическим свидетельствам, проливающим свет на вещный мир повседневности и выводящим за границы обыденной реальности ритуальные практики прошлого.

Изображения на скалах упоминаются в китайском философском трактате, созданном 2300 лет тому назад. В нем описываются основные сюжеты — животные (тигры, лошади, козы), фантастические фигуры, личины-маски, отпечатки стоп и копыт. И отмечается, что такие изображения встречаются более чем в половине провинций Китая, а также на территории современных Пакистана и Индии. Произведения наскального искусства упоминают в своих сочинениях и средневековые авторы. Буддисты и их противники вели своего рода иконографическую полемику на скальных полотнах. Так, в Бхимбетке (Индия) буддийские символы дополняют древние росписи, а на Каракорумских перевалах буддийских божеств изрядно компрометируют соседствующие с ними сомнительные изображения, созданные противниками этой веры: последние сделали буддийских персонажей героями грубых порнографических сюжетов.

Европейцы-христиане, духовные и светские лица как дьявольские творения описывали языческие изображения на скалах — по большей части антропоморфные фигуры, но иной раз и знаки. Как уже упоминалось, Папским указом 1458 г. было запрещено проведение религиозных обрядов в пещерах Валенсии, где имелись изображения лошадей. Надо полагать, при этом имелись в виду росписи в палеолитических пещерах. Путешественник Пьер де Монтфор в своем письме, датированном 1460 г., ныне знаменитый парк с наскальными рисунками Монт Бего во Французских Альпах описал как дьявольское место, где он видел изображения сатаны и тысячи демонов. За них он, по-видимому, принял характерные для этой территории стилизованные антропоморфные фигуры (рис. 149). Это неполные изображения — от контура личины отходят вздетые вверх линии-руки, в которых показано по кинжалу, на личине проработаны усы, борода и, по всей вероятности, боевая раскраска.

Священник Жоао де Сотто Майор, упоминая фигуры, которые он видел на валуне в бассейне реки Пара в Бразилии, писал: «Я нашел на валуне, обработанном железными орудиями, лица такие уродливые и искаженные, что можно было подумать, что сделал их дьявол. Осознал я это, рассматривая их очертания, а также фигуру крокодила, изображенного на другой стороне валуна». Представления о подобных местах как дьявольских отразились и в названиях памятников — Бесов Нос, Бесовы следки, Канада до Инферно и др. Духовные лица, миссионеры, призванные



Рис. 149. Стилизованная личина с кинжалами из Монт Бего не оставила у путешественника сомнений в том, что он видел дьявола

обращать в новую веру местное население, нередко принимали меры по спасению душ и нейтрализации языческих святынь. Поверх древних рисунков они наносили изображение креста, демонстрируя таким образом торжество христианского вероучения. Подобные палимпсесты встречаются в различных частях света, где миссионеры и монахи строили аббатства и монастыри. Например, древние антропоморфные персонажи на скалах в бухте Саган-Заба на Байкале соседствуют с крестом; монахи Муромского монастыря выбили крест поверх изображения онежского «Беса» (рис. 150), а миссионеры-иезуиты нарисовали красные кресты на плоскости между огромными фигурами антропоморфов с воздетыми к небу руками на памятнике Ла-Пинтада (Нижняя Калифорния). Эта же стратегия применялась и в других регионах Нового Света: клирики создавали христианские святыни в местах, где индейцы издревле поклонялись своим богам. Об этом, например, пишет падре Андрес Перес де Рибас, наблюдавший в мексиканской провинции Синалоа, как местные жители поклонялись камню, на который были нанесены грубые изображения.

Можно привести примеры и другого отношения просвещенных священнослужителей к памятникам наскального искусства. В XVI в. Онорато Лоренсо, бывший священником в районе Монт Бего во Французских Альпах, в своем так и не изданном сочинении описал мотивы наскальных рисунков. В начале XVIII в. профессор Оле Ворм рассылал свой опросный лист, касающийся описания древних памятников, образованным людям, преимущественно священнослужителям, однако упомянул наскальные изображения в своем ответе лишь Педер Алфсон, шведский школьный учитель. В историографических работах Педера Алфсона часто называют первым европейцем, описавшим в эпоху господства письменной традиции наскальные изображения.

Свидетельства о наскальных изображениях связаны с освоением Нового Света. Так, в связи с проникновением в сердце Южноамериканского континента специальных военных отрядов

бандейрантов, снаряжавшихся с конца XVI в. португальскими купцами и землевладельцами, получили известность и петроглифы. Амбросио Фернандес Брандао в 1598 г. выполнил зарисовку одного из бразильских памятников наскального искусства и опубликовал ее в своем сочинении в 1618 г. Он сравнил увиденное с

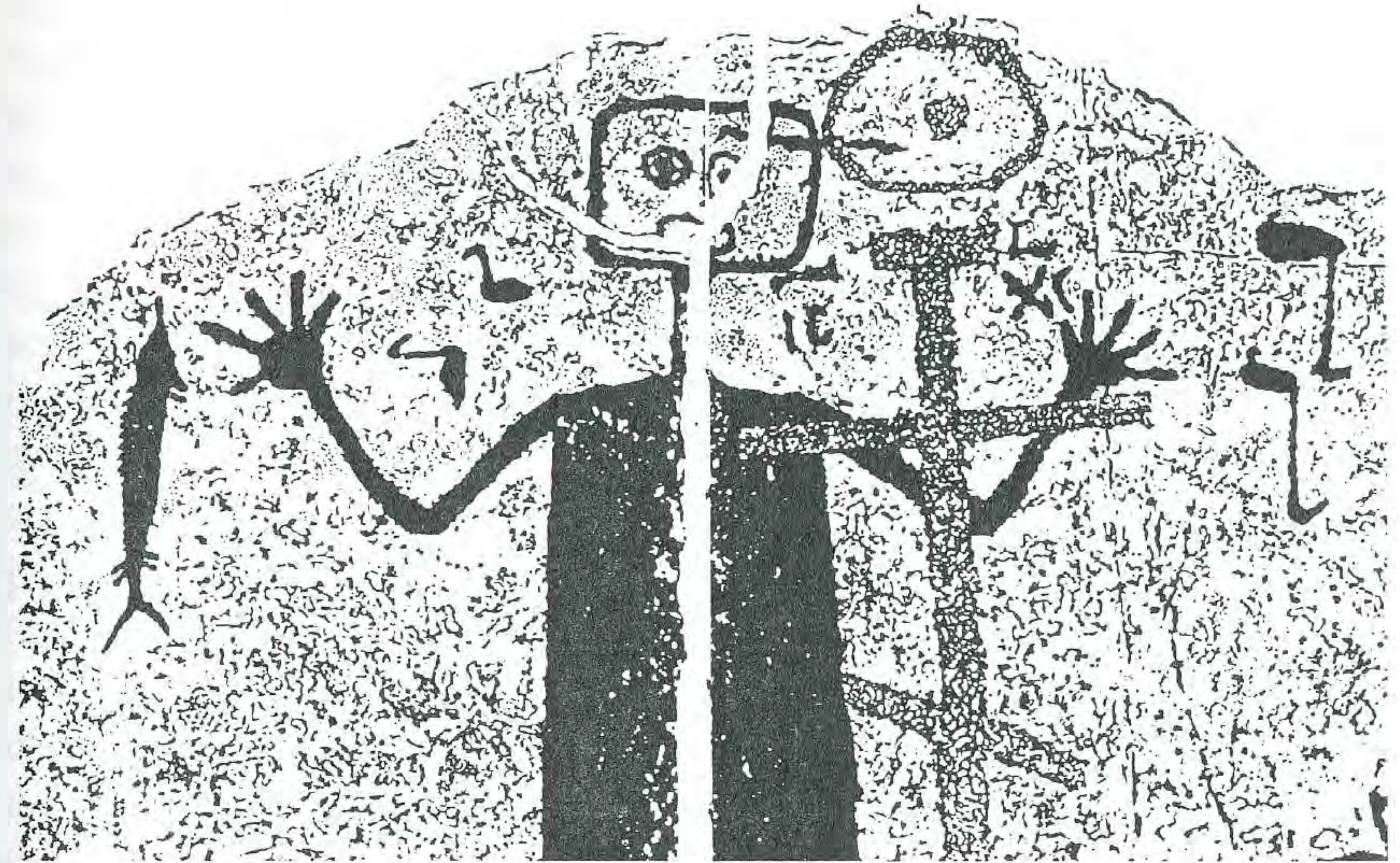


Рис. 150. Монахи Муромского монастыря «окрестили» онежского неолитического «Беса», чтобы нейтрализовать его языческую силу

иконографической христианской традицией. К началу XVII в. относятся сообщения хронистов о наскальном искусстве Боливии, Мексики и др. Как и многие другие явления материальной и духовной культуры индейцев Нового Света, хронисты, имевшие духовный сан, описали и наскальные изображения. Миссионер Антонио де Каланча, по-видимому, одним из первых засвидетельствовал существование у аборигенов традиции создания наскальных рисунков.

Впечатления от созерцания древних изображений были различны. Иногда люди обращали внимание в первую очередь на нечто знакомое, искали в переплетении линий узнаваемые предметы, знаки и символы. Может быть, поэтому первое описанное и зарисованное наскальное изображение из Южной Америки весьма напоминает герб с морскими символами, а в южноафриканском изображении животного увидели европейского мифического единорога. Большинство клириков, знакомых с древними изображениями Нового Света, пытались трактовать их с точки зрения христианской доктрины — как след стопы святого, свидетельство посещения этих мест св. Томасом.

Запечатленные на скальных поверхностях знаки и скопления таинственных фигур привлекали внимание не только исследователей, стремящихся описать мир в строгих терминах. Причудливые изображения, открывавшиеся взору из-под козырька скального выхода, личины, проглядывавшие сквозь толщу каменных глыб, неведомые звери, таинственные знаки вызвали интерес у местных жителей, искателей приключений, путешественников, любознательных людей. Так, в одной из комедий Лопе де Вега, относящейся к концу XVI в., упомянуты леса Лас-Батуэкас, где, как считалось, обитают демоны и где встречаются схематические изображения. Эти наскальные рисунки стали известны науке лишь в 1910 г. В знаменитом и не обойденном научным и общественным вниманием Стоунхендже до 1953 г. никто не замечал изображений боевых кинжалов и топоров, высеченных на мегалитах. В Финляндии памятники наскального искусства до сих пор привлекают столь пристальное внимание общественности, может быть, и потому, что их открытие связано с именем великого композитора Яна Сибелиуса. В 1911 г. он позвонил в Национальный музей Финляндии и сообщил, что видел на скале Витряск в 23 км к западу от Хельсинки напоминающие решетку знаки. В русских документах первые упоминания о наскальных изображениях в Сибири появились еще в XVII в.

Нерукотворные образы на священных скалах

Представления современного человека о феномене наскального искусства сформировались в процессе исследования памятников, которые дошли до наших дней, физически сохранились за прошедшие века и тысячелетия. В некоторых случаях бывает трудно достоверно судить о том, что было утрачено за это время, и о существовании культурных традиций «с искусством» и «без искусства». Важнейшую роль играет и степень изученности конкретных памятников и регионов. Наскальные изображения, за исключением некоторых пещерных, никогда не были скрыты от глаз местных жителей, но для их востребованности, признания требовалось наличие определенных факторов — местоположение, сохранность, известность в современной культурной традиции и т. д., — совокупность которых обозначается термином «тафономия наскального искусства». В отечественную науку этот термин ввел известный палеонтолог И.А. Ефремов, который разработал и основные положения тафономии (от греч. «могила, погребение» и «закон») как раздела палеонтологии и исторической геологии, изучающей закономерности и все стадии процессов образования местонахождений остатков ископаемых животных и растений. Многим читателям И.А. Ефремов известен не как основоположник данного научного направления, а как автор увлекательных фантастических романов «На краю ойкумены», «Таис Афинская», «Туманность Андромеды» и др.

Локальная привязка памятников наскального искусства к особенностям местности различна в разных частях света. Те наскальные рисунки, которые скрыты в гротах и пещерах, как правило, более защищены от атмосферного воздействия. Некоторые пещеры имеют разветвленную и многоярусную структуру, изображения, как уже говорилось, могут располагаться на стенах и сводах, заполнять как узкие переходы, так и пространство крупных залов. Гроты также весьма разнообразны. Одни представляют собой объем, почти закрытый куполообразным сводом. Другие гроты или навесы, напротив, лишь слегка прикрыты

козырьком, защищающим поверхность с изображениями от попадания влаги. Наскальные изображения под открытым небом нанесены на вертикальные, наклонные и на горизонтальные поверхности, часто в труднодоступных местах. На значительной высоте от земли они могут покрывать вертикальные скальные выходы или же находиться на плоскости у обрыва. У некоторых скал в древности могли быть дополнительные уступы, которые служили опорой мастеру и со временем разрушились. Отдельные изображения в редких случаях могли выполняться даже с деревьев, росших вдоль скал или укоренившихся в расщелинах камней. Имеются свидетельства, что в некоторых пещерах с палеолитическими изображениями уже в древности использовались деревянные лестницы (Ляско).

Изображения могли специально наноситься на скалы, расположенные по берегам водоемов, у переправ, на путях перекочевков или сезонных миграций животных, на перевалах. Или в местах, отличавшихся природной уникальностью, исключительностью, труднодоступностью, уединенностью, изолированностью. Востребованность определенного места могла быть связана с уникальным стечением обстоятельств, с его особыми природными характеристиками — окраской скал, их необычной формой и т. д.

Нельзя не задаться вопросом: почему некоторые безусловно своеобразные или уникальные скалы лишены изображений? Такова занимающая на местности доминирующее положение знаменитая американская скала Девил Тауэр — конус со срезанной макушкой и удивительными, словно гофрированными стенами. На ней изображения единичны, хотя в районе открыто множество наскальных рисунков, относящихся к разному времени.

Почему же некоторые элементы ландшафта на протяжении долгого времени особенно привлекали творцов наскальных изображений, что притягивало к ним древнего человека и притягивает наших современников? Почему на памятниках наскального искусства одни плоскости покрыты изображениями сплошь,

а другие, с позиций сегодняшнего дня аналогичные, ничем, казалось бы, им не уступающие, лишены их?

Хотя исследователи обращают внимание на то, что древние художники, создавая наскальные изображения под открытым небом, отдавали предпочтение гладким патинизированным плоскостям (рис. 151), встречаются и скальные полотна вроде бы менее пригодные для этой цели, но интенсивно заполненные фигурами.

Среди многокилометровых нагромождений скал и скоплений валунов может быть встречено лишь единичное изображение на отдельно лежащем, ничем, казалось бы, не примечательном валуне. В скальном массиве многие плоскости, пригодные, с нашей сегодняшней точки зрения, для нанесения на них изображений, остаются незаполненными, а какая-то поверхность изобилует фигурами, которые буквально наслаиваются одна на другую. В таких палимпсестах создание, условно говоря, первого пласта изображений может быть отделено от следующего этапа весьма значительным промежутком времени. О подобных этапах изобразительной деятельности мы можем судить по стилистическим различиям, свойственным разным эпохам. Сложнее



Рис. 151. Возможно, так коренные обитатели Южной Америки изображали на скалах священные символы

дело обстоит с вариантом заполнения плоскостей в несколько приемов, но с минимальными или небольшими интервалами. В таких случаях специалисты пытаются различить, рука ли это одного мастера, работавшего здесь несколько раз, или творения разных людей.

