

ПЕРВОБЫТНОЕ  
И ТРАДИЦИОННОЕ  
ИСКУССТВО

# МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ





Редакционная коллегия

А. М. КАНТОР А. А. СИДОРОВ  
Н. И. СОКОЛОВА Н. В. ЯВОРСКАЯ  
Х. МОДЕ Х. МРУЗЕК П. ФЕРСТ

# МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ПЕРВОБЫТНОЕ  
И ТРАДИЦИОННОЕ  
ИСКУССТВО

В. Б. МИРИМАНОВ

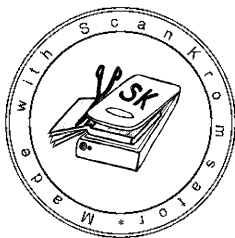


VEB VERLAG DER KUNST  
DRESDEN 1973



МОСКВА  
ИСКУССТВО · 1973

7 И  
М 63



Scan AAW

6	Введение
9	ПЕРВОБЫТНОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО
11	Что такое первобытное и традиционное искусство?
13	Искусство и homo sapiens
43	Непрофессиональное искусство и эстетические концепции
55	Функции традиционного и первобытного искусства
113	ЭВОЛЮЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ФОРМ
115	Искусство эпохи палеолита
157	Искусство эпохи мезолита
169	Искусство эпохи неолита
197	Наскальное искусство Африки и Австралии
241	ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ
295	ПРИМЕЧАНИЯ
297	ПРИЛОЖЕНИЯ
299	Словарь
313	Хронологические таблицы
318	Краткая библиография

## ВВЕДЕНИЕ

Еще в конце прошлого века история искусств открывалась разделами, посвященными Ассирии и Древнему Египту, и таким образом хронологически не выходила за пределы IV–III тысячелетий до н. э. Но вот почти одновременно с изобретением телефона и кино человечество открыло для себя искусство древнего каменного века – палеолитическую живопись и скульптуру. И сразу же временные рамки истории искусств раздвинулись до сорока тысячелетий.

Со времени этого открытия прошло не более двух десятилетий – и столь же широко раздвинулись географические рамки истории искусств. Теперь в круг изучаемых явлений было включено традиционное искусство, которому долгое время отводилась весьма скромная роль подсобного этнографического материала.

Термин традиционное искусство – условный, принятый в специальной литературе, – используется здесь для определения искусства современных народов Африки, Австралии, Океании, искусства, бытовавшего повсеместно с древнейших времен и сохранившегося в отдельных районах земного шара вплоть до XX века.

Бесспорно, существует огромное различие между современными создателями этого искусства и людьми каменного века, жившими много тысячелетий назад. Но есть и немало общего: каменные орудия, которыми еще недавно пользовались бушмены Южной Африки или австралийские аборигены, веро-

вания и обряды многих современных народов Африки, Океании и Австралии, так же как и сопутствующие им специфические формы искусства, соответствуют той стадии исторического развития, которая определяется как *первобытнообщинная*.

Эта особенность традиционного искусства — его архаичность — позволяет наглядно видеть, как и ради чего создаются произведения искусства, подобные тем, что обнаружены при раскопках стоянок первобытного человека.

Параллельное рассмотрение этих двух обширных дополняющих друг друга художественных комплексов дает возможность в одном случае — на примерах пещерного и древнего наскального искусства — проследить возникновение и эволюцию изобразительных форм, в другом — на примере традиционного искусства — познакомиться с формами бытования и разнообразными функциями искусства в первобытном обществе. В более широком смысле этот материал дает ключ к решению самых сложных проблем, связанных с происхождением искусства, исходными моментами художественного творчества, его ранними формами, значением для человеческой личности, а также его общественной роли.

Чем было искусство в момент его появления? Чем оно было вызвано к жизни? Что заставило человека совершить этот, казалось бы, необъяснимый поворот от чисто утилитарной деятельности, направленной на получение насущно необходимого,

к столь отвлеченному занятию, как живопись или пластика? Еще сравнительно недавно, отвечая на этот вопрос, прибегали к поэтической метафоре. Рисовалась картина неземного происхождения искусства, возникал образ светоносного гения, спускающегося с небес на ослепительно белых крыльях... И когда по иронии судьбы истоки искусства были обнаружены в темных глубинах пещер, познакомивших нас с образами мамонтов и бизонов, этому вначале не хотели поверить даже сами археологи, чьи труды подготовили удивительное открытие. В начале XX века подлинность палеолитической пещерной живописи была неопровержимо доказана. Примерно в то же время началось более систематическое и углубленное изучение открытых ранее наскальных изображений Сахары и Южной Африки, австралийского и океанийского искусства. С тех пор интерес к ранним формам искусства не ослабевает.

Обращение к первичным формам искусства вполне понятно и в наше время. Интерес к далекому прошлому тем сильнее, чем больше желание заглянуть в будущее и понять настоящее.

Это стремление извечно присуще человеку, но оно особенно обострилось в наш динамичный век, и мы внимательнее, чем когда-либо, пытаемся взглянуть в путь, пройденный человечеством, в траекторию развития человеческой культуры, с тем чтобы яснее определить ее сегодняшние координаты и мысленно продолжить ее в будущее.



В отношении традиционного искусства обнаруживаются два основных аспекта, определяющих наш интерес к нему. С одной стороны, традиционное искусство отражает определенный этап развития человеческой культуры и в этом

смысле является как бы нашим «живым прошлым». С другой – как всякое искусство, оно выражает существенные черты современных культур бывших колониальных народов, выходящих теперь на мировую арену.

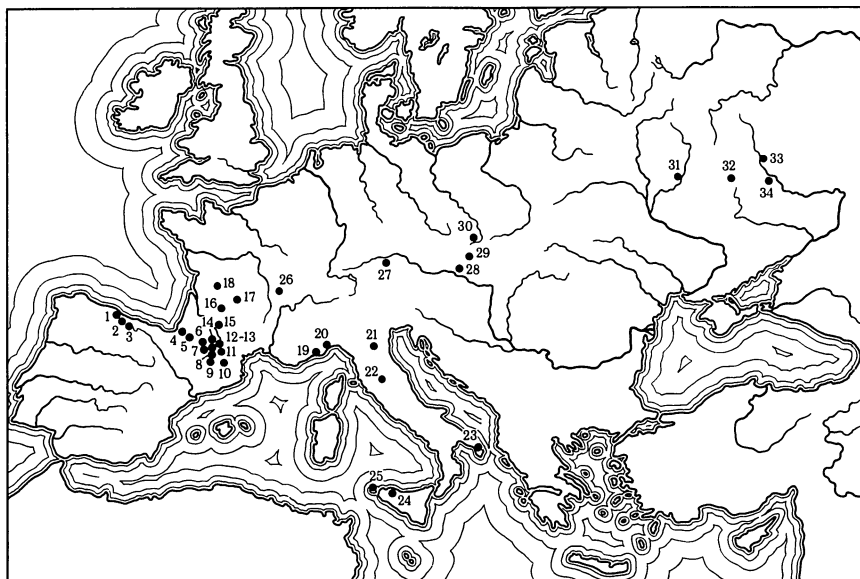
# ПЕРВОБЫТНОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО

ЧТО ТАКОЕ  
ПЕРВОБЫТНОЕ  
И ТРАДИЦИОННОЕ  
ИСКУССТВО?

ИСКУССТВО  
И НОМО SAPIENS

НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО  
И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ  
КОНЦЕПЦИИ

ФУНКЦИИ ТРАДИЦИОННОГО  
И ПЕРВОБЫТНОГО  
ИСКУССТВА



*Карта местонахождения памятников палеолитического искусства на территории Европы (важнейшие пункты)*

1 – Альтамира, 2 – Пиндаль, 3 – Кастильо, 4 – Истюриц, 5 – Арюди, 6 – Лорте, 7 – Лабастид, 8 – Тюк д’Одубер, 9 – Труа Фрер, 10 – Нью, 11 – Мас д’Азиль, 12 – Гурдан, 13 – Леспюг, 14 – Ориньяк, 15 – Брюникель, 16 – Лез Эйзи, 17 – Ласко, 18 – Тейжа, 19 – Бальчи Росси, 20 – Арене Кандид, 21 – Савиньяно, 22 – Трази-мено, 23 – Романелли, 24 – Аддора, 25 – Леванзо, 26 – Солютре, 27 – Петерсфельс, 28 – Виллендорф, 29 – Дольни-Вестоницы, 30 – Пржедмост, 31 – Мезин, 32 – Авдеево, 33 – Гагарино, 34 – Костёнки

## ЧТО ТАКОЕ ПЕРВОБЫТНОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО?

Первобытное и так называемое «примитивное», или традиционное, искусство, бытующее у некоторых народностей до настоящего времени, территориально охватывает все континенты, а хронологически – всю эпоху существования *homo sapiens*. История первобытного искусства включает проблему происхождения искусства и рассматривает этапы его развития на протяжении нескольких десятков тысячелетий от самых древних из известных нам художественных произведений эпохи палеолита до памятников искусства некоторых современных народов, находившихся до недавнего времени на первобытнообщинном уровне культурного и социально-экономического развития. Иначе говоря, это история доклассового периода в развитии искусства, когда то, что мы называем художественным творчеством, еще не являлось самостоятельным видом профессиональной трудовой деятельности.

В отличие от искусства эпохи цивилизации первобытное искусство не составляет автономной области в сфере культуры. В первобытном обществе художественная деятельность тесно переплетается со всеми существующими формами культуры: мифологией, религией. С ними она существует в нерасторжимом единстве, образуя то, что называется первобытным синкретическим культурным комплексом.

В первобытном обществе чуть ли не все виды духовной деятельности связаны с искусством и выражают себя через искусство. На этой ста-

дии развития искусство является таким же многозначимым инструментом духовной культуры, каким для трудовой деятельности первобытного человека был заостренный камень – универсальное орудие, использовавшееся во всех случаях его жизни.

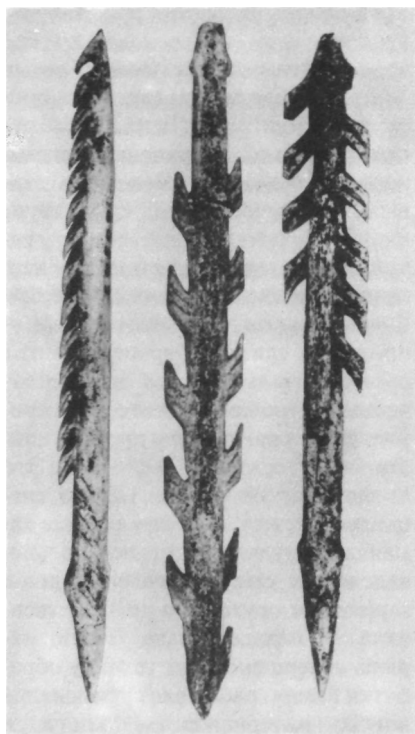
В первобытном искусстве получают свое развитие первые представления об окружающем мире. Они способствуют закреплению и передаче пер-

вичных знаний и навыков, являются средством общения между людьми. Труд, преобразующий материальный мир, стал средством целенаправленной борьбы человека с первозданной природой. Искусство, упорядочивающее систему представлений об окружающем мире, регулирующее и направляющее социальные и психические процессы, служило средством борьбы с хаосом в самом человеке и человеческом обществе.

## ИСКУССТВО И HOMO SAPIENS

Труд создал человека. Труд дал ему неоспоримое превосходство над всеми другими существами на земле – превосходство, которое на протяжении многих сотен тысячелетий гарантировало сохранение человеческого рода. По последним данным, человеческий род существует около двух миллионов лет, современный же вид (*homo sapiens*) – всего лишь около сорока тысячелетий. С появлением человека современного вида связано бурное развитие производительных сил и общественных отношений, которое ускоряется по сравнению с предыдущим этапом в десятки и сотни раз. Это происходит не сразу. Только специалист может отличить первые каменные орудия, которыми пользовался при своем появлении *homo sapiens*, от орудий его предшественника – неандертальца. *Homo sapiens* совершенствует технику обработки камня, расширяет применение новых материалов – кости и рога. Все эти серьезные сдвиги в развитии производства, о которых свидетельствуют археологические материалы, еще не указывают на какие-либо существенные качественные изменения в сфере духовной и материальной культуры – изменения, которые могли бы послужить трамплином для гигантского по сравнению с предыдущим этапом скачка, сделанного в последующие периоды.

Единственным качественно новым археологическим материалом, появляющимся вместе с новым биологическим видом человека, является *изображение* – скульптурные, гра-



*Наконечники гарпунов. Кость. Ла Мадлен. Находятся в Музее Сен-Жермен. Франция*

*Инструменты палеолитических художников:*

*а. Масляная лампа. Камень. Ла Мут. Департамент Дордонь, Франция*

*б. Масляная лампа. Камень. Лестюг. Департамент Верхняя Гаронна, Франция*

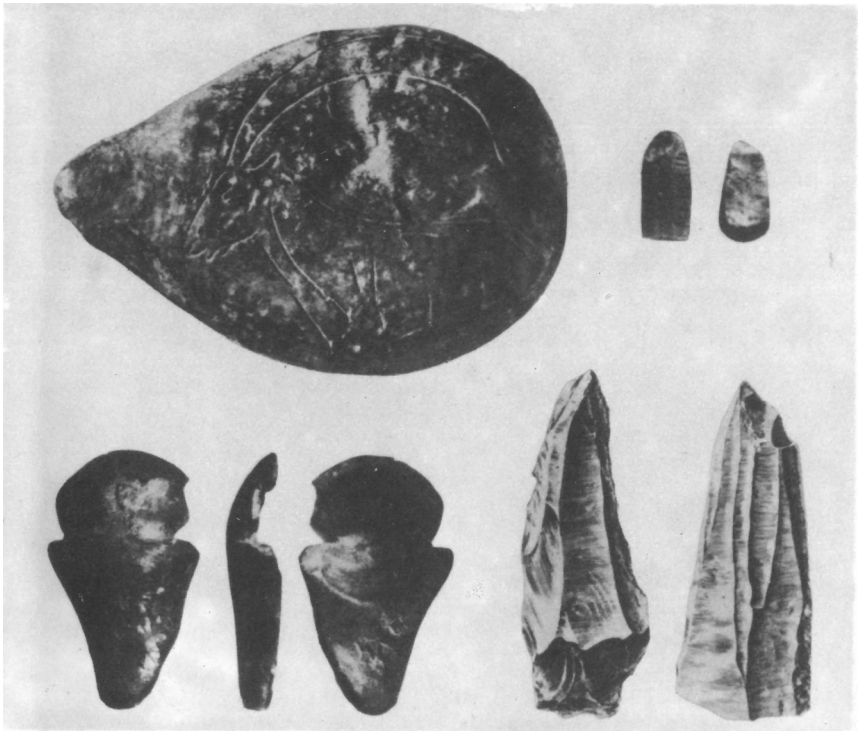
*в. Охровые стержни. Бланшар. Департамент Дордонь, Франция*

*г. Заостренные камни, применявшиеся, вероятно, для процарапывания рисунков. Рок де Сер. Департамент Шаранта, Франция*

фические, живописные геометрические знаки, а также образы, созданные по подобию предметов, существующих в природе.

Момент обращения человека к этому новому виду деятельности, которую мы условно можем назвать художественным творчеством, можно рассматривать как величайшее открытие, быть может, не имеющее себе равного в истории по тем возможностям, которые в нем заложены. Сами по себе они, конечно, еще не предполагают их неперенной реализации (по крайней мере

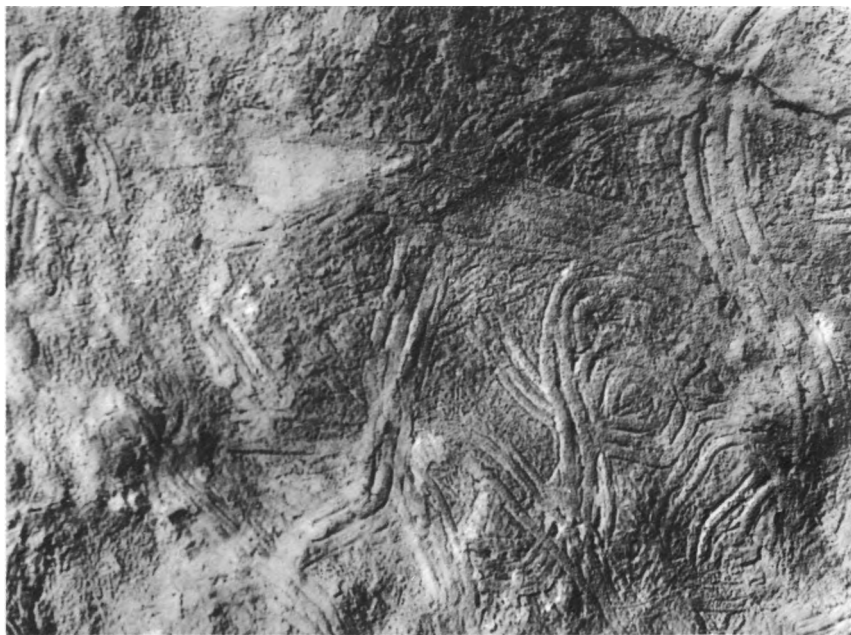
в какие-то определенные исторические сроки). Об этом нагляднее всего свидетельствует история развития письма. Известно, что современным фонетическим буквенно-звуковым системам письма предшествуют различные менее гибкие формы, причем первоначальным типом было пиктографическое письмо, состоящее из отдельных конкретных изображений. Этот первоначальный тип письма еще очень тесно связан с первобытным изобразительным искусством, от которого это письмо начинает постепенно отделяться при-



мерно в начале мезолита. Буквенно-звуковое письмо в чистом виде появляется во II тысячелетии до н. э. в Египте, а шумерское письмо уже в III тысячелетии до н. э. теряет свой изобразительный характер и приобретает форму абстрактных знаков, состоящих из вертикальных и горизонтальных клинообразных черточек. Но, как известно, это развитие письма от конкретного изображения к условному знаку, обозначающему отдельный звук, не было повсеместным. У некоторых народов Крайнего Севера и амери-

канских индейцев пиктограмма и в наше время по-прежнему продолжает играть роль письменности. Связь пиктограммы с первобытным искусством, то есть с изображением, с одной стороны, и с развитием речи — словом, с другой стороны, лишней раз показывает, насколько тесно переплетаются в первобытном синкретическом комплексе различные элементы, составляющие основу обобщенного отвлеченного мышления. Причем надо обратить особое внимание на то, что изображение уже в своей простей-





шей форме представляет собой отвлечение от конкретной целостности реального предмета, допускает обобщение. Оно, так же как слово, «принципиально изменяет и расширяет условия познания мира, создает новые, отсутствующие у животных возможности обобщенного отвлеченного мышления и тем самым становится одним из отличий человека как особого биологического вида»<sup>1</sup>. Вместе с тем изображение более тесно связано с конкретно-образным первобытным мышлением и, в отличие от слова, от языка, фиксирует не только общее, но и частное. Открыв изображение, человек «остановил мгновение», таким образом приобретая известную власть

*Переплетение волнистых линий (так называемые «макароны»), в которых угадывается голова быка. Альтамира Испания. Верхний палеолит, раннеориньякский период*

*Галерея сталагмитов. Пещера Нью. Департамент Арьеж, Франция. Одно из местонахождений палеолитического искусства*





над временем; он как бы положил начало новой форме бытия — бытию художественной формы, развитие которой прослеживается историей изобразительного искусства.

Как совершилось это открытие?

Вопрос о происхождении искусства, в той или иной мере связанный с проблемой его сущности, смысла и назначения, лишь во второй половине XIX века благодаря успехам археологии был поставлен на научную основу. В то же время в связи с открытиями археологов, давшими бесценный материал, возникли новые проблемы: закономерно или случайно то, что первые несомненные произведения искусства найдены только в тех слоях, которые относятся ко времени существования homo sapiens? Существует ли прямая связь между появлением человека разумного и началом художественной деятельности?

*Пиктограммы:*

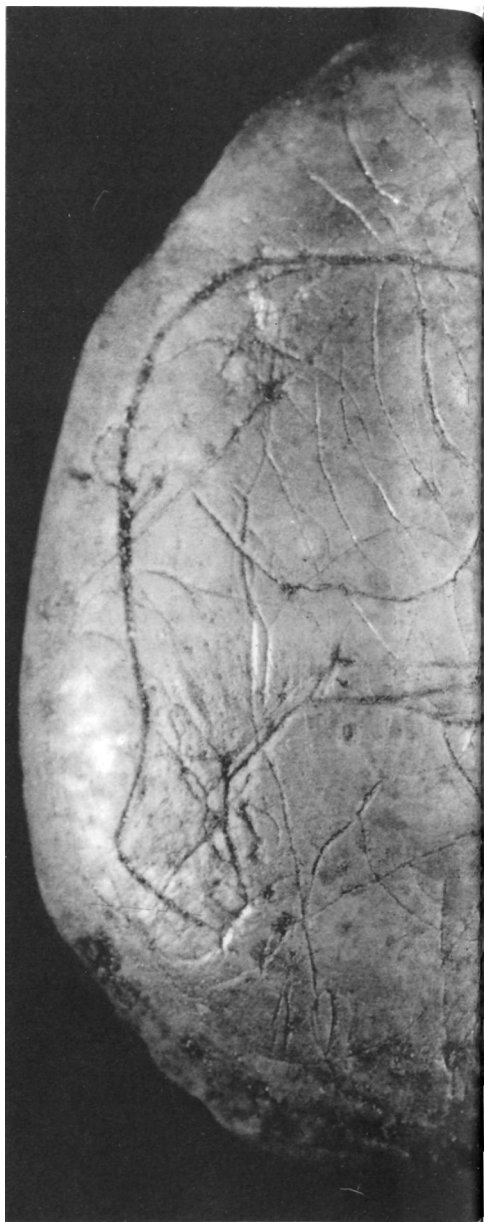
*а. Письмо семи индейских племен президенту США с просьбой переселиться в район трех озер*

*б. Пиктографическая запись условий обмена тридцати убитых бобров на выдру и овцу*



Прежде чем ответить на этот вопрос, надо познакомиться с тем, как современные антропологи характеризуют черты, отличающие *homo sapiens* от его предшественников. «Номо-неандертальский человек имел, казалось бы, все необходимые для интенсивной трудовой деятельности органы – большой мозг, подвижную руку, не говоря уже об устойчивой походке в выпрямленном положении. Но . . . морфологические особенности неандертальского человека, в частности, строение его мозга, говорят о том, что он был существом, *недостаточно приспособленным к условиям общественной жизни коллектива* ввиду своей агрессивности и малого развития мозговых центров, управляющих торможением. Возбуждение в деятельности коры головного мозга неандертальца заметно преобладало над торможением, что вызывало

вспышки дикой злобы в неандертальском стаде и часто приводило к столкновениям . . . Поэтому коллектив неандертальцев имел малые потенциальные возможности для развития общественных форм жизни. Наиболее убедительная теория появления человека современного вида, разработанная советским антропологом Я. Я. Рогинским, как раз и исходит из преимуществ современного человека над неандертальским как существа *социального* . . . По мнению Я. Я. Рогинского, интенсивное развитие передних отделов мозга у современного человека, в сравнении с неандертальцем, происходит вследствие того, что *социальные качества приобрели огромную роль* в эпоху резкого подъема производительных сил и сложения начальных форм родовой организации, т. е. в эпоху позднего палеолита»<sup>2</sup> (курсив мой. – В. М.).



*Пещерный медведь. Изображение, процарапанное на гальке. Ла Коломбьер. Департамент Эн, Франция. Верхний палеолит. Находится в собрании Лионского университета Франция*



Таким образом, наиболее существенным отличительным признаком человека разумного являются его социальные качества. Но те же качества являются существеннейшей особенностью художественной практики, искусства, которое, по данным археологии, появляется в ту же эпоху, что и «общественный человек» – homo sapiens. На определяющую роль социального фактора в появлении и развитии художественной деятельности человека указывает Г. В. Плеханов – выдающийся пропагандист марксизма в России, уделявший большое внимание вопросам истории и происхождения искусства. «Искусство есть одно из средств общения между людьми ... – говорит он. – Определяется оно или непосредственно экономикой и техникой производства, или теми обществ[енными] нуждами и отношениями, к[ото]рые вырастают на этой почве»<sup>3</sup>.

К такому же выводу приходит в своей известной работе «Психология искусства» советский психолог Л. С. Выготский: «Искусство есть социальное в нас ... Существеннейшая особенность человека, в отличие от животного, заключается в том, что он вносит и отделяет от своего тела и аппарат техники и аппарат научного познания, которые становятся как бы орудиями общества. Так же точно и искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа»<sup>4</sup>.

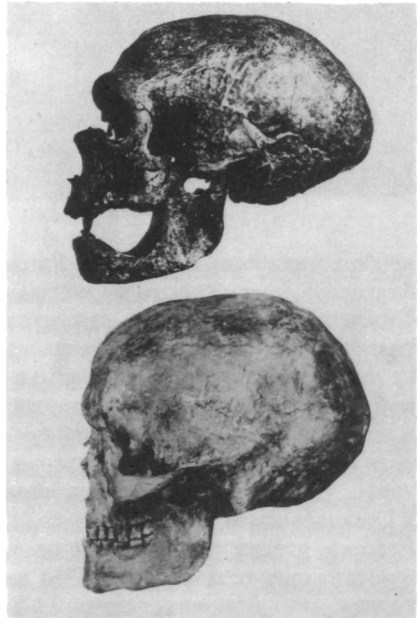
О социальном значении искусства с большой обстоятельностью говорят со времен Платона и Аристотеля. Значение искусства как одного из видов общественной деятельности вполне очевидно. Причем социальное значение искусства состоит не только в том, что оно играет роль социального инструмента, а в том, что оно само, по своей сущности, является социальным чувством, вынесенным вне нас.

Таким образом, следует признать наличие прямой связи между появлением homo sapiens и началом художественной деятельности. Только появление *общественного* человека могло вызвать к жизни тот специфический вид сознательной деятельности, который мы называем искусством. А поскольку именно труд сыграл решающую роль в процессе происхождения и развития человеческого рода, то следует признать, что появление искусства – этого качественно нового *общественного* вида деятельности – должно было оказать серьезное влияние на эволюцию человека. Искусство как особый вид деятельности *социального* человека также сыграло значительную роль в формировании современного вида homo sapiens. Все это не только не умаляет значения таких факторов, как труд, речь и мышление, но особенно подчеркивает их значение, так как искусство является такой деятельностью, в которой наиболее полно и плодотворно взаимодействуют эти факторы, составляющие главную отличительную особенность человека. В искусстве они поднимаются

на качественно новую ступень: труд стал творчеством, слово начало жить во времени. Мысль получила дополнительную к речи форму отвлечения действительности. Появление этого нового вида деятельности, не направленной непосредственно на удовлетворение материальных нужд, связано с развитием духовных потребностей. Но эти «новые» потребности лишь со временем выкристаллизовываются в то действительно новое чувство, которым обладает современный человек и которое называется «эстетическим». Вначале оно полностью растворяется в сложном первобытном синкретическом духовном комплексе, в котором зачат-

ки новой формы сознания еще тесно переплетаются с эмоциональным выражением практических нужд и потребностей. То же относится и к самой деятельности, которую мы квалифицируем как художественную, но которая не является искусством в том смысле, который приобрело это понятие позднее. Она уже несет в себе в зачаточном виде компоненты, лежащие в основе художественного творчества — искусства, а кроме того содержит в зародыше и все то, с чем связана будущая культурная, научная, идеологическая, религиозная деятельность.

«... Чувства общественного человека суть *иные* чувства, чем чувства



Череп палеолитического человека:

а. Череп взрослого мужчины. Ла Шпель-о-Сент, Франция. Нижний палеолит

б. Череп взрослого мужчины. Пещера Гримальди, Италия. Верхний палеолит. Находится в Музее Человека. Париж





необщественного человека. Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, – короче говоря, такие *чувства*, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы. Ибо не только пять внешних чувств, но и

так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), – одним словом, *человеческое* чувство, человечность чувств, – возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *очеловеченной* природе. *Образование* пяти внешних чувств – это работа всей до сих пор протекшей всемирной истории. *Чувство*, находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь *ограниченным смыслом*<sup>5</sup>.



*Орнаментальное изображение. Живопись. Пещера Марсула. Департамент Верхняя Гаронна, Франция. Верхний палеолит*

Это замечание Маркса полностью подтверждает выводы относительно значения искусства как одного из факторов, сыгравших существенную роль в процессе сапиентации человека: очеловечения органов чувств и возникновения духовного начала, так как именно в искусстве человеческая сущность находит свое наиболее полное предметно развернутое выражение.

Изучение культуры современных народов, находящихся на уровне

развития, сходном с первобытным обществом, а также некоторых археологических материалов приводит к выводу о наличии тесных связей между утилитарной и игровой деятельностью. Так, например, игры, танцы и театрализованные представления у охотничьих народов непосредственно связаны с основным видом их трудовой деятельности – охотой. Это, в частности, своеобразные театрализованные представления и танцы с переде-

ванием в шкуры животных, подражанием их голосам и повадкам, метание копий, стрельба из лука и т. п. Такая связь между различными видами художественной и трудовой деятельности наблюдается и у земледельческих и скотоводческих народов во всех частях света. Как отмечал Г. В. Плеханов, «характер художественной деятельности первобытного охотника совершенно недвусмысленно свидетельствует о том, что производство полезных предметов и вообще хозяйственная деятельность предшествовала у него возникновению искусства и наложила на него самую яркую печать»<sup>6</sup>. Можно было бы привести бесчисленное количество примеров того, как в каждом отдельном случае прослеживается определенная связь конкретных форм художественной деятельности с соответствующими производственными процессами.

К. Маркс характеризовал труд как «процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью опосредствует, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой»<sup>7</sup>. Трудовая деятельность людей осуществляется всегда в исторически конкретной эпохе, с ее определенным уровнем производительных сил и соответствующими этому уровню производственными отношениями.

В отличие от животных человек производит всегда сознательно, целенаправленно, во имя удовлетворения своих потребностей. «Паук совершает операции, напоминающие

*«Колдун». Живопись. Пещера Труа Фрер. Департамент Арвез, Франция. Верхний палеолит*

операции ткача, – писал К. Маркс, – и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове... Человек не только изменяет форму того, что дано природой; в том, что дано природой, он осуществляет вместе с тем и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю»<sup>8</sup>.

Материальное производство является основой существования общества и жизненной необходимостью



для его дальнейшего развития. На фундаменте материального производства исторически возникли и сформировались другие формы человеческой деятельности. В результате общественного разделения труда на труд умственный и физический духовное производство отделилось от материального.

И в материальной и в духовной сферах производства происходит опредмечивание труда, процесс — «самоутверждение человека как сознательного родового существа...», в котором «человек удваивает себя... не только интеллектуально... но и реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире»<sup>9</sup>.

Предметность продуктов в духовном производстве носит совершенно иной характер, чем в материальном. В последнем случае происходит «деление» предметов с их практическим целевым назначением; в первом — воссоздание действительности, ее отображение в результате духовно-практической деятельности либо при помощи предметов, либо в самих предметах.

В основе духовного производства лежит отражение действительности сознанием, которое представляет собой и процесс познания и процесс освоения.

В процессе духовного производства каждый вид идеальной деятельности осваивает мир своим способом.

Своим способом отражения обладают политика, право, мораль, религия, которые являются также видами духовной деятельности. Искусство не только отражает мир, но и в известном смысле творит его по своим законам.

В результате деления общества на классы и разделения труда духовное производство стало привилегией господствующих классов, оно приобрело профессиональные формы деятельности.

К. Маркс указывал, что умственный и физический труд соединяются в процессе труда, но впоследствии, в результате его разделения, они «разъединяются и доходят до враждебной противоположности»<sup>10</sup>. Это «разъединение» возникло на определенной ступени развития общества, и оно так же преходяще, как и сами условия социальной жизни, их породившие.

Не просто труд, не просто изготовление орудий труда, но только изготовление особых орудий позволило человеку заняться творчеством: живописью, резьбой по камню и кости.

Первобытному человеку понадобились сотни тысячелетий, чтобы проделать путь от грубого рубила до острого тонкого резца, которым были выгравированы на камне первые изображения. Та же деятельность развила подвижность руки и сделала способной к художественному творчеству. «Рука, таким образом, является не только органом труда, она также и продукт его. Только благодаря труду, благодаря приспособлению к все новым опера-

*Бизон. Рельеф. Используются естественные выступы на стене пещеры. Пещера Кастильо. Испания. Верхний палеолит*

циям, благодаря передаче по наследству достигнутого таким путем особого развития мускулов, связок и, за более долгие промежутки времени, также и костей и благодаря все новому применению этих переданных по наследству усовершенствований к новым, все более сложным операциям — только благодаря всему этому человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»<sup>11</sup>.

Вместе с тем было бы, конечно, неверно думать, что развития руки и наличия относительно усовершенствованных каменных и костяных

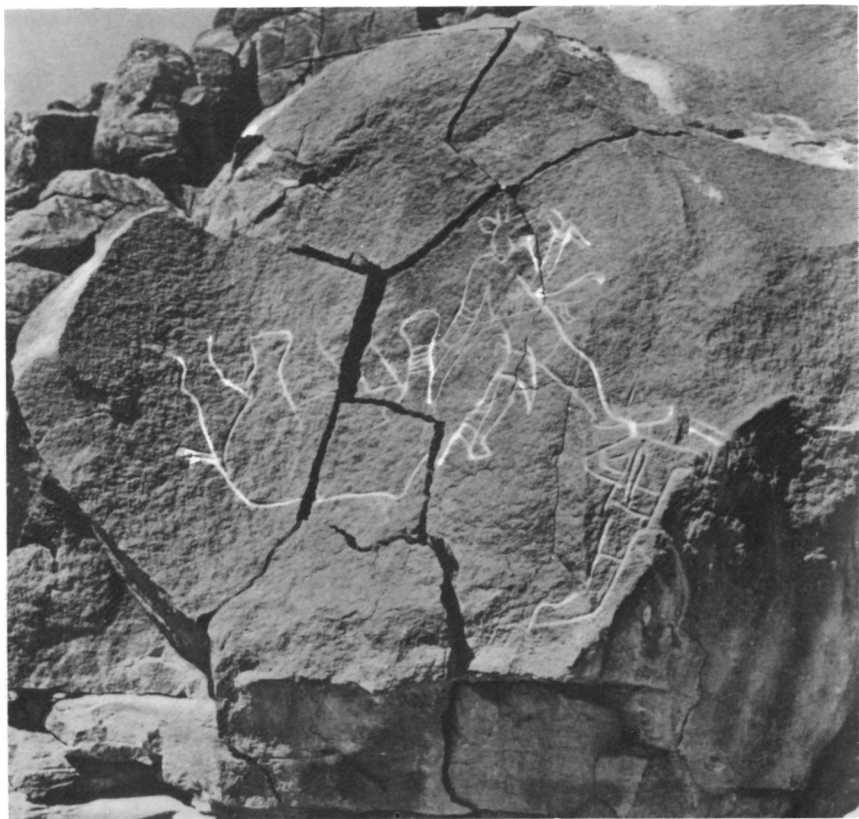


орудий достаточно для создания произведений изобразительного искусства, а тем более для появления самой идеи изображения.

Очень часто, решая проблему происхождения искусства, пытаются уяснить, что послужило толчком к началу изобразительной деятельности, каким образом первобытный человек впервые осознал возможность пластического воспроизведения реальных предметов. Что же конкретно натолкнуло человека на мысль об изображении, что явилось тем яблоком, которое, согласно легенде, послужило поводом для открытия закона всемирного тяготения?

Вопрос этот не лишен интереса, но, пытаясь на него ответить, мы вряд

ли продвинемся в уяснении существа дела. Как знать, дала ли раскраска тела толчок к изобразительной деятельности или еще раньше, чем появилась нательная роспись и татуировка, человек угадал в случайном очертании камня знакомый силуэт животного и внес в него свои коррективы? Или, может быть, бесцельно вода пальцем по песку или сырой глине, он вдруг обнаружил какие-то только ему понятные контуры? А может быть, основой силуэтного живописного изображения явилась тень, а простой оттиск (например, ступни) предшествует скульптуре? Определенно ответить на вопрос, по-видимому, нельзя. Можно, конечно, отдать предпочтение той или иной гипотезе в соответ-



ствии с нашими личными симпатиями, но думается, что и это будет неверно, так как человек мог прийти к идее изображения не одним, а многими путями, в разных местах по-разному, включая и такие, о которых мы не догадываемся. Как бы то ни было, здесь, так же как и в случае с Ньютоном, суть дела заключалась, очевидно, не в том, что созрело яблоко, а в том, что созрела мысль, был достигнут определенный

*Охотники в масках и носороги. Петроглиф. Сахара. Африка. VIII–VI тысячелетия до н. э. Эпоха охотников*

уровень в накоплении чувственного опыта, в развитии отвлеченного мышления, при котором первобытный человек стал воспринимать, узнавать не только сами предметы, но и их подобию, отвлеченно от них существующую форму. Наблюдая за эволюцией детского рисунка от самых ранних неразборчивых каракулей до появления первых более или менее определенных контуров, можно видеть, как помимо чисто технических навыков ребенку недостает фиксированного внимания, внутренней дисциплины, без которой невозможно целенаправленно провести ни одной линии. Вместе с развитой рукой, усовершенствованным орудием и развитым мышлением первобытный человек должен был обладать способностью к более или менее длительному сосредоточенному вниманию, внутренней дисциплине, самоограничению, то есть качествами социального человека.

Кроме того, одним из условий возникновения и первоначального развития изобразительной деятельности надо считать наличие досуга и оседлой жизни. Нетрудно понять, что и то и другое могло появиться не раньше, чем было достигнуто известное равновесие сил в борьбе за существование. Чтобы проводить дни за такой кропотливой и трудоемкой работой, как резьба по кости, или высекать в камне многофигурные барельефы, первобытный человек должен был иметь некоторый минимум условий, в том числе создание собственной безопасности и хотя бы частичной обеспеченности

жизненно необходимым. Это состояние могло быть достигнуто, когда возросшая техническая вооруженность человека в его борьбе с природой сделала возможным существование относительно постоянных хозяйственных коллективов, когда новые методы охоты стали давать большие запасы пищи. Относительно того, какими могли быть эти запасы, можно судить по количеству костей различных животных, найденных на местах стоянок позднего палеолитического человека. На одной из таких стоянок в районе Пржедмоста (Моравия) найдены кости свыше девятисот мамонтов, в Солютре (Франция) – около десяти тысяч лошадей, в Амвросиевке (Украина) – около тысячи бизонов.

Связь между развитием пещерного искусства и охотой на крупных животных была отмечена известным специалистом по первобытному искусству Анри Брейлем. Брейль считал, что связь эта не случайна, и объяснял ее тем, что охота на крупных животных развивала воображение и сноровку, «обогацала память живыми, глубокими и цепкими впечатлениями, необходимыми для создания прекрасных образов фигуративного искусства». Однако все перечисленные моменты, сопутствующие охоте на диких животных, как и сама охота, существовали задолго до появления пещерного искусства. И только в эпоху верхнего палеолита новые методы коллективной охоты создали новый, весьма существенный фактор – образование излишков пищи и, таким обра-



зом, освободили человека от постоянной заботы о практических нуждах.

Относительное улучшение условий в начале верхнего палеолита, наличие более или менее длительных периодов обеспеченного существования можно рассматривать как

частичное освобождение человека из плена «грубой практической потребности». Однако появление этого нового фактора – относительной свободы создавало и некоторые новые проблемы.

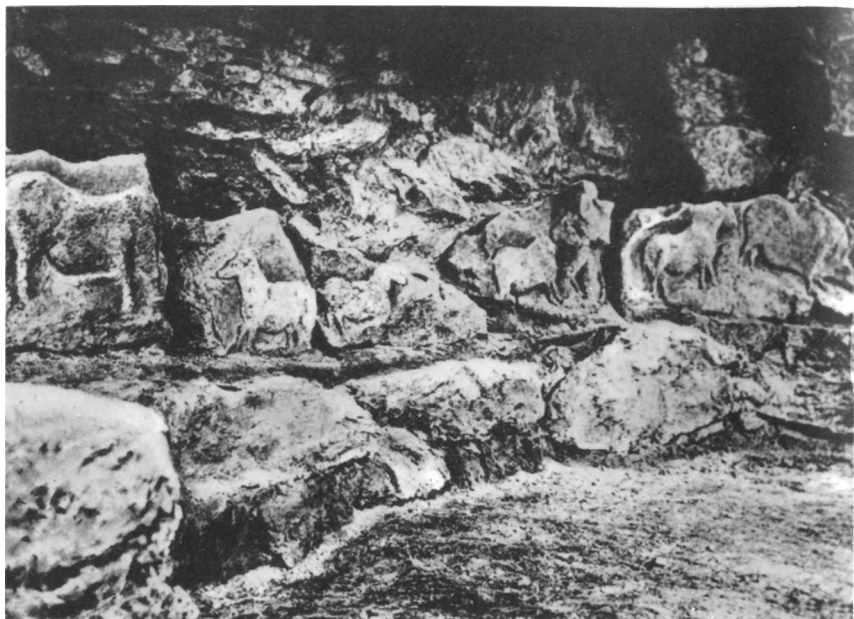
Практика показывает, что наличие досуга не только создает условия,



*Палеолитические орудия, украшенные рельефом. Пещера Истюрц. Департамент Нижние Пиренеи, Франция. Верхний палеолит. Находятся в частной коллекции. Франция*

*Монументальные статуи. Камень. Остров Пасхи. Полинезия*



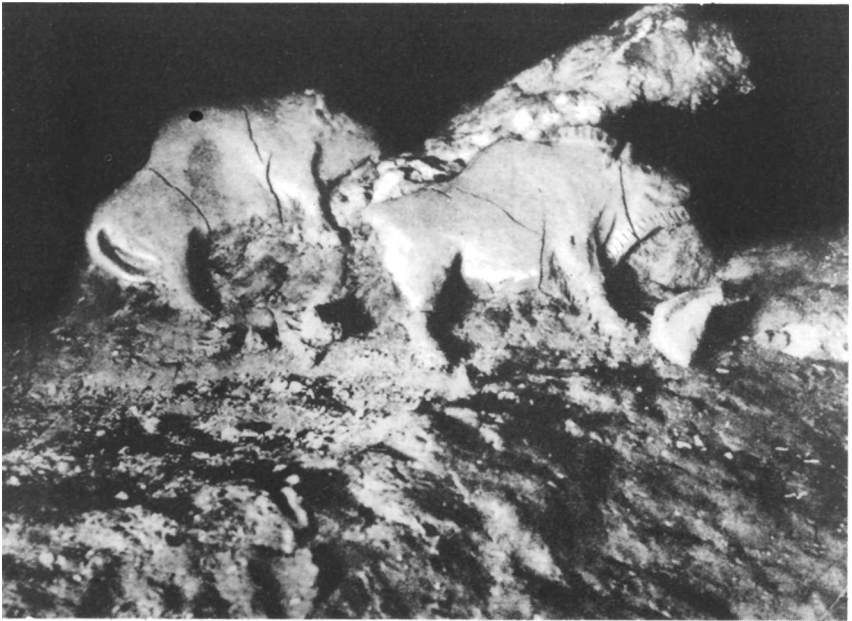


необходимые для занятия художественным творчеством, но и в какой-то мере стимулирует подобного рода деятельность. В связи с этим можно вспомнить полушутливое замечание А. Франса о том, что обезьяна никогда не станет человеком, потому что она не знает скуки. Значение досуга не противоречит тому, что известно о роли труда. Ибо где нет труда, там нет и проблемы досуга. Свобода от необходимости практического действия становится проблемой тогда, когда она выступает как временное нарушение нормы, той нормы, которой является трудовая деятельность.

В происхождении изобразительного искусства наблюдается *продолже-*

*Коровы и лошади. Рельеф. Рок де Сер. Департамент Шаранта, Франция. Верхний палеолит. (Реконструкция Г. Мартина)*

*Бизоны. Рельеф. Пещера Тюк д'Одубер. Департамент Арьеж, Франция. Верхний палеолит*



ние созидательной деятельности, переход к иной форме работы.

С точки зрения проблемы досуга эту не имеющую прямого практического назначения деятельность некоторые исследователи рассматривают как реализующую избыток нерастроченной энергии. Это, в частности, дает им основание считать, что искусство «берет свое начало в тех же импульсах, которые побуждают к играм»<sup>12</sup>. Однако наличие общих элементов у игры и у искусства нельзя считать достаточным основанием для общего определения искусства как «незаинтересованной игры» (Шиллер, Спенсер и другие) или «забавы» — слово, которое в применении к искусству часто упо-

треблял Л. Толстой, считая, что деятельность эта основана на «способности людей заражаться чувствами других людей». Но, как справедливо утверждает Выготский, «Искусство... первоначально возникает как сильнейшее орудие в борьбе за существование, и нельзя, конечно, допустить и мысли, чтоб его роль сводилась только к коммуникации чувства (а тем более к простому его упражнению. — В. М.) и чтобы оно не заключало в себе никакой власти над этим чувством. Если бы искусство... умело только вызывать в нас веселость или грусть, оно никогда не сохранилось бы и не приобрело того значения, которое за ним необходимо признать»<sup>13</sup>.



*Голова оленя. Петроглиф. Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит*

*Тип татуировки. Новая Зеландия. Полинезия. Находится в Музее Человека. Париж*



Здесь мы подошли к одному из самых сложных вопросов: что такое искусство? Каково его назначение?

Оставляя в стороне чисто метафизические не поддающиеся анализу толкования искусства, обратимся к тем определениям, которые основываются на анализе исторического материала и рассматривают его в связи с проблемой генезиса.

Например, так называемая «имитативная теория» определяет искусство как проявление инстинкта подражания (Лукреций, Конт, Даламбер, Воррингер, Сеченов). Элемент подражания действительно имеет место в искусстве и особенно ярко выражается в первобытном искусстве. Как уже говорилось, различные формы танцев: охотничьи, военные и др. — основаны на подражании повадкам животных и действиям, связанным с войной, охотой и т. д. В известном смысле с этой точки

зрения можно рассматривать и первобытное искусство, особенно его самую раннюю натуралистическую фазу.

Другая теория рассматривает искусство как выражение «инстинкта украшения», как средство полового привлечения (Дарвин, Вейнингер, Гроссе и другие). Нателльные украшения — раскраска, татуировка и т. п. — бытуют у подавляющего большинства народов, находящихся на первобытнообщинном уровне развития. Есть все основания считать, что они имеют очень древнее происхождение. Что же касается надеваемых украшений: бус, ожерелий, колец, подвесок и т. п., — то они, как известно, широко распространены не только у так называемых «примитивных» народов, но в полной мере сохраняются и в развитом современном обществе. В отличие от традиции раскраски тела (о степени древности которой можно лишь до-

гадываться) древность ношения украшений непосредственно доказывается многочисленными археологическими материалами (бусы, браслеты), относящимися к эпохе верхнего палеолита. Столь же древнюю традицию имеет орнаментальное и фигуративное украшение орудий и бытовых предметов.

Таким образом, археологические материалы и этнографические исследования, связанные с проблемой происхождения искусства, показывают, что то, что называется инстинктами «игры», «подражания», «украшения», безусловно имеет определенную связь с биопсихоло-

гическими корнями художественной деятельности. Но можно ли считать удовлетворительным объяснение происхождения искусства одной только ссылкой на специфический инстинкт? Указание на существование подобных инстинктов у животных не только не решает проблемы, но, напротив, может служить доказательством того, что наличия обычных инстинктов недостаточно для появления искусства. Как другие, так и все перечисленные инстинкты в еще более развитой форме, чем у животных, существовали у человека задолго до появления *homo sapiens*, но там они получали прямой



*Тип татуировки. Народность йембе. Западная Африка*

*Маска. Раскрашенное дерево. Мортлок. Каролинские острова. Микронезия. Находится в Музее этнографии и преедыстории. Гамбург.*









◀ Голова бога войны Ку. Мозаика из перьев, ракушек и собачьих зубов. Гавайские острова Полинезия. Находится в Британском музее. Лондон

Маска. Раскрашенное дерево. Народность бембе. Конго. Африка. Находится в частной коллекции. Бельгия



*Бог войны Ку. Скульптура на плетеной основе с мозаикой из перьев, ракушек и собачьих зубов. Гавлйские острова. Полинезия. Находится в Британском музее. Лондон*

выход, проявлялись в непосредственном действии (Вспомним, что именно на это обстоятельство, объясняемое отсутствием эффективных центров торможения, указывают антропологи как на одну из причин нежизнеспособности неандертальского человека.)

Рассматривая факторы, оказывающие прямое влияние на развитие художественной деятельности, нельзя отрицать или игнорировать роль всевозможных инстинктов. При этом последний решающий толчок

к ее возникновению дает новый социальный инстинкт, который вносит существенные коррективы в область подсознательного. Вместе с развивающимися аналитическими способностями мышления социальный инстинкт координирует всю деятельность человека, перестраивает его психический аппарат, преобразует его духовный мир. Одним из наиболее эффективных орудий в этом преобразовательном процессе в первобытном обществе явилось искусство.

## НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ

В середине XIX века этнографы уже изучали культуры австралийцев и островов Океании. В Европе находилось значительное количество художественных изделий, вывезенных из Африки и Америки. Однако в искусствоведческой литературе первые упоминания о них появились значительно позднее. О палеолитическом же искусстве, как и о самом существовании человека в ту очень далекую эпоху, до середины XIX века вообще никто не знал.

Таким образом, массив художественного материала, составляющий истоки, основание искусства, оставался до недавнего времени вне поля зрения исследователей.

Л. Толстой не слишком ошибался, считая, что он открывает глаза своим современникам, когда говорил в 1898 году, что принято думать, будто «искусство, которым мы обладаем, есть все искусство, настоящее, единственное искусство, а между тем не только две трети человеческого рода, все народы Азии, Африки, живут и умирают, не зная этого единственного высшего искусства, но, мало этого, в нашем христианском обществе едва ли одна сотая всех людей пользуется тем искусством, которое мы называем *всем* искусством . . .»<sup>14</sup>.

Еще в XIX веке античное и европейское искусство оставалось для подавляющего большинства исследователей «единственным», «настоящим» искусством – тем «всем» искусством, на котором базировались эстетические концепции эпохи Просвещения, не говоря уже о более



*Наскальная живопись. Австралия*

раннем периоде. Лессинг, олицетворяющий высшее достижение эстетической мысли того времени, считал задачей живописи и скульптуры изображение «прекрасных тел»<sup>15</sup>. Для Лессинга, так же как для Шиллера и Гёте, художник «должен был держаться в границах прекрасного» и только «поэту дозволялось вступать и в сферу действительности». Эти суждения опирались на изучение всего имевшегося тогда материала и в первую очередь на анализ античного искусства. Но это «все» искусство, отдельные признаки которого рассматривались как всеобщие, присущие искусству вообще, составляло не один процент действительно всего искусства, как думал Толстой, а неизмеримо меньшую его

часть, если принять во внимание не только географический и социальный, но также и исторический аспект. Достаточно сказать, что в круг исследуемых явлений искусства до XIX века не входило ничего из того, что составляет содержание настоящей книги. Значение же этого материала для исследования проблемы сущности искусства состоит не только в том, что он охватывает оставшуюся вне поля зрения значительную часть искусства, но также и в том, что этот материал, и только этот, позволяет видеть, как это явление (искусство) «возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»<sup>16</sup>.



*Африканская женщина красит стену дома*

Все эстетические концепции и подавляющее большинство определенных искусства относятся к искусству классовых обществ.

Прослеживая поэтапно историю искусства, обнаруживается, как в процессе нарастающей экономической и социальной поляризации, меняющийся характер всех видов деятельности, искусство из универсального синкретического комплекса постепенно превращается в специализированный вид деятельности, особую форму труда.

Как в новых условиях искусство выполняет свои функции? Чтобы ответить на этот вопрос, надо определить, в чем вообще выражаются эти функции, надо посмотреть на происхождение искусства, на то,

откуда взялась та деятельность, которую мы называем искусством, надо посмотреть, как это явление в истории возникло, чем оно было до того, как его коснулось воздействие разделения труда в классовом обществе. Что стимулировало эту деятельность в ту эпоху, когда еще не существовало ни государственных, ни более или менее персонифицированных заказчиков в лице меценатов, феодалов и т. п., ни современного обезличенного рынка для сбыта художественной продукции?

Процесс превращения художественной деятельности в специализированный труд и ее дальнейший распад на более узкие профессиональные категории можно считать одним из основных формальных признаков

общей художественной эволюции. Эта общая схема верна в отношении искусства с глобальной точки зрения. В каждом отдельном случае, как это хорошо известно, возможны длительные периоды застоя и регресса. Вместе с тем в конечном счете, минуя или проходя рано или поздно все последовательные стадии, художественное творчество повсеместно утрачивает свой универсальный характер. Оно определяется как самостоятельный вид деятельности, становится свободно избираемой профессией.

Возникает вопрос: не происходит ли в результате этого «расщепления» перерождение одного вида деятельности в другой? Не является ли профессиональное искусство чем-то принципиально отличным от того, чем было искусство в доклассовом обществе? Можно ли рассматривать «Виллендорфскую венеру» эпохи палеолита, конголезский фетиш и Нику Самофракийскую как явления одного порядка? Может быть, правы те, кто считает, что первобытная живопись и пластика или африканская традиционная скульптура вообще не имеют никакого отношения к тому, что принято называть искусством? Или правы другие, считающие, что это — искусство, но недоступное для понимания современного цивилизованного человека, искусство непостижимое, полностью «закрытое» для нас, ибо истинное значение его и смысл навсегда потеряны и мы можем лишь произвольно приписывать ему те или иные свойства в соответствии с современными эстетическими взглядами?

Первобытное и традиционное искусство в действии, в его живом историческом контексте действительно обладает рядом черт, существенно отличающих его от «формы бытия» современного профессионального искусства. Отгороженная рампой, неподвижная масса *зрителей* и *слушателей* в современных театральных и концертных залах, с одной стороны, и постоянные исполнители, совершающие свою каждодневную работу, — с другой, весьма отличаются от тех массовых хоровых музыкальных и танцевальных представлений, которые устраивают у себя африканцы или полинезийцы, сохраняющие «тради-

*«Виллендорфская венера». Известняк. Виллендорф. Нижняя Австрия. Верхний палеолит. Находится в Естественном историческом музее. Вена*

ционный» образ жизни. Хотя у нас имеются лишь косвенные данные о существовании этих видов искусства в первобытную эпоху, естественно предположить, что и тогда не существовало специальных музыкальных и танцевальных ансамблей, не было постоянных исполнителей, с одной стороны, и пассивных потребителей — зрителей и слушателей — с другой. Таким образом, в первобытном обществе искусство в его живом повседневном проявлении (в плане отношения человек — искусство) существенно отличается от современного. Зритель, слушатель и исполнитель в первом случае сливаются в одном

лице: ритм музыки, танца охватывает присутствующих, делая их всех активными участниками художественного процесса. Во втором случае они существуют раздельно — искусство и воспринимающий его человек.