Размеры росписей и петроглифов варьируются от миниатюрных до монументальных. К примеру, южноафриканские бушмены создавали довольно реалистичные фигуры животных длиной всего лишь в пару сантиметров. Почти в рост человека выполнены стилизованные антропоморфные персонажи на некоторых индийских и американских памятниках наскального искусства. На полуострове Калифорния антропоморфные фигуры достигают в высоту нескольких метров. Иногда творцы петроглифов стремились использовать особенности скальной поверхности для придания рельефности изображению, задействовать особые свойства фактуры камня, имеющиеся в нем включения и трещины — им художники зачастую придавали особое значение. В американском штате Вайоминг фигуры, напоминающие животных и птиц, расположены на скальной плоскости так, что создается иллюзия, будто они вырываются из трещин и расщелин на свободу или, напротив, стремятся укрыться в них в поисках убежища (рис. 152).

Многофигурные композиции не возникали спонтанно. Часто они выполнялись согласно предварительному замыслу — набросок наносился острым концом камня или угольком (об этом свидетельствуют сохранившиеся в некоторых случаях грубые и крупные частицы угля на каменной плоскости), а уже потом абрис углублялся или закрашивался. Фигуры внутри контура также могли закрашиваться или выбиваться на поверхности скалы. Для размещения персонажей, передачи их особенностей и деталей использовалась фактура и рельеф скальных выходов. Важную роль играли характер скальной поверхности, специфические включения, особое внимание уделялось трещинам — они могли служить своего рода «рамками» для картин или разделять композицию на смысловые части.

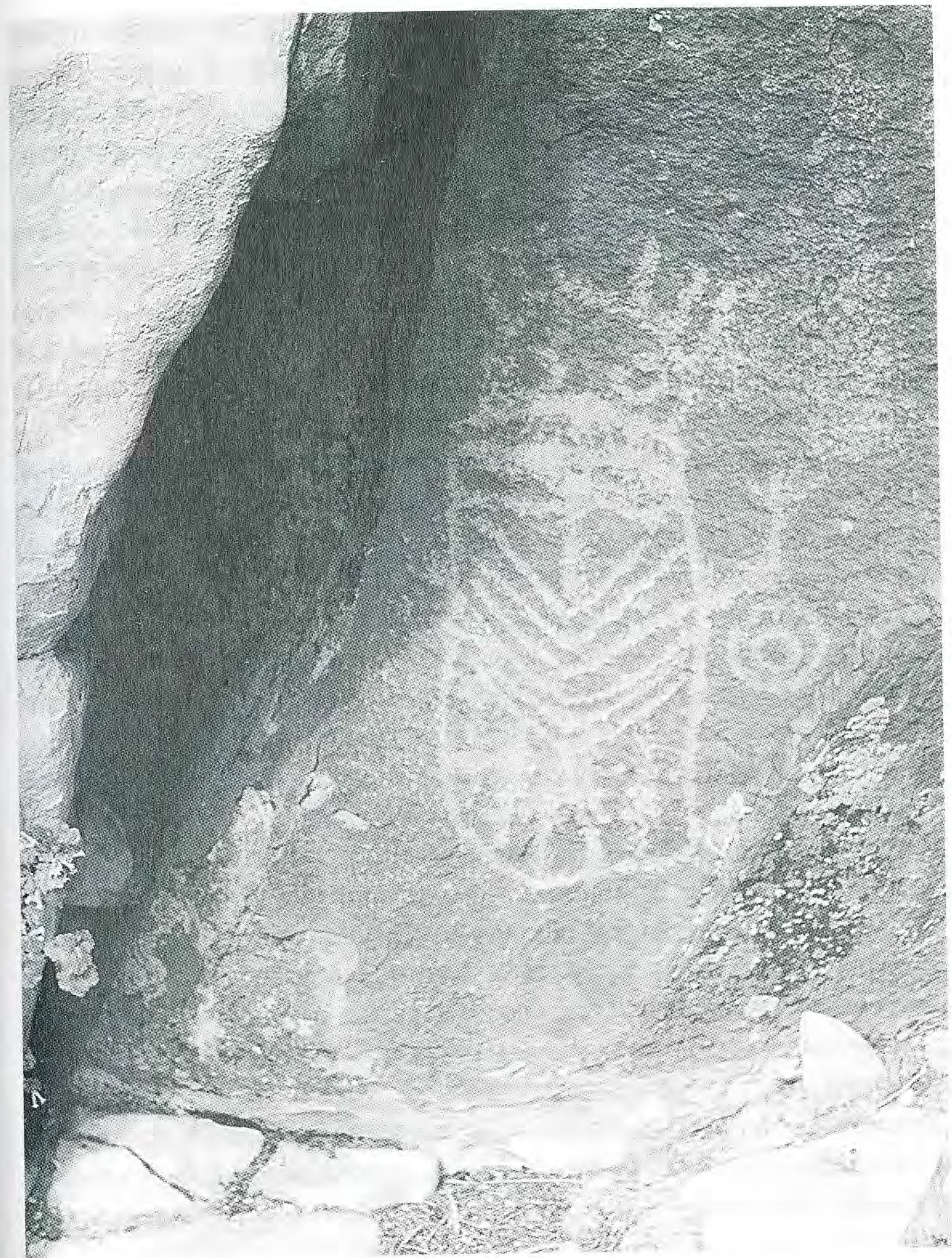


Рис. 152. Фантастические персонажи словно появляются из расщелин между скалами в штате Вайоминг (США)

Нередко в одних и тех же местах различные ритуальные действия совершались с глубокой древности вплоть до настоящего времени. Эта традиция угасала и возникала вновь, иногда с перерывами в несколько веков или тысячелетий, — об этом свидетельствуют разновременные разностильные изображения, имеющиеся на скалах. Многие доминирующие в ландшафте скалы становились священными для поколений людей, этническая принадлежность и мировоззрение которых могли быть различными. Например, на скальных плоскостях Сулайман-Тоо — горы в центре города Ош на юге Кыргызстана — соседствуют доисламские изображения и священные арабские надписи.

Почему скалы становились местом отправления культов и проведения ритуалов? Одухотворение окружающего мира, вера в то, что он заселен духами, которые могут воплощаться в камне, скале, дереве и т. д., было свойственно различным народам древности, жившим на разных континентах. Почитание определенного места в силу его особой сакральности можно назвать общечеловеческим явлением. Твердость, извечность, неуязвимость камня, скалы была антитезой бренности жизни, хрупкости предметов и смены явлений. Мистическое олицетворение священности камня, скалы требовало дополнительного обозначения через ритуальную деятельность, ее зримым, долговременным и символическим воплощением становились наскальные изображения.

Будучи порождением матери-земли, как и все дети, камни-фетиши требовали регулярного питания, которое, впрочем, на наш современный взгляд, было весьма дракуловским — им необходимы были кровь и мясо животных. С камнями люди могли вступать в «договорные» отношения. За то, что их кормили, камни оплачивали людям помощью в разных делах, в частности подзывали, подманивали животных, чтобы человек мог на них успешно охотиться и, в свою очередь, выделять фетишам часть добычи.

В Гималаях, Тибете и Монголии участники экспедиций Н.К. Рериха в 20–30-х годах XX в. неоднократно слышали предание о

камне, который самостоятельно «двигается и появляется около священных и замечательных мест», предупреждая о важных событиях. Н.К. Рерих писал: «Воображаю, как удивлены были бы местные монголы, если им рассказать все известные легенды и саги о странствующем чудесном камне — прославляемом в веках от берегов Тихого океана средневековыми мейстерзингерами». Рукотворные изображения становились своего рода дополнительными маркерами священной сущности места, загадочные письмена — показателями его исконной древней сакральности.

С духами можно было вступать в контакт, обращаться к ним с просьбами, благодарить за оказанное внимание и помощь. Подобное общение могло осуществляться и при содействии шамана, который, благодаря своим особым качествам и знаниям, становился компетентным посредником между миром духов и миром людей. Чем больше было у него шаманов-предков, тем сильнее был он сам, тем больше было у него помощников. Так, нанайский шаман Моло Онинка рассказывал, что унаследовал от своего предка шаманскую территорию, на которой жили старые духи умершего шамана. Его окаменевшие предки, три брата, стояли в облике трех камней в русле реки Амгунь. Когда Моло Онинка камлал, он призывал братьев словами: «Три старших каменных брата, помогайте мне», и те, как он утверждал, тотчас же приходили на помощь.

Камни и скалы могли почитаться как воплощения реальных предков, символические заместители мифических родоначальников или покровители родовых объединений, как вместилища божеств и различных духов, в том числе духов предков и душ живых людей. В разных районах Америки широко распространены мифы, повествующие о том, что пещеры и скалы являются обителью первопредков, разных божеств, что туда удаляются умершие и живут в камне. Скала, пещера становятся, таким образом, местом, разграничивающим разные сферы мироздания, через пещеру, расщелину можно попасть в другой мир. В Индонезии названия камней необычной формы с разных языков пере-

водятся как «священный камень» или, более образно, «глаз места жертвоприношений». По местным поверьям, в подобные камни мог вселиться дух умершего предка. В камни, по представлениям как антильских и южноамериканских индейцев, так и обитателей многих других областей земного шара, превращались умершие. Мотив превращения человека в камень встречается в кетской мифологии. Подобные представления нашли отражение в легенде об образовании порога на Подкаменной Тунгуске: некий Ольгит, переправившийся с семьей через реку, превратился в порог и стал хозяином местности.

Судя по представлениям, бытующим среди носителей некоторых традиционных культур, камням и скалам приписывались функции родоначальников, они воплощали рождающее лоно земли — в этом качестве воспринимались расщелины, трещины в скале, пещеры. На вершине главного камня святилища Мугур-Саргол на Верхнем Енисее в глубокой промоине находится изображение роженицы и выходящего из ее чрева плода. Так обозначено уподобление скального монолита с природным углублением родоначальнице людей и их мифических предков. Существует бродячий сюжет о рождении героя из оплодотворенного камня. В тюркском героическом эпосе материнской утробой стала Белая Скала, из которой в воинских доспехах вышла для защиты родины девка-богатырка Алтын-Арыг и ее чудесный конь.

Поскольку в некоторых районах Австралии и Южной Африки традиция наносить фигуры на скалы сохранилась с древних времен вплоть до наших дней и ее реальное значение не утрачено, мы можем предугадать ответ на вопрос: кто создал эти изображения? В нашем распоряжении также имеются этнографические свидетельства, полученные из других регионов. Представители традиционных культур, частью которых является на скальное искусство, не задумываясь бы ответили, что изображения рисовал дух, культурный герой или другой мифологический персонаж, имеющий облик человека, зверя, ящерицы или фантастического существа, даже если они сами наблюдали, как



*Рис. 153. Братья-молнии, культурные герои
коренного населения Австралии*

изображения выходили из-под руки их соплеменника. Представление об авторстве наскальных рисунков в древних обществах отсутствовало. Считалось, что изображения создали в незапамятные времена мифические персонажи, часто гиганты. Коренное население Австралии относит многие монументальные росписи к мифологическому прошлому, ко «времени сновидений» (рис. 153), и считает, что их создали странствовавшие по свету культурные герои. Появление на скалах антропоморфных фигур оно объясняет тем, что во времена сновидений, завершив сотворение мира, в этом месте их первопредки и мифологические существа вошли в скалу. Изображения — это их проявление, отпечаток, своего рода «Туринская плащаница». Австралийские аборигены, даже не знавшие о существовании памятников наскального искусства в районе своего обитания, после бурного обсуждения с уверенностью вынесли вердикт, что это дело рук мифологического персонажа Ити, имеющего облик плащеносной ящерицы с чертами человека. Расположение изображений в труднодоступных местах австралийцы объясняют тем, что их создавали духи, способные передвигать скалы.

Вера австралийцев в то, что древние изображения выполнили не реальные люди, их предки, а мифологические персонажи, перекликаются с существующими на других континентах верованиями в то, что наскальные рисунки выполняет дух, поэтому они самостийно все появляются и появляются на скале. Такие легенды бытовали среди индейцев кочими, обитавших в сердце полуострова Калифорния в XVII–XVIII вв., когда туда проникли европейцы-миссионеры. Индейцы кочими знали о монументальных скальных плоскостях лишь то, что фигуры выполнили их предки или гиганты, а смысл композиций был им неведом. Индейцы южноамериканских Гвиан приписывали авторство петроглифов духам. Пиапоко, к примеру, верили, что это творения духов воды. Карибы полагали, что их бог, обитавший в расщелине среди каменных блоков, изваял скульптуры, которые встречаются на прибрежных скалах вдоль больших рек. Согласно

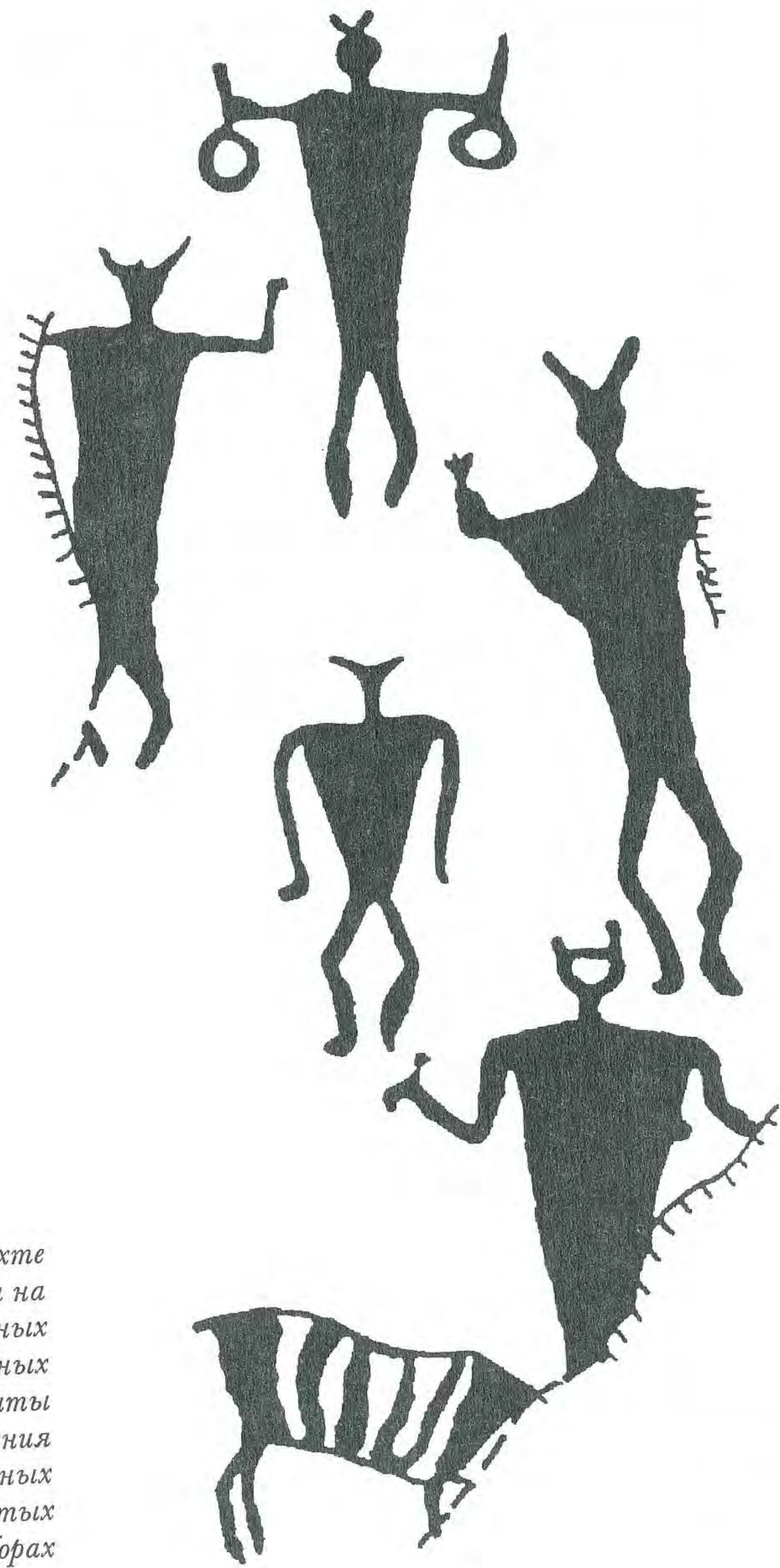


Рис. 154. В бухте Саган-Заба на вертикальных мраморных скальных выходах выбиты изображения антропоморфных существ в рогатых головных уборах

верованиям североамериканских индейцев, населяющих современную провинцию Британская Колумбия, странное существо, изображенное на отвесном утесе, нависшем над восточным берегом озера Оканаган, известное как Огопого, — это демон озера. Впрочем, у каждого озера есть свой демон, которого не могут видеть белые люди и логово которого может осенять изображение на скале. Индейцы избегают прямо глядеть на изображения — в противном случае, по их поверьям, поднимается страшный ветер. Стремясь умиловить духа, аборигены приносят ему жертвы, бросая в воду со скал убитых лошадей, оленей, собак и другие подношения.