Коллективный первобытный и традиционный танец по своей форме и содержанию должен существенно отличаться от таких танцев, как, например, классический балет, цель которого вызвать определенную реакцию у зрителя, достичь максимальной выразительности.

В отличие от видов художественной деятельности, в которых производимый продукт неотделим









*Танец ряженых в масках-канага. Народность догон. Мали. Африка*

от того акта, в котором он производится, существует «только в форме самой деятельности»<sup>17</sup>, — изобразительное искусство существует не только в виде определенной деятельности, не только как *процесс*, но также и как *предмет*, в котором овеществлена эта деятельность.

Процесс современного изобразительного искусства, его «форма бытия» отличает его от первобытного и традиционного искусства таким же разделением людей на профессионалов-исполнителей и зрителей-потребителей. Вместе с тем, как уже отмечалось, у многих народов Африки и Океании каждый взрослый мужчина в принципе может быть художником, скульптором, продолжая в то же время заниматься практической трудовой деятельностью. Для своей группы он ничем не отличается от других. У многих африканских народностей, австралийских аборигенов, жителей Ново-Гебридских островов все мужчины принимают участие в художественном творчестве. Даже когда изготовлением художественных предметов занимается тот или иной член общины, его, строго говоря, нельзя назвать художником, так как он остается в то же время земледельцем, скотоводом, охотником, рыбаком. Как правило, такой художник не имеет доходов от своего занятия искусством.

Американский этнограф и искусствовед Дуглас Фрезер, специально изучавший этот вопрос, отмечает, что в отдельных случаях (преимущественно в Африке) клан контро-

лирует этот вид занятий в числе прочих и дети более или менее обязаны продолжать дело родителей. Некоторые племена Новой Гвинеи, в частности народ мундугумор, выбирают художника из числа тех, кто, по местным представлениям, обладает от рождения особой магической силой (например, дети, родившиеся с пуповиной, обвитой вокруг шеи). У народа ибо (Нигерия) художник также работает «не из соображений личной выгоды или престижа, а просто потому, что ему нравится это занятие и он считает его полезным для общества»<sup>18</sup>.

В первобытном обществе путь к занятию художественным творчеством был, очевидно, таким же, если не еще более свободным для каждого члена общины независимо от пола и возраста. Синкретический характер первобытной культуры, социальная однородность общества, равные условия для общего развития каждого его члена заставляют предполагать, что в этот период появилась и существовала потребность в занятии искусством, так же как и потребность в потреблении искусства.

Отличие от других видов первобытного искусства живопись и скульптура с самого начала *создаются для стороннего зрительного восприятия*. Процесс создания в изобразительном искусстве не является самоцелью в такой степени, как это имеет место в первобытных танцах, музыке и т. п., но он и не становится подсобным, чисто трудовым процессом. Хотя



*Кузнец ашанти. Западная Африка*



*Женская статуэтка. Камень. Костён-ки. Воронежская область, СССР. Палеолит. Находится в Государственном Эрмитаже. Ленинград*

стороннее зрительное восприятие учитывается автором, смысл изобразительного процесса, его значение для создателя значительно шире и глубже того, что получает зритель. В процессе создания возбуждается, обостряется восприимчивость, стимулируется воображение, возникает озабоченность качеством материала, развиваются творческие способности, осваи-

ваются потенциальные возможности материала и инструмента, развивается способность выражать в зримой форме чувства и мысли — все эти качества искусства в эпоху цивилизации становятся привилегией немногих профессионалов. Нет сомнения в том, что мы имеем дело с подлинными произведениями искусства. Но в какой мере они доступны нашему восприятию, со-



*Статуэтка. Дерево. Народность байака. Конго – Ангола. Африка. Находится в галерее Сеги. Нью-Йорк*

держат ли они в себе что-либо созвучное нам, иначе говоря, в какой мере их формальная и функциональная структура соответствует той, которая составляет основу современного искусства и нашего современного эстетического восприятия?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо остановиться на функциональном анализе первобытного искусства, то

есть рассмотреть это искусство с точки зрения его содержания, назначения и определить, в каком отношении его функции находятся к тем, которые выполняет искусство в современном обществе. Надо рассмотреть, как осуществляются эти функции, доступна ли форма выражения, изобразительный язык этого искусства современному эстетическому восприятию?

Скажем сразу, что исчерпывающе определить функции искусства не представляется возможным не только в силу их множественности, но также и потому, что функциональная структура искусства не является постоянной и неизменной. Под действием экономических, социальных и политических факторов она развивается, перестраивается, меняет акценты, в то же время сохраняя изначальные элементы. Поскольку первобытное искусство дает нам лишь фрагментарный худо-

жественный материал вне живого исторического и этнографического контекста, обратимся главным образом к примеру традиционного искусства, которое ближе всего к ранней стадии художественного развития.

Ясно выраженный целенаправленный характер традиционного искусства – одно из тех качеств, на которое прежде всего обращают внимание исследователи, – позволяет сравнительно четко определить его важнейшие функции.

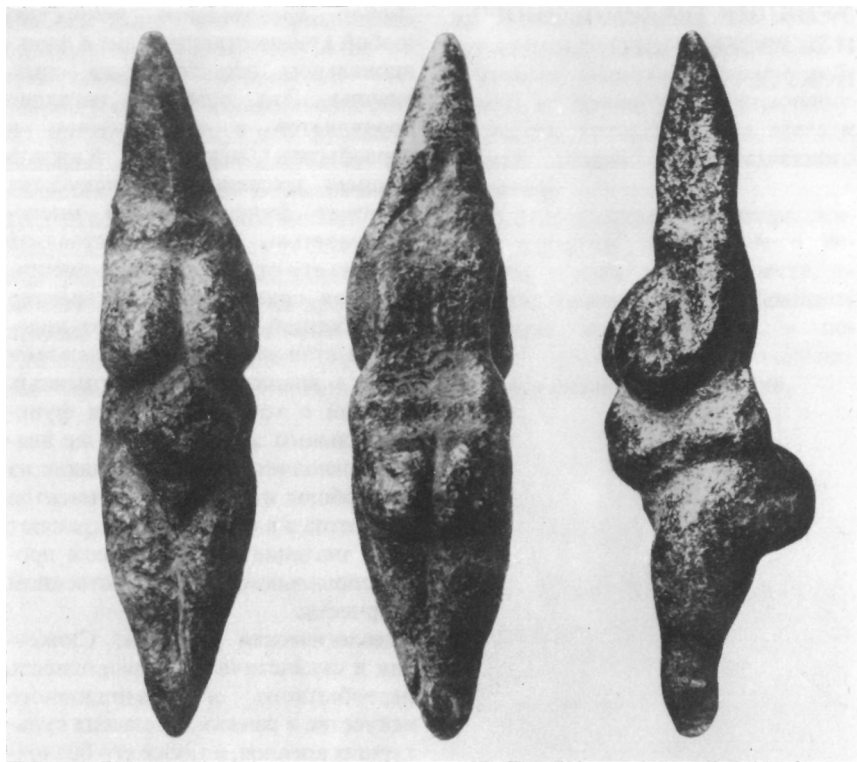
## ФУНКЦИИ ТРАДИЦИОННОГО И ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

Любое произведение искусства, любой художественный акт в функциональном отношении не однозначны. Это особенно наглядно проявляется в традиционном и первобытном искусстве. Каждый предмет традиционного искусства обладает функциональной многоплановостью, которая составляет одно из его отличительных качеств, отражая синкретический характер первобытной культуры. Это положение становится очевидным в процессе анализа художественных изделий с точки зрения их функционального значения. Тот же анализ позволяет определить, какие из этих общих изначальных элементов искусства и в какой мере сохраняют свое значение в современном профессиональном художественном творчестве.

**Идеологическая функция.** Сюжетная и стилистическая однородность первобытного и традиционного искусства в рамках отдельных культурных ареалов, а также его безличность в отношении авторства прямо указывают на то, что это искусство в большей степени, чем какое-либо другое, является выражением коллективного начала.

В первобытном обществе художник активно участвует в жизни племени, причем его творчество не преследует никаких личных целей. Его цели – это цели коллектива. Как справедливо замечает Д. Фрезер, «представление о художнике как о мятежнике, обладающем буйным неустойчивым нравом, как правило, восстающим против общества, является представле-





нием, появившимся на Западе не раньше эпохи Возрождения»<sup>19</sup>. В традиционном обществе художник творит в полном согласии с устоявшимися представлениями, и в этом смысле каждое его изделие является выражением не частного, личного, но общего — коллективного взгляда на мир. Возможность конфликта между личностью и обществом минимальна и пока еще разрешается прямым путем.

Подавляющее большинство традиционных художественных изделий

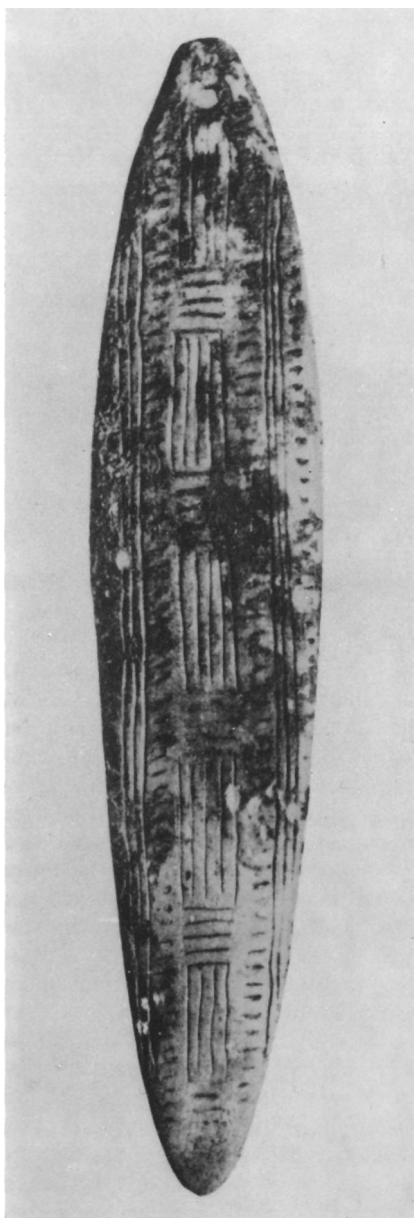
не является воспроизведением реально существующих конкретных предметов, не содержит индивидуальных черт отдельного предмета и, как правило, не имеет целью имитацию естественных форм. Все, или почти все, образы, создаваемые «примитивным» художником, являются вариациями на традиционную тему, то есть соответствуют устоявшимся, сложившимся веками представлениям. Если бы художник, следуя своим личным намерениям, создал что-

*«Савиньянская венера». Серпентин. Модена. Италия. Находится в Доисторическом музее Л. Пигорини. Рим*

*Орнаментальный рисунок на кости — подобие чуринги. Пещера Лалинд. Департамент Дордонь, Франция. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*

либо совершенно новое, то для такого предмета просто не нашлось бы места.

Эта консервативность в отношении содержания, сюжетов и видов художественных изделий лишь отчасти распространяется на изобразительные средства. В искусстве каждой народности при сохранении общего стилистического единства существует большое разнообразие в трактовке традиционных образов. Скульптура народностей догон, фанг, бамбара, бауле (Западная





Африка), баконго, балуба (Конго), скульптура полинезийцев и меланезийцев, австралийские рисунки на коре и т. д. обнаруживают неисчерпаемые возможности пластической интерпретации одних и тех же традиционных образов, бесконечное разнообразие изобразительных средств, которые используются для придания этим образам максимальной выразительности. Так, например, в основе масок-наголовников народности бамбара лежит образ антилопы, символизирующий легендарного персонажа Чи-вара, который, по местным преданиям, научил народ бамбара земледелию. В этих масках, используемых в различных образах, тема антилопы варьируется от изображений, близких к натура-

листическим, до крайне стилизованных, представляющих собой пластические орнаментальные символы. Столь же разнообразна трактовка различных божеств и духов: например, бога грозы Шанго у йоруба или духа воды у народа иджо, в образе которого синтезируются черты человека и гиппопотама. То же самое наблюдается и в искусстве Австралии и Океании. Наиболее характерным примером здесь могут служить вариации на тему птицы-фрегата, тысячекратно повторяющиеся в меланезийском искусстве, так же как образ первопредка кенгуру в живописи на коре и наскальных изображениях Австралии.

Та же сюжетная (и отчасти стилистическая) однородность палеолити-

*Чуринга. Гравировка на камне. Австралия. Находится в Музее этнографии. Женева*

*Водяной дух. Раскрашенное дерево. Народность бага. Гвинея. Находится в частной коллекции. Париж*

ческого искусства свидетельствует о том, что даже в тех случаях, когда оно могло быть результатом индивидуального акта, в нем тем не менее стихийно отражалось общее коллективное начало, выражавшееся не только в одинаковом внимании к одним и тем же явлениям, но и в тех акцентах, которые делает первобытный художник, выделяя размером и проработкой те детали, которые ему представляются более важными.

Особенно наглядно это проявляется в женских статуэтках. Палеолитические «венеры», найденные на территории Франции (Брассемпуи, Леспюг), Италии (Бальчи Росси, Савиньяно), Австрии (Виллендорф), Чехословакии (Дольни-Вестоницы), СССР (Костёнки, Гагарино, Мальта)





– то есть на территории протяженностью около десяти тысяч километров с запада на восток, – обнаруживают не только сюжетное, но и стилистическое единство, примерно одинаковую степень условности в общей трактовке фигуры: отсутствие черт лица, гипертрофированные объемы груди, живота, бедер, отсутствие или схематическое обозначение нижней части ног и рук и т. д. Следует признать, что эта общность не может быть не чем иным, как стихийным выражением общего начала, но не в плане отдельной этнической группы, а в масштабах всечеловеческой общности.

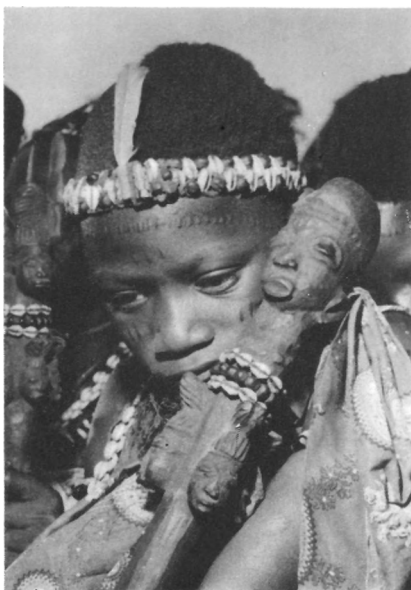
**Общеобразовательная функция.** Эту функцию выполняло и выполняет каждое произведение искусства. Но

в тех случаях, когда искусство является важнейшим звеном в процессе закрепления и передачи информации, оно несет повышенную смысловую нагрузку. Этим отчасти объясняется символический характер традиционного искусства, его условный изобразительный язык, его идеопластическая форма, так как перед художником стоит задача выразить языком пластики сложные идеи и понятия, которые не могут быть переданы методом непосредственного натуралистического отображения.

Африканские и океанийские маски, австралийские чуринги, нательные и наскальные рисунки, символические фигуры на земле и другие изобразительные элементы и художест-

*Рисунок на земле. Центральная Австралия*

*Обряд инициации. Порто Ново. Дагомея. Африка*



венные изделия, используемые при совершении обрядов инициаций, так же как игры, танцы, театрализованные представления, составляют, как говорит Г. В. Плеханов, «одну из связей, соединяющих различные поколения и служащих именно для передачи культурных приобретений из рода в род»<sup>20</sup>.

В основе каждого произведения искусства всех дописьменных цивилизаций лежит пластическая идеограмма. «Идеографическое значение имеют не только резные и графические изображения на скалах, рисунки на глиняных стенах, на тканях обрядовой и обиходной утвари. Такое же значение... придается и символическим скульптурным фигурам. Идеограммы всегда являются

выразительными идеограммами, они связаны с конкретными, а не абстрактными представлениями... Это осязательные языки, вызывающие в представлении мир реальностей...»<sup>21</sup>.

Идеографическое значение сохраняют некоторые произведения, созданные и более развитыми культурами: искусство Древнего Египта, отчасти средневековое искусство Западной Европы и древнерусское искусство (XII–XVII вв.) еще в значительной степени идеографично.

Форма пластической идеограммы может быть более или менее сложной, но даже в тех случаях, когда изображение состоит из нескольких простых геометрических фигур, оно бывает для посвященных наполнено

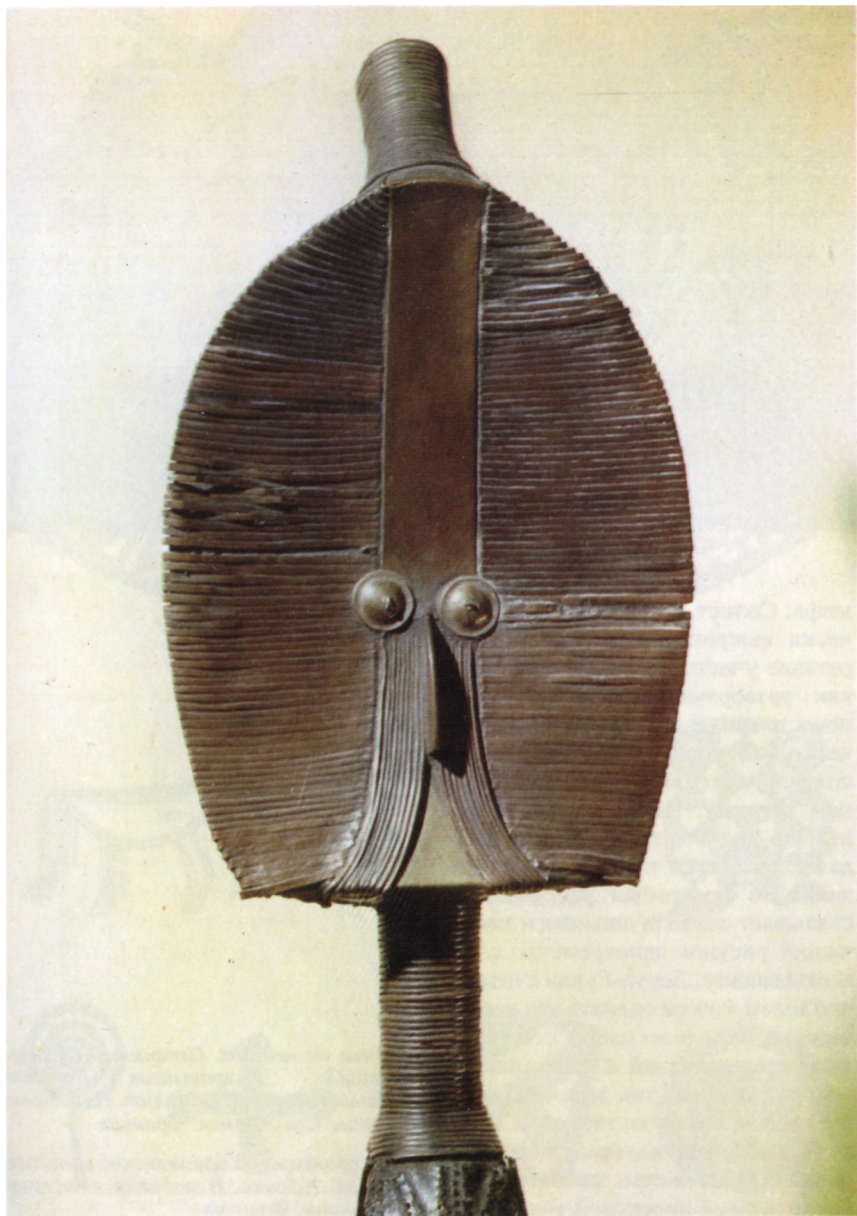


*Статуя предка. Дерево. Остров Пасхи. Полинезия. Находится в Британском музее. Лондон*

*Навершие реликвария. Дерево и медь. Народность бакота. Конго. Африка. Находится в Музее Человека. Париж*

глубоким смыслом. Среди культовых предметов у австралийцев имеются так называемые чуринги – каменные или деревянные плитки овальной формы, покрытые геометрическим узором, состоящим из параллельных линий, кругов и спиралей. Этот предмет и нанесенный на нем рисунок для австралийцев обладают большой силой эмоционального воздействия и являются центром важных церемоний. Во время исполнения обряда австра-

лийцы собираются в кружок, посередине которого лежит чуринга. Ведущий начинает повествование, поддерживаемое восклицаниями участников и принимающее форму речитатива. Все это время палец рассказчика следует линиям кругов, как игла на граммофонной пластинке. Французский исследователь А. Леруа-Гуран описывает случай, в котором можно видеть, как создается этот мнемонический узор, являющий собой зрительное воплощение



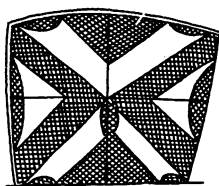
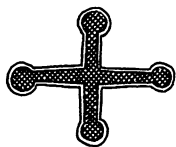
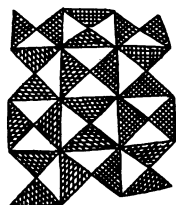
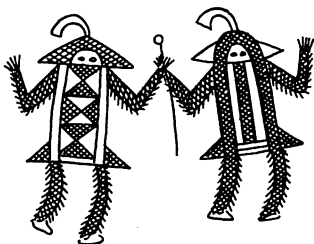
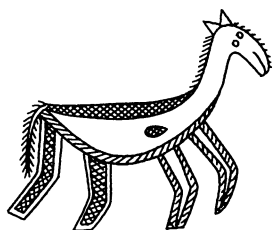
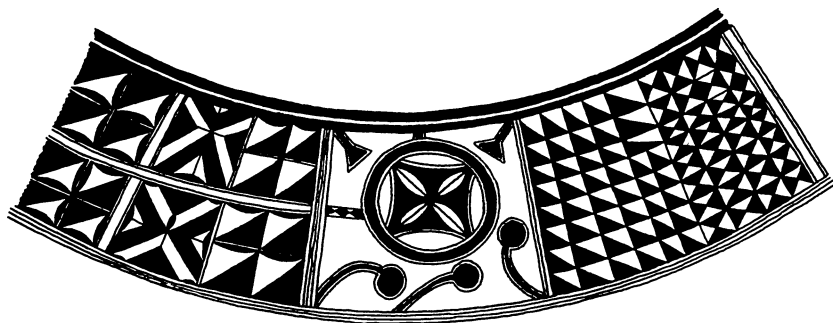




мифа. Солист, раскачиваясь, ритмически выкрикивает слова, скандируемые участниками. По мере того как разворачивается ритмическое повествование, он чертит пальцем на песке безукоризненно правильную спираль, центр которой связан с концом периода. Затем он добавляет вторую спираль, третью и т. д.; каждая сливается с периодами речитатива. Не прекращая рассказа, он связывает спирали линиями и заканчивает рисунок одновременно с повествованием. Леруа-Гуран считает, что мы не можем оценить это произведение, исходя из наших современных представлений о символике и декоративности, так как оно жило в единстве всех участников, и пластический узор, который содержит различные сюжеты, является изобразительной проекцией ритмов.

*Охота на медведя. Петроглиф. Пещера Пешиале. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*

*Пиктограмма на африканской калебасе. Ангола. Африка. Находится в частной коллекции. Франция*



Ритмический узор на чурингах служит общей канвой, по которой рассказчик восстанавливает количество сюжетов и их последовательность. Весь конкретный материал, само содержание мифа хранится в памяти. Во всяком случае, узор на чуринге говорит ее владельцу больше того, что может видеть сторонний наблюдатель. (То же самое имеет место и в европейском искусстве: что нам могло бы сказать средневековое искусство, если бы мы не знали Библии? Оно было бы не менее загадочным для нас, чем искусство древней Мексики, острова Пасхи.)

Можно предположить, что подобное значение имели и некоторые предметы палеолитического искусства, в частности так называемые «жезлы», женские статуэтки и некоторые другие предметы неизвестного назначения, покрытые прямыми и изог-

нутыми линиями, концентрическими кругами, насечками и т. п., имеющими, как правило, ритмический, орнаментальный характер. По своему внешнему виду ближе всего к чурингам прямоугольные плитки (Мальта, Сибирь), покрытые точечным рисунком, изображающим спирали и концентрический круг с отверстием в центре, и еще одна с таким же отверстием, но покрытая волнистыми линиями; а также костяная дощечка сильно вытянутой овальной формы с ритмическим прямолинейным рисунком (Лалинд, Дордонь) и костяной диск с отверстием в центре и сложным звездобразным узором (Петерсфельс, Баден, ФРГ).

Некоторые исследователи считают, что ту же функцию, что и австралийские чуринги, выполняли мезолитические масдазильские гальки, покрытые загадочными знаками.



*Кресло вождя. Дерево. Народность чокве. Ангола. Африка. Находится в частной коллекции*

**Коммуникативно-мемориальная функция.** Эта функция в широком плане смыкается с предыдущими и последующей, так как связь между поколениями осуществляется через ту же систему обрядов посвящения (инициации), через сохранение родовой преемственности (культ предков), в которых фиксирующим элементом являются маски, статуи и другие изобразительные символы. Те же чуринги у австралийского племени арунта, воплощающие дух предка, являются символом наследования качеств умершего. Статуэтки фанг, бауле, балуба (Африка), маори (Новая Зеландия) и других народов Океании имеют не только культовое значение, но также являются своеобразными родовыми реликвиями, выполняющими ту же функцию, что и портреты предков, напоминающие о генеалогии семьи.

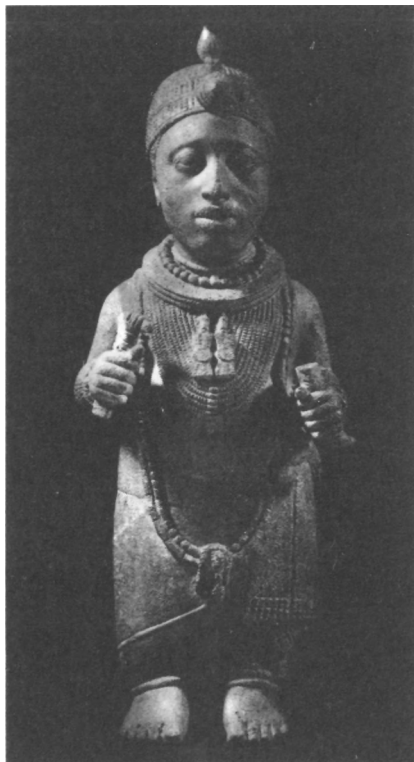
В широком смысле каждое художественное произведение имеет коммуникативное значение, закрепляет связь между человеком и обществом. В более узком смысле искусство может оперативно выполнять ту функцию, которая позднее переходит к письменности.

Различные виды изображений, имеющие специальное коммуникативно-мемориальное значение, в свое время существовали у всех народов. Выполнять коммуникативно-мемориальную функцию в смысле передачи конкретных сообщений или закрепления их во времени искусство начинает лишь на определенном этапе исторического развития. Но, как отмечает В. А.

Истрин, «полностью отрицать мемориальное и коммуникативное назначение некоторых изображений верхнего палеолита было бы неосторожным. Вполне возможно, что первобытный охотник, возвратившись с охоты, стремился рисунком закрепить образ поразившего его зверя; возможно также, что, рассказывая об охоте сородичам, он дополнял рассказ изображением зверя. В первом случае рисунок имел, хотя бы частично, мемориальное назначение, во втором — коммуникативное. Правда, ни «рисунок для памяти», ни «иллюстративное дополнение к устному рассказу» не являются еще пиктографическим письмом, но зачаточные элементы пиктографии здесь уже имеются»<sup>22</sup>.

Выше говорилось о том, как письмо развивается через ряд промежуточных ступеней из пиктографии и как эта последняя связана с первобытным искусством. Рисунки, составляющие связанное повествование о каком-либо событии или содержащее частное сообщение — то есть имеющие непосредственное коммуникативно-мемориальное значение, — существовали еще недавно у американских индейцев, эскимосов, у некоторых народов Африки.

В Мали недавно были открыты французским этнографом Заханом пиктографические знаки, которые используются для записей и «могут быть прочтены так же легко, как страницы книги». Еще более развита пиктограмма у народностей Камеруна и Нигерии (так называемые нсибиди). Определенное смысловое значение имеют рисунки на калоба-



*Портретное изображение они (?). Бронза. Ифе. Нигерия. Африка. XIII–XIV вв. Находится в Нигерийском музее. Лагос*

сах — часто такие рисунки выглядят внешне как обычные, довольно реалистические изображения различных предметов, людей и животных.

Особенно показательны в этом отношении раскрашенные барельефы царских дворцов в Дагомее. Скульптурные композиции двух реставрированных дворцов в городе Абомей, расположенные на стенах и пилонах в несколько рядов друг над другом, в более или менее аллегорической форме рассказывают о

важных исторических событиях, главным образом о сражениях, военных победах, или изображают королевские эмблемы.

То же назначение имели бронзовые рельефы, украшавшие дворец правителя Бенина, и фигуры на слоновых бивнях, венчавших бронзовые головы бенинских царей и цариц.

В первобытном и традиционном искусстве существует множество различных видов изображений, имеющих пиктографическое значение. Среди них особенно распрост-

ранены культовые изображения, имеющие магическое значение: тотемные знаки, различного рода указатели, эмблемы, клейма, используемые в качестве знаков собственности, власти, родовой принадлежности и т. д.

**Социальная функция.** Процесс культурного и экономического развития в классовых обществах протекает в условиях более или менее острой и осознанной политической борьбы. Часто искусство принимает активное участие в такой борьбе, выступая на стороне той или иной социальной группы, класса, поддерживая ту или иную тенденцию, каждая из которых в конечном счете направлена либо на упрочение, либо на изменение социальной структуры. В традиционном искусстве обычно социальная функция остается однозначной и тесно переплетается с магиго-религиозной.

Различные инструменты, оружие, сосуды, подголовники, табуреты, барабаны, ложки, гребни и десятки других предметов всегда украшены изображениями, имеющими одновременно магическое и социальное значение. Даже статуэтки, предназначенные для культа предков и служащие как бы вместилищами душ умерших, имеют определенное социальное значение, так как они отражают реально существующую социальную структуру общества, ибо, по бытующим представлениям, иерархия в царстве духов соответствует иерархии земной.

Руководящую роль в тайном мужском союзе Поро у народа сенуфо играет «Мать масок», которая счи-

тается общей матерью всех членов союза. Мать Поро, которая почитается как божество, является вместе с тем верховным судьей и оракулом – осуществляет охрану и поддержание общественного порядка. Одна и та же маска выполняет роль верховного божества и блюстителя общественного порядка.

Подобные примеры многочисленны и свидетельствуют о том, что магиго-религиозная функция на раннем этапе тесно смыкается с социальной. «Действительно, – говорит французский этнолог и искусствовед Ж. Габю, – трудно отделить политические функции от ритуальных и религиозных, король или вождь высокого ранга часто совмещают в себе законодателя, верховного судью, главнокомандующего, верховного жреца или главу общины и символического хозяина земли»<sup>23</sup>. В этом смысле нельзя провести четкой границы и между статуями предков, различными фетишами, масками, воплощающими добрых и злых духов, так как, с точки зрения их создателей, и те и другие наделены силой и способны вмешиваться в жизнь людей. К тем и другим обращаются за помощью и советом во всех случаях жизни, и в этом плане их значение всеобъемлюще.

Общественная функция искусства выражается более конкретно в специфическом характере символических изображений, украшающих различные предметы, сопутствующие власти: кресла и троны вождей, их оружие, различные жезлы и скипетры, трубки, опахала, кубки, музыкальные инструменты и т. д.

Естественно, что с появлением государственной системы общий функциональный характер искусства меняется. В средневековых африканских государствах Ифе и Бенин уже существуют профессиональные мастера: литейщики, керамисты, резчики по дереву и т. д. В Бенине они даже занимают специальный квартал. Искусство Бенина и отчасти Ифе уже более специализировано. Вместе с религией оно почти полностью подчинено выполнению политической функции. Придворное искусство Бенина, в особенности бронзовая скульптура, является пластическим отображением политической иерархии. Искусство Ифе и Бенина еще сохраняет некоторые особенности,

свойственные традиционному искусству: каждый художественный предмет имеет точное назначение, сохраняется стилистическая преемственность, традиционность образов; и оно так же, как традиционное искусство, является созданием безымянных авторов. Однако создатель бенинской скульптуры — это уже не просто член общины, занимающийся художественной деятельностью от случая к случаю. Нет, он специалист, ремесленник, который занимается исключительно изготовлением скульптуры и обязан под страхом смерти хранить секрет своего мастерства. Создаваемые им образы — это уже не более или менее свободные вариации на традиционную тему, а «серийное» произ-



*Голова. Бронза. Придворное искусство. Бенин. Нигерия. Африка. XVI в. Находится в Британском музее. Лондон*

водство, следующее жесткому, выработанному столетиями канону. Образы вельмож, вождей, обожествленных царей в Бенине еще не имеют индивидуальных портретных черт и сохраняют многозначный функциональный характер (магико-религиозный, мемориальный, коммуникативный и т. д.), но на первый план отчетливо выдвигается политическая функция. Цель этого искусства в конечном счете – стабилизация социальной структуры через пластическое отображение социальной иерархии, внедрение идеи божественного, непреходящего характера царской власти. Этой функции подчинены все остальные. Б. Роулэнд, автор книги «Искусство Запада и Востока», так определяет

различие между традиционным и профессиональным художником: «Если в искусстве, связанном традицией и почти неизменно являющемся безымянным, живописец или скульптор был всего лишь присяжным ремесленником, художник в искусстве, не связанном традицией, – это уже личность, использующая искусство для выражения своих мыслей или для демонстрации собственной виртуозности техники»<sup>24</sup>. Бенинский скульптор в полной мере является безымянным «присяжным ремесленником», он еще очень далек от того, чтобы стать *личностью*, использующей искусство для выражения *своих мыслей*. Выполняя в новых условиях приказ работодателя, он уже перестает быть выра-



Мужская голова. Бронза. Ифе. Нигерия. Африка. XIII–XIV вв. Находится в Британском музее. Лондон





зителем коллективной мысли, становясь проводником чужой и в известном смысле враждебной ему идеологии правящей верхушки. В этом уже наглядно проявляется отчуждение искусства, ставшего одним из орудий власти. Это момент, в котором нельзя не видеть некоторых признаков, указывающих на возможность перерождения одного вида деятельности в другой – по крайней мере с точки зрения процесса, художественного акта и его значения для творца. Производство искусства, художественная продукция по-прежнему продолжают

*Лань. Живопись. Изображение на потолке Альтамирской пещеры. Провинция Сантандер, Испания. Верхний палеолит*

играть ту же роль, что и прежде, с той лишь разницей, что в связи с изменившимися условиями акцент здесь уже переносится на политическую функцию.

**Познавательная функция.** Различного рода магия, особенно охотничья, и связанное с ней первобытное искусство изображения животных, представляющих предмет охоты, имеют целью овладение этим животным. Но каковы бы ни были истинные намерения охотника-художника, этот процесс является не фактическим, а «идеальным» овладением – овладением не самим животным, а его образом, то есть процессом постижения, узнавания. Простейший творческий акт в изобразительном искусстве является абстрагированием, вынесением вонне образа, предстоящего мысленному взору. Рука помогает мысли. Мимолетная картина оказывается зафиксированной и в таком виде становится непосредственным объектом исследования. Изображение дает возможность группировать предметы и их детали так, чтобы связь между ними стала более понятной, очевидной.

Но для первобытного художника самый простой рисунок представляет собой нечто неизмеримо более значительное, чем чертеж, схема. Художественный образ, внешняя форма предмета для первобытного человека были такой же реальностью, как сам предмет. «Когда художник палеолита рисовал на скале животное, он рисовал реальное животное. Для него мир вымысла и искусства еще не был

самостоятельной областью, отделенной от эмпирически воспринимаемой действительности. Он еще не противопоставлял, не разделял эти сферы, но видел в одной прямое продолжение другой»<sup>25</sup>.

Значение изображения как схемы, чертежа имеет место лишь в той минимальной степени, в какой в это время существует «точное знание», то есть то, что позднее явится основой «точных наук», та область *рассудочного знания*, которая в искусстве играет второстепенную роль.

Способы, формы, механизм в искусстве через искусство связан с аффективными актами мысли, с особым эмоциональным мышлением. Это особенная форма познания, отличающаяся от собственно научного уже тем, что «истины искусства» даны нам в непосредственном восприятии. Эти «истины» больше, чем непосредственный опыт, они уже готовый вывод, итог. Аспект познания искусства также иной; между искусством и точными науками не существует конкуренции. Ни один из аспектов, становящихся доступными экспериментальному исследованию, не сохраняет своего значения для искусства. Его дальние антенны всегда направлены за пределы того, что доступно непосредственному опыту. Эта особенность искусства отмечена многими. О ней хорошо сказал В. Г. Белинский: «Рассудок не шагает далее «точных» наук и не понимает ничего, выходящего из тесного круга «полезного» и «насущного»; разум же объемлет бесконечную сферу сверхопытного и сверхчувственного, делает ясным



*«Венера с кубком». Барельеф. Лоссель. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит. Находится в музее г. Бордо. Франция*

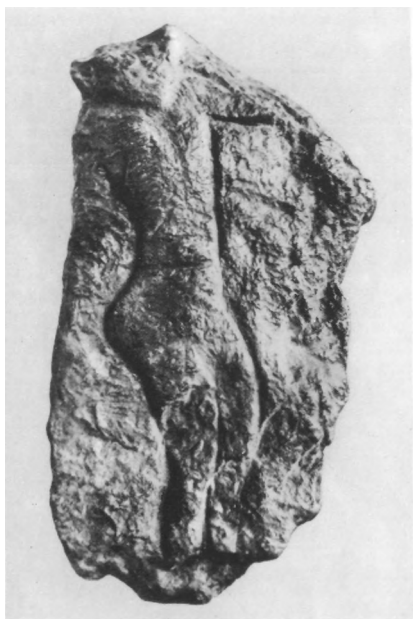
непостижимое, очевидным — неопределенное, определенным — «неточное». Искусство принадлежит к этой сфере бытия. . .»<sup>26</sup>.

Познание дало человеку возможность предвидения и соразмеряемого с ним сознательного целенаправленного действия. Оно же обнажило перед человеком драму его существования, нарушило естественную гармонию бытия, органически связанного с природой. Осознав себя, человек возвысился над окружающим миром, отделился от него. «Райская» безмятежность растительной жизни была безвозвратно утрачена.

Вначале внимание человека и его искусство были обращены к бли-

жайшим предметам, которые предстают перед человеком как таинственные символы, значение которых должно быть раскрыто. И естественно, что первыми «исследуемыми» предметами были те, от которых, как теперь уже понимал человек, зависела жизнь его и его рода. Этими первыми объектами, как известно, были животные, составлявшие предмет охоты и дававшие человеку все необходимое для жизни (питание, одежду, материал для изготовления орудий), и женщина — хранительница очага, продолжательница рода.

Человеческие изображения в самом раннем периоде очень редки. Одним из древнейших считается барельеф из Лосселя (Дордонь). Женские



*Мужская фигура. Барельеф. Лоссель. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит. Находится в музее г. Бордо. Франция*

палеолитические изображения, статуэтки (их найдено до сих пор в разных местах около шестидесяти) и барельефы, по-видимому, были не изображениями человека как такового, а магическими символами. В более позднем, мадленском периоде женское изображение постепенно теряет свое культовое значение. Появляются фрагментарные и полные изображения мужских фигур: рисунок, выгравированный на кости (Истюриц, Нижние Пиренеи), скульптуры из пещеры Ла Марш, головы, изображенные на стенах пещер Комбарелль (Дордонь), Марсула (Верхняя Гаронна), гравюра на кости из Мас д'Азиль (Арьеж) и т. д. В мезолитическом наскальном ис-

кусстве Восточной Испании, неолитическом искусстве Сахары и Северной Европы человек уже занимает центральное место. В традиционном же искусстве, в частности в искусстве Африки, Австралии, Океании, человек окончательно становится основным объектом изображения, «мерой всех вещей». Даже изображения животных принимают антропоморфный характер. Функция познания в искусстве все больше становилась функцией самопознания. Человек определял свое отношение к окружающему миру, свое место в мире, а само художественное познание принимало все более личный индивидуальный характер.

Способность человека к предвидению сделала его вначале глобальным, а теперь и космическим существом. На первый взгляд кажется, что эта способность полнее всего воплотилась в науке — в точном, детальном, конкретном знании.

Научное исследование все больше освобождается от индивидуального человеческого элемента, от субъективного, произвольного. Наука разветвляется на множество отдельных отраслей, каждая из которых работает как механизм, отлаженный для решения конкретных проблем, расширяя пядь за пядью сферу «точного знания». Однако «точные науки» появились сравнительно недавно. В прошлом они составляли часть философии, тогда еще тесно связанной с религией и искусством: еще в римское время Лукреций Кар излагал свои философские научные концепции, блестящие догадки в поэтической форме, а самыми первыми «философами» были пророки, создатели мифов, культов, первобытной магии. «Истина открылась человечеству впервые — в искусстве. . .»<sup>27</sup>, — сказал Белинский. Эта «истина» не была научной, но тем не менее была необходима человеку. Еще теперь далеко не все народы приобщены к знанию в смысле точной науки, но нет и не было в истории народа, который не имел бы своей концепции мира. Эти мифологические концепции мира, состоящие из реальных и фантастических элементов, образуют ту глубинную основу, которая составляет базу всего культурного и научного развития чело-

*Антропоморфное изображение. Живопись минеральными красками, известью и сажей на пальмовых листьях. Нижний Сепик. Новая Гвинея. Меланезия. Находится в Музее этнографии. Базель. Швейцария*

вечества. Процесс этого развития заключается в бесконечной замене фантастических элементов реальными, неточных — более точными и т. д. И в прошлом и в настоящем искусство по-своему, особыми методами выполняло и выполняет функцию познания. Более того, известно, что в основе научного открытия лежит тот творческий аффективный акт мысли, который совер-



шается в той же «лаборатории» человеческого существа, в которой возникают художественные образы.

В основе «вдохновения» лежит предчувствие (эмоционально-образная форма того предвидения, которое конкретизируется в науке). Это действительно для всего искусства – от предчувствия охоты в первобытном искусстве до пред-

чувствия надвигающейся социальной катастрофы, воплотившегося в творчестве некоторых западных писателей.

В социальном плане в современном обществе познавательная функция искусства практически выражается в том, что именно в искусстве прежде всего явственно обнаруживаются черты того, что действует в глубине, в недрах общества.

*Бизоны, лошадь и различные знаки. Живопись и гравировка. Пещера Пиндаль. Провинция Овиедо, Испания. Верхний палеолит*



**Магико-религиозная функция.** В своем стремлении к овладению силами природы первобытный человек создает аппарат магии. В его основе, в частности, лежит принцип аналогии — вера в получение власти над предметом через овладение его образом. Первобытная охотничья магия направлена на овладение зверем, ее цель — обеспечить удачную охоту. Центром магических обрядов в этом случае является изображение животного. Поскольку изображение воспринимается как реальность, изображенное животное — как на-

стоящее, то и действия, совершаемые с изображением, мыслятся как происходящие в действительности. Принцип, на котором основана первобытная магия, лежит в основе широко распространенного у всех народов колдовства и всевозможных современных религиозных обрядов (крестное знамение, прикладывание к мощам, «изгнание бесов» и т. д.). Даже в современной жизни можно легко обнаружить некоторые изобразительные символы, оказывающие сильное эмоциональное воздействие и сохраняющие в



некотором роде «магическое» значение (таковы отдельные военные и политические эмблемы и т. п.). Первыми магическими изображениями большинство исследователей первобытного искусства считают отпечатки рук на стенах пещер и отдельных предметах. Отпечаток руки, в отличие от обычных следов, является сознательно оставленным человеком знаком своего присутствия в данном месте. Позднее он становится знаком обладания и постепенно приобретает магический смысл. Эти ранние отпечатки или

рисунки руки (как правило, левой) большей частью расположены в глубине пещер. На них часто отсутствуют одна или несколько фаланг. Иногда они образуют целые «фризы», состоящие из десятков и даже сотен отпечатков. В пещере Гарга (Ланды, Франция) многократно повторяется отпечаток одной и той же руки с отрубленным пальцем. Эти и другие особенности указывают на культовый характер изображений. Рука как знак обладания и магической власти бытует не только в первобытном искусстве Западной





*Бизон, пронзенный копьями. Живопись. Пещера Нью. Департамент Аррьеж, Франция. Верхний палеолит*

Европы. Ее изображение встречается у многих народов в разных частях света, в том числе в Африке, Австралии и Океании, где оно имеет такой же магический характер, сохранившийся до современной эпохи (например, «рука Фатьмы», прикрепляемая на Востоке к радиатору автомобиля).

Считается, что тем же магическим целям служила большая часть скульптурных и живописных изображений животных на каменных плитках, скалах и стенах палеолитических пещер. Это можно заключить уже из того, что среди изображенных животных подавляющее большинство – северные олени, бизоны, дикие лошади и мамонты, то есть виды, составлявшие основной объект охоты. «Образы животных, заполнившие стены позднепалеолитических пещер, должны были изображать возможную добычу охотников. Совершавшиеся в тайниках пещер обряды имели в виду превратить магическим путем эту возможную добычу в реальность, в желаемое. На стенах пещер магическое претворение мечты в действительность выражалось образами изобразительного искусства, на полу пещер – в следах обрядового действия, изображавшего желаемое как реально совершившееся, а также – в найденных скульптурных изображениях животных со следами преднамеренных ударов копытами и дротиками»<sup>28</sup>.

Наряду с охотничьей магией и в связи с ней существует культ плодородия, выражающийся в разных формах эротической магии. «Эти

два жизненно необходимых элемента настолько тесно связаны в представлении первобытного человека, что у некоторых примитивных народов одно и то же слово служит для обозначения голода и любви»<sup>29</sup>.

В доисторическую эпоху культ плодородия был распространен повсеместно и сохранился в превозданном виде до наших дней у многих народов Африки, Америки, Океании, Австралии.

Религиозное или символическое изображение женщины, женского начала, которое встречается в первобытном искусстве Европы, Азии, Африки, в композициях, изображающих охоту, занимает важное место в обрядах, направленных на размножение тех видов животных и растений, которые необходимы для питания. «Идея магического размножения и воспроизводства животных – такова, следовательно, сущность рисунков из Шишкино и Ферраси и, очевидно, многих других образцов палеолитического искусства»<sup>30</sup>, – говорит А. П. Окладников.

Изображение, обнаруженное Окладниковым среди других на Шишкинских скалах (верховье реки Лены, СССР) и датированное палеолитическим периодом, сравнивается им с подобным изображением из Ла Ферраси (Дордонь, Франция). В том и другом случае изображены животные, напоминающие лошадь, под этими изображениями нарисована миндалевидная фигура, обращенная острым концом вниз. Окладников, так же как и большинство других ученых, считает этот и другие по-

добные знаки символами плодородия, женского начала.

На костяной пластинке из Ложери-Басс (Дордонь, Франция) сохранился фрагмент рисунка с изображением оленя, у ног которого лежит беременная женщина. Это изображение, по-видимому, имеет такой же смысл, как и рисунки из Ла Ферраси и Шишкино, с той разницей, что здесь вместо символического знака плодородия дано полное изображение женщины, что соответствует общему более детализированному реалистическому стилю рисунка.

Можно было бы ожидать, что среди изображений, посвященных культуре плодородия, основное место будут занимать сцены спаривания животных, но в палеолитическом искусстве, как ни странно, такие сцены очень редки. Во франко-кантабрийском искусстве известна только одна — четырехфигурный рельеф с лошадьми из пещеры Шер-а-Кальва (Шаранта, Франция), в остальных случаях животные либо стоят рядом, либо идут друг за другом: рисунки на кости из Ла Мадлен, Тейжа (Дордонь), Журдан (Верхняя Гаронна), из Фон де Гом (Дордонь) и многие другие.

Места совершения магических обрядов находились, как правило, в отдаленных от входа частях пещер. Первые изображения на стенах появляются в пещере Ла Мут в 93 м от входа, Комбарелль — 120 м, Монтеспан — 120 м, Нью — 800 м. В пещере Тюк д'Одубер (Арьеж) святилище находится в 700 м от входа. Чтобы добраться до него, нужно пересечь

*«Негативные» отпечатки рук. Пещера Гарга. Департамент Верхние Пиренеи, Франция. Верхний палеолит*

глубокий ручей. «На глиняном полу этой пещеры сохранились сотни отпечатков человеческих ног. В одном месте сохранились останки медведя, и еще можно различить его раздробленный череп. Почва под ногами настолько утрамбована, что наводит на мысль о том, что здесь, по-видимому, происходила борьба. Медвежьи следы, иногда перекрывающие человеческие, свидетельствуют о том, что медведи посещали эту пещеру в то же время, что и люди. Особенный интерес представляет вылепленное из глины изображение бизона ... который собирается покрыть самку. Здесь же можно различить отпечатки ног пяти или шести молодых людей. По



их следам можно проследить путь до того места, где изображены фаллические знаки. Там, вне всякого сомнения, разворачивались церемонии инициации, в ходе которых молодежь, достигшая зрелости, посвящалась в тайны взрослых, там также эротизм человеческого смешивался с эротизмом животных»<sup>31</sup>. В специальной литературе существует множество описаний подобных церемоний (вернее, попыток реставрации). Но как бы они ни выглядели, сравнивая данные археологии с изучением подобных обрядов, до настоящего времени сохранившихся у некоторых народов, можно предполагать, что искусство (и не только изобразительное, но

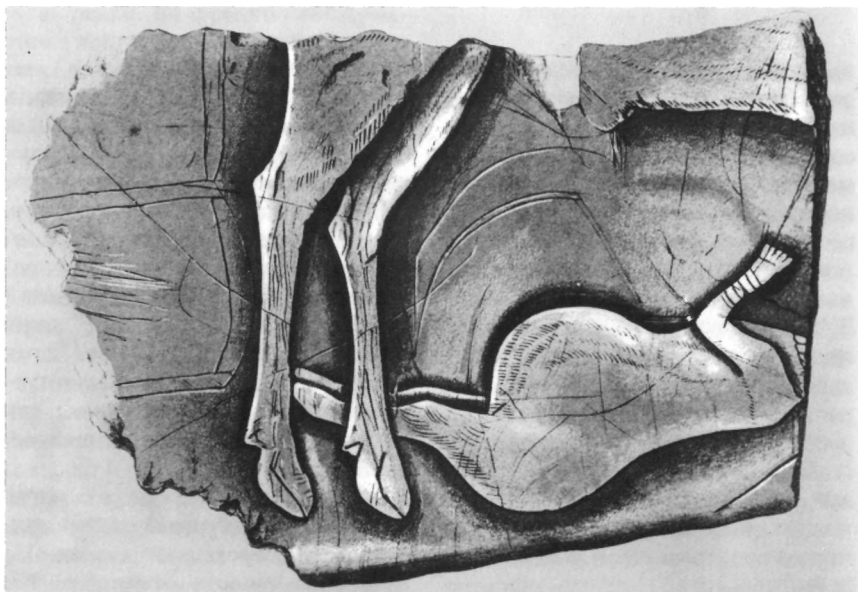
также танец, музыка и т. д.) занимало в них центральное место, а сами они были для посвящаемых своеобразным обучением-экзаменом. Некоторые исследователи первобытного общества полагают, что по своему значению первобытная магия ближе к науке, чем к религии, а известный французский этнограф К. Леви-Стросс даже считает, что первобытная магия может рассматриваться «как натурфилософская система» или как «наука палеолитического человечества».