На азиатских памятниках наскального искусства мне не раз доводилось видеть оставленные в трещинах священных скал монеты, спичечные коробки, пуговицы, сигареты, гильзы и другие предметы — подношения духам-хозяевам местности. На Байкале, в бухте Саган-Заба, мраморные скальные выходы покрыты фигурами танцующих людей или духов, изображениями птиц и животных (рис. 154). Буряты Приольхонья считали, что наскальные изображения рисовал бурхан, дух-хозяин местности, который делает это и ныне. Согласно поверью, если посидеть у скалы, то можно увидеть, как он изображает все новые фигуры. Тем, кому удастся в солнечный день увидеть скалы Саган-Заба, эту жемчужину Байкала, легко согласятся, что фигуры словно сами появляются перед глазами. Это объясняется тем, что патинированные изображения по-разному проявляются на скальной поверхности в зависимости от освещенности.

Любопытно, что многие памятники наскального искусства на огромных пространствах Сибири и Центральной Азии носят схожие наименования — «писаные скалы», «скалы с письменами» (Бижиктиг-Хая, Бичикту-Хая, Бичикту-кыйа и др.), имеющие тюркское происхождение. Под письменами в прошлом подразумевали и наскальные изображения, и древние надписи. В Сибири древнетюркские рунические надписи нередко соседствуют с наскальными рисунками, как, например, на знаменитой Сулек-

ской писанице в бассейне Среднего Енисея. Наличие на скале знаков, оставленных представителями другой культуры, порою непонятных по содержанию, не смущало, а, напротив, привлекало людей. Впрочем, в Европе также отмечались подобные явления. Например, в Малом Шулерлохе руны VI–VIII вв. соседствуют с изображением козла, которое некоторые специалисты относят к ледниковой эпохе. Для исследователей наличие рун послужило своего рода доказательством древности фигуры козла, так как общепринятым является мнение, что надписи делались вблизи чего-нибудь особенного примечательного.

За века и тысячелетия выветриваются, разрушаются скалы, пересыхают русла рек, прокладывают себе путь новые полноводные потоки, меняется рельеф. Время — разрушитель и удивительный творец. Наскальные изображения, являясь частью природной среды, меняются вместе с ней. Скальные полотна — своего рода постоянный действующий герой в регулярно меняющихся сезонных декорациях.

Сюжеты наскального искусства и измененное состояние сознания

Уже отмечалось, что памятники наскального искусства часто создавались в местах, обладающих особенными ландшафтными характеристиками, в природных зонах, поражавших своей исключительностью воображение и древних художников, и наших современников. Это, в частности, относится к иссушенным зноем пустынным уголкам — созерцательная медитация среди скал в таких местах, говорят, способствует обретению измененного состояния сознания, которое рождает галлюцинации. Изучение возникающих при таких галлюцинациях зрительных образов позволило ученым Д. Левис-Вильямсу и Т. Доусону, исследовавшим наскальное искусство южноафриканских бушменов, предложить свою модель возникновения простейших знаковых систем, использующих устойчивый набор повторяющихся геометрических

знаков. Они считают, что измененное состояние сознания, вызванное или изнурительным пребыванием на солнцепеке, или голоданием, или применением наркотических, галлюциногенных веществ, порождает у всех людей сходные зрительные образы, в основе которых лежит набор геометрических форм. Но многие исследователи весьма решительно отвергают эту теорию, считая несправедливым и некорректным преувеличивать значение наркотических веществ в возникновении явлений культуры.

Однако в некоторых регионах наркотический транс действительно являлся неременным спутником ритуальной жизни. Например, на Антильских островах вдыхание кохобы — галлюциногенного порошка, согласно верованиям аборигенов, было необходимо для установления связи с миром духов. Епископ Бартоломе де Лас Касас подробно описал эту церемонию: «Кохобу вдыхали они, сидя на низких скамейках, прекрасно отделанных и называвшихся „духо“. Они приготавливали различные порошки цвета корицы из различных высушенных и хорошо растертых трав. Эти порошки высыпали на круглое деревянное блюдо, гладкое и красивое... Индейцы имели также особое приспособление, сделанное из того же дерева и также отполированное и прекрасное. По внешнему виду и размерам оно напоминало небольшую флейту и было полым внутри и заканчивалось двумя полыми трубочками. Эти две трубочки вставляли в ноздри, а другой конец помещали в порошок, лежащий на блюде. Затем они делали вдох и, вдыхая, втягивали порошок. От этого они почти теряли разум, как если бы пили крепкое вино, и становились пьяными или почти пьяными. Эти порошки и этот обряд индейцы на своем языке называли „кохоба“... Таким образом они устаивались беседы с идолами и оракулами... таким образом они слышали и узнавали, придет ли к ним счастье или несчастье и беда». Достигнув ритуального одурманивания, туземцы могли общаться с семи — своими духами-покровителями, границы между миром людей и миром духов исчезали в дымке наркотического зелья. Изображения этого ритуала мы можем увидеть на

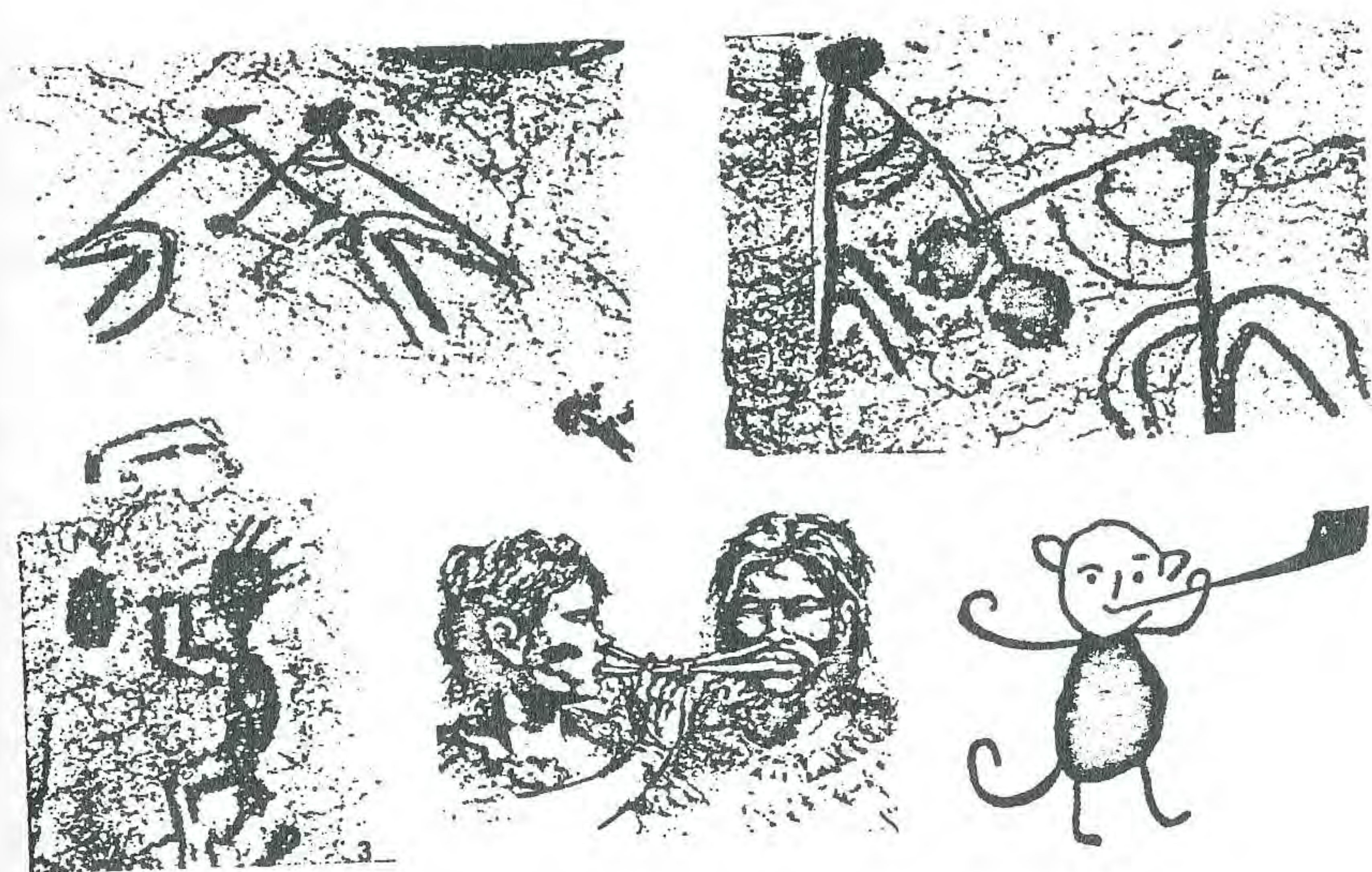


Рис. 155. Так антильские аборигены изображали ритуал вдыхания кохобы и курильщиков

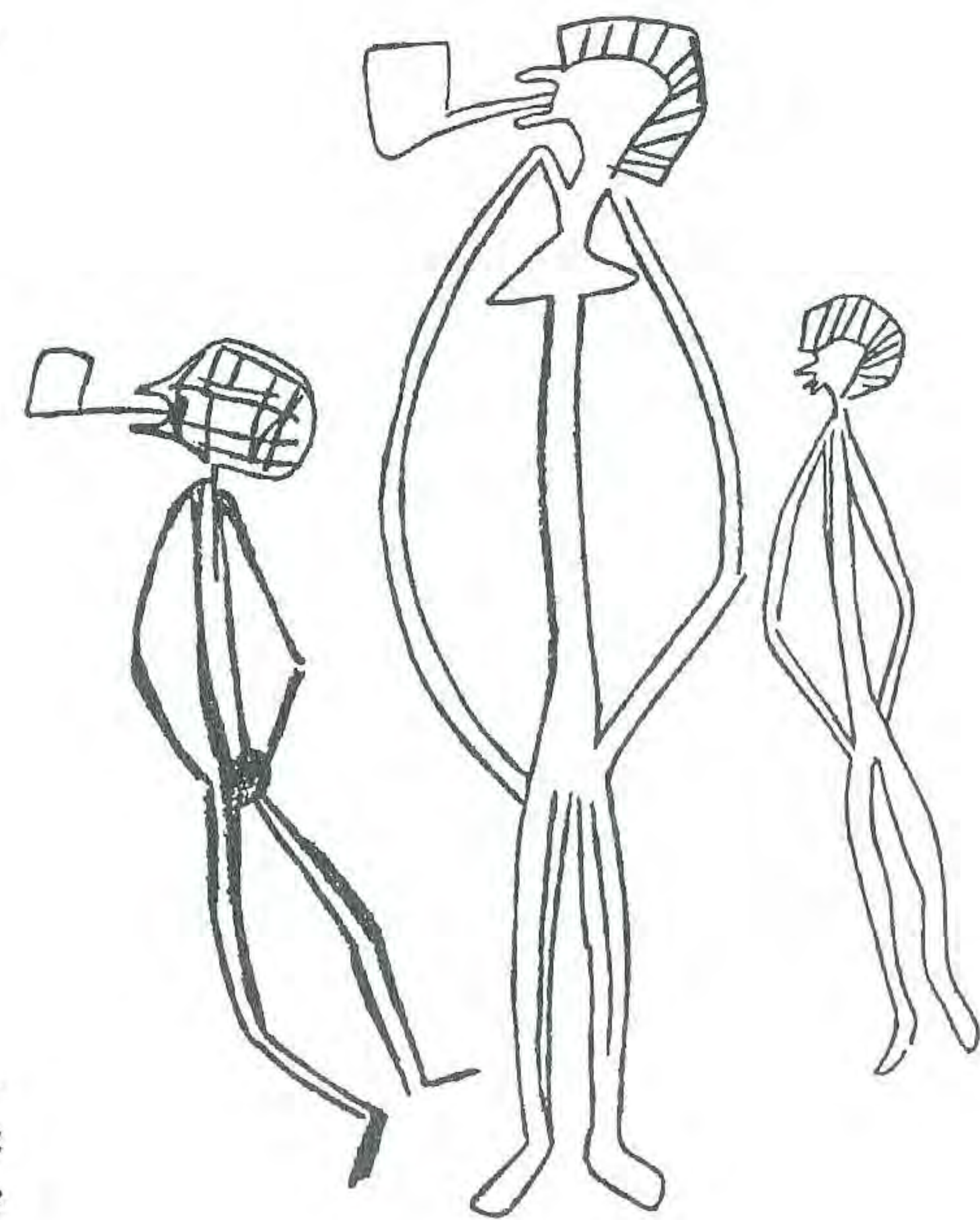


Рис. 156. Европейцы-курильщики в исполнении австралийских художников

сводах пещеры Де Борбон (рис. 155), где рядом с вдыхающими галлюциногенный порошок людьми изображены оскаленные лики семи, тянется вереница персонажей, кружащихся в ритуальном танце. Любопытно, что в образе курильщика, представленном на скалах в Австралии, также изображался и человек другой культуры, агрессивный чужак (рис. 156).