В процессе создания аппарата магии и отправления обрядов человек закреплял приобретенные знания. Не имея возможности осмыслить тот

или иной результат своих действий, он объяснял его влиянием добрых и злых сил. Для получения желаемого результата он старался повторить действие в том порядке и воспроизвести его в той обстановке, которые принесли ему удачу, то есть так, как, по его представлению, было угодно добрым силам и наоборот. Среди этих совершаемых им действий было, по-видимому, немало случайного, практически не имеющего отношения к преследуемой цели, не помогающего решению стоящей задачи, но в тех же обрядовых действиях закреплялись и элементы положительного опыта. Такой образ действий, конечно, связан с большими производительными издержками, а при иных обстоятель-

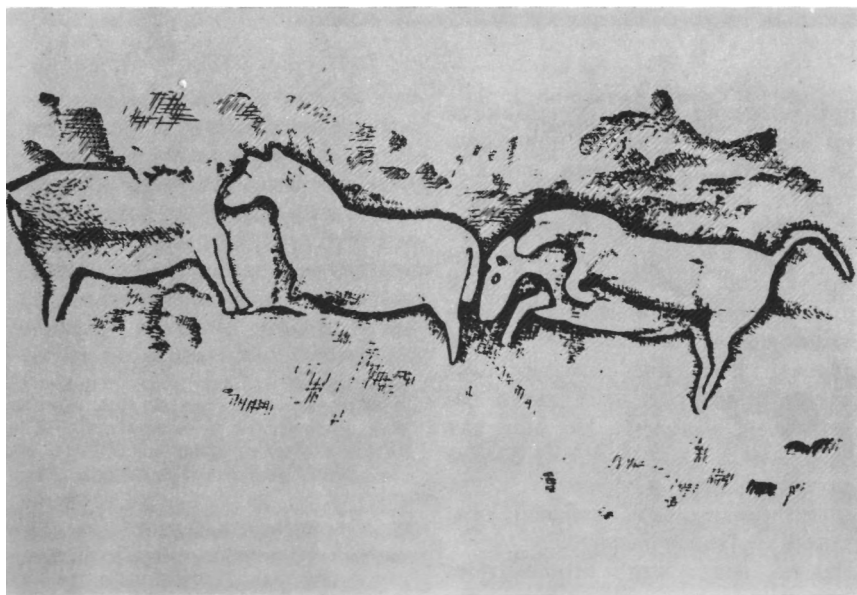
*Беременная женщина у ног оленя. Гравировка по кости. Ложери-Басс. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*

*Рельеф с изображением лошадей. Пещера Шер-а-Кальва. Департамент Шаранта, Франция. Верхний палеолит*



ствах вообще не содержит в себе никаких позитивных элементов. Такая ситуация, в частности, создавалась в традиционных обществах обоих полушарий в результате контакта с современной цивилизацией и ее техническим оснащением. В книге Л. Повела и Ж. Бержье «Утро магов» популярно рассказывается о возникновении магического обряда, зародившегося в таких необычных обстоятельствах и известного в этнографии как культ «карго». «В 1946 году патрули австралийского правительства, проникшие в неконтролируемые горные районы Новой Гвинеи, обнаружили там племена, находившиеся в состоянии большого религиозного подъема: только что

родился культ «карго». Карго – английский термин, обозначенный на всех перевозимых грузах: продуктах питания, промышленных товарах и т. п. Все эти вещи, замечают авторы, конечно, не могли быть, по представлению туземцев, сделаны белым человеком, да и вообще пальцами человеческой руки. И потом никто из них никогда не видел белого человека за подобной работой. Зато белые люди заняты чрезвычайно таинственной деятельностью. Иногда они сидят перед металлической коробкой с какими-то дисками и слушают исходящие из нее странные звуки. Они наносят знаки на белые листы. Все это, конечно, и есть те магические действия, которыми они добиваются





расположения богов, посылающих им «карго». И туземцы принялись копировать эти действия: они пытаются одеваться по-европейски, говорят в консервные банки, укрепляют на крышах хижин бамбуковые шесты, имитируя антенны, и строят подобию посадочных площадок в ожидании «карго»<sup>32</sup>. В этом случае магические действия оказались полностью лишеными позитивного элемента. Но еще раз напомним, что новый культ в данном случае родился в условиях, когда естественная связь явлений оказалась грубо нарушенной. Неизвестное, или непознанное, можно считать постоянным элемен-

*Австралиец, рисующий на коре. Изображен мифический человек-кенгуру Кандарик. Оэппелли. Северная Австралия. Находится в частной коллекции*

*Австралийская живопись на коре: дух Вили-Вилья, охотящийся на кенгуру с копьем и бумерангом. Оэппелли. Северная Австралия. Находится в частной коллекции*



том человеческого сознания, причем его сфера расширяется с расширением сферы познания. В результате каждого научного открытия место одной проблемы занимает, как правило, серия проблем. Этот процесс внешне выражается в постоянно увеличивающемся количестве отраслей научного знания. У первобытного человека неизвестное как элемент сознания в плане мировоззрения нейтрализуется представлением о сверхъестественном. Так, например, центральным в мифологии народности маринданим (Новая Гвинея) является представление о «дема». Это понятие имеет два значения. С одной стороны, это

так называемые «вечно несотворенные» предки, создавшие все сущее, включая человека. С другой – все необычное, неизвестное, необъяснимое. Определяя этим термином какое-то новое явление, они относят его к вполне реальной, с их точки зрения, области сверхъестественного и тем самым находят ему место в своей системе мироздания.

То, что мы воспринимаем как тайны и загадки природы, не являлось таковым для людей первобытного общества. «В своей ориентированности на сверхъестественное они всегда готовы признать за видимыми предметами и фактами нашего мира силы невидимые. Вторжение этих



сил они чувствуют каждый раз, когда их поражает что-либо необычное или странное. В их глазах сверхприродное облекает, проникает и поддерживает природное. Отсюда текучесть природы. Мифы не объясняют ее, они ее только отражают. Она, эта сверхприрода, и дает содержание мифам, столь смущающим наш ум»<sup>33</sup>.

Природа не терпит пустоты, а человеческий разум — неизвестности. В этом смысле любая вера, религиозное представление может рассматриваться как иллюзорное решение основных духовных проблем, а по существу является заменой одного неизвестного другим. В политеизме силы природы, все неизвестное персонифицируются, об-

разу сложный пантеон. Монотеизм собирает все проблемы, все нити в одной точке, именуемой богом. Этот момент отражен и в самой религии, которая в конечном счете признает божественную сущность недоступной разуму, непостижимой и т. д., то есть не ликвидирует неизвестное, но, приводя всю сумму проблем к общему знаменателю, дает ему имя, наделяет определенными качествами и таким образом создает своеобразную модель мироздания, в которой человек всегда занимает центральное место. Духи и божества политеистических верований, так же как и единый бог монотеизма, в конечном счете служат человеку в той мере, в какой его действия находятся в согласо-



*Обряд вызывания дождя. Наскальная живопись. Южная Африка*

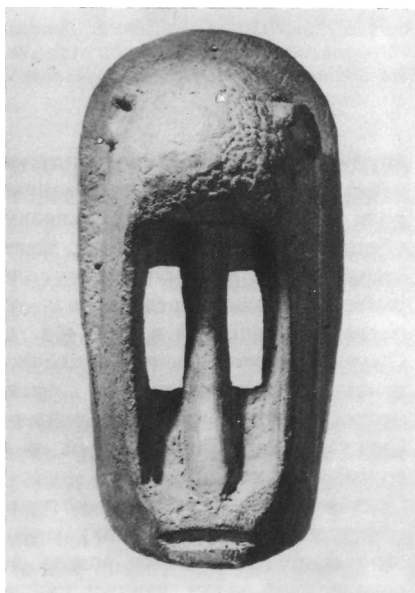
вании с религиозными предписаниями, с так называемым «мистическим опытом».

В отличие от науки, которая исключает из опыта все данные, не допускающие контроля и проверки, сознательно ограничивает свою область, приводя ее на каждом этапе в соответствие со своими возможностями, религия, в том числе и первобытная, заключает в себе весь комплекс духовных и практических проблем. Причем ее цель – не отражение действительности, а прямое, идеальное удовлетворение духовных и практических нужд человека.

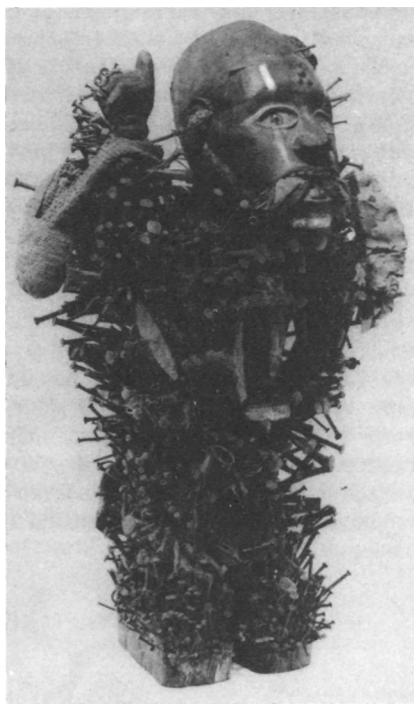
Миф, религия и сопутствующее им искусство, не решая проблем в научном плане, снимают их, создавая

иллюзорный мир. Таким образом, в создании аппарата магии выражается не только страх человека перед таинственными силами природы, но и вера в свою возможность управлять этими силами, уверенность в своей власти над ними. В этой уверенности как бы выражается предчувствие будущего могущества человека.

Первобытный и традиционный культурный комплекс можно с современной точки зрения рассматривать как гипотетическую картину мироздания, состоящую (как всякая гипотеза) из действительных и предполагаемых, в данном случае – фантастических элементов, но удовлетворяющую человека своей полнотой и законченностью.



*Маска «Черная обезьяна». Дерево, окрашенное черной краской. Народность догон. Бандиагара. Мали. Африка. Находится в Музее Человека. Париж*



*Фетиш, утыканный гвоздями. Дерево. Народность бавили. Конго. Африка. Находится в Музее Человека. Париж*

В современных традиционных обществах, так же как и в первобытном, искусство служит универсальным орудием магии, выполняя в то же время более широкую — религиозную функцию. Наскальные изображения дождевого быка бушменов, австралийского Вонжины, символические знаки догонов, сибирские писаницы, статуи предков, маски и фетиши, украшения утвари, оружия и инструментов африканцев и океанийцев, австралийские чуринги и живопись на коре, охранительно-магические рисунки сахарских кочевников — все это и многое

другое имеет специальное культовое назначение. Все играет важную роль в обрядах, имеющих целью обеспечить военную победу, хороший урожай, удачную охоту или рыбную ловлю, предохранить от ранений и болезней и т. д. и т. п. Столь же многообразны и многочисленны религиозные культы и магические обряды у жителей Крайнего Севера, американских индейцев и других народов.

Связь искусства с религией, которая обнаруживается уже в эпоху палеолита и прослеживается вплоть до современной эпохи, явилась причи-

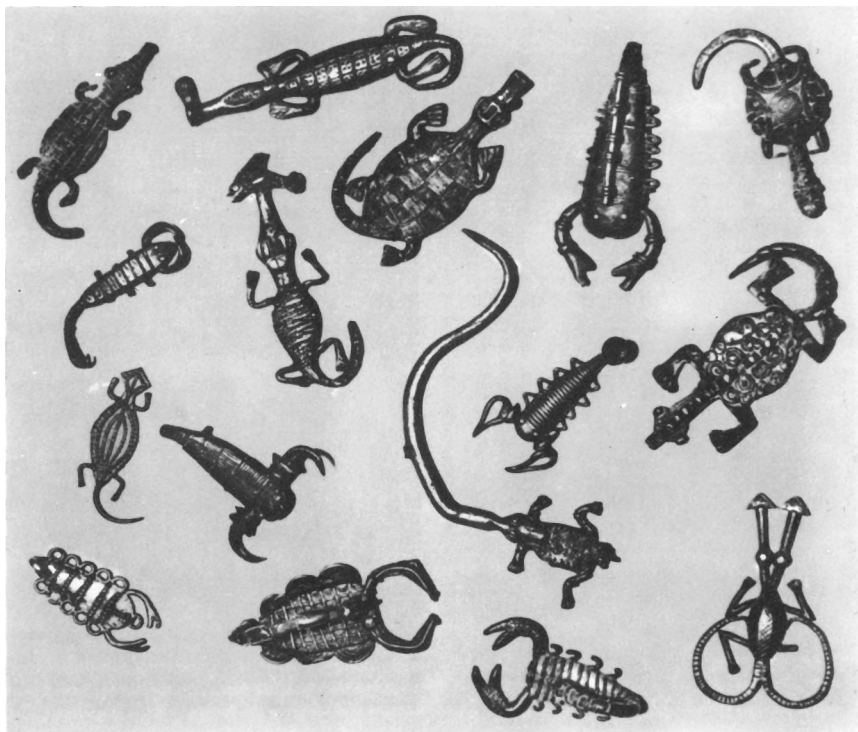


*Магическая скульптура. Камень. Новые Гебриды. Меланезия. Находится в Национальном музее африканского и океанийского искусства. Париж*

ной появления теории, согласно которой искусство выводится из религии: «религия – мать искусства». Эта мысль повторяется во многих работах по первобытному искусству.

Однако синкретический характер первобытной культуры и специфические формы первобытного искусства дают основание предполагать, что еще до того, как сформировались религиозные представления, искусство уже частично выполняло и те функции, которые только позднее составят определенные аспекты маико-религиозной

деятельности. Искусство появилось и было уже достаточно развито в эпоху, когда религиозные представления только зарождались. Более того, имеется достаточно оснований предполагать, что именно развитие изобразительной деятельности стимулировало появление таких ранних культов, как, например, охотничья магия. Наличие религиозных представлений не является необходимым условием для возникновения и существования художественной деятельности. Объективное же существование религии немислимо вне искусства. Все основные рели-



гиозные культы и обряды везде и во все времена были тесно связаны с различными видами искусства. От древнейших форм традиционных обрядов, в которых используются скульптура и живопись (маски, статуи, нателные росписи и наскальная живопись, рисунки на земле и т. д.), музыка, пение, речитатив и где весь комплекс в целом представляет собой особый род театрализованного действия, до современной христианской церкви, являющей настоящий синтез строго канонизированного искусства, — все

*Гирьки для взвешивания золотого песка. Бронза. Народность ашанти. Гана. Африка. Находится в частной коллекции. Париж*

настолько пронизано искусством, что в этих коллективных действиях практически невозможно отличить религиозный экстаз от того, который вызывается собственно ритмами живописи, пластики, музыки, пения — одним словом, искусством.

Нетрудно также заметить, что в социальном психологическом плане искусство может также помимо других выполнять некоторые, в частности биопсихологические, функции, занимающие важное место в религиозной практике. Это положение верно, по крайней мере в той степени, в какой верны отдельные полностью совпадающие функциональные определения религии и искусства. Так, например, известный швейцарский психолог XX столетия Карл Густав Юнг определяет религию как вырабатываемое «коллективным подсознанием» целительное средство против неврозов и душевных болезней, что соответствует учению Аристотеля о назначении искусства, цель которого он видит в освобождении человека от аффектов достижением очистительного и возвышенного психофизического состояния — «катарсиса»; таких же взглядов придерживаются и современные психологи, которые считают, что «в искусстве изживается какая-то такая сторона нашей психики, которая не находит себе исхода в нашей обыденной жизни», оно «разрешает и перерабатывает какие-то в высшей степени сложные стремления организма... Эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не наш-

ли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства»<sup>34</sup>.

Ту же функцию, в частности, выполняет и первобытная магия, в которой имеют место всевозможные так называемые «парапсихические» явления. Магия «теснейшим образом везде и всегда вплетается в религию, в ее ритуал, столь часто прибегающий к психотерапевтическому воздействию внушения, транса, экстаза, молитвенной эвфории...»<sup>35</sup>.

Не менее показательно и то, что наряду с религией искусство можно определить как «сочетание всех значительных вещей, в получении которых человек ощущает настоящую потребность»<sup>36</sup> (что особенно четко проявляется в первобытном искусстве), и оно (искусство) так же как «вера не нуждается в услугах какого-либо доказательства»<sup>37</sup>.

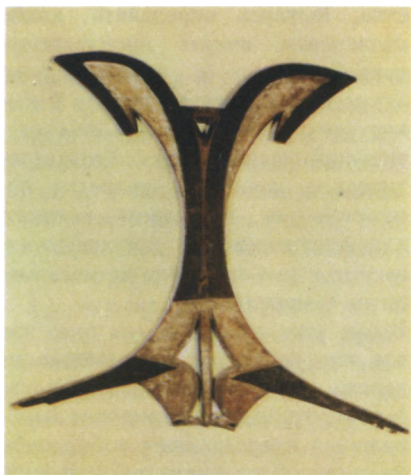
**Эстетическая функция.** Рассматривая функции первобытного искусства, пытаюсь определить, какое назначение имеют произведения первобытного и традиционного искусства, нельзя не прийти к выводу, что цель его отнюдь не «эстетическое наслаждение». Хотя эстетическое начало и является неотъемлемым качеством каждого художественного произведения, вместе с тем оно никогда не становится самоцелью.

Выше уже говорилось о том, что все или почти все вырезанные из дерева, кости и камня и вылепленные из глины традиционные изображения представляют собой либо фетиши, обладающие той или иной

магической силой, либо статуи предков, почитаемые как вместилища душ умерших, либо маски, воплощающие различных духов, покровителей племени и т. д. Иначе говоря, в традиционном искусстве народов Африки, Австралии, Океании трудно найти такие предметы, которые можно было бы рассматривать как чисто художественные изделия. Однако отсутствие предметов «чистого» искусства не означает отсутствие вообще декоративных элементов в традиционном искусстве. Декоративное эстетическое начало проявляется в украшении скульптурными изображениями, цветными и резными орнаментами мебели (скамейки, подголовники, кресла и троны вождей), всевозможных бытовых предметов, тканей и т. д. Чувство ритма выражается в сочетании скульптурных объемов, в «игре масс», в сложном

композиционном решении, в создании фантастических образов. Ведь в конечном счете, каково бы ни было назначение традиционных масок и статуэток, степень их воздействия определяется именно художественной убедительностью, так как сами по себе эти формы не могут быть «узнаны», поскольку они не существуют в природе.

То же самое имеет место и в первобытном палеолитическом искусстве. Чувство симметрии, соотношения объемов, определенная композиция, так же как и значительная доля условности, в полной мере присутствуют в первобытной скульптуре, в частности в палеолитических «венерах», в процарапанных на кости и камне рисунках животных, в скульптурных украшениях «жезлов» и других предметов. Среди самых древних изображений встречаются и такие, которые могут быть



*Украшение носа лодки. Раскрашенное дерево. Трук. Каролинские острова. Микронезия. Находится в Музее этнографии и предыстории. Гамбург*

истолкованы как элементы, выполняющие декоративную функцию, то есть как зачатки орнамента. О существовании в эту эпоху понятия «украшение» свидетельствуют многочисленные ожерелья, подвески, бусы из раковин и клыков животных, а также украшения в виде поясов, ручных и ножных браслетов, бус и головных уборов на некоторых человеческих изображениях эпохи палеолита (например, изображение мужчины и женщины на кости из Истюриц, Франция; наскальный рисунок из пещеры Леванзо, Сицилия; изображение на камне из пещеры Ла Марш, Франция, и многие другие). Декоративные изобразительные элементы — геометрические знаки и орнаменты — можно рассматривать как выражение чувства ритма, симметрии, чувства правильной формы. Это чувство может иметь



*«Тино» — статуэтка предка или божества. Дерево. Нукуоро. Каролинские острова. Микронезия. Находится в Музее Человека. Париж*



подсознательную связь с многообразными естественными проявлениями ритма и симметрии в природе, но отчетливым, более или менее осознанным оно становится в результате целенаправленной человеческой деятельности.

Миллиарды раз повторенный опыт неизбежно должен был выработать у человека безусловную положительную реакцию на правильную форму. Чувство целесообразности правильной формы закрепляется в виде инстинкта даже у животных (осиные и птичьи гнезда, пчелиные соты и т. п.).

При изготовлении орудий на протяжении миллионов лет у человека не могло не закрепиться представление о правильной форме как о

наиболее целесообразной. За это время человек должен был не только осознать, что совершенство орудий, прочность сооружений и т. п. прямо пропорциональны правильности их формы, четкости линий, соотношению объемов, но и закрепить это в сознании как аксиому. «Суждение о совершенстве технической формы является, по существу, эстетическим суждением» — к такому выводу приходит крупнейший американский этнограф Ф. Боас. «... В результате индуктивного исследования форм первобытного искусства можно признать, что правильность форм и ровность поверхности являются существенными элементами декоративного эффекта и что они тесно связаны с чувством преодо-



*Деталь щита со стилизованным изображением человека. Дерево. Новая Гвинея. Меланезия. Находится в Музее этнографии. Будапешт*

ления трудностей и удовольствием, испытываемым виртуозом от своей работы»<sup>38</sup>.

«Без производства нет потребления, однако и без потребления нет производства, так как производство было бы в таком случае бессцельно»<sup>39</sup>, — указывал К. Маркс.

Духовное производство, как и материальное, существует благодаря наличию общественной потребности.

Духовные потребности людей явились результатом длительного социального развития. Уже сам характер человеческого труда непосредственно включает в себя духовную деятельность. Даже элементарный трудовой акт, как сознательный и целенаправленный процесс, не может быть осуществлен без осознания необходимости процесса труда и его конечной цели.

На ранних этапах развития общества сознание людей еще не выделялось из трудовой сферы, это было лишь «осознание *ближайшей* чувственно воспринимаемой среды и осознание ограниченной связи с другими лицами и вещами, находящимися вне начинающего сознавать себя индивида . . .»<sup>40</sup>. Постепенно в процессе активно преобразующей трудовой деятельности совершенствовался сам человек, развивалось его сознание, которое стало отражать все многообразие отношений людей. Рост сознания происходил в результате расширения границ практического и духовного освоения действительности, что способствовало и развитию духовных потребностей.

К. Маркс писал, что формирование человеческих потребностей неразрывно связано с совершенствованием общественного производства, где каждый новый его вид и новый предмет есть также новое проявление человеческой сущностной силы и новое обогащение человеческого существа. А универсальность человека и его чувств стала возможна благодаря универсальному характеру его деятельности как общественного существа.

Труд позволил человеку шаг за шагом открывать для себя новые явления природы и результаты производственной деятельности. Они становились объектами человеческих отношений и осознавались по мере того, как вплетались в практику материальной жизни. Каждое новое открытие было актом самоутверждения и выражения сущностных сил человека.

В процессе труда стало возможным развитие истинно человеческих чувств. С помощью их человек воспринимает мир не как животное — с точки зрения биологической целесообразности и инстинкта, — а самобытно, независимо от материальных потребностей. Независимость чувств проявилась в том, что предметы действительности предстают перед ними в своей непосредственности и целостности.

Развитие в труде духовных способностей привело к постепенному формированию эстетического чувства и эстетической потребности. Эстетическое чувство породило эстетическую потребность, которая формировалась и совершенствовалась в



процессе производственно-трудовой практики.

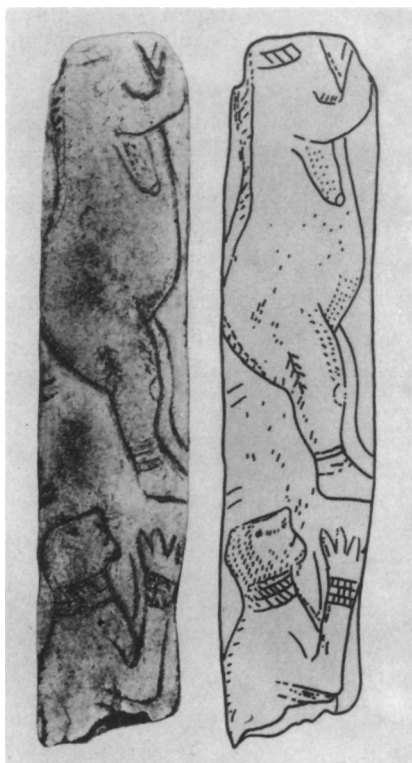
Только испытав тяжесть и радость труда, научившись в какой-то мере преодолевать сопротивление материала, придавать ему определенную форму, человек научился оценивать форму как таковую. Только человек, осознавший предел своих возможностей в отношении обрабатываемого материала, мог проявить интерес к таким бесполезным предметам, как раковины, покрытые блестящей эмалью клыки животных и кристаллы, смог увидеть красоту птичьего оперения и красоту цветов, увидеть их так, как видят их теперь, как видели их 2000 лет назад: «Посмотрите на полевые лилии... говорю вам, что и Соломон в славе своей не одевался так, как всякая из них»<sup>41</sup>.

Технические формы, создаваемые человеком, помимо того, что они

*Деталь архитектурного украшения. Дерево, окрашенное охрой и зеленью. Ваэранга-Вилледж на озере Роторуа. Новая Зеландия. Полинезия. Находится в Оклендском музее. Новая Зеландия*

*Композиция: облака и орнамент из треугольников. Живопись на коре. Миллингмби. Арнхемленд. Австралия*





*Мужчина, преследующий женщину. Рисунок, выгравированный на кости. Истюриц. Департамент Нижние Пиренеи, Франция. Верхний палеолит. Находится в частной коллекции. Франция. (Копия рисунка и фото)*

имеют в идеале правильность, имеют также и другое качество, оказавшее влияние на формирование эстетического чувства. Форма предметов, изготовленных человеком, — это всегда новая форма по отношению к природе, она необычна в контексте природы, причем этот отрыв от естественных форм, эта необычность углубляется с появлением каждого нового более усовершенствованного орудия. Этот момент должен был также закрепить в человеческом сознании определенную ассоциативную связь в отношении новых искусственных форм. Поэтому не только правильные, но и необычные формы привлекают внимание человека. Они связаны с эмоциональной реакцией и могут быть воспроизводимы сознательно.

Положительная эмоциональная реакция на правильную форму, четкую линию, гладкую поверхность выступает в конечном счете как эстетическая реакция, связанная с чувством ритма и симметрии, она формируется в процессе трудовой деятельности, так как овладение совершенной техникой всегда связано с большей точностью и ритмичностью движений и появлением более точных, более правильных форм.

Отвлеченное пластическое выражение чувства ритма, симметрии точных правильных форм, линий, поверхностей связано не только с зарождением эстетической реакции, но также с идеей порядка, с идеей стабильности, запечатленной в размеренном чередовании элемен-

тов орнамента, в графических, пластических символах, выражающих в виде простого повтора постоянное соотношение частей.

Эти представления, которые можно рассматривать и как первый шаг на пути к осознанию понятия закономерности (в сфере материально-пространственных отношений) и — понятия правила, закона (в общественных отношениях), получают развитие только в позднем палеолите. Среди археологических материалов более раннего времени нет почти ничего, что могло бы рассматриваться с этой точки зрения (редкое исключение представляют ряды костей, лунки и обращенные в одном направлении черепа медведей).

Самостоятельные декоративно-орнаментальные элементы в изобразительном искусстве появляются уже в самую раннюю эпоху; они могут и не иметь конкретного смыслового значения — быть отвлеченными знаками, выражающими чувство ритма, чувство порядка, стабильности, чувство правильной формы. Простейший орнаментальный мотив, встречающийся в искусстве палеолита, состоит из простого ряда прямых или волнистых линий (насечки на жезлах, гарпунах, остриях копий), пересекающихся линий, спиралей, точек и т. п. Все эти декоративные элементы не следует путать со схематическими изображениями конкретных предметов (например: ямы, ловушки, загоны и т. д.) и некоторыми абстрактными символами, которые появляются позднее.

В дальнейшем в качестве повторяющихся элементов орнамента используются сложные фигуры (спирали, кресты, переплетения кругов, треугольников и т. п.) или еще более сложные, состоящие из повторяющихся изображений отдельных предметов — фигурок животных, людей, элементов растений и т. п. Как правило, уже в самом начале эти рисунки появляются в орнаменте в более или менее стилизованном виде, соответствующем первоначальной геометрической форме узора; в процессе дальнейшей стилизации они могут принять форму, настолько далекую от первоначальной, что смысл их утрачивается и они воспринимаются как обычный геометрический узор. Так, например, чисто геометрические орнаменты южноамериканских индейцев изображают рыб, пчел, летучих мышей и других животных, хотя ромбы и треугольники, из которых они состоят, не ассоциируются ни с какими конкретными животными. Немецкие и американские этнографы, изучавшие эти орнаменты, пришли к выводу, что геометрический орнамент в подобных случаях является результатом стилистической эволюции, отправным пунктом которой было более или менее натуралистическое изображение. Некоторые исследователи склонны даже обобщать подобные наблюдения. Они считают, что всякий геометрический знак, символ, орнамент является результатом такой стилистической эволюции, результатом «ухудшения образа».



*Копьеметалка, украшенная фигурой дикой лошади. Рог оленя. Брюникель. Департамент Тарн-и-Гаронна, Франция. Верхний палеолит. Находится в частной коллекции. Франция*

Как видно из приведенных выше примеров, в подобных объяснениях возникновения орнаментальных, декоративных форм, в сведении их всех к одному общему источнику нет необходимости. Реалистические и условные формы параллельно существуют уже в палеолитическом искусстве, они одновременно обнаруживаются в искусстве всех так называемых «примитивных» народов.

Следует также отметить, что в первобытном и традиционном искус-

стве наряду с процессом стилизации, позволяющим проследить этапы эволюции форм от реалистической к геометрической, может иметь место и обратный процесс.