На страже культурного наследия

Как же можно познакомиться с памятниками наскального искусства и получить о них всестороннюю информацию? В список мирового культурного наследия ЮНЕСКО входят всего 13 районов, но каждый из них уникален, в каждом — множество ценнейших наскальных изображений, и все они хорошо подготовлены к приему посетителей. Это первая из открытых в Европе испанская пещера Альтамира, знаменитые пещеры с палеолитическими росписями в долине Везер во Франции, палеолитические петроглифы под открытым небом в Фош Коа (Португалия), петроглифы Вал Камоники на севере Италии, Альта-фьорд на севере Норвегии, петроглифы в районе Богуслен на западе Швеции. Хорошо известны отечественному читателю благодаря книгам Анри Лота изображения Тассилин-Аджер в Алжире. Это также Тадрарт Акакюс в Ливии, памятники национального парка Сьерра-де-Капивара в Бразилии, обширные местонахождения

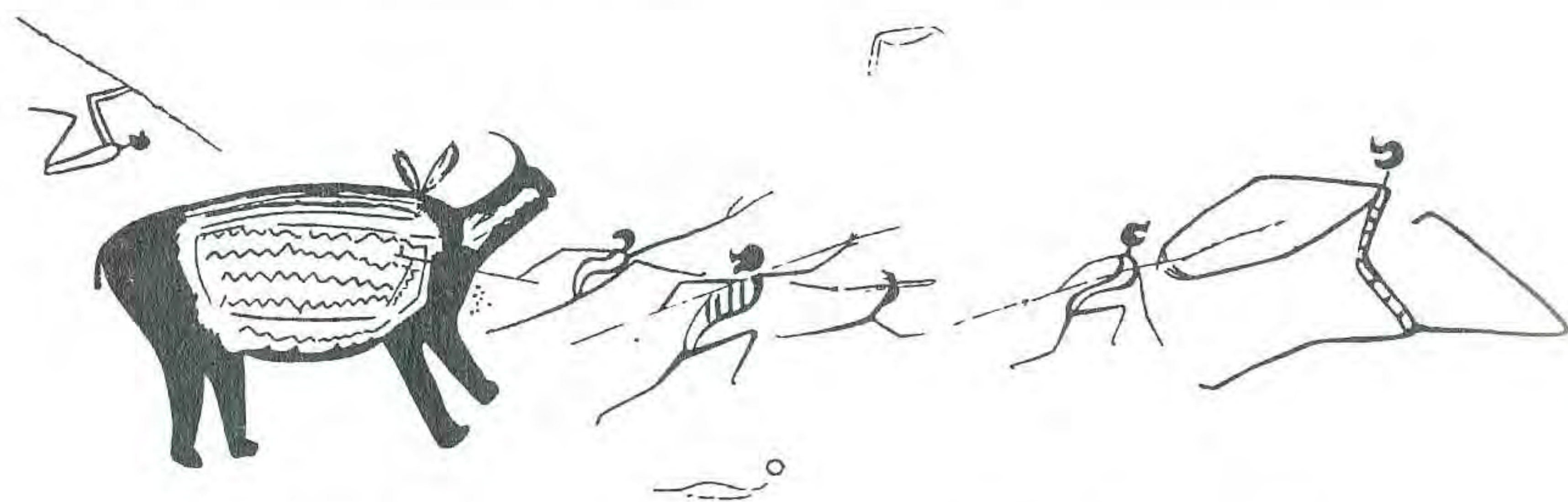


Рис. 157. Сцена охоты на памятнике Бхимбетка в Индии

Сьерра-де-Сан-Франсиско на западе Мексики, наскальные изображения национального парка Какаду на севере Австралии. 30 июня 2004 г. этот список пополнен местонахождением Тамгалы (Казахстан). В настоящее время предлагается включить в этот список индийский памятник Бхимбетка (рис. 157), а также Альпийский регион, охватывающий территорию четырех стран — Швейцарии, Франции, Италии и Словении. Предпримем небольшое путешествие по некоторым из тех районов наскального искусства, которые включены в список мирового культурного наследия ЮНЕСКО и где автору удалось побывать лично.

Богуслен (Швеция)

Богуслен — обширный сельский район на западе Швеции. Здесь выявлено огромное количество памятников наскального искусства. Изображения, расположенные на горизонтальных и наклонных скальных выходах и валунах, преимущественно относятся к эпохе бронзы. Среди сюжетов преобладают изображения лодок, встречаются различные антропоморфные фигуры — от небольших схематических линейных до крупных, облаченных в доспехи персонажей с поножами и щитами; есть батальные сцены, отдельные зооморфные фигуры, разнообразные знаки (рис. 158). В настоящее время многие плоскости находятся под покровом леса, в котором преобладают деревья хвойных пород, но в эпоху бронзы здесь было больше открытых пространств, преобладали лиственные деревья. Подобные ландшафты ныне пытаются восстанавливать, высаживая дубы в окрестностях музея Витлике, чтобы посетители могли проникнуться атмосферой прошлого. Надо заметить, что в список ЮНЕСКО включены не только местонахождения петроглифов, но весь регион с его удивительной природой, историческими ландшафтами — сохранению природно-исторического наследия в Швеции уделяют значительное внимание.

Музей Витлике, открытый в 1988 г., вероятно, лучший, но не единственный музей наскального искусства в Швеции. Недавно

он переехал в новое впечатляющее здание, построенное из природных материалов — дерева, меди и т. д. Концепция выбора материалов и системы организации коммуникаций такова: все материалы, если понадобится, можно будет переработать без вреда для природы. Коммуникации выполнены таким образом, чтобы свести к минимуму потребление природных ресурсов и ущерб, наносимый окружающей среде. В то время, когда музей еще находился в старом здании, рядом с ним создали реконструкцию поселения бронзового века. На окружающей территории разместили жилые и хозяйственные постройки, рабочие площадки, загоны для скота и самих домашних животных, которых разводили люди бронзового века. Эти бытовые реалии, воскрешающие прошлое, не могут оставить равнодушными посетителей. Создание реконструкций — один из популярных способов помочь экскурсантам окунуться в атмосферу древних времен, почувствовать себя людьми бронзового века, попробовав воспользоваться конкретными предметами их быта; один из способов реконструировать представления древних людей об окружающем мире. Эта традиция характерна и для других районов Швеции, например, в Немфорсене, среди прибрежных скал с петроглифами, также построены новоделы — жилища из оленьих шкур, имеются там и рыболовные и охотничьи приспособления, лодки и т. д. Посетители с помощью персонала, одетого в стилизованную «под первобытную» одежду, могут соприкоснуться с прошлым — пострелять из лука, запечь в углях рыбу, посидеть в жилище из шкур. Не только дети — а школьные группы составляют значительный процент посетителей, — но и взрослые охотно совершают путешествие в доисторическое прошлое. Активное вовлечение зрителя — залог успеха.

Поскольку памятники являются зоной интенсивного посещения, сотрудники музея сделали многое для того, чтобы облегчить восприятие петроглифов и по возможности оградить их от негативного антропогенного воздействия. Чтобы посетителям было легче воспринимать петроглифы, их подкрашивают крас-

ной краской. Подкрашивание изображений — это способ информировать экскурсантов о том, что здесь, на конкретной выветренной поверхности, есть петроглифы, а значит, их можно как следует рассмотреть и надо быть осторожным, чтобы случайно их не уничтожить. (В нашей стране подкрашивание не привет-

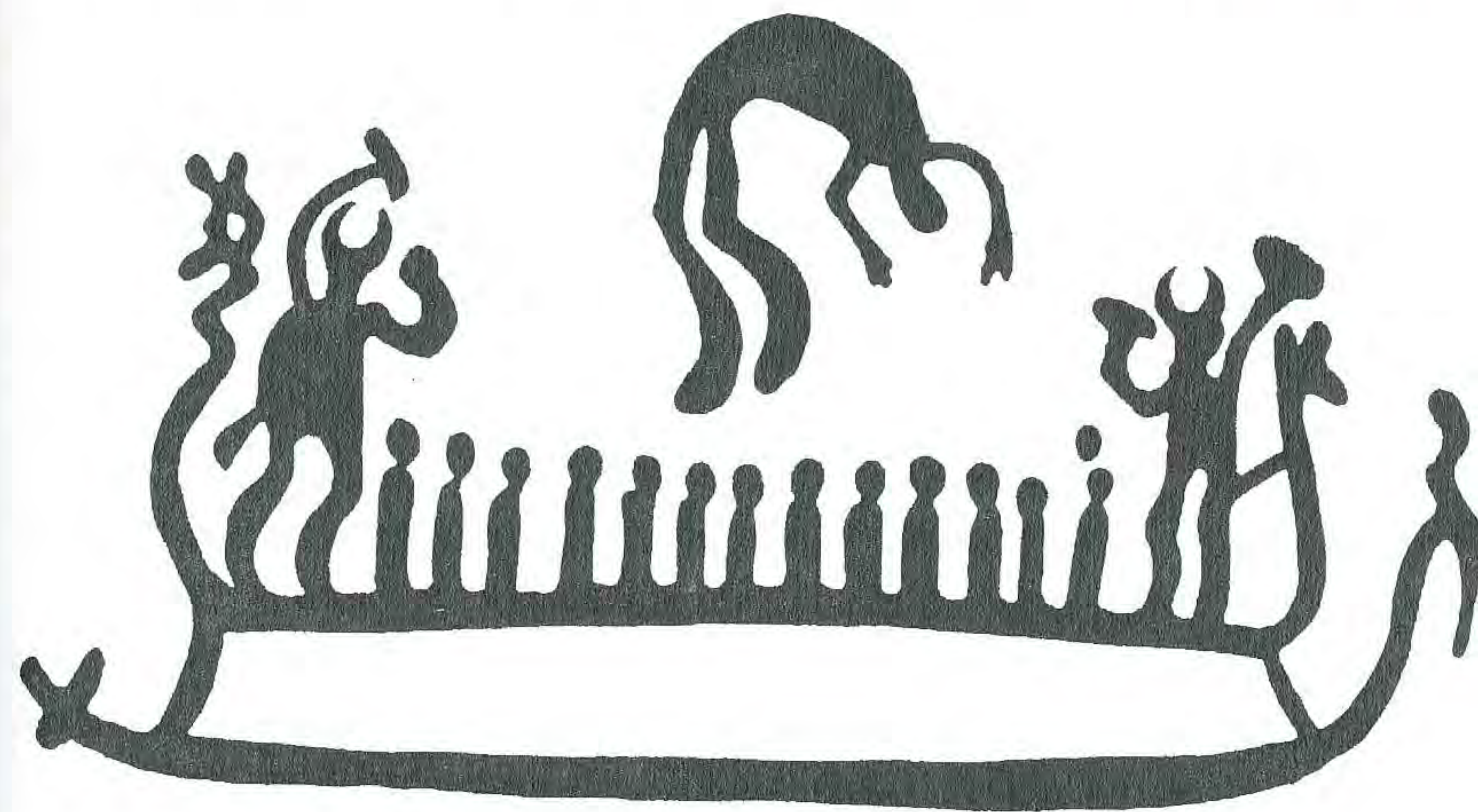


Рис. 158. Знаменитый акробат из Сотторп в Швеции предположительно датируется концом II тысячелетия до н.э.

ствуется.) В последние десятилетия интерес к памятникам наскального искусства неуклонно возрастает, любое событие, связанное с их изучением, освещается в прессе. Шведы уделяют значительное внимание тому, чтобы сделать посещение музея под открытым небом более комфортным. Они хотят, чтобы люди получали удовольствие от приобщения к историческому прошлому. В настоящее время сотрудники музея стремятся сделать подходы к наскальным изображениям и мостки пригодными для инвалидов — оборудованные подобным образом памятники снабжают соответствующим информационным знаком. Уважительное отношение к посетителям музея — такова позиция шведских органов охраны и использования памятников, и это производит

самое благоприятное впечатление. Результаты — помощь местного населения, высокий статус памятников, хорошее финансирование проектов по сохранению наскального искусства, — подтверждают эффективность подобной стратегии.

Надо сказать, что подобное внимательное отношение шведов к прошлому, запечатленному в виде изображений на скалах, — примета не только нашего столетия. Так, практически в любой обобщающей публикации по наскальному искусству обязательно сообщается о том, что первым человеком, оставившим упоминание о наскальных изображениях, был шведский школьный учитель П. Алфсон.

Альта-фьорд (Норвегия)

Альта-фьорд — это четыре скопления петроглифов, расположенных на горизонтальных скальных выходах и плоскостях с небольшим наклоном у морского берега в одноименном фьорде почти на самом севере Норвегии в провинции Финнмарк. Все они находятся в прибрежной зоне на высоте от 8,5 до 24,5 м от уровня моря, в древности урез воды колебался. Наскальные изображения Альты преимущественно выбитые, и те из них, которые не подверглись сильному воздействию эрозии, видны хорошо, поскольку выбивка довольно глубока; по своим размерам изображения значительно отличаются друг от друга. Есть и контурные, и силуэтные изображения, интересна манера заполнять силуэтной выбивкой переднюю часть корпуса животного. Всего учтено порядка 3000 фигур, в четырех пунктах имеется 42 плоскости с петроглифами. Датировка изображений — с конца V до середины I тысячелетия до н.э.

Петроглифы Альта-фьорда самобытны. Здесь много фигур животных, среди которых легко узнать северных оленей и бурых медведей. Своеобразна стилистика некоторых зооморфных и антропоморфных изображений, проработанных в схематичном рентгеновском стиле. Встречаются фигуры оленей, копыта кото-

рых показаны в виде колец, а также рыбы, лодки, знаки и распознаваемые реалии обыденной жизни — рыболовные снасти, амулеты. Примечательно наличие многофигурных композиций. Интересны сцены загонной охоты и рыбного промысла. Как и в Беломорье, иной раз на скальном полотне разворачивается целое повествование, например, можно проследить путь медведя к берлоге или проложенный лыжником след (рис. 159).

Историю этого всемирно известного памятника вряд ли можно назвать долгой, но она безусловно динамична. Началась эта история в 1973 г., когда чей-то внимательный глаз различил выбитые фигуры на прибрежных скальных выходах, которые должны были быть включены в территорию промышленной зоны. Впрочем, у разных местонахождений петроглифов судьба должна была сложиться по-разному: на некоторых скалах, к примеру, планировалось построить пляжные кабинки, другие находились на частной земле. И лишь немногих специалистов, прибывших из Тромсё, и идеалистов из числа местных жителей обнадеживала перспектива отменить любое строительство и сохранить петроглифы как зону культурного посещения. Такое изменение планов не встретило одобрения у большинства населения, однако сейчас, спустя немногим более 30 лет, петроглифы стали местной достопримечательностью, своего рода символом этого региона и высоких жизненных стандартов. Со временем петроглифы в Альта-фьорде стали посещать туристы, что обеспечило экономическую рентабельность проекта, а соответственно, изменило к лучшему и отношение местных жителей к музейному комплексу. В то время, когда делались лишь первые шаги, основными аргументами за сохранение петроглифов стали те, которые касались возможностей развития туризма, местной экономики и получения прибыли. Надо сказать, что эти цели были достигнуты — туроператоры включают посещение Альта-фьорда в знаменитый водный маршрут по норвежскому побережью. То, что памятник входит в список мирового культурного наследия ЮНЕСКО, делает его обязательным пунктом любой тур-



Рис. 159. Группа изображений из Альта-фьорда в Норвегии: северные олени бродят вокруг оград, точками показан путь медведей из берлоги

программы. В настоящее время число посетителей Альты велико. Музей продает в год до 6000 билетов, весь туристический комплекс способен за лето принять до 100 тыс. экскурсантов.

По-видимому, в первое время самой значимой была поддержка Министерства окружающей среды Норвегии, предоставившего средства для туристического развития территории основного скопления петроглифов. В проекте по документированию петроглифов и организации туристического использования пункта участвовала местная Историческая ассоциация и сотрудники Музея города Тромсё. Особо хочется отметить деятельность известного ученого Кнута Хелцкога по изучению, охране и популяризации норвежского наскального искусства.

Одна из местных фирм спроектировала и построила около 2 км деревянных мостков, которые во многих местах поднимаются над поверхностями с петроглифами — чтобы обеспечить хороший обзор композиций и не создавать препятствий стоку снега и воды, в других местах мостки идут вдоль плоскостей. Для удобства посетителей оборудовано несколько смотровых площадок, откуда они могут любоваться видом окрестностей и делать памятные снимки, есть места отдыха, где установлены скамейки.

На маршруте имеются указатели, пояснительные таблички, аннотации, обозначены пункты сбора для организованных экскурсий, которых бывает немало в период сезонного наплыва туристов. Посетители могут купить небольшой путеводитель, в котором обозначена каждая плоскость с наскальными изображениями. Композиции и одиночные фигуры легко идентифицируются и подробно описываются. Петроглифы, предназначенные для показа, подкрашены красной краской.