**Стиль и функция.** В наше время искусство в развитых современных обществах продолжает выполнять в самых общих чертах те же социальные и психологические функции, которые оно выполняло в той или иной мере уже в эпоху палеолита, то есть при своем появлении. Сохраняют свое значение не только отдельные



*Изображение бизона. Фрагмент. Живопись. Пещера Нью. Департамент Арьеж, Франция. Верхний палеолит*





функции, но и функциональная многоплановость произведений искусства, столь характерная как для палеолитической живописи, так и для традиционной скульптуры. Для лучшего уяснения можно взять в качестве примера любое современное произведение искусства и рассмотреть его в этом аспекте. Действительно, памятник Петру I Фальконе, «Марсельеза» Рюда или памятник в Трептов-парке и т. п. являются вы-

*Маска. Раскрашенное дерево. Народность батеке. Конго. Африка. Находится в частной коллекции. Франция. (Бывшая коллекция А. Дерена)*

ражением определенного мировоззрения, коллективной мысли (идеологическая функция) и пластическим символом, содержащим более или менее конкретную информацию (общеобразовательная функция); это обращение к будущим поколениям (коммуникативно-мемориальная функция), отображение определенной социально-политической структуры и в то же время – призыв, заклинание. То, что последнее уже обращено не к миру потустороннему, а непосредственно к человеку, к массам, может служить показателем того, в каком направлении и как конкретно-исторически меняется характер художественных функций. При этом сохраняется самая суть – стремление к достижению через художественный акт определенного внеэстетического результата, то есть то самое, что лежит в основе древнейшего и традиционного искусства. С другой стороны, можно предположить, что изображения животных на стенах палеолитических пещер помимо ритуального, чисто магического имели и подобное «мобилизующее» значение, утверждающее веру в победу человека над животным.

Таким образом, даже особенности первобытного искусства, которые рассматриваются обычно как наиболее «специфические», при ближайшем знакомстве оказываются отнюдь не чуждыми современному искусству, а значит – и современному восприятию.

Показателен также и другой аспект, а именно – место, занимаемое искусством в жизни отдельного чело-

века, степень его распространения в чисто бытовой сфере. Этнографы и социологи, занимающиеся изучением традиционных обществ, так же как и искусствоведы, постоянно подчеркивают тот факт, что почти каждый предмет, изготовленный африканцами, океанийцами, австралийцами и т. д., обычно украшается резьбой или рисунком и может рассматриваться в эстетическом плане как произведение искусства. Органическое сочетание с бытом считается одной из характерных особенностей традиционного искусства. Именно это обстоятельство, а также отсутствие «чистого» искусства, считавшегося «единственно настоящим», заставляло вплоть до начала XX века отказывать традиционному искусству в праве называться искусством. Но и эту особенность традиционного и первобытного искусства нельзя считать «специфической». Не нужно никакой проницательности, чтобы видеть, как не только традиционный, но и весь современный цивилизованный быт пронизан искусством, как каждый предмет, созданный человеком, выполняет хотя бы самую скромную эстетическую функцию. В этом смысле отличия состоят главным образом в том, что в современном быту искусство количественно занимает значительно больше места, а также в появлении других, новых видов искусства. Здесь можно заметить, что это расширение и углубление сферы искусства не только не удалит нас от понимания первобытного искусства, но, наоборот, постепенно подводит наше художест-



*Портрет короля Кама Мбула. Дерево. Народность бакуба. Конго. Африка. XVII в. Находится в Королевском музее Конго. Тервюрен. Бельгия*

*Торс, покрытый татуировкой. Дерево. Народность бауле. Берег Слоновой Кости. Африка. Находится в частной коллекции*

венное развитие к тому, чтобы вернуть человеку, теперь уже на более высоком уровне, искусство не только как предмет потребления, но и как творчество.

Можно сказать, что искусство в своей основе сохраняет некоторые постоянные исходные элементы. Но при этом само оно отнюдь не является консервативным элементом культуры. Напротив, именно искусство прежде всего откликается на изменения, происходящие в недрах общества. Новое, порой еще далекое от реального воплощения, часто дает о себе знать сначала только в искусстве. Относительно косной чаще всего оказывается формальная структура. Она изменяется лишь

после того, как ее архитектурные возможности оказываются полностью исчерпанными и приходят в противоречие с новым содержанием. В качестве примера можно привести положение, в котором находится современное искусство новоразвивающихся стран Африки. Изобразительные формы и стили, выработанные многовековым развитием традиционного искусства, продолжают занимать значительное место в работах многих современных африканских художников. В то же время резко изменилось не только содержание, но и сама направленность художественного творчества — теперь уже дифференцированно-го, ставшего профессиональным,



после того как оно навсегда покинуло питавшую его в недалеком прошлом родоплеменную почву. Пластические символы, в которых воплотились определенные религиозные представления, например маски, изображающие грозных могущественных духов, продолжают бытовать в стилизованном виде в творчестве современных художников, хотя содержание и назначение этих образов теперь противоположны их традиционному духу и назначению. Новое содержание, как правило, без труда пробивается через этот диссонирующий архаичский реквизит.

Хорошо известно также, что, несмотря на полностью индивидуальный характер профессионального художественного творчества, современное искусство обладает не меньшей социальной значимостью, чем традиционное. В результате длительной эволюции оно не только не утратило своего общественного значения, но углубило и расширило некоторые социальные функции.

Функции современного искусства в общественном организме можно сравнить с функциями нервной системы. Так же, как там, боль и радость, ненависть и любовь — это только полюсы все более усложняющейся гаммы эмоционального спектра, которым в искусстве выражает себя человек и человеческое общество.

Известно, что искусство не только эффективно воздействует на психику человека (это отчетливо сознавалось еще в Древнем Египте), но — что еще важнее, и особенно в наше время, — оно абсолютно необходимо

для здоровой жизнедеятельности общественного организма. Появление соответствующих тенденций в искусстве — это не только симптом, указывающий на те или иные не всегда отчетливо проступающие на поверхности процессы, но в то же время и целительный акт, способствующий частичному временному снятию напряжения; это средство против социальных неврозов. Вспомним, что именно эта первичная особенность художественной деятельности стимулировала ее появление и развитие в период формирования нового — социального — человека.

Если у индейцев или у австралийских аборигенов пробудившаяся агрессивность проявлялась в разрисовывании тела устрашающим узором, в нарастающем крещендо воинственного танца, грохота барабанов; то в современном обществе то же самое может выражаться в чрезмерно увеличивающемся потоке соответствующей литературы, фильмов и т. п. Впрочем, далеко не всегда и не все тенденции в искусстве могут обнаруживаться столь ярко и явно.

В самом широком плане эта особенность художественной деятельности выражается в каждой отдельной культуре прежде всего выдвиганием на первый план тех функций искусства, которые соответствуют «духу времени», данному уровню общественного развития. Это наглядно проявляется в той смене стилей, которая прослеживается в истории искусства каждого народа.

Стиль не является самостоятельным независимым элементом искусства. Стиль – это исторически сложившаяся общность художественных принципов, обусловленная более или менее осознанной общей направленною художественной деятельностью. Однако было бы большой ошибкой считать, что всегда и повсюду существует прямая связь между социальными функциями и различными стилями в искусстве. Это соответствие, невыражающееся в прямой связи, тем не менее отчетливо проявляется в сравнении палеолитического и традиционного магико-религиозного искусства. Пещерная живопись и культовая традиционная пластика по стилю резко отличны друг от друга. В первом случае изображения предельно реалистичны, во втором – формы крайне условны, иногда почти абстрактны. И в том и в другом случае изобразительные средства точно соответствуют содержанию. Символические формы традиционной культовой пластики используются для создания образов, которые не могут быть переданы методом натуралистического или реалистического отображения, так как они воссоздают представления о сверхъестественных силах, воплощают невидимых грозных духов и богов, создают вместилища для душ умерших. Изображения же, используемые в обрядах первобытной охотничьей магии, по преимуществу реалистичны, так как вызваны представлением о конкретном, реально существующем предмете – животном, на котором сосредоточены

помыслы художника – охотника. Задача художника – максимально точно воспроизвести хорошо знакомый предмет, создать иллюзию присутствия изображаемого животного. Цели, преследуемые обоими художниками, очень близки: и тот и другой апеллируют к сверхъестественной силе, создают предмет магико-религиозного культа. Оба стремятся к точному воспроизведению, в одном случае – традиционного представления, в другом – конкретной реальности.

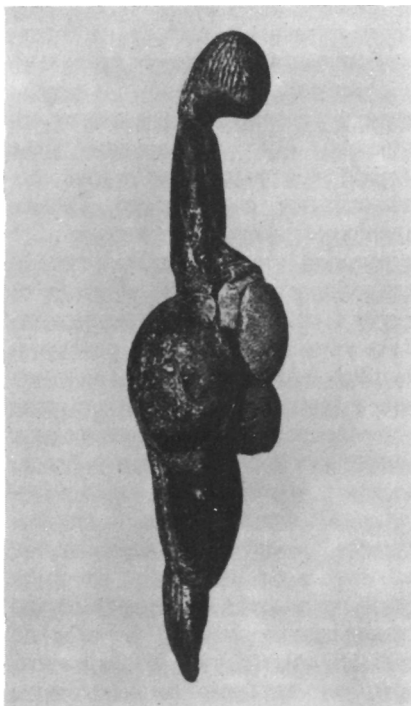
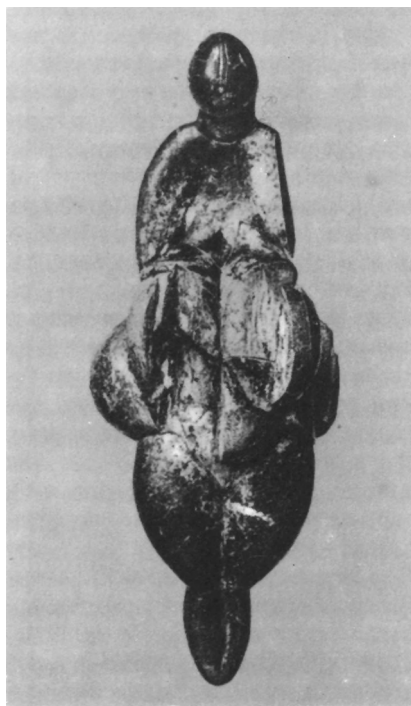
Различие в стилях и методах изображения в данном случае не является ни этнической, ни стадийной особенностью – оно предопределено задачей, стоящей перед художником. Когда того требовало назначение предмета, первобытный художник обращался к условным формам, к таким, например, в которых исполнены некоторые палеолитические статуэтки или абстрактные масдазильские знаки. С другой стороны, если традиционному африканскому мастеру приходилось обращаться к живой реальности, он неизменно проявлял незаурядные способности к воспроизведению характерных типических черт. Таким примером могут служить выразительные скульптурные портреты династии королей бакуба или классически ясные бронзовые и терракотовые изображения правителей Ифе.

Вместе с тем на формирование стиля большое влияние оказывает тот арсенал художественных средств, который в каждый данный момент ограничен навыками, унаследован-

ными от предыдущих периодов. В этом одна из причин того, что палеолитическое искусство, несмотря на его натуралистическую ориентацию, не смогло достичь тех высот реализма, до которых поднялось в родо-племенной Африке искусство Ифе. Степень условности палеолитической скульптуры значительно ниже той, которая характерна для поздней традиционной пластики.

Изучение ранних периодов художественного развития в отдельных районах земного шара позволяет проследить постепенное развитие художественных форм, накопление

соответствующих технических навыков. В этом смысле ценнейшим материалом является наскальное искусство Сахары. Прослеживая его стилистическую эволюцию, длившуюся около десяти тысячелетий, можно видеть, как совершенствуется художественная техника, как параллельно с этим постепенно развиваются, усложняются изобразительные формы. Необходимо сразу заметить, что с чисто оценочной точки зрения в эстетическом плане это развитие не всегда соответствует современному представлению о совершенствовании собственно худо-



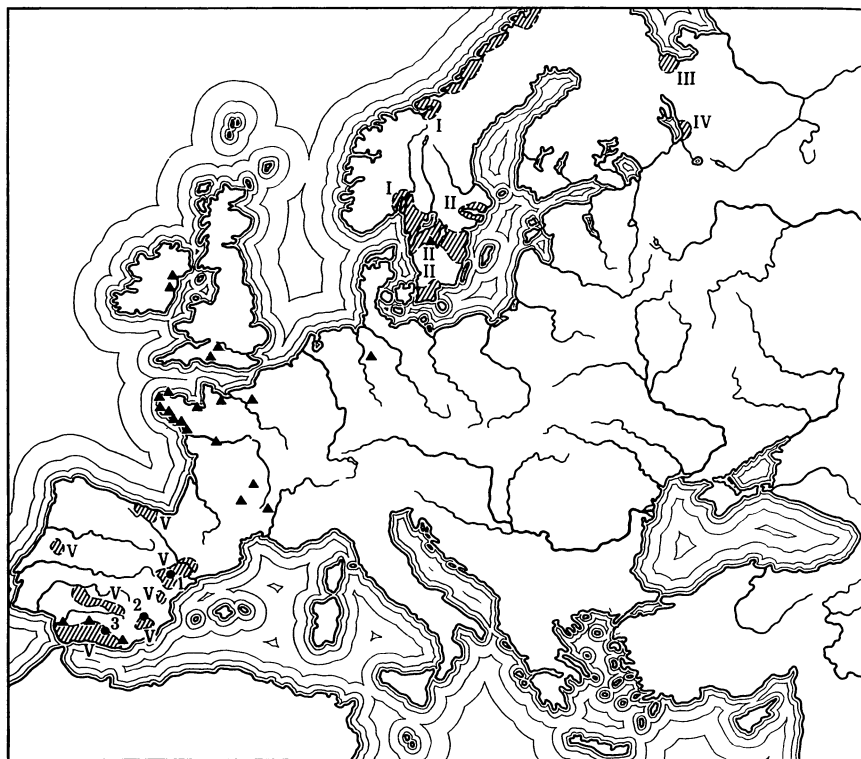
жественных методов. Так, например, переход от одиночных статичных изображений к многофигурным композициям может сопровождаться упрощением трактовки отдельных фигур; переход от монохромии к полихромии – чрезмерной детализацией и т. д. Вместе с тем каждый из таких новых этапов расширяет круг технических и изобразительных средств и в конце концов приводит к созданию стиля, в котором синтезируются достижения всех предшествующих периодов. Стилистическая эволюция наскального искусства, так же как развитие

пещерной живописи и традиционной скульптуры совершается постепенно, без резких переходов. Изменение изобразительных форм не происходит мгновенно даже тогда, когда в результате революционных преобразований перестраивается вся социально-экономическая структура, как это имеет место в настоящее время в молодых независимых государствах Африки. Имеется и много других примеров, ясно свидетельствующих о том, что смена стилей происходит под действием внутренних закономерностей развития изобразительных форм.



*«Венера из Леспюг». Слоновая кость. Леспюг. Департамент Верхняя Гаронна, Франция. Верхний палеолит. Находится в Музее Человека. Париж*





*Карта местонахождения памятников искусства неолита и бронзового века на территории Западной Европы (основные районы)*

- ▲ – мегалиты
- I – петроглифы на территории Норвегии
- II – петроглифы на территории Швеции
- III – петроглифы Белого моря
- IV – петроглифы Онежского озера
- V – наскальная живопись на территории Испании: 1 – Валлорта, 2 – Альпера, 3 – Козул

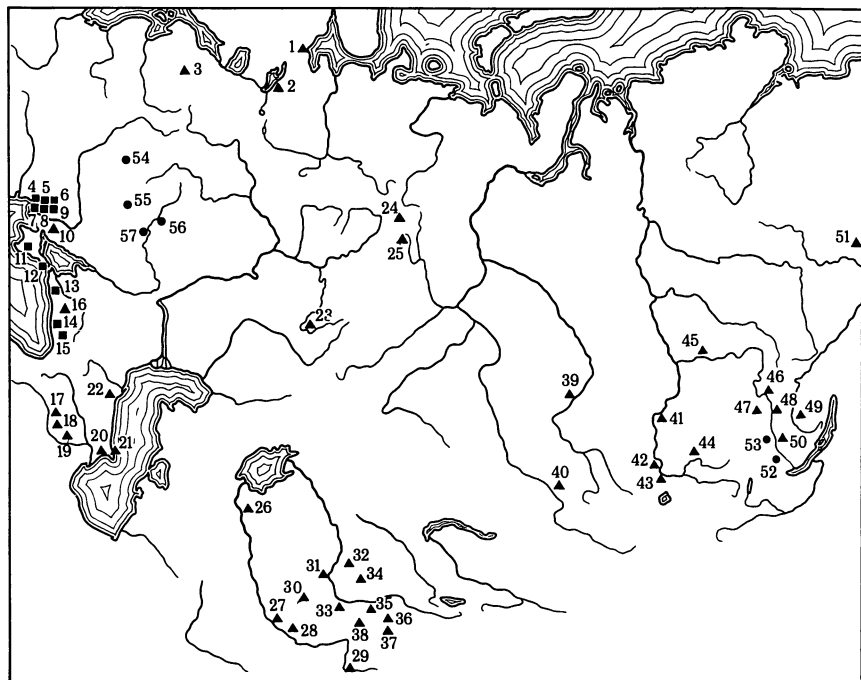
# ЭВОЛЮЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ФОРМ

ИСКУССТВО  
ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА

ИСКУССТВО  
ЭПОХИ МЕЗОЛИТА

ИСКУССТВО  
ЭПОХИ НЕОЛИТА

НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО  
АФРИКИ И АВСТРАЛИИ



Карта местонахождения памятников искусства палеолита, неолита и бронзового века на территории СССР (основные районы)

▲ петроглифы

■ — стелы и дольмены

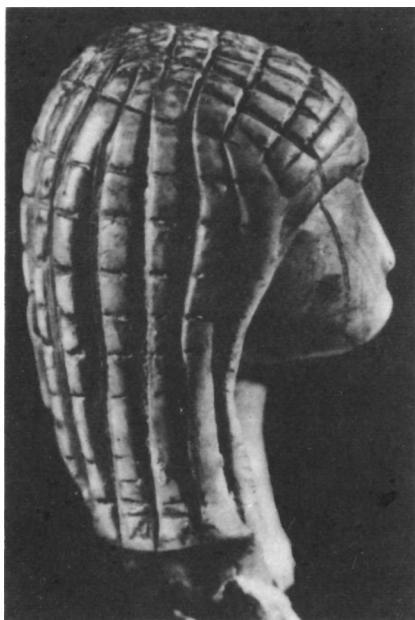
● — палеолитическая скульптура

1 — петроглифы Белого моря, 2 — петроглифы Онежского озера, 3 — Мытна, 4–9 — Новый Водопоп, Гороженное, Гороховка, Чернобаевка, Широкая Балка, Белозерка, 10 — Каменная Могила, 11 — Казанки, 12 — Натальевка, 13 — Геленджик, 14 — Лазаревское, 15 — Эшери, 16 — Губс, 17 — Арагац, 18 — Гехам, 19 — Ухтасар, 20 — Кобыстан, 21 — Апишеронский полуостров, 22 — Сигитми, 23 — Каповая пещера, 24 — Вишера, 25 — Тагил, 26 — Беш Тюбе, 27 — Зараут Камар, 28 — Биттык Гашма, 29 — Наматгут, 30 — Мосриф, 31 — Тамерлановы Ворота, 32 — Кара Унгур, 33 — Миндан, 34 — Ходжикент, 35 — Сураты Сай, 36 — Саймалы Таш, 37 — Шахты, 38 — Каратегин, 39 — Томская, 40 — Смолянка, 41 — Базаиха, 42 — Джой, 43 — Мугур — Сарыс-Холь, 44 — Амыл, 45 — Манзя, 46 — Баля Сухая 47 — Кадинский порог, 48 — Каменные острова, 49 — Шишкино, 50 — Свирская, 51 — Суруктаах Хая, 52 — Мальта, 53 — Буреть, 54 — Мезин, 55 — Авдеево, 56 — Гагарино, 57 — Костёнки

## ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА

До недавнего времени существовало два противоположных взгляда на эволюцию изобразительных форм в первобытном искусстве: в одном случае ее первоисточником считали пещерную натуралистическую живопись и скульптуру, в другом – схематические знаки, геометрические условные формы, также широко представленные в палеолитическом искусстве. Новые исследования и открытия ансамблей доисторического искусства, таких, как пещера Ласко во Франции, горные плато Тассилин-Аджер и Эннеди в Сахаре и многие другие, а также новые методы датировки, давшие возможность уточнить периодизацию и классификацию наскального и пещерного искусства, позволяют теперь прийти к выводу об изначальном существовании как схематических, так и натуралистических форм.

Можно считать установленным, что к числу древнейших изображений на стенах палеолитических пещер, в датировке которых сходится подавляющее большинство ученых, относятся и натуралистические изображения – оттиски человеческой руки и беспорядочные переплетения волнистых линий, продавленных в сырой глине пальцами той же руки, – так называемые «макароны» и «меандры». Параллельное сосуществование реалистических и схематических тенденций подтверждается также наличием тех и других форм в одном произведении. Одно из самых древних скульптурных изображений – фрагмент женского торса из Брассемпуи (Франция), вы-



*Женская головка. Кость мамонта. Брассемпуи. Департамент Ланды, Франция. Верхний палеолит, ориньякский период. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*

полненный в примитивно-реалистическом стиле, украшен схематическим узором, состоящим из коротких параллельных штрихов.

Совмещение условных форм с натуралистическими, иногда чисто механической, иногда имеющее прикладной характер, но часто органическое, является одной из отличительных особенностей палеолитической пластики. В отличие от графических и живописных изображений в скульптуре палеолита образы, лишённые условности или элементов схематизма, чрезвычайно редки. Среди женских статуэток, кроме упомянутого фрагмента из Брассемпуи, менее условны, чем другие изображения того же круга, кос-

тяная статуэтка, найденная в деревне Костёнки (Воронежская область, СССР), и отчасти так называемая «Савиньянская венера» (Модена, Италия). Но и они далеки от непосредственного воспроизведения природы. Руки у обеих фигур едва намечены, а голова савиньянской статуэтки в точности повторяет коническую форму, которую первобытный художник придал как бы сросшимся и лишенным ступней нижним конечностям. В результате силуэт фигуры принял правильную веретенообразную форму.

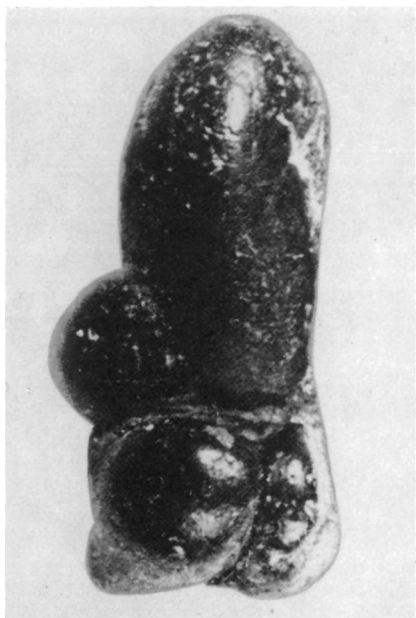
Сравнивая женские скульптурные изображения, найденные в разных районах, в частности костяные фигурки из Мальты (Байкал), с анало-



*Женская фигурка. Кальцит. Сирей. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, ориньякский период. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*

гичными статуэтками, найденными во Франции (Сирей), в Австрии (Виллендорф), Италии (Тразимено), нетрудно заметить, что, хотя основная тенденция к стилизации и акцентирование внимания на специфических женских признаках сохраняются во всех случаях, сам характер стилизации может быть различным. Вытянутая столбообразная сибирская скульптура с едва намеченной, скорее графической, чем пластической трактовкой фигуры резко контрастирует с мощными монументальными формами, энергично моделирующими торс «Виллендорфской вены», а примитивно-упрощенная натуралистическая скульптура из Дордони (Франция) представляется

антиподом почти абстрактного тразименского символа (Италия). Необходимо заметить, что подобные стилистические различия, по видимому, не находятся в прямой связи с какими-либо местными традициями, с местонахождением памятников, так как другие статуэтки, найденные в тех же и некоторых других районах, бывают поразительно близки друг другу по стилю. В качестве примера можно указать на удивительное сходство между «Виллендорфской веной» и одной из статуэток, найденной в конце 20-х годов советским археологом С. Замятниным на Дону, в деревне Гагарино. Помимо общих формальных признаков, объединяющих почти



все женские палеолитические изображения: гипертрофия отдельных частей тела, отсутствие черт лица и ступней ног, трактовка рук и т. п., — здесь достаточно ярко выражена и чисто стилистическая общность. Она проявляется в особой манере моделирования, характерной только для мягких материалов. Аналогию этой манере можно найти, пожалуй, только в архаической глиняной мексиканской скульптуре, хотя вся палеолитическая скульптура выполнена в камне и кости. Исключения составляют фигурки людей и животных, найденные в Чехословакии на большой стоянке первобытных охотников на мамонтов (Дольни-Вестоницы).

Здесь, вблизи остатков костров, угасших более двадцати пяти тысяч лет назад, среди десятков тысяч каменных и костяных орудий были найдены первые в истории человеческой культуры керамические изделия, среди них — женское изображение, выполненное в уже знакомом нам стиле палеолитических «венер». Анализ материала, из которого выполнена «Вестоницкая венера», показал, что в его состав входят глина и зола от пережженных костей, смешанные с жиром. После обжига готовой скульптуры состав приобрел твердость камня. Из того же материала были вылеплены найденные там же небольшие фигурки пещерного медведя, дикой

*«Венера из Тразимено». Стеатит. Тразимено. Италия. Верхний палеолит, позднеориньякский период. Находится в частной коллекции. Флоренция*

*«Венера из Дольни-Вестоницы». Обожженная глина. Дольни-Вестоницы. Чехословакия. Верхний палеолит, позднеориньякский период. Находится в Моравском музее. Брно*

*Барельеф. Лоссель. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит*



лошади, шерстистого носорога. Изображения животных, выполненные в то же самое время и, быть может, даже той же рукой, что и «венеры из Вестоницы», отличаются более реалистической формой. Это еще раз доказывает, что особенности того или иного стиля в значительной мере связаны с назначением предмета. Предельно обобщенные, безличные формы подавляющего большинства женских палеолитических изображений, их широкое распространение, а иногда и местоположение, зафиксированное при раскопках, ясно указывают на их культовый характер. Отсутствие деталей лица и иных индивидуальных признаков свиде-

тельствует о том, что их изготовители тщательно избегали какой бы то ни было конкретизации. Задача в данном случае заключалась не в воспроизведении конкретной натуры, а в создании обобщенного образа женщины-праматери, символа плодородия, хранительницы очага. Можно предположить, что изображение черт человеческого лица было регламентировано системой табу. Это могло быть вызвано причинами того же порядка, что и запрет, наложенный в Древней Греции на воспроизведение индивидуальных портретных черт. Предположение, что отсутствие черт лица объясняется простым неумением или невниманием к деталям, опро-



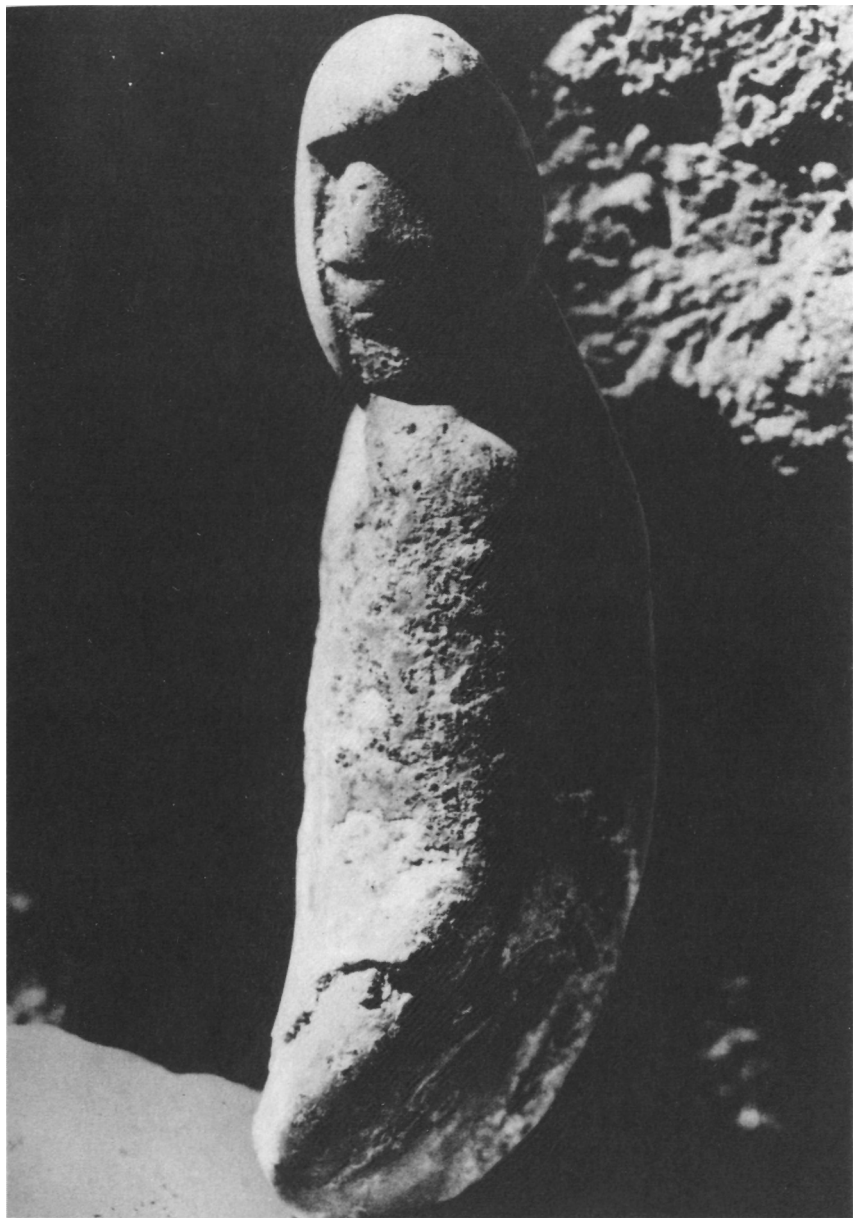
вергается фактами. Когда этого требовала поставленная задача, палеолитические охотники умели не только прекрасно воспроизводить человеческое лицо во всех деталях, но и придавать ему ощутимые индивидуальные черты. Об этом свидетельствует, в частности, мужская(?) голова, вырезанная из кости мамонта, с тонко очерченным удлинненным овалом лица и ясно различимыми характерными формами носа, глаз, рта. Эта голова, найденная в Дольних-Вестоницах, по праву считается одним из самых совершенных реалистических художественных созданий ориньякской эпохи.



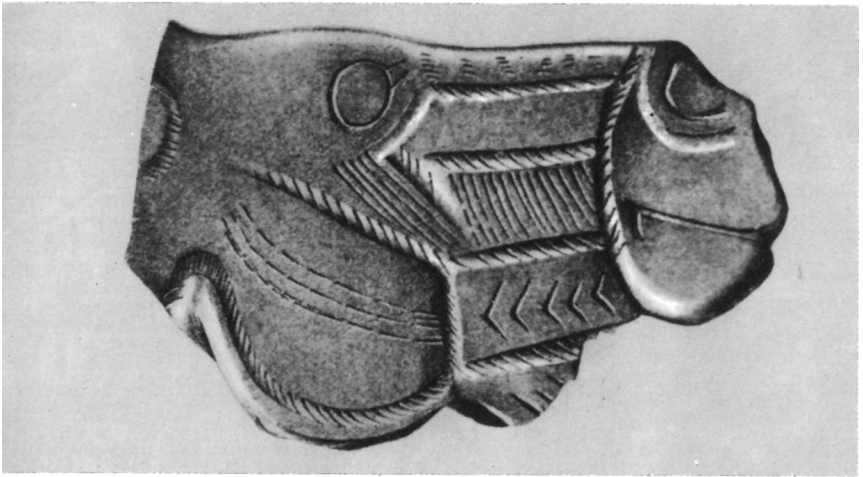
Мужские изображения в эпоху палеолита очень редки. Среди скульптуры можно еще назвать рельеф со скалы Рок-о-Сорсье (Дордонь, Франция), изображающий охотника, и головку, высеченную на медвежьем клыке (Бедейак, Франция). В пещерной живописи и петроглифах они почти так же малочисленны, как и в скульптуре. Основную массу мобильных изображений повсеместно составляют животные. Анализ этого сравнительно однородного материала показывает, что среди факторов, влияющих на формирование стиля, не последнее место занимают техника исполнения и материал.

*Мужская (?) голова. Кость мамонта. Дольни-Вестоницы. Чехословакия. Верхний палеолит, позднеориньякский период. Находится в Моравском музее. Брно*

*Антропоморфное изображение. Резьба на медвежьем клыке. Бедейак. Департамент Арьеж, Франция. Верхний палеолит, ориньякский период. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*







*Голова дикой лошади. Олений рог. Мас д'Азиль. Департамент Арьеж, Франция. Верхний палеолит, раннемадленский период. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*

*Голова дикой лошади. Кость. Арюди. Департамент Нижние Пиренеи, Франция. Верхний палеолит, позднемадленский период. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*

Художественные изделия, датируемые одним периодом, в которых используются сходные сюжеты, воплощенные в различной технике и материале, могут существенно отличаться друг от друга по своему стилю. Фигурки, выполненные в технике круглой скульптуры, украшающие так называемые «жезлы», копьеметалки и другие предметы, и даже профильные изображения, вырезанные мелким рельефом на костяных пластинках, как правило, более стилизованы, чем графические изображения на таких же предметах или рисунки, процарапанные, написанные краской на небольших каменных плитках. Влияние материала выражается уже в том, что его форма (например, форма рукоятки орудия) задает объем, в который должна быть «вписана» та или иная фигура. Многочисленные изделия такого рода ясно показывают,

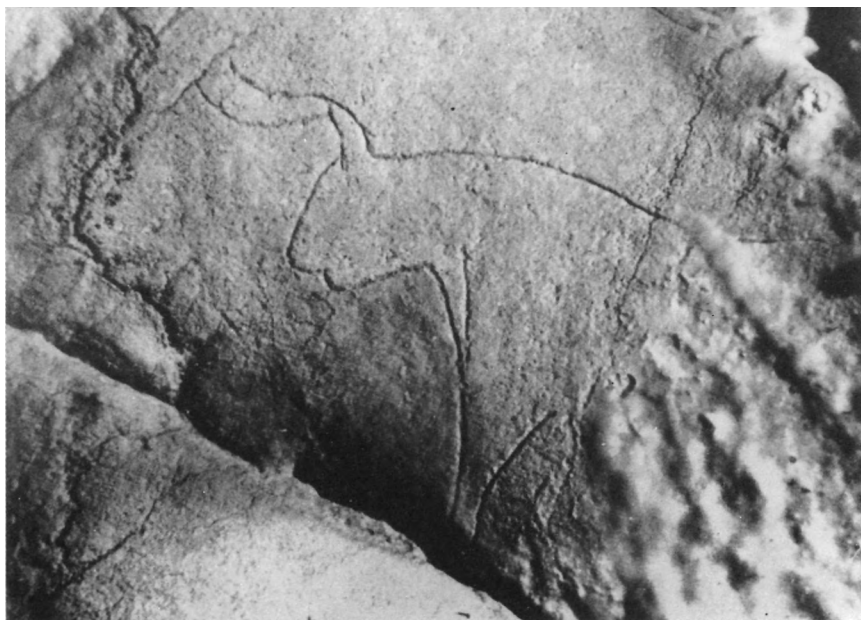


что композиции отдельных фигур или скульптурных групп целиком обусловлены формой материала (кости, рога, клыки и т. п.). Эта зависимость отчетливо проявляется в причудливых ракурсах и позах диких лошадей, козлов, северных оленей, фигурками которых украшены копьеметалки из Ложери-Басс, Мас д'Азиля, Брюникеля (Франция) и другие предметы.

Другим немаловажным фактором является принцип экономии, в соответствии с которым мастер, работающий в трудоемкой технике круглой скульптуры, стремится найти наиболее простые формы для воспроизведения избранного сюжета. Этот принцип оказывает повсеместное и постоянное влияние на стилистическую эволюцию и приводит уже в период мадлен к созданию геометризованных пластических символов – голова лошади из Арюди (Нижние Пиренеи), саламандра (Нижняя Ложери, Дордонь), голова из пещеры Ла Ваш (Арьеж). Своей высшей степени стилизация достигает в изображении рыб в пещере Ла Мадлен (Дордонь). Стиль графических изображений находится в значительно меньшей зависимости от влияния этих двух факторов. Процарапывая тонкий контурный рисунок на гладкой поверхности кости или каменной плиты, первобытный художник уже не был в такой степени озабочен стремлением к упрощению форм, а также не был связан заданным объемом.

Рисунки на кости и камне, глубоко врезынные заостренным каменным

*Олени, переплывающие реку. Фрагмент. Резьба по кости. Лорте. Департамент Верхние Пиренеи, Франция. Верхний палеолит, мадленский период. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*



орудием, часто производят впечатление легких непринужденных карандашных набросков. Они очень живо и с большой точностью воспроизводят различные позы животных: это может быть мирно пасущийся одинокий олень (петроглиф из Лимейль, Дордонь) или целое стадо оленей, переплывающих через реку (Лорте, Верхние Пиренеи), медведь, лошадь, мамонт, носорог и другие животные; значительно реже — человеческие головы и фигуры. Свободная компоновка на плоскости, допускающая любые вариации, представляет свои трудности, так как в данном случае задача становится не столь конкретной, а ровная поверх-

ность не помогает воображению — она не вызывает ассоциаций. Можно думать, что именно поэтому рисунки-наброски на многих каменных плитах часто наложены друг на друга и порой с трудом различимы среди хаотического переплетения линий, свидетельствующих о поисках композиционных решений. Такие рисунки-наброски имеются среди самых ранних художественных памятников, относящихся к ориньякскому периоду: гравированные гальки из Ла Коломбьер, каменные плитки с контурными рисунками из Солютре, Истюрица, Жан-Блан (Дордонь) и многие другие. Их обособляют в отдельную группу и рассматривают наряду с

*Бизон. Изображение процарапано на камне, частично скрыто под слоем сталагмитных отложений. Пещера Леванзо. Провинция Эгади, Италия*

*Вход в пещеру Ласко. Департамент Дордонь, Франция (современное архитектурное оформление)*



мелкой пластикой. Обнаруженные при раскопках в украшенных живописью пещерах или в непосредственной близости от них, эти рисунки-наброски, так же как орудия труда и другие предметы, датируются в соответствии с археологическими слоями, в которых они найдены, и, следовательно, их датировку можно считать достаточно точной. Датировать петроглифы и живопись на стенах пещер много сложнее. Основным способом датировки в этом случае является стилистическое сравнение с памятниками «мобильного» искусства, которые таким образом играют роль косвенных хронологических ориентиров. Эскизный характер этих рисунков,

а также то, что они выполнены на необработанных обломках камня, дают основание ряду ученых считать, что они не имели самостоятельного значения, а играли подсобную роль при нанесении на стены пещер-святлиц больших живописных и петроглифических изображений.

В конце XIX века, когда благодаря раскопкам французских археологов Ларте в Ла Мадлен и Пьетта в Верхних Пиренеях и Арьеже были уже открыты многочисленные художественные изделия из кости и камня, пещерная живопись была еще неизвестна. В 1868 году в Испании, в провинции Сантандер, была обнаружена пещера, вход в которую был засыпан обвалом. Девять



лет спустя испанский археолог Марселино де Савтуола, занимавшийся раскопками в Альтамирской пещере, обнаружил не замеченные им ранее изображения на стенах и потолке пещеры. Это открытие, собственно, принадлежит его дочери, которая обратила внимание на рисунки, покрывавшие темные своды пещеры. Альтамира была первой из многих десятков подобных пещер, обнаруженных позднее на территории Франции и Испании. Открытие было опубликовано, но материал оказался до такой степени неожиданным и сенсационным, что археологи сочли его подделкой. Почти сразу после своего появления на свет удивительная живопись Альтамиры была забыта. О ней вспомнили лишь в 1897 году, когда французский археолог Эмиль Ривьер сумел доказать подлинность петроглифов, обнаруженных им на стенах пещеры Ла Мут (Дордонь). Их древнее происхождение доказывалось уже тем, что вход в пещеру был завален породами четвертичного периода.

В 1901 году А. Брейлем, Л. Капитаном и Д. Пейрони в Дордони были открыты пещеры Комбарелль и Фон де Гом, живопись и петроглифы которых относятся к эпохе расцвета мадленского искусства. Всякие сомнения относительно древности пещерных изображений были окончательно рассеяны после открытия, сделанного в 1912 году Г. Бегуаном в пещере Тюк д'Одубер во Французских Пиренеях. Доступ к изображениям бизонов на стене этой пещеры был закрыт

*Бизон. Живопись. Альтамира. Провинция Сантандер, Испания. Верхний палеолит. мадленский период*

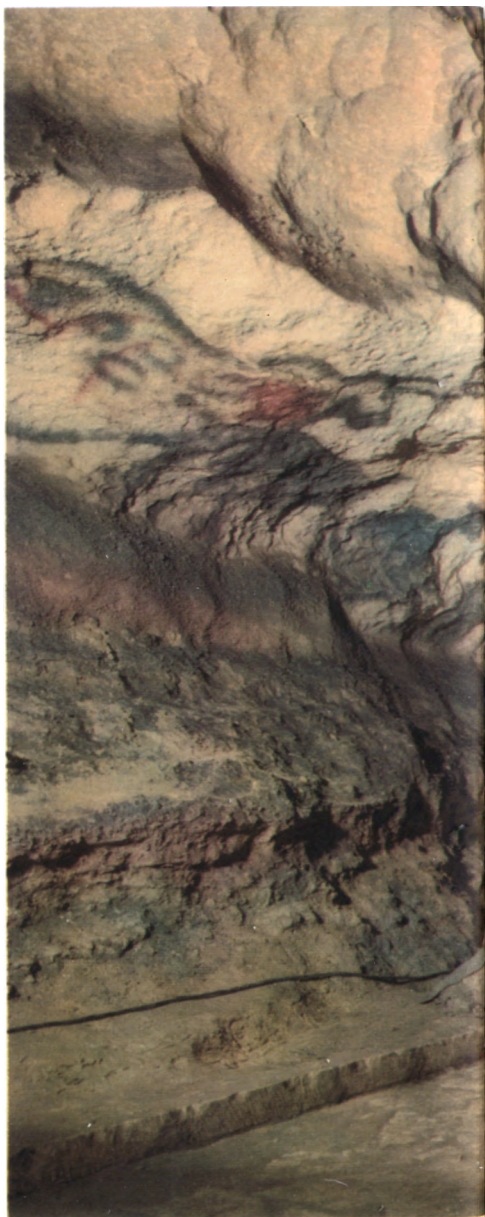
слоем сталактитов, возраст которых превышает десять тысяч лет. В 1914 году в том же районе была открыта пещера Труа Фрер, содержащая около пяти тысяч изображений, в том числе известную фигуру «колдуна» в маске с оленьими рогами. С этого времени открытия следуют одно за другим. К настоящему времени в результате целенаправленных поисков только во Франции обнаружено около ста пещер с изображениями и другими следами пребывания в них первобытного человека. И все же одно из самых выдающихся открытий было сделано совершенно случайно в сентябре 1940 года. Пещера Ласко во Франции, ставшая еще более знаменитой,



чем Альтамира, была обнаружена четырьмя мальчиками, которые, играя, забрались в яму, открывшуюся под корнями упавшего после бури дерева. Эта пещера, которую называют «доисторической сикстинской капеллой», превращена теперь в первоклассно оборудованный музей. Живопись Ласко принадлежит к числу самых совершенных художественных созданий эпохи палеолита. Ее древнейшие изображения датируются приблизительно XVIII тысячелетием до н. э.

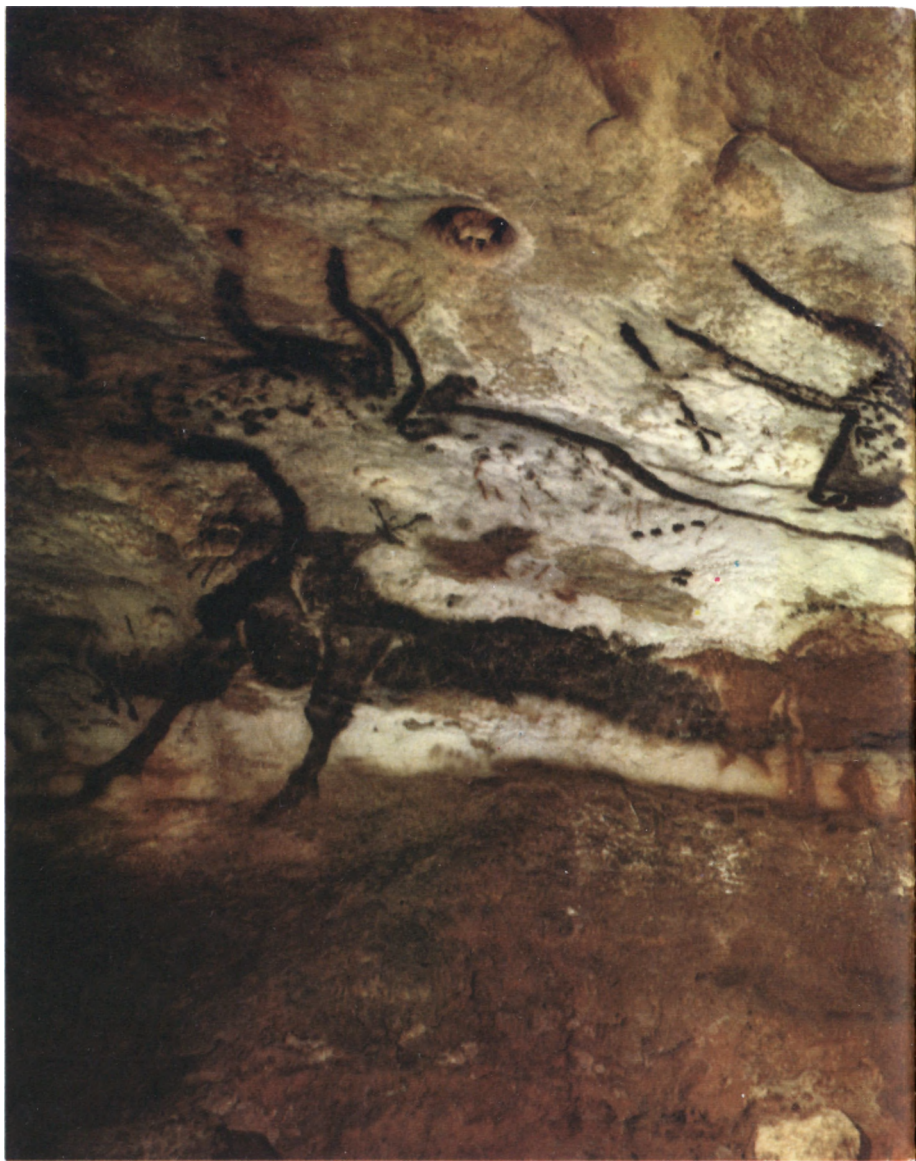
Высокое качество живописи, ее превосходная сохранность позволяют рассматривать этот комплекс как классический образец пещерного искусства. Ознакомле-

ние с ним может дать представление о некоторых общих особенностях пещерной живописи: о расположении фигур в отдельных частях пещеры и по отношению друг к другу, об их количестве и размерах, о соотношении сюжетов и т. д. Осмотр начинается с «Большого зала», или «Зала быков», как его еще называют. С левой стороны на некотором расстоянии от входа разворачивается, уходя в глубину пещеры, длинный фриз, состоящий из разномасштабных изображений различных животных. Этот ряд открывается странной фигурой крупного зверя с тупой квадратной мордой и большим отвисшим брюхом. На его корпусе темной краской



*«Большой зал» пещеры Ласко. Слева изображение животного с прямыми рогами (т. н. «единорог»). Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период*





*Изображение трех быков на правой стене «Большого зала». Фрагмент Живопись. Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит*





отчетливо прорисованы широкие овалы, а от лба отходят две длинные прямые линии, напоминающие рога. Сразу за ним следует вереница скачущих диких лошадей, перекрывающая огромное изображение быка, тело которого покрыто мелкими темными пятнами. Прямо напротив него изображен другой бык такого же размера, как и первый (около четырех метров в длину), между ними очень тонко прорисованные фигурки северных оленей с большими ветвистыми рогами. С правой стороны изображения начинаются на большом расстоянии от входа, в глубине зала. Здесь над всем также доминируют две фигуры быков, среди них самая большая достигает шести метров. Передние

*Большая черная корова на левой стене «нефа». Живопись. Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период*

*Полихромная геометрическая фигура у ног большой черной коровы. Живопись. Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период*







ноги быка перекрывают темно-красное силуэтное изображение коровы с телянком. Кроме них здесь еще отчетливо различимы изображения оленей, медведя и лошади.

В продольном направлении «Большой зал» заканчивается узким, постепенно расширяющимся проходом, своды которого сплошь покрыты изображениями диких лошадей, бизонов, баранов. Среди этих изображений, а иногда поверх них нанесены различные схематические знаки: разноцветные волнистые линии, прямоугольники, разбитые на квадраты, стилизованные растительные формы.

Наиболее динамичны и эффектны изображения лошадей, написанные светлой и золотистой охрой с черной контурной обводкой и тонким рисунком, передающим не только отдель-

ные детали, но и перспективу. Интересен также фриз из маленьких темных фигур низкорослых степных лошадей, напоминающих пони. Над ними четко моделированное объемное изображение коровы, приготовившейся к прыжку через изгородь или яму-ловушку.

Направо от середины «Большого зала» очень узкий и низкий пятнадцатиметровый проход ведет во второе просторное помещение, состоящее из двух частей: основное — так называемый «неф» и боковое — «апсида». Здесь изображения не сливаются в один сплошной фриз, а размещены компактными группами. В начале первой большой группы на левой стене «нефа» полустершиеся небольшие изображения двух лошадей, различимые только благодаря врезанному контурному рисунку.

*Голова лошади, врезанная на левой стене «нефа». Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период*

*Копьеметалка, украшенная фигуркой птицы. Мас д'Азиль. Департамент Арьеж, Франция. Верхний палеолит, мадленский период. Находится в Музее Сен-Жермен. Франция*



ку. Тут же – фриз из восьми голов каменных баранов, причем четыре головы написаны красной, а другие четыре – черной краской. Интересно, что на противоположной стене такой же фриз образуют пять оленьих голов, причем эта композиция – единственная на длинной левой стене «нефа». Других изображений здесь нет. Зато с правой стороны многочисленные живописные и петроглифические изображения разбросаны по всему своду уходящего в глубь узкого коридора. Среди них особенно примечательна фигура коровы с маленькой головкой, изящно изогнутыми рогами и огромным раздутым туловищем. Под ее задними ногами три больших прямоугольника, разбитых на цветные квадраты (возможно, изображения ям-ловушек). Громадный темный

силуэт коровы с процарапанным контуром перекрывает более мелкие фигуры животных. На той же стене – изображения лошадей, бизонов и различные схематические рисунки, среди которых отчетливо различимы знаки стрелы или копыта, нанесенные поверх корпуса животных. Так, например, два силуэта – коня и бизона – имеют по семь знаков стрелы каждый.

Последнее помещение пещеры, так называемая «апсида», представляет углубление в правой части «нефа», которое заканчивается коротким узким проходом. Здесь среди других изображений находится единственная в своем роде сцена, расшифровать которую пытаются многие специалисты. В центре – падающая навзничь фигура мужчины с птичьей головой; прямо перед ней – выставив



Сцена с раненым бизоном и носорогом. Живопись. Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период



вперед изогнутые рога, раненый бизон с вываливающимися внутренностями. Место ранения по диагонали пересекает длинное копые. Рядом с падающим человеком изображен длинный предмет с навершием в виде птицы. Слева фигура уходящего носорога, написанная в том же стиле и той же черной краской, что и остальные. Два ряда точек заполняют пространство между фигурой носорога и основной частью композиции, как бы указывая на причастность данного персонажа к изображенной сцене. Все говорит о том, что здесь изображено конкретное событие: гибель человека в результате нападения разъяренного, смертельно раненного бизона. Присутствие носорога, непосредственно не участвующего в действии, заставляет предположить, что художник хотел рассказать о событии, разворачивающемся во времени: 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 копые ломается, охотник падает, роняя копыеметалку, украшенную фигуркой птицы.

В палеолитическом искусстве эта сцена не имеет аналогий. Она настолько необычна, что датировку этого изображения можно было бы считать спорной, если бы не его техника и стиль, типичные для одной из ранних стадий мадленского периода.

Общая схема стилистической эволюции пещерной живописи и петроглифов была намечена еще до открытия Ласко на основании изучения сотен изображений на стенах пещер, главным образом во Франции и Испании. В 1934 году А. Брейлем и Д. Пейрони была разработана общая хронология палеолита, которая легла в основу современной периодизации франко-кантабрийского пещерного искусства.

В развитии пещерного искусства намечаются два больших цикла:



*Примитивно-натуралистическое изображение, прочерченное по влажной глине. Пещера Ла Клотильда де Санта Изабель. Провинция Сантандер, Испания. Верхний палеолит, ориньякский период*

*Голова бизона на правой стене «Большого зала». Фрагмент. Живопись. Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период*



ориньякский (начало – около XXX тысячелетия до н. э.) и солютреомадленский (XVIII тысячелетие до н. э.). Оба периода охватывают более двадцати пяти тысячелетий. За это время пещерное искусство в своем развитии проходит ряд последовательных стадий, начиная с неясных знаков и первых примитивных рисунков, относящихся к самому началу верхнего палеолита. Насчитывают пять основных периодов эволюции пещерного искусства. Каждому из них соответствует группа памятников, имеющая свои стилистические особенности, технику, круг сюжетов.

Первая группа объединяет художественные памятники, относящиеся к периоду, охватывающему около пятнадцати тысячелетий. Среди самых ранних – «негативные» изображения руки, выполненные обводкой по контуру или разбрызгиванием краски, заполняющей открытые участки. Позднее появляется изображение, сделанное отпечатыванием руки, смоченной краской. Тем же временем датируются волнистые линии и другие неопределенные знаки, прочерченные пальцами по мягкой глине.