Практически с первых этапов исследования и освоения петроглифов Альта-фьорда было принято решение о строительстве музея, которому были бы поручены охрана и использование памятника. Музей открыл двери для посетителей в 1991 г., а уже в 1993 г. работа его коллектива была по заслугам оценена — он стал победителем в европейском конкурсе. Собственно, к петро-

глифам можно попасть только через здание музея — он служит своего рода воротами в этот мир древнего искусства. Концепция экспозиции ориентирована не только на туристов, но и на местных жителей, для которых музей круглогодично является культурным центром. Часть экспозиции посвящена объяснению семантики наскальных изображений. Воспроизводятся реалии хозяйственной жизни, отраженной в петроглифах. Поскольку музей находится непосредственно у скопления наскальных рисунков, его экспозиция не дублирует их, но создает историко-культурный контекст. Это прекрасное современное здание, выполненное местной строительной фирмой, с продуманной планировкой, дающей множество возможностей для ее модификации.

Сьерра-де-Сан-Франсиско (Мексика)

Особый неповторимый облик у наскальных изображений Сьерра-де-Сан-Франсиско — горной системы, расположенной в сердце полуострова Калифорния на северо-западе Мексики. Полуостров, отделенный от суши Калифорнийским заливом и примыкающий к континенту лишь на севере, протянулся на 1200 км в длину, его максимальная ширина — около 240 м. Значительная часть этой пустынной, преимущественно гористой местности остается труднодоступной и в наши дни. Из-за такого географического положения наскальное искусство полуострова Калифорния, по сравнению с прочими регионами Северной Америки, привлекло к себе внимание в последнюю очередь, хотя засушливый климат способствовал сохранению под скальными навесами замечательных, исключительно своеобразных древних росписей.

В центральной части полуострова крупные полихромные росписи концентрируются в двух горных грядах — Сьерра-де-Сан-Франсиско и Сьерра-де-Гуадалупе. Здесь насчитывается более 300 местонахождений наскального искусства на открытых плоскостях, в гротах и под навесами. Изображения встречаются на сравнительно ровных вертикальных поверхностях, на вертикаль-

ных, переходящих в горизонтальные плоскостях, а также на поверхностях, выступающих углами. Известны, например, антропоморфные фигуры, размещенные на поверхностях с изломанным профилем. Большинство фигур выполнены так, что человеку, стоящему на земле у подножия скалы, они не видны. Некото-

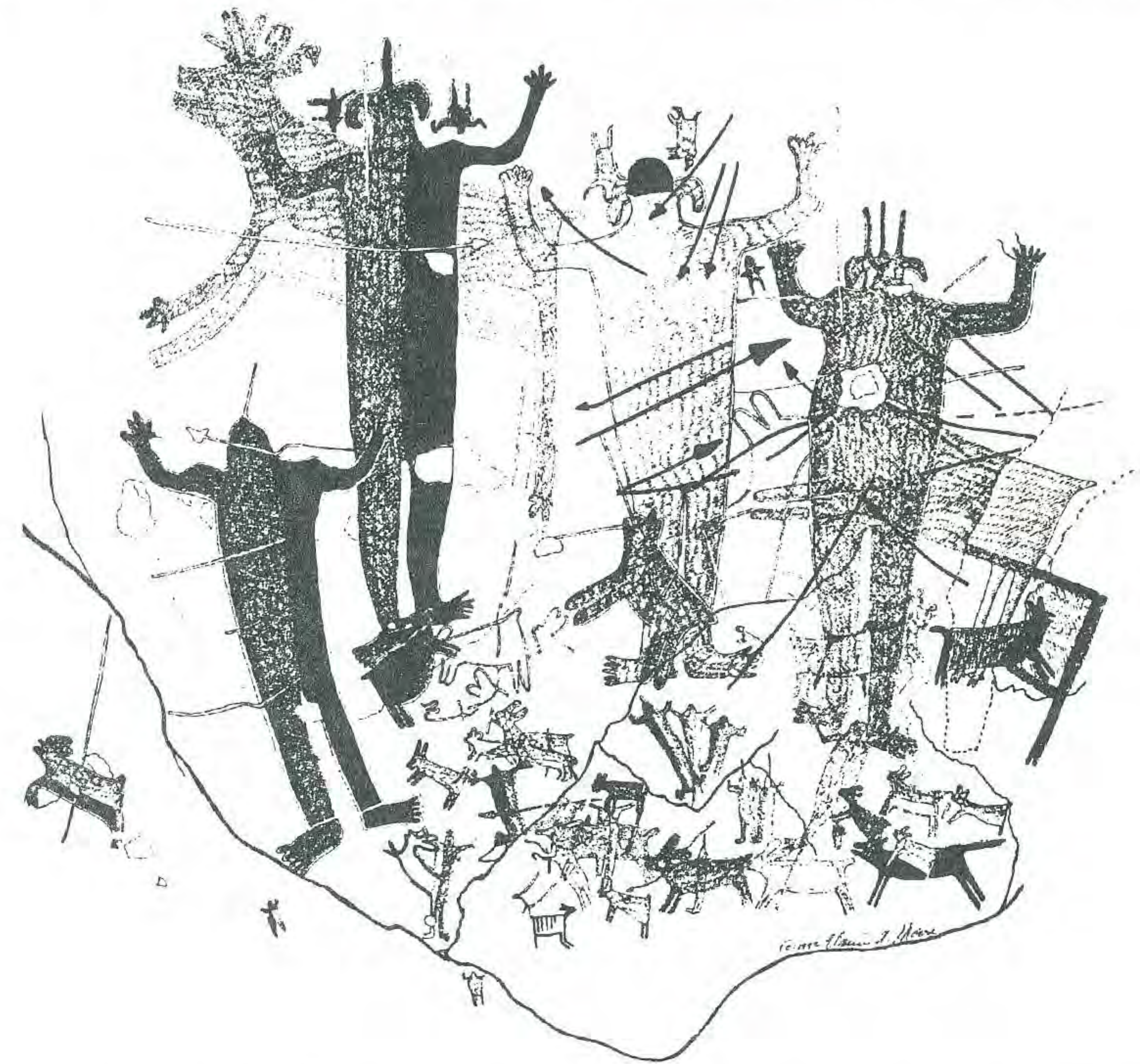


Рис. 160. Огромные двухцветные существа словно призывают к высшим силам. Нижняя Калифорния (Мексика)

рые изображения находятся на высоте более 15 м, другие на горизонтальных или чуть наклонных потолках скальных щелей, причем между потолком и полом расстояние иногда не превышает 60–80 см, так что создатель рисунков мог работать лишь лежа. На стены и козырьки гротов древние обитатели полуострова на-

носили росписи с преобладанием трех цветов — красного, черного и белого. Для позднего периода характерны изображения, выполненные и в более богатой цветовой гамме, включающей насыщенный синий, что для наскального искусства явление редкое. Необычно также значительное присутствие в росписях белого цвета. Петроглифы, выбитые на темных патинизированных валунах, распространены преимущественно в районе Сьерра-де-Гуадалупе, хотя мне удалось найти подобные изображения и в районе, где, как считалось, имеются лишь памятники с росписями.

Для наскального искусства этого региона характерно необычно насыщенное заполнение плоскостей. Хаотичность, многослойность ряда композиций создает иллюзию движения. Многочисленны антропоморфные персонажи. Это крупные стилизованные фигуры высотой до 2,5 м с молитвенно воздетыми к небу руками. Они бывают разделены по вертикали по принципу «арлекино» на две половины — черную и красную, некоторые имеют контрастный белый контур. Многие персонажи показаны в рогатых головных уборах, некоторые из них четырехпалы (рис. 160). Из зооморфных фигур самые крупные — это изображения оленей, выполненные примерно в натуральную величину, баранов с утрированно мощными рогами и других копытных. Иногда они объединяются в сложные многофигурные композиции: куда-то мчатся смертельно раненные, пронзенные стрелами животные. Древние художники использовали необычный изобразительный прием — ноги и контур брюха копытных дополнительно обводились линией контрастного цвета, преимущественно белого или черного. Характерно оконтуривание фигур с заполнением внутреннего пространства другим цветом — как правило, красным, черным или желтым. Встречаются изображения животных, у которых корпус проработан горизонтальными параллельными линиями. Необычны фигуры хищных птиц с прямой линией распростертых крыльев, от которых вниз вертикально отходят отростки, означающие перья. Еще один прием передачи крыльев птиц — контур, заполненный вертикальными линиями-«перьями».

По сравнению с фигуративными изображениями знаков здесь значительно меньше. Они представлены разнообразными геометрическими формами, но наиболее характерными можно считать многочисленные решетки, в том числе в виде сложных полихромных ячеек.

О памятниках наскального искусства аборигенного населения сообщали еще миссионеры-иезуиты, проникшие на полуостров Калифорния в 1697 г. Однако первое письменное свидетельство появилось почти столетие спустя. Упомянув изображения на скалах, иезуит Франсиско Хавьер Клавихеро высказал мнение, что когда-то в этих местах обитало население в культурном отношении более развитое, нежели индейцы кочими, с которым довелось столкнуться европейцам.

Долина реки Коа (Португалия)

Еще один регион наскального искусства, включенный в список мирового культурного наследия, в котором удалось побывать автору, — это Фош Коа, группа памятников в долине рек Коа и Дуро на северо-востоке Португалии (рис. 49–51). Наскальные изображения — как петроглифы, выполненные в различной технике (преимущественно выбивка, тонкая гравировка), так и росписи красным пигментом — локализуются на вертикальных скальных выходах, зачастую обращенных к воде. Курьезное исключение — изображения на горизонтальной поверхности, созданные сравнительно недавно и связанные с тематикой железной дороги, ветка которой проходила здесь до строительства дамбы. Долина Коа, притока многоводной Дуро, впадающей в Атлантический океан, сильно изрезана. Из-за засушливого климата и особенно жаркого лета многие реки мелеют и сезонно пересыхают. Вдоль меньших водных артерий также встречаются местонахождения наскальных изображений. Некоторые из них образуют скопления, имеющие одно название. К примеру, кластер Файя отличается наличием росписей. Петроглифы палеолитического возраста во

всех пунктах ориентированы в сторону реки, тогда как более поздние имеют и другие варианты ориентировки. Подавляющее большинство разновременных наскальных изображений локализуется на вертикальных выходах сланца, а в некоторых местах также и на выходах гранита.

Исследователи выделяют в Фош Коа различные стили изображений, которые датируются разными временными периодами, значительная их часть относится к палеолитической эпохе и к железному веку. В палеолитическом наскальном искусстве преобладают зооморфные мотивы, единичны антропоморфные образы, рыбы и другие сюжеты. Большинство фигур силуэтные, профильные.

Исследование долины реки Коа началось в 1989 г. в связи с разработкой проекта строительства крупной плотины вблизи устья реки, которую вела Португальская электрическая компания. Уже на первых этапах охранных археологических работ было выявлено несколько памятников древности, в том числе четыре грота с наскальными изображениями. К моменту обнаружения произведений палеолитического искусства в 1992 г. в местечке Канада до Инферно работы по сооружению плотины уже шли полным ходом. В 1995 г. в районе была выявлена и первая палеолитическая стоянка. В ноябре того же года правительство Португалии приняло решение приостановить сооружение плотины и создать в долине реки Коа археологический парк. Нетрудно представить, что этому предшествовали недели и месяцы напряженной работы португальских археологов, бурных страстей, упорной борьбы за сохранение памятника и отклонение проекта строительства, за признание открытий профессиональным сообществом и за симпатии общественности. Без поддержки местных жителей ученым пришлось бы трудно. Нелегко было бы склонить чашу весов в свою пользу и на правительственном уровне, недаром доктор Мануэль Карийо, министр культуры Португалии, стал первым лауреатом премии Европейской ассоциации археологов за сохранение историко-культурного наследия.

Показ наскальных изображений в долине Коа хорошо организован. В Вила Нова де Фош Коа — городке, где располагаются Национальный центр наскального искусства и дирекция парка, начинают свой маршрут организованные туристы, которые получают рекламную информацию от туристических агентств и через Интернет. Небольшие группы перемещаются на джипах по заранее согласованному маршруту. По дороге к памятникам в селениях оборудованы пункты, где можно встретиться с сотрудниками национального парка, готовыми предоставить интересующую посетителей информацию, а также можно отдохнуть, купить сувениры. В этих пунктах имеется свободный доступ к сайту национального парка, на котором представлена информация о наскальном искусстве и его археологическом контексте. Жители соседних селений получили возможность «заработать на туристах». Можно посидеть в кафе «Палеолитическое», а неподалеку от него есть каменная изгородь, сложенная из валунов, на одном из которых имеются древние наскальные изображения. Когда и откуда были привезены эти камни, местные жители сегодня уже и не помнят, поскольку валуны оказались здесь задолго до того, как пробудился интерес к наскальному искусству далекого прошлого.

В путешествии экскурсантов сопровождает гид, он же ведет машину. Гиды знают лучшее время для посещения отдельных местонахождений. Впечатление во многом зависит от времени суток и, следовательно, от положения солнца. Разобраться в хаотическом переплетении линий на некоторых плоскостях помогают прекрасные вспомогательные иллюстративные материалы и тексты, которые размещены рядом с плоскостями. Каждое фигуративное изображение на копии выделено своим цветом, что значительно облегчает новичкам разгадку их контуров. Пособия можно взять в руки, подойти с ними к скале, выбрать нужный ракурс, чтобы лучше различить детали. Парк в долине Коа гостеприимно открывает двери всем интересующимся древним искусством. Как много можно увидеть? Вопрос лишь в продол-

жительности пребывания. Если поездка в Вермельосо — это долгая и довольно утомительная экскурсия, то посещение Файя — это уже маленькая экспедиция.

Встреча должна быть хорошо организована

Во многих странах туризму как доходной статье национальной экономики отводится важное место. Рост доходов от этого рода деятельности расширяет сферу интересов туристического бизнеса, в которую попадает все большее число объектов культурного и природного наследия. Памятники наскального искусства становятся одним из подобных объектов специализированного туризма, и необходимо поддерживать их в соответствующем состоянии.

Пример успешного включения объектов наскального искусства в зону туристического посещения демонстрирует Австралия, пережившая своеобразный туристический бум в конце столетия. Так, в 30-е годы XX в. количество туристов из-за рубежа составляло лишь 23 тыс., в середине 80-х годов эта цифра превысила миллион, а к 1990 г. достигла 2,2 млн. Динамично развивался и внутренний туризм. По статистике, в 1986 г. доходы от туризма составили 42 млн дол. и дали 200 тыс. рабочих мест. Многих из этого людского потока привлекало природное и культурное наследие страны, экзотика «нетронутых» уголков австралийского континента, особенности жизни коренного населения. Это явление получило название «культурный туризм». Для любителей подобного отдыха созданы условия, которые могут удовлетворить любые вкусы и запросы. Существуют пятизвездочные отели (например, вблизи Улуру, или Айерс Рок, ставшей своего рода символом «неизвестной» Австралии), в удаленные части континента организованы авиарейсы. До менее «раскрученных» туристических объектов могут добраться любители езды по бездорожью, которых также немало и которые составляют особый туристический поток. Если прочие отрасли австралийской экономики

игнорировали или оттесняли на периферию интересы коренных жителей континента, то в центре внимания туристической индустрии оказался как раз «колорит» мест обитания аборигенов. Наскальное искусство стало для туристов одним из важнейших и наиболее привлекательных проявлений культуры коренных жителей Австралии, оно вошло в моду у представителей современной европейской цивилизации. Хотя восприятие сакральной сущности искусства на скалах изменилось, встреча с ним доставляет эстетическое удовольствие большой аудитории, а изобразительный язык далекого прошлого оказался созвучен современным художественным веяниям.

Наскальное искусство Австралии, возможно, наиболее древнее и в то же время самое живое — традиция создания и подновления наскальных изображений существует здесь и сегодня. На континенте районы концентрации наскальных изображений тяготеют к побережью (северному, северо-восточному и юго-западному). В центральной пустынной части также есть росписи и петроглифы, отдельные памятники встречены на острове Тасмания. «История австралийского искусства замечательна и поучительна, — писал директор Государственного Эрмитажа, член-корреспондент РАН М.Б. Пиотровский в связи с открытием необычной выставки, демонстрирующей современное искусство художников — представителей коренного населения. — Когда, примерно лет двести назад, в Австралии появилась новая, очередная волна переселенцев — белокожих людей из Великобритании, — они столкнулись с более ранним населением континента, у которого художественная деятельность играла огромную роль в религии, ритуале, образовании, развлечении. Постепенно традиционные художники стали использовать в своем творчестве материалы, занесенные пришельцами, — холсты и акриловые краски».

В наши дни для граждан Австралии, чьи предки переселились сюда из Европы и других частей света, история открытия наскальных изображений напоминает о том, что причиной пренебрежительного отношения к представителям коренного насе-

ления является слабое знание их культуры. Многих австралийских и зарубежных туристов посещение памятников наскального искусства обогатило новым опытом, удовлетворило растущий интерес к традиционной культуре (рис. 161–162, 164–165).

Очевидным стало и то, что туристическое использование памятников наскального искусства, наряду с положительным влиянием (удовлетворение интереса публики к прошлому коренного населения, расширение представлений об изобразительном языке и истоках искусства), имеет и отрицательную сторону, поскольку массовое посещение увеличивает нагрузку на прилегающую территорию, приводит к усилению запыленности поверхностей с изображениями и т. п. В то же время интерес к наскальному искусству как культурному феномену и эффективность его финансового использования привлекают внимание к проблеме его сохранения, повышают заинтересованность и стимулируют выделение на это денежных средств. Повышенное общественное внимание к памятникам наскального искусства также имеет свои «минусы». В последнее время не редки случаи, когда люди, стремясь сделать памятник доступным для обозрения, удаляют лишайники, промывают скалу, чистят ее поверхность щетками, подкрашивают фигуры. Пытаясь получить контрастные фотографии, они смачивают водой поверхность с изображениями, снимают контактные копии, зачастую не подозревая, какой вред наносят памятникам, — сохранять и исследовать их после этого становится намного труднее.

Многие памятники наскального искусства страдают от неорганизованного или недостаточно хорошо контролируемого посещения. Вандализм везде одинаков — малокультурные люди мусорят в этих местах так же, как и в других. Печально, но факт. Некоторые туристы не прочь оставить о своем посещении памятную надпись и процарапывают, рисуют краской, мелом, другими оказавшимися под рукой средствами свои имена, слоганы и т. д. Плачевные последствия имело безответственное поведение туриста в Нио. В Галерее обвала на глинистом полу сохранились

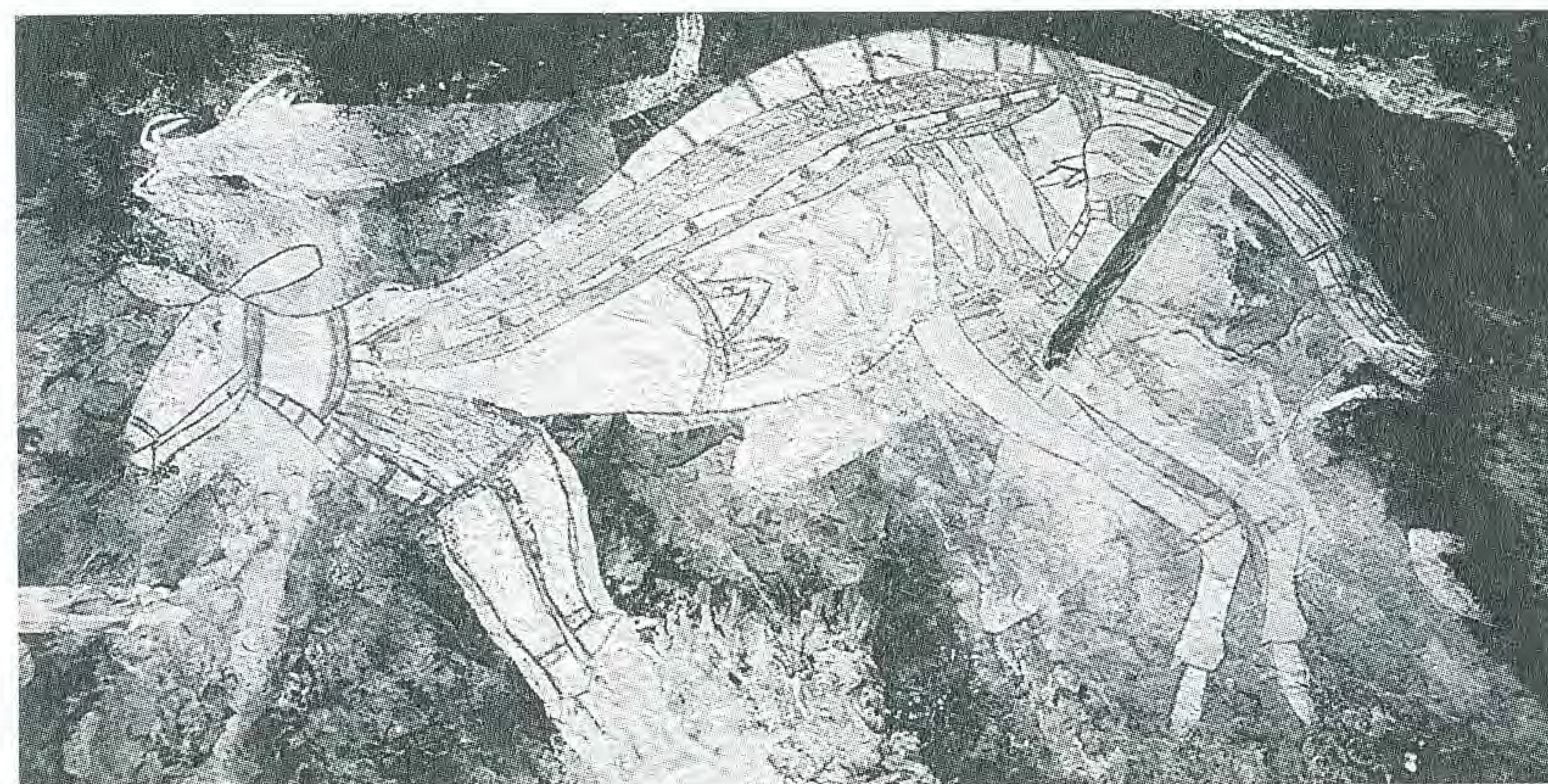


Рис. 161. Полихромное в рентгеновском стиле изображение кенгуру выполнено в гроте австралийским аборигенным художником в Арнхемленде (Австралия)

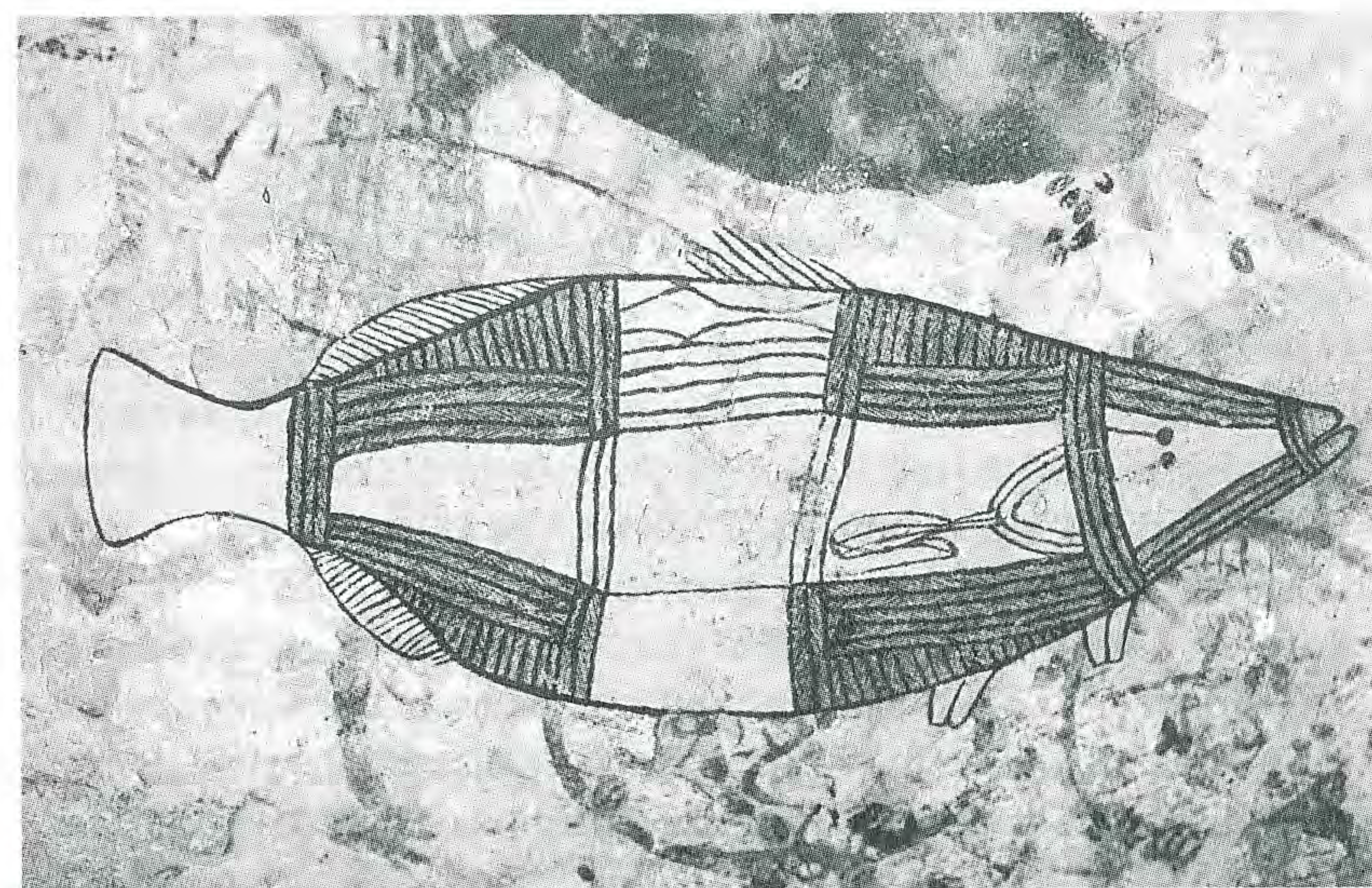


Рис. 162. В рентгеновском стиле изображались и рыбы. Эта рыба из Австралии нарисована в желто-коричневой гамме

изображения животных. Известный отечественный исследователь З.А. Абрамова, посетив пещеру Нио, так описала этот случай. Несмотря на принятые меры предосторожности, на металлическую сетку, отделяющую древности от туристической тропы, «все же кто-то из недавних посетителей, видимо отстав от своей группы, захотел рассмотреть изображение лошади поближе. Он полез под сетку и отпечатками своих рук и колен значительно повредил заднюю часть фигуры лошади. В этой галерее бережно сохраняются отпечатки ног палеолитических людей, теперь к ним прибавились следы современного варвара».

Любопытно, что при изучении прошлого порой бывает трудно провести четкую грань между наскальными изображениями и тем, что должно квалифицироваться как действия вандалов. В исключительных случаях посетительские надписи, граффити, тоже являются символами освоения пространства и порою становятся историческим источником.

Слово «граффити» происходит от итальянского *graffiti*, означающего «нацарапанный». Граффити в значении «посетительские надписи» иногда рассматриваются как исторические свидетельства, причем встречаются они не только на скалах, но и на стенах выстроенных человеком сооружений, вовсе не предназначенных для передачи подобной информации. На римских общественных сооружениях частенько можно видеть древние надписи — информационные объявления. Грамотный гражданин римской империи, вероятно воин, проходя мимо плоскости с наскальными изображениями примерно через 3000 лет после их создания, рассмотрел на ней знакомый предмет — кинжал. Результат «опознания» — появление латинской надписи *misro* (лат. «кинжал»), которую ныне можно увидеть на памятнике в местечке Луино в долине Валкамоника на севере Италии. Гражданин другой империи, советской, нарисовал вблизи древних петроглифов в Туве знакомый ему образ — профиль В.И. Ленина. На стенах Софии Киевской стоявшие службу, но не вполне ею увлеченные киевляне процарапывали на стенах надписи и рисунки порой весьма



Рис. 163. Этот рисунок, имитирующий искусство палеолита, на самом деле является современным граффити. Подпись автора, знаменитого французского спелеолога Норбера Кастере, нарисовавшего эту группу в 1965 г. в пещере Тибиран (Франция), видна внизу

скабрезного содержания. Знаменитый узник Шильонского замка на Женевском озере Джордж Гордон Байрон оставил на одной из колонн в его мрачном цоколе автограф, который, в отличие от окружающих его многочисленных царашек безвестных заключенных, для наших современников овеян романтизмом стихов мятежного лорда. Это единственный автограф, который сегодня прикрыт стеклянной пластиной. Не менее романтична греческая надпись, начертанная на стене Собора Парижской Богоматери. Слово, имеющее значение «рок» или «судьба», разбудило воображение Виктора Гюго, и он создал свой знаменитый роман о фатальной любви горбуна Квазимодо к прекрасной цыганке Эсмеральде. Большинство городских граффити вряд ли

можно рассматривать как проявление культуры, скорее, наоборот, — бескультурья, хотя их лучшие образцы относят к современной хип-хоп-культуре.

Изображения на скалах как средство общения, передачи информации, самовыражения утрачивают многие свои функции в обществе, имеющем на вооружении письменность. Очень точно определил грань между праздным вандализмом и тем, что становится достоянием истории, выдающийся сибирский общественный деятель и исследователь древностей А.В. Адрианов. Более ста лет назад он, изучая писаницы (так в Сибири принято называть наскальные изображения — и петроглифы, и росписи), отмечал: «Со страшной досадой приходится видеть, как между некоторыми изображениями и фигурами красовалось имя, год и инициалы имени ни для кого не интересного, никому не нужного».

В распоряжении современного человека — продукты новых технологий: электронные записные книжки, мобильные телефоны, портативные компьютеры. Людям нет необходимости писать на скалах свои послания, они могут пользоваться современными средствами хранения и передачи информации.

Дорогой читатель, пожалуйста, не пиши на скалах! В те времена, когда еще не мерцали мониторы компьютеров; когда еще не была изобретена бумага, на которой первая типографская машина с шумом отпечатывала страницу за страницей, пергамент, над которым корпел писец; когда еще не были изготовлены глиняные таблички, на которых можно было продавливать значки и иероглифы; когда еще не растягивались очищенные шкуры животных, обрабатываемые таким образом, чтобы на них можно было палочкой или отточенным пером птицы изобразить знаки, — в те далекие времена люди избрали камень, чтобы на нем запечатлеть свои мысли и идеи. Скальные плоскости через века и тысячелетия донесли до нас послание людей, имен которых мы никогда уже не узнаем, но которые оставили след в истории человечества. Возможно, это послания наших прапрапрабабушек и прадедушек. Принимая приглашение на прогулку в мир

наскального искусства, по страницам каменной летописи истории в глубь тысячелетий, помните, что каждая скальная плоскость — это лист каменной книги, повествующей о людях прошлого, их занятиях, обычаях, верованиях и обрядах. Рисунки на скалах из поколения в поколение передавали живописный рассказ их создателей об окружающем мире и самих себе. Немного внимания, терпения и интереса — и, стерев пыль тысячелетий с каменных страниц, вы можете попытаться постигнуть загадочный, неведомый язык древних образов.

Однако дошедшие до нас из глубины веков изображения на скалах все же не столь долговечны, как это может показаться на первый взгляд.

Дублеры

Памятники наскального искусства, подобно другим объектам культурного наследия, требуют заботы об их сохранении и поэтому специальной организации показа. На этом пути действия ведутся в трех направлениях. Во-первых, памятники наскального искусства экспонируют в природной среде, где магию древних образов усиливает их природное окружение. Во-вторых, в музейных экспозициях посетителям представляют фрагменты скальных плоскостей или их копии. Некоторые копии очень хороши и довольно точно передают не только особенности изображений, но и фактуру камня. Наконец, новое перспективное направление — создание объектов-дублеров. Как часто бывает с шедеврами, люди стремятся увидеть хотя бы их копии. Модели-копии, воспроизводящие древние пещеры с росписями и гравировками, позволяют снять непомерную туристическую нагрузку с оригиналов и дают посетителям возможность получить полное представление об объекте — это особенно актуально для палеолитических пещер. Знатоки древнего пещерного искусства, имеющие опыт пребывания в подземных святилищах, вероятно, отметят особую атмосферу, проникнуться которой можно лишь



Рис. 164. Изображения вонджины связаны с обрядами вызывания дождя. Такие изображения ежегодно перед сезоном дождей подновляются, чтобы не иссякла их магическая сила. Пещера с изображениями расположена близ реки Кинг Эдвард в Кимберли (Австралия)



Рис. 165. Вонджины, божества воды, всегда изображались безо рта, иначе бы они затопили потоками воды всю землю. Декор на их одежде символизирует капли дождя. Хребет Чемберлайн в Кимберли (Австралия)

при посещении подлинных древних памятников, но менее искусственный массовый зритель эту разницу не ощутит.

Необходимость создания предназначенной для посещения копии памятника связана с тем, что с каждым годом все больше людей стремятся воочию увидеть произведения первобытного искусства. Еще в 1963 г. была закрыта для посещения французская пещера Ляско. Для того чтобы не лишать широкую публику возможности ознакомиться с этим выдающимся памятником, было решено создать копию этой пещеры в натуральную величину. В начале 80-х годов XX в. во Франции была разработана и апробирована технология изготовления и использования копий целых пещерных комплексов. Были выполнены факсимиле росписей знаменитых пещер Ляско в департаменте Дордонь и Нио в Арьеже. Технология, по которой создавали Ляско-2, для 80-х годов была весьма передовой. Метод фотограмметрии позволил без контакта с оригиналом точно зафиксировать все особенности стен, сводов и покрывающих их изображений. Но в эпоху динамичного развития технологий скоро появились новые возможности. При создании копии Черного салона из пещеры Нио, которая ныне находится в специальном помещении на территории Доисторического парка, расположенного во Французских Пиренеях, была предпринята попытка показать, как выглядел этот выдающийся памятник в древности, сразу после создания росписей, до того, как время модифицировало изображения. И все же копии даже очень высокого качества, находящиеся внутри современного здания, изолированы от природной среды. Это изменяет восприятие произведений древнего искусства.

Первые копии потолка Альтамиры были установлены в 1959 и в 1961 г. в музее Мюнхена. В 1993 г. для парка в Японии была сделана еще одна копия. Она отличалась высоким качеством исполнения — было проведено детальное фотограмметрическое сканирование потолка Альтамиры, в ходе которого исследователи зафиксировали каждый сантиметр поверхности, — и результат того стоил. Росписи, занимавшие площадь 35 м², тщательно,



Рис. 166. Так был закрыт вход в настоящую Альтамиру

почти идентично воспроизвели живописцы Педро Саура и Матильда Мускис. Опыт создания этой копии, имевшей огромный успех у публики, использовался при создании пещеры-дублера.

Хотя признание художественной ценности пещерных росписей Альтамиры шло непросто, настало время, когда восхищение творчеством древних и желание воочию увидеть эти бесценные шедевры вступили в противоречие с необходимостью заботиться об их сохранности как части культурного наследия человечества. Так, в 1973 г. пещеру Альтамира посетили 177 тыс. человек, что, в свою очередь, не могло не сказаться на ее состоянии. Настоящая Альтамира была закрыта для посещения в 1977 г., поскольку было установлено, что огромный туристический поток не лучшим образом влияет на климат внутри пещеры (рис. 165). Изменение влажности и содержания углекислого газа приводило к деградации пигментов росписей. А наиболее активные посетители не оставляли попыток отбить на память фрагменты древних изображений, бросая в них, несмотря на непреодолимое загрязнение, всякие мелкие предметы, монеты. Поражает бесплодность подобных попыток: люди просто не смогли бы достать сколотые фрагменты из-за ограды.

Специалисты провели расчеты и определили оптимальное количество посетителей, которое не могло существенно влиять на микроклимат в пещере. Долговременные наблюдения позволили выявить и оптимальные температуру и влажность, не оказывающие разрушительного воздействия на изображения. В результате пещера была открыта вновь в 1982 г., но количество посетителей было резко ограничено до 8500 в год (из расчета около 35 человек в день), то есть число потенциальных счастливиц сократилось более чем в 20 раз! Из-за огромного числа желающих увидеть знаменитый комплекс в разгар туристического сезона экскурсии оказались расписанными на четыре года вперед!

В 1991 г. директором Альтамиры стал Хосе Антонио Ласерас, уже имевший за плечами опыт музейной деятельности в Мадриде. Он твердо проводил в жизнь свою мечту — содействовать



Рис. 167. Изображение на Большом плафоне Альтамиры

сохранению Альтамиры и возможно более широкому распространению знаний об этом замечательном памятнике. С этой целью предполагалось создать пещеру-дублер, по возможности ничем не отличающуюся от оригинала. Это сняло бы непомерную туристическую нагрузку с настоящей Альтамиры, но не оставляло бы неприятного осадка в душах посетителей, стремящихся приобщиться к тайнам первобытного творчества, что таится в глубинах пещер, — осадка, который нередко остается при знакомстве с копией.

Пещера-дублер испанской Альтамиры, Альтамира-2, была создана недалеко от настоящей Альтамиры — по последнему слову техники, но с применением ручного труда. Новейшие технологии использовались для имитации фактуры стен, поддержания прохладного пещерного климата, восстановления первоначального облика привходовой части. Сами росписи создавались, так же как и в прошлом, натуральным пигментом на водной основе. Закрепление искусственных частей на скальное основание происходило вручную, поскольку из-за близости оригинала пришлось отказаться от взрывов породы.

Имелась возможность использовать уже накопленный позитивный опыт изготовления копий росписей палеолитических пещер. Решено было построить единый комплекс, объединяющий копию пещеры, большой музей, исследовательский центр и библиотеку. Работавшие над проектом специалисты разных профилей постарались воссоздать не только внешний вид, который имеет Альтамира сегодня, но и ее оригинальный древний облик, за тысячелетия изменившийся и вследствие геологических процессов, и под влиянием туристической нагрузки, да и просто под губительным воздействием времени. Около 13 тыс. лет назад над широким входом в пещеру был утрачен навес (недаром собака застряла в чем-то напоминавшем нору, а не вход в пещеру). После камнепада в 1924 г. в некоторых галереях Альтамиры были возведены деревянные крепы, которые сильно изменили облик ее внутреннего пространства. В 50–60-е годы XX в., чтобы замас-



Рис. 168. Изображение на Большом плафоне Альтамиры

кировать эти крепы, были созданы имитирующие скальный монолит подпоры из цемента и камня. Вход в настоящую Альтамиру закрыли железной дверью. Саму скалу укрепили, введя специальный цемент в отверстия, просверленные вручную. Помимо больших зданий, предназначенных для размещения пещеры-дублера Альтамиры-2 и музея, была создана инфраструктура — построены новая дорога, автостоянка.

Авторы проекта решили воссоздать всю фронтальную часть пещеры в том виде, какой она имела в древности. Для реконструкции ее облика были проведены тщательные исследования, которые показали, какие геологические процессы и каким образом изменили привходовую часть. Был реконструирован навес, утраченный еще в древности. У входа установили стеклянные панели, сквозь которые посетители получили возможность

видеть пейзаж, лишенный современных построек и модификаций. Так была реконструирована утраченная реальность. Очевидцы говорят, что не ощущают ни времени, ни того, что находятся внутри здания, — так удачно осуществлен проект.

Впрочем, некоторые изменения все же были внесены. В ущерб реальности, но для удобства посетителей в зале с росписями пол опустили значительно ниже, чем в подлинной Альтамире. Это позволяет туристам входить в пещеру не наклоняясь и не задирать голову, осматривая росписи. Если бы не эти изменения, в залы Альтамиры-2 пришлось бы проползать. Изначальный уровень пола подлинной пещеры отмечен по периметру помещения, так что экскурсанты могут представить, как пол выглядел в действительности. Воспроизвели ученые и дальний узкий конец пещеры (в настоящей Альтамире туда редко попадают даже специалисты), где можно видеть прямоугольные черные знаки, так называемые тектиформы, а также нарисованные личины, ряд гравировок.

Специалисты Национального географического института Испании восемь месяцев занимались лазерной съемкой, собирали фотограмметрические данные, фиксируя каждые 5 мм поверхности стен и потолков пещеры для их точного воспроизведения. Было получено более 6400 тыс. лазерных точек только для одного потолка с росписями. Эти цифровые данные затем были проанализированы с помощью компьютерной программы и использованы для вырезания полистироловых блоков высокой плотности. Цвет и фактура скальной поверхности имитировались составом из смеси известняка и смол, каждый блок покрывался слоем толщиной около 1 см. В этом слое воспроизводились микроструктура стен, каждая трещина, шероховатость, полученные путем изготовления силиконовых матриц с поверхностями скал. Разумеется, для изготовления матриц использовали стены не самой Альтамиры, а подобных ей известняковых пещер без росписей. Совершенно натуральной делает эту поверхность имитация влажности, достигнутая на отдельных участках посредством ис-

пользования лака и эпоксидной смолы. Создается иллюзия, что с потолка свисают капельки воды.

Помимо создания существенного для зрительного восприятия имитационного эффекта мелкозернистой поверхности скал, эта технология позволила наносить изображения так же, как это делали палеолитические художники, — натуральной охрой на водной основе и углем.

Кроме этого, копия должна была соответствовать требованиям пожарной безопасности, быть достаточно прочной, не слишком твердой, но и не слишком гибкой. Составом требовалось покрыть около 2600 м² стен и потолка. Над их воссозданием в течение 1999 г. трудились одновременно 40 человек, израсходовавших около 10 т смеси. К концу 1999 г. составные части были готовы для отправки из Мадрида, где они изготавливались, в Сантандер для монтажа Альтамиры-2. На протяжении 10 недель их подвешивали на кабелях из нержавеющей стали, подгоняли друг к другу. В помещении были установлены кондиционеры, свет, аудио- и видеотехника, которые усиливают эффект реальности, поддерживается постоянная 14-градусная температура. Все это приближает Альтамиру-2 к ее прототипу.

Художники Педро Саура и Матильда Мускис уже получили бесценный опыт создания росписей при подготовке японской копии, воспроизводившей часть свода Альтамиры. Для Альтамиры-2 они предприняли еще более детальное исследование оригинала, чтобы изучить все мельчайшие особенности техники выполнения полихромных росписей и манеры древнего художника (как уже говорилось, они полагают, что все многоцветные изображения созданы одним человеком). Саура и Мускис сфотографировали все необходимые фрагменты. После кропотливой и трудоемкой работы они установили, что потолок создавался сначала в гравированной версии, а лишь затем фигуры наносились в цвете. Им даже удалось выявить несколько неизвестных изображений — и это на хорошо исследованном памятнике, о котором, казалось бы, все давно уже было известно!

По фотографиям супруги-художники воспроизвели все гравировки, красочные пятна и высокохудожественные полихромные изображения Альтамиры. Наши современники, подобно палеолитическим мастерам, использовали природные краски — оксид железа для красного цвета и уголь для получения черного. Художники наносили краситель пальцами, иногда используя кусочки кожи для растушевки краски, гравировки же выполняли камнем с острым краем. Как настоящие копировальщики Саура и Мускис старались как можно более точно следовать оригиналу и в направлении линий, и в последовательности их нанесения, интенсивности и толщине. Они воспроизвели 70 гравировок и около 100 фигур животных, выполненных красками на 180 м² потолка. Конечно, представления и способ восприятия современных художников отличаются от подхода археолога, который, по словам Сауры, «смотрит на пещерное искусство и думает о том обществе, которое создало его, о хронологии, стиле, символическом значении. Мы, художники, сразу же видим руку человека, нарисовавшего фигуры». По свидетельству крупнейшего знатока первобытного искусства П. Бана, лучше Сауры и Мускис вряд ли кто-то изучил манеру мастера, расписавшего плафон Альтамиры.

В последнее время реализуется еще один уникальный проект — изготовление копии пещеры Коске, невозможность посещения которой вполне очевидна из-за ее труднодоступности. В 1994 г. водолаз доставил туда оборудование для фотограмметрической и лазерной фиксации поверхности стен, по материалам которой создается трехмерная модель пространства пещеры и наскальных изображений на ее стенах. Росписи воспроизводятся в цвете с передачей особенностей фактуры, эффекта от оживляющих стены отблесков воды.

Ваши глаза

Большинству читателей, во всяком случае начинающим путешественникам, приходится смотреть на мир глазами исследовате-

лей. От того, насколько знающими, компетентными, увлеченными и искренними будут эти исследователи, зависит, каким предстанет перед вами мир первобытного человека.

Есть и еще один ракурс. Я неслучайно употребила этот фототермин. Большинство произведений мы знаем по фотографиям в изданиях. И далеко не каждая фотография может передать особенности памятника. Через объектив фотокамеры современные читатели смотрят сквозь толщу стен и тысячелетий — в подземный мир пещерного искусства. Самые лучшие альбомы по первобытному искусству и монографии самых авторитетных специалистов, писавших и пишущих о наскальном искусстве, остались бы не подкрепленными ничем, кроме прорисовок, если бы не фотографы. Одним из таких талантливых фотографов, полноправным соавтором А. Леруа-Гурана и П. Бана был Жан Вертю (1929–1985). Первые фотоснимки под землей он сделал на раскопках А. Леруа-Гурана в Арси-сюр-Кюр в 50-е годы XX в. Фотография не была основной профессией Вертю, вполне востребованного и состоявшегося создателя роботов, инженера и теоретика. Но его мастерство фотографа сравнимо только с его талантом и увлеченностью. В наши дни, когда техника совершенствуется столь стремительно, что становится эффективной даже в неумелых руках, когда цифровые фотоаппараты быстро вытесняют зеркальные камеры, как-то забывается, сколько труда, мастерства, находчивости требовалось, чтобы получить настоящий, качественный снимок — и художественный, и документальный одновременно. Все нововведения в технике фотографии и в оборудовании Ж. Вертю ставил на службу своему пещерному искусству фотографии — воссозданию в альбомах и книгах древних образов.

Сказка со счастливым концом

По словам Кюна, история открытия Альтамиры «походит на роман». Драматичные коллизии вокруг признания подлинности ее

росписей и их изучения продолжались долгие годы. Теперь эта история больше похожа на сказку, а у каждой сказки, как известно, должен быть счастливый конец (хотя следует оговориться, что для истории это скорее исключение, чем правило). Рассказ о «первооткрывательнице» Альтамыры маленькой Марии де Саутуола имеет именно такой финал. Девочка, потерявшая отца, кончину которого ускорила полемика с научными оппонентами, выросла и удачно вышла замуж почти за принца — за представителя богатейшего семейства Ботин. Фонд этой семьи оплатил большую часть расходов по созданию Альтамыры-2. Потомки Дона Марселино чтят память их ныне знаменитого предка, который воспринимал пренебрежение ценностью его открытия болезненно, как личное оскорбление. Его доброе имя ныне восстановлено, а уязвленное самолюбие могло бы торжествовать. 17 июля 2001 г. пещера-копия открывала свои глубины для первых посетителей, которыми стали король и королева Испании. В 2004 г. исполняется 125 лет с начала научного изучения Альтамыры — «королевы расписных пещер». Альтамира встречает его во всем королевском блеске, со свитой почти из 300 пещер с палеолитическими гравировками и росписями. И даже со своим двойником.



Список литературы

- Абрамова З.А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. — М.-Л.: Наука, 1966.
- Бадер О.Н. Каповая пещера. — М.: Наука, 1965.
- Верещагин Н.К. От ондатры до мамонта: путь зоолога. — СПб.: Астерион, 2002.
- Дэвлет Е.Г. Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование. — М.: Научный мир, 2002.
- Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А. Духовная культура древних народов Северной и Центральной Азии (мир петроглифов). — Нью-Йорк: Эдвин Меллен Пресс, 2000.
- Молодин В.И., Черемисин Д.В. Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. — Новосибирск: Наука, 1999.
- Окладников А.П. Утро искусства. — Л.: Искусство, 1967.
- Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. — М.: Искусство, 1985.
- Филиппов А.К. Происхождение изобразительного искусства. — СПб., 1997.
- Художественная культура первобытного общества / Под ред. Кагана М.С.: Хрестоматия. — СПб.: Славия, 1994.
- Шер Я.А., Вишняцкий Л.Б., Бледнова Н.С. Происхождение знакового поведения. — М.: Научный мир, 2004.
- Altamira Symposium. Actos del Symposium Internacional sobre Arte Prehistorico celebrado en conmemoración del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979). Madrid: Imprenta del Ministerio de Cultura, 1981.
- Bahn P.G., Vertut J. Images of the Ice Age. London: Windward, 1988.
- Bahn P.G., Vertut J. Journey through the Ice Age. London, 1999.
- Chauvet J.-M., Brunel Deschamps E., Hillaire Ch. La grotte Chauvet. Paris: Seuil, 1995.
- Clottes J., Courtin J. La grotte Cosquer: peintures et gravures de la caverne engloutie. Paris: Seuil, 1994.
- García Guinea M.A. Altamira y otras cuevas de Cantabria. Madrid: Silex, 1979.
- Grant C. Rock Art of Baja California. Los Angeles: Dawson's Book shop, 1974.

- Leroi-Gourhan A. Treasures of prehistoric art. N.Y.: Harry N. Abrams, Inc., 1965.
- Lorblanchet M. Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards. Paris: Éditions Errance, 1995.
- Lorblanchet M., Bahn P. (eds.). Rock Art Studies: the Post-Stylistic Era or Where do we go from here? Oxbow Monograph 35. Oxford, 1993.
- Ščelinskij V.E., Širokov V.N. Höhlenmalerei im Ural: Kapova und Ignatievka. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1999.

Иллюстративные источники

- Амирханов Х.А., Лев С.Ю. Статуэтка бизона с Зарайской стоянки: археологический и знаково-символический аспекты изучения // Российская археология. № 1. 2003 — 6;
- Верещагин Н.К. От ондатры до мамонта: путь зоолога. — СПб.: Астерион, 2002 — 57, 59, 66, 73, 91;
- Верн Ж. За убегающим горизонтом. — Гродно-Смоленск, 1994 — 100, 105; Выставка произведений Ивана Семеновича Ефимова. Каталог. — М., 1959 — 89; Герберштейн С. Записки о Московии. — М.: Изд. МГУ, 1988 — 92;
- Диков Н.Н. Наскальные загадки древней Чукотки. Петроглифы Пегтымея. — М., 1971 — 103;
- Ларичев В.Е. Открытие наскальных изображений на территории Внутренней Монголии, в Синцзяне и Цинхае // Рериховские чтения 1984. — Новосибирск, 1985 — 132;
- Мартиросян М.М. Наскальные изображения Гегамских гор. Археологические памятники Армении. Вып. III. — Ереван: Изд. Арм. АН, 1981 — 145;
- Молодин В.И., Черемисин Д.В. Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. — Новосибирск: Наука, 1999 — 53;
- Окладников А.П. Петроглифы Ангары. — М.-Л.: Наука, 1966 — 135,3;
- Окладников А.П. Утро искусства. — Л.: Искусство, 1967 — 136;
- Окладников А.П. Петроглифы Нижнего Амура. — Л.: Наука, 1971 — 135,1;
- Окладников А.П. Петроглифы Байкала — памятники древней культуры народов Сибири. — Новосибирск: Наука, 1974 — 135,2, 154;
- Раков В.А. Наскальные изображения гигантских морских животных в неолите на юге Корейского полуострова // Мир древних образов на Дальнем Востоке. — Владивосток, 1998 — 97, 103;
- Савватеев Ю.А. Залавруга. — Л.: Наука, 1970 — 103;
- Савватеев Ю.А. Наскальные рисунки Карелии. — Петрозаводск: Карелия, 1983 — 97, 120, 150;
- Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. — М.: Искусство, 1985 — 19, 34, 67;
- Федорова И.К. Новые данные о мифологии острова Пасхи // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. — Л., 1977. — 97;
- Хуан Су Ёнг, Мун Мёнг Де. Петроглифы Бангудэ. — Сеул (на корейском языке), 1984 — 97, 103;

Художественная культура первобытного общества / Под ред. Кагана М.С.: Хрестоматия. — СПб.: Славия, 1994 — 24, 25, 30, 33, 41, 46, 95, 108;

Щелинский В.Е. Настенная живопись Каповой пещеры на Южном Урале (датировка, размещение, культурная принадлежность) // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. — М, 1990 — 52;

Altamira Symposium. Actos del Symposium Internacional sobre Arte Prehistorico celebrado en conmemoracion del primer centenario del descubrimiento de las pinturas de Altamira (1879-1979). Madrid: Imprenta del Ministerio de Cultura, 1981. — 14, 71, 72, 74, 79, 83, 134, 138;

Arte rupestre e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996. Relatório científico ao Governo da República Portuguesa elaborado nos termos da resolução do Conselho de Ministros. № 4/96. 1998 — 50;

Bahn P. Prehistoric Art. Cambridge Illustrated History. Cambridge, 1998 — 2, 122, 123, 149;

Bahn P., Pettitt P., Ripoll S. Discovery of Palaeolithic cave art in Britain // Antiquity. Vol. 77. № 296. June 2003 — 5;

Bahn P.G., Vertut J. Images of the Ice Age. London: Windward, 1988 — 8, 33, 58, 69, 93, 112;

Bahn P.G., Vertut J. Journey through the Ice Age. London, 1999 — 7, 22, 121;

Baptista A.M. No tempo sin tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Vila Nova de Foz Côa: Ministerio de Cultura, 1999 — 49, 51;

Bentley M., Bentley T. Gabriola: Petroglyph Island. Sono Niss Press. Victoria, 1998 — 97;

Chaloupka G. Journey in Time. Sydney, 1993 — 137, 156, 161-162;

Chauvet J.-M., Brunel Deschamps E., Hillaire Ch. La grotte Chauvet. Paris: Seuil, 1995 — 47, 48, 60, 61, 63, 70;

Clottes J. World Rock Art. Los Angeles, 2002 — 163-165.

Clottes J., Courtin J. La grotte Cosquer: peintures et gravures de la caverne engloutie. Paris: Seuil, 1994 — 75, 76, 87, 90, 94, 98, 99, 104, 113, 114, 117, 124;

Coles J. Images of the Past. Uddevala, 1990 — 158;

García Guinea M.A. Altamira y otras cuevas de Cantabria. Madrid: Silex, 1979 — 1, 3, 4; 12, 15, 17, 166-168;

Grant C. Rock Art of Baja California. Los Angeles, 1967 — 97;

Helskog K. Helleristningene i Alta. Spor etter ritualer og dagligliv i Finnmarks forhistorie. Alta, 1988 — 159;

Huyge D. "Where are the fish?": piscatorial representations in the central Saharan and Egyptian rock art // Rock Art Research. Vol. 15. № 2. — 97, 103;

Lee S., Pigeaud R., Saulieu G. Prehistoric Rock Art in South Korea // International Newsletter on Rock Art. № 34. 2002 — 101;

Leroi-Gourhan A. Tresures of prehistoric art. N.Y.: Harry N. Abrams, Inc., 1965 — 9, 18, 20, 21, 23, 28, 35, 39, 42, 43, 55, 62, 88, 102, 106, 111, 121;

Loubser J.H.N., Greiner T.G., Hudson T. Rock Art Research in Georgia, Southeastern United States of America // International Newsletter on Rock Art. № 35. 2003 — 118, 144;

Montes R., Morlote J.M., Muñoz E. The Urdiales Cave, a New Paleolithic Rock Art Site in Cantabria // International Newsletter on Rock Art. № 25. 2000 — 85;

Müller-Karpe H. Handbuch der Vorgeschichte. München, 1966 — 10, 11, 13, 16, 26, 27, 29, 31, 32, 36, 37, 38, 40, 54, 56, 64, 65, 68, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 86, 96, 107, 109, 110, 125;

Neumayer E. Prehistoric Indian Rock Art. Oxford — 157;

Nuñez Jimenez A. Cuba: dibujos rupestres. Lima: Industrial grafica, 1975 — 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 146, 147, 148, 151, 155;

Pagan Perdomo D. Nuevas Pictografias en la Isla de Santo Domingo. Las Cuevas de Borbon. Santo Domingo, 1970 — 155;

Shuster C., Carpenter E. Patterns That Connect. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1996 — 115, 116, 139, 140, 141, 142, 143;

по Э.Мур (E. Moore) — 160;

предоставлены Ж. Клоттом (J. Clottes) — 44, 45;

Е.Г. Дэвлет — 119, 152.

Оглавление

Глава 1

ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО, ИЛИ СОКРОВИЩА В ПЕЩЕРАХ (Трое в пещере, не считая собаки)	6
«Антология» палеолитического наскального искусства. Палеолитическая классика	15
На море и на суше. Новые находки	62
В поисках истины	76
Восток — дело тонкое	77
Освященные и освященные	84

Глава 2

СЮЖЕТЫ ИСКУССТВА ПАЛЕОЛИТА И НЕ ТОЛЬКО	87
Методы датирования	156
Как отличить подделку?	161
Мир в цвете	163
Где же добывали пигменты?	167
«Автопортрет» мастера	169

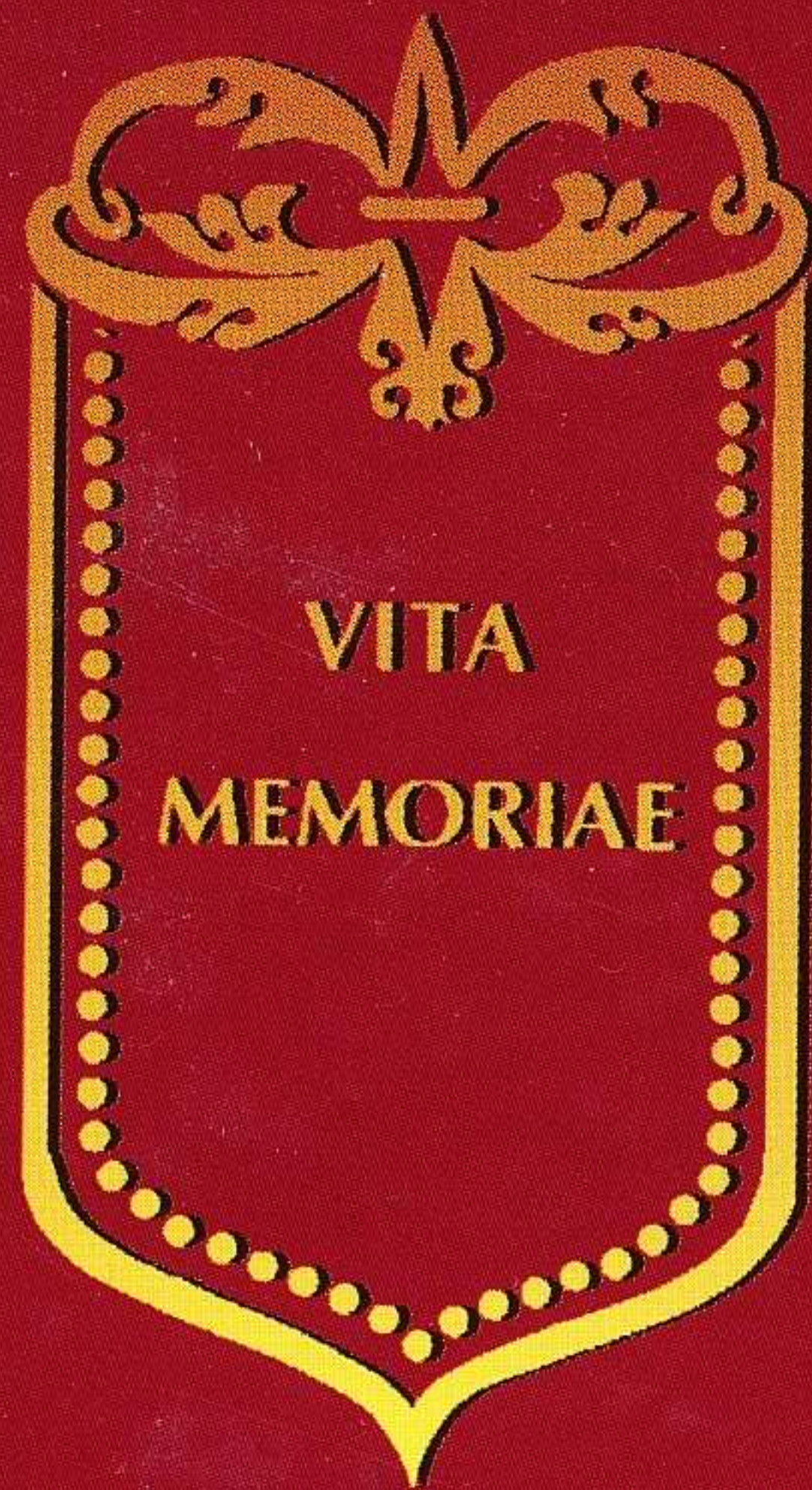
Глава 3

АЛЬТАМИРА НОВОГО СВЕТА	176
------------------------------	-----

Глава 4

СУДЬБЫ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА. НОВАЯ ЖИЗНЬ АЛЬТАМИРЫ	215
Нерукотворные образы на священных скалах	221
Сюжеты наскального искусства и измененное состояние сознания	233

На страже культурного наследия	236
Встреча должна быть хорошо организована	250
Список литературы	271
Иллюстративные источники	273
Оглавление	276



ISBN 5-98639-003-2



9 785986 390031 >