Затем возникают первые неуверенные, суммарные контуры, в которых угадываются фигурки животных. Процарапанные пальцем линии, очерчивающие эти фигуры, – тонкие, неровные и прерывистые. Изображения часто не закончены, детали отсутствуют, пропорции не соблюдены. Такие рисунки сохранились в пещерах Ласко, Фон де Гом, Пеш Мерль, Ла Мут – во Франции,

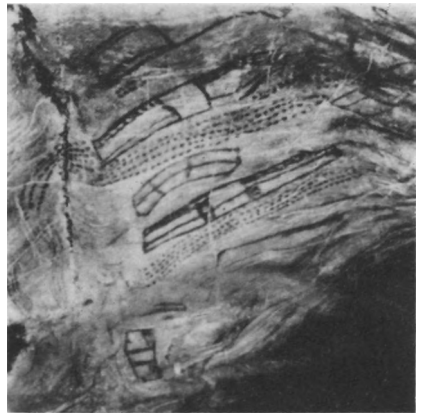
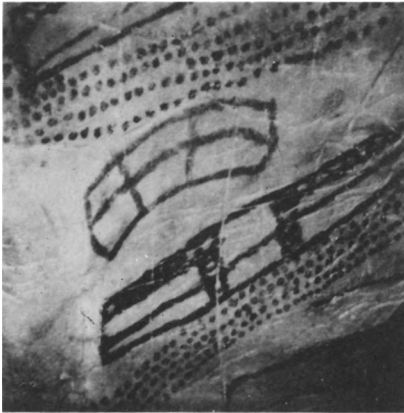
в Альтамаре и других пещерах Испании. Контурная линия прочерченных рисунков постепенно углубляется, а красочная – становится шире и уверенней. Поверхность внутри контура иногда заполняется черной или красной краской без детальной разработки (Альтамара, Пеш Мерль, Ласко).

Одновременно с применением в живописи второго цвета делаются первые попытки передачи перспективы. Тело животного изображается в профиль, а копыта и рога – в фас или три четверти.

Живопись и петроглифы развиваются параллельно. К концу первого периода появляются изображения, в которых совмещаются обе техники.

Значительный промежуток между первой и второй группами представлен главным образом небольшими рисунками на кости и камне и анималистической пластикой. В это время, в частности, были созданы барельефы, найденные в Рок де Сер (Франция), которые, как предполагают, составляли один сплошной фриз. Среди типичных для стиля этого времени коротконогих массивных фигур лошадей и бизонов странно выглядит маленькая сценка, изображающая человека, преследуемого быком. Солютрейские рельефы, напоминающие по стилю врезаемые контурные изображения, сохраняют ощутимую связь с плоской поверхностью камня.

Второй период – XVIII–XV тысячелетия до н. э. (конец солютрейского периода – начало мадленского). В живописи, вначале контур-



*Знаки (напоминающие дерево, щит, крышу и корабль) и схематические рисунки. Живопись. Пещера Кастильо. Испания. Верхний палеолит, позднемадленский период*

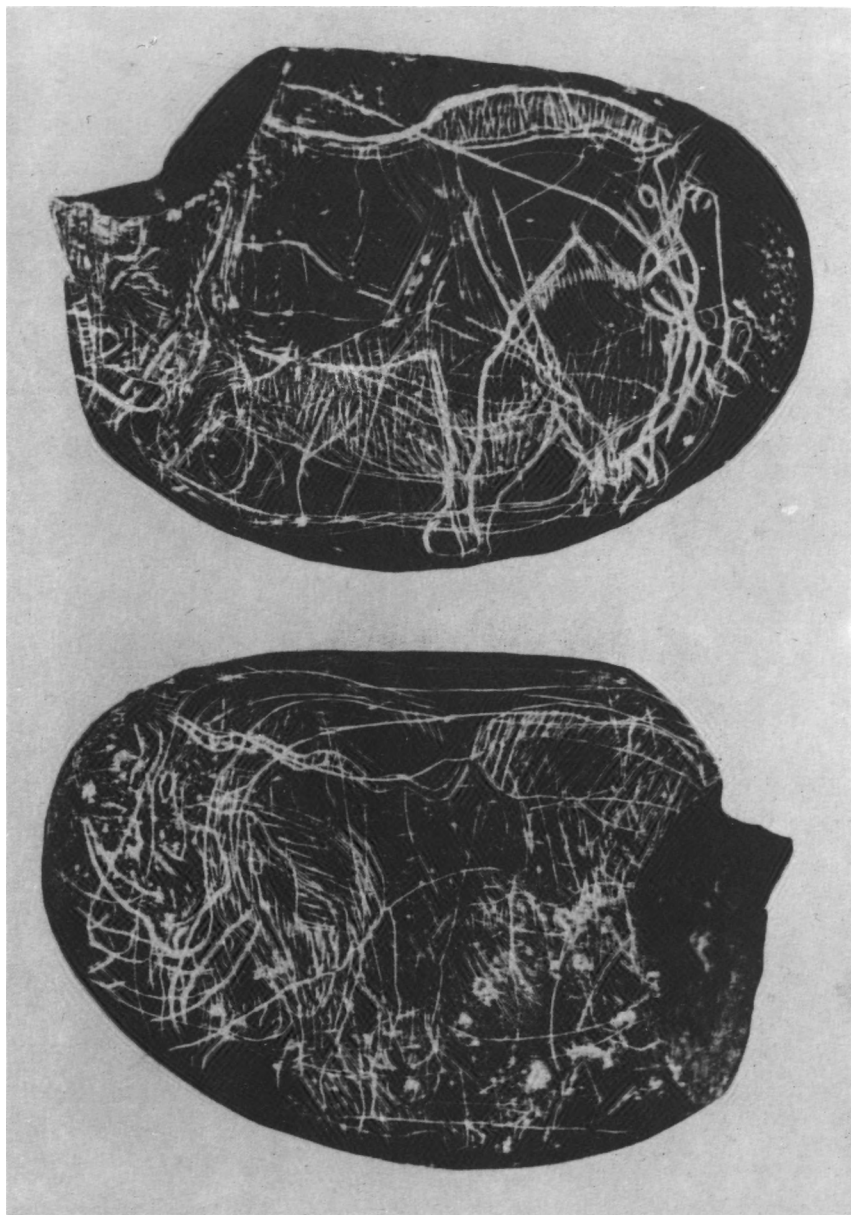
ной и плоскостной, постепенно намечается переход к детализации: косыми параллельными штрихами изображается шерсть, вводятся дополнительные цвета (различные оттенки желтой и красной охры) для изображения пятен на шкурах быков, лошадей, бизонов. Рисунок на шкуре иногда выскабливается. Линия контура также меняется, обнаруживая стремление к передаче объема, она становится то ярче, то темнее, отмечая светлые и теневые час-



ти фигуры, выпуклости сочленений, складки и массы шерсти, например гривы лошадей, массивные загривки бизонов и т. п. В некоторых случаях контуры или наиболее выразительные детали подчеркиваются врезанной линией. Живопись и петроглифы этого времени находятся в пещерах Ласко, Пеш Мерль, Ла Пасьега и др.

В следующем, третьем периоде – XII тысячелетие до н. э. – пещерное искусство достигает своего апогея. В это время были созданы громадные анималистические ансамбли, покрывающие своды самых глубоких пещер – Руфиньяк, Ньо, Труа Фрер, Монтеспан, поражающие своим реализмом знаменитые изображения бизонов на потолке Альтамирской пещеры, лучшие произведения в пещерах Ласко, Фон де Гом, Ла Мадлен, Комбарелль, Бернифаль, Марсула и многих других. Об анималистической живописи среднемадленского периода можно было бы сказать, что она достигла самых больших высот развитого реалистического искусства благодаря передаче объема и перспективы, пропорциональности построения фигур, применению полихромии, передаче движения, если бы не отсутствие связи между отдельными предметами, когда фигуры образуют беспорядочные хаотические нагромождения. Лишь изредка делаются слабые попытки изобразить простейшую сценку, объединяющую две, реже – три фигуры. Кроме описанной сцены из Ласко определенные элементы композиции имеют место в группе фигур с так называемым

*Перекрывающие друг друга наброски, изображающие различных животных. Галька. Ла Коломбьер. Департамент Эн, Франция. Верхний палеолит, ориньякский период. Находится в музее Пибоди. Кембридж, штат Массачусетс, США*







*Лошадь и быки. Живопись. Пещера Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период*

*Дикая лошадь, «западня» и «стрелы»  
Фрагмент изображения из пещеры Ласко. Департамент Дордонь, Франция. Верхний палеолит, мадленский период* ►







«колдуном» из пещеры Труа Фрер. Смысл изображения не вполне ясен, но связь между фигурами коровы, оленя и фигурой человека с головой быка очевидна. Более часты парные изображения животных противоположного пола: оленей, бизонов, быков, лошадей, связанные с магическими обрядами, имеющими целью размножение животных.

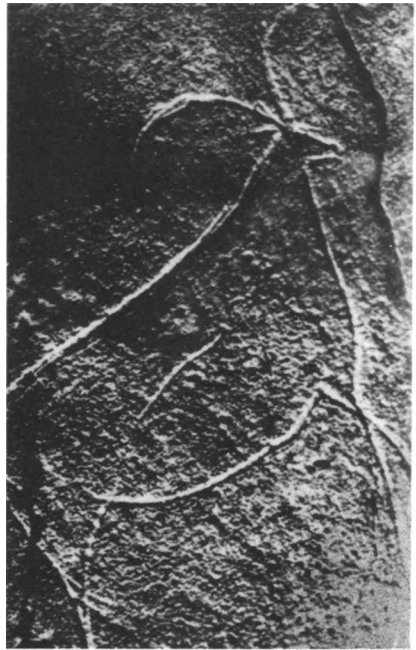
Уже в конце этого сравнительно короткого периода большое мастерство, идущее от совершенного овладения техникой рисунка и живописи и яркого конкретного образного мышления, постепенно перерождается в техническую виртуозность. Линия рисунка становится более ди-

намичной, но изображение в целом утрачивает живость непосредственного восприятия. Размеры петроглифических изображений уменьшаются, линия врезается тоньше. Живопись постепенно теряет объемность и становится плоскостной. Четвертый период отмечен усилением стилизации, хотя порой еще сохраняется моделировка, воспроизводится объем. Больше всего подвержены процессу стилизации наиболее древние традиционные сюжеты: рука, например, изображается теперь только в виде граблей с пятью зубьями.

Изображения этого времени встречаются в Альтамире, в пещерах

*Расположение полихромных фигур на потолке Альтамирской пещеры. Провинция Сантандер, Испания. (По рисунку А. Брейля)*

*Каменный козел. Петроглиф. Эббу. Департамент Ардеш, Франция. Мезолит*



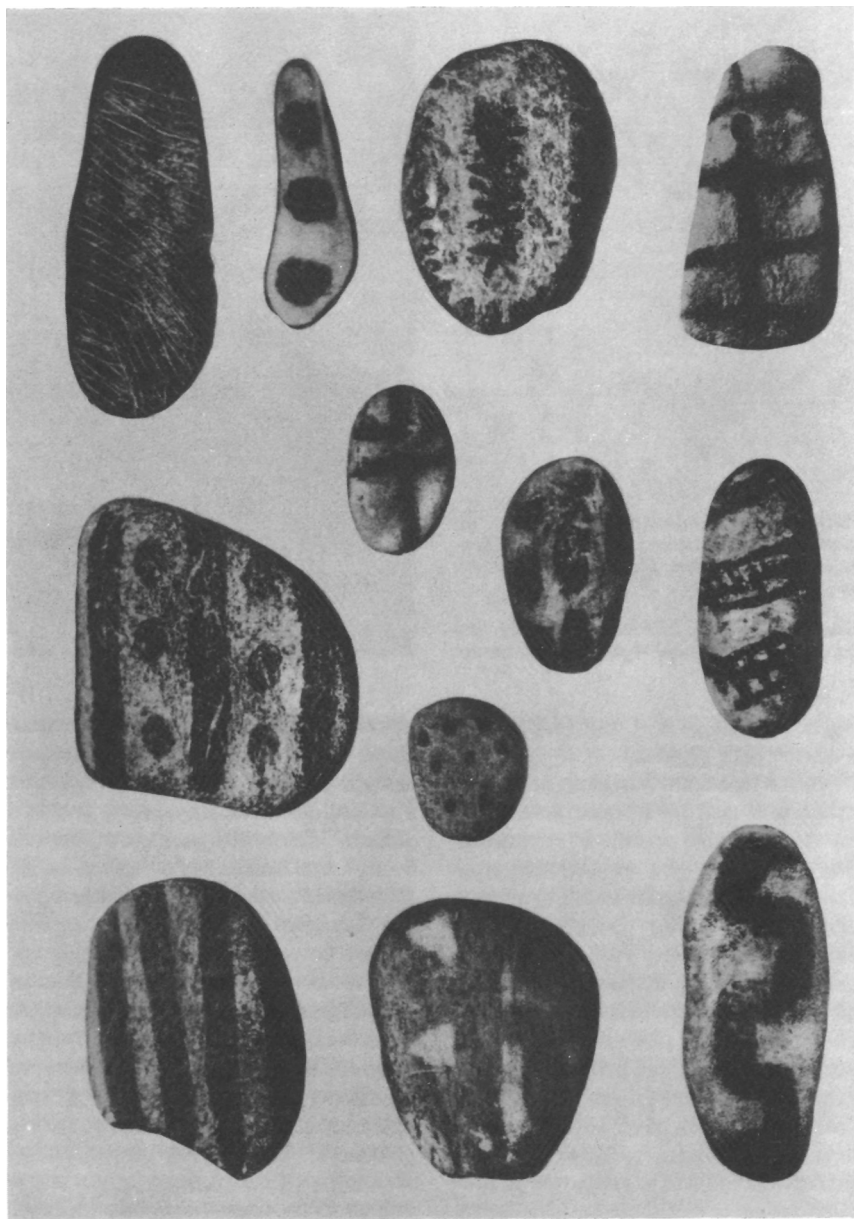
Лабастид, Фон де Гом, Марсула и в некоторых других.

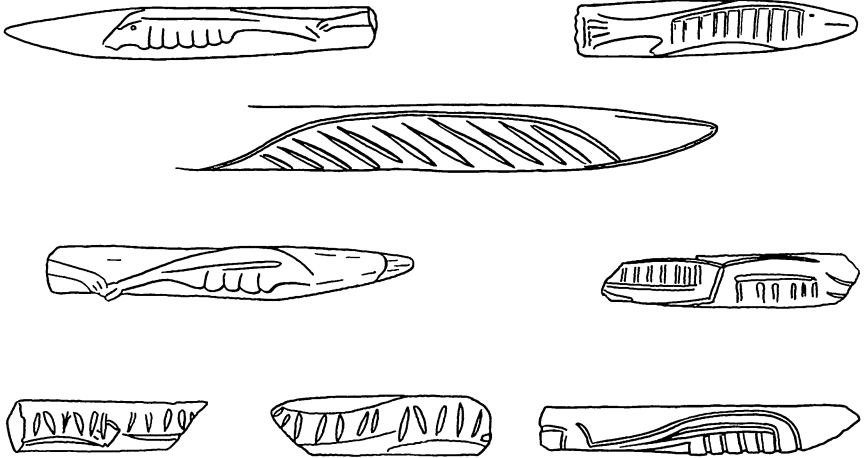
Пятый и последний период развития палеолитического искусства в Европе характеризуется отсутствием фигуративных реалистических изображений. Франко-кантабрийское искусство как бы возвращается к тому, с чего оно начиналось. На стенах пещер появляются беспорядочные переплетения линий, ряды точек, неясные схематические знаки. Геометрические рисунки на маздазильских гальках являются последней стадией этой многотысячелетней эволюции.

Естественно, что выявление и рассмотрение определенных стилисти-

ческих периодов в значительной мере условно, так как переход от одного стиля к другому происходит постепенно и между ними лишь в редких случаях можно провести более или менее четкую границу. При более детальном изучении каждая большая стилистическая группа может быть разбита на подгруппы. Так, например, изображения Ласко, классифицированные вначале по общей схеме, были разбиты после тщательного изучения Брейлем на четырнадцать подгрупп в соответствии с изменениями в стиле, технике, сюжетах. Такой углубленный анализ, проведенный пока лишь в нескольких местах, позволяет точнее







*Знаки, нарисованные на гальках. Мас д'Азиль. Департамент Арьеж, Франция. Мезолит*

*Изображения рыб. Резьба по кости. Ла Мадлен. Департамент Дордонь, Франция. (Пример стилизации от фигуративного изображения к схематическому знаку)*

проследить развитие не только фигуративного искусства, но и менее изученных схематических изображений. Об эволюции этих изображений можно говорить лишь в самых общих чертах, так как при всем обилии гипотез относительно смысла и назначения тех или иных знаков содержание их, в сущности, остается неизвестным. Даже трактовка самых распространенных однотипных фигур в виде пятиугольников весьма разноречива: одни исследователи считают их схематическим изображением половых органов, другие видят в них рисунки хижин, загонов для животных. Все же, отвлекаясь от проблемы содержания и рассматривая схематическое искусство в чисто формальном аспекте, можно отметить некоторые общие тенденции его развития. Они выражаются в постепенном упорядочении бесформенных хаотически разрозненных эле-



*Мамонты и дикие лошади. Наскальная живопись. Каповая пещера. Урал, СССР. Верхний палеолит*

ментов, в переходе от неопределенных, беспорядочно переплетенных штрихов и линий ко все более четким, ритмичным фигурам или узорам орнаментального характера. Яснее всего это прослеживается на предметах мобильного искусства. Они же дают и наиболее яркие, выразительные примеры эволюции



натуралистического фигуративного искусства. Начиная, как обычно, свое развитие с примитивных изображений, пройдя ряд последовательных этапов, оно приходит к упрощению, стилизации и затем постепенно превращается в легко воспроизводимый и читаемый пластический символ.

Таким образом, в развитии фигуративного и схематического искусства выявляется общая тенденция к пластической ясности, известному единообразию, к канонизации отдельных образов и элементов.

С исчезновением мадленской культуры между X–VIII тысячелетиями до н. э. заканчивается эпоха верх-

него палеолита. В это время ледники, покрывавшие Европу, отступают на север. Степные пространства, служившие великолепными пастбищами для таких животных, как мамонты, бизоны, лошади и северные олени, теперь покрываются бескрайними лесами. Крупные животные, составляющие главный объект охоты, вымирают или уходят на север. Вслед за уходящими стадами на север продвигаются и мадленские охотники. Самая северная из ныне известных стоянок эпохи верхнего палеолита – Медвежья пещера – находится в районе Печоры (СССР).

Очень много позднепалеолитических стоянок обнаружено в Восточной Европе и Сибири. Палеолитическое искусство здесь представлено главным образом мелкой пластикой и рисунками на кости. Что касается пещерной живописи, то она

четко локализована на юго-западе Франции и на Пиренейском полуострове с двумя главными центрами: долиной реки Везер и горами Кантабрии, а также несколькими пещерами на крайнем юге Италии и Испании. Положение пещерной живописи в столь ограниченном небольшом районе могло наводить на мысль о какой-то оригинальной замкнутой культуре.

Однако в 1959 году палеолитическая пещерная живопись была обнаружена на Южном Урале, в Башкирии. Контурные и силуэтные изображения шести мамонтов, носорога и лошади, нанесенные красной краской на стене Каповой пещеры, напоминают по своему стилю раннемадленскую живопись Западной Европы. Пока это единственная палеолитическая пещерная живопись, обнаруженная вне пределов франко-кантабрийского района.

## ИСКУССТВО ЭПОХИ МЕЗОЛИТА

Глубокие изменения климатических условий в начале последнего послеледникового периода привели к значительным переменам европейской флоры и фауны. Северный олень, служивший основной добычей мадленских охотников, окончательно исчезает в Южной и Центральной Европе. Предметом охоты становятся лось, благородный олень, зубр, кабан, мелкие животные, водоплавающая птица. Интенсивно развивается рыболовство, о чем свидетельствуют огромные скопления пищевых отходов, состоящих главным образом из устричных раковин и рыбных костей.

Стоянки размещаются под открытым небом вблизи морских побережий, по берегам рек и озер. Создаются новые виды орудий труда, появляется охотничий лук, приручаются собака и, возможно, некоторые другие животные. Все эти перемены, безусловно, оказали влияние на формирование мировоззрения первобытного человека, обогатив его новым опытом. Уже такое значительное техническое достижение, как изобретение и повсеместное распространение лука, сделало человека более независимым от случайностей охоты, упрочило в нем сознание собственной силы и значительности, изменило его представление об окружающем мире.

Эти изменения отразились в искусстве, прежде всего в наскальной живописи, сохранившейся в прибрежных горных районах Восточной Испании. Наскальное искусство Восточной Испании, или, как еще называют этот район, – Испанско-

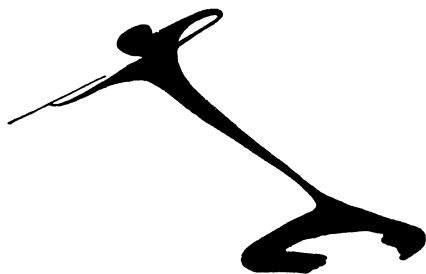
го Леванта, разительно отличается от находящегося с ним в непосредственной территориальной близости франко-кантабрийского пещерного искусства. Там в центре внимания животное, здесь – человек. Там над всем довлечет предмет, его весомость, материальность – его цвет и объем, здесь все внимание поглощено действием, движением, а сами действующие персонажи иногда оказываются смазанными, как при фотографировании быстро движущихся предметов. Если пещерная палеолитическая живопись состоит из отдельных, не связанных между собой фигур, то в наскальной живописи преобладают многофигурные композиции, живо воспроизводящие различные эпизоды из жизни мезолитических охотников.

Об истоках этого искусства ничего не известно, хотя некоторые стилистические и другие особенности позволяют связать его с несколько более ранней средиземноморской культурой, художественные памятники которой сохранились в Италии на юге Апеннинского полуострова, в Сицилии (Аддора и Леванзо). Если живопись Восточной

Испании была продолжением франко-кантабрийского искусства, то единственным связующим звеном в этом случае могло бы быть своеобразное искусство Южной Италии, в котором органически сочетаются и те и другие стилистические черты.

Изображения животных, в частности оленей, выгравированные на стенах пещер Леванзо и Аддоры, могут быть поставлены в ряд с лучшими произведениями мадленского искусства. В то же время загадочную композицию из Аддоры, изображающую более десятка человеческих фигур в движении (ритуальный танец?), по стилю, динамике и сюжету можно сравнить только с аналогичными композициями, встречающимися в изобилии на скалах Восточной Испании. Датировка тех и других изображений (правда, еще весьма приблизительная) не противоречит такому предположению (X тысячелетие до н. э. – для Аддоры и VIII тысячелетие до н. э. – для Восточной Испании).

Первые наскальные изображения в Восточной Испании были обнаружены в 1908 году и в 1910 году



*Лучник. Наскальная живопись. Ущелье Валлторта под Альбокасерио. Кастильон, Восточная Испания. Мезолит*

*Человеческие фигуры в различных ракурсах. Петроглиф. Пещера Аддора. Гора Пеллегрини вблизи Палермо, Сицилия*









*Олень, мужчины и женщина. Петроглиф. Пещера Аддора. Гора Пеллегрино  
вблизи Палермо, Сицилия*

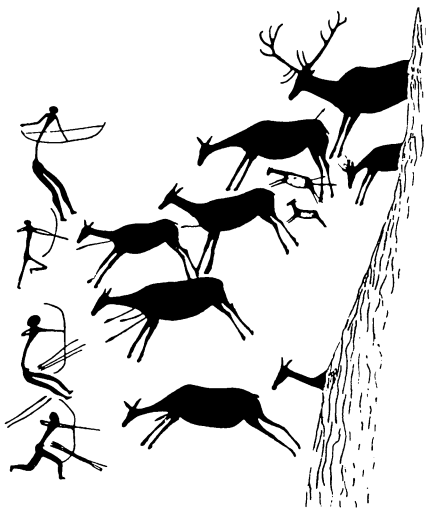
*Охота на кабанов. Наскальная живопись. Куэва Ремиджиа, ущелье Гасулла.  
Кастеллон, Восточная Испания. Мезолит*

исследованы археологами, но местное население всегда знало об их существовании. Живопись находится в пустынном районе, у подножия отвесных скал по краям долин и горных ущелий между Валенсией и Барселоной и далее к югу. Кроме различных оттенков красной минеральной краски употреблялась черная и изредка белая, а в качестве связующего – такие стойкие соединения, как яичный белок, кровь и, возможно, мед. Незаконченные наброски позволяют последовательно проследить технику нанесения



*«Большой фриз»: охотники, олени, каменные козлы. Фрагмент. Наскальная живопись. Альпера. Провинция Альбасем, Восточная Испания. Мезолит*





*Охота на оленей. Наскальная живопись. Ущелье Валторта под Альбокасеро. Каstellон, Восточная Испания. Мезолит*

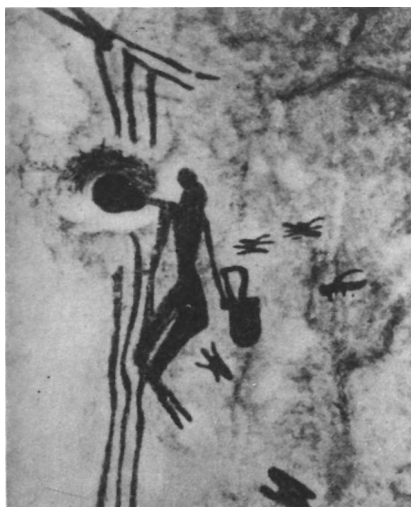
*Лань, олень и дикая коза. Наскальная живопись. Куэва де ла Арана. Провинция Валенсия, Восточная Испания. Мезолит*

изображения. Вначале примитивной кисточкой или пером наносился контурный рисунок, затем внутренняя часть закрашивалась. Порой краска накладывалась в несколько слоев. Силуэт фигуры иногда подчеркивался врезанным контуром, но вообще петроглифы встречаются здесь очень редко. Это, по-видимому, можно объяснить несоответствием этой техники живому, динамичному характеру восточноиспанского искусства. Тем же, по-видимому, объясняются и сравнительно небольшие размеры изображений: фигуры животных редко достигают 75 см, человеческие — еще меньше. Зато общие масштабы композиций и количество фигур могут быть очень значительными. В Альпере, например, находится фриз, включающий сотни человеческих фигур и десятки животных. Легкие силуэты лучни-

ков, стреляющих с колен в оленей, вереницы мчащихся антилоп, фигуры быков и каменных баранов, сцены ритуальных танцев и многое другое — все это разворачивается широкой выразительной панорамой, покрывая сероватую поверхность скалы. Среди наиболее интересных изображений фигура танцующего «колдуна» и сцена собирания меда — тоненькая фигурка человека, балансирующего на веревке. (Более детально этот сюжет изображен на фреске из Арана, где отчетливо видны даже отдельные пчелы, нападающие на человека, добравшегося по веревке до гнезда и запусившего в него руку.)

Центральное место, как по количеству, так и по качеству изображений, принадлежит сценам охоты. В этих композициях охотники и животные связаны воедино энергично





*Взбирающийся по веревкам сборщик меда, окруженный роем пчел. Живопись. Арана. Провинция Валенсия, Испания. Мезолит*

*Быки, олен; лани и танцующие женщины. Наскальная живопись. Когул. Провинция Лерида, Испания. Мезолит*

разворачивающимся действием и изображены в самых различных ситуациях. Охотники идут по следу или преследуют добычу, на бегу забрасывая ее стрелами, наносят последний смертельный удар или удирают от разъяренного раненого животного.

В Валлторте образовалась целая серия «галерей», состоящая из пятнадцати живописных ансамблей. Здесь, в Дель Сивиль, Лос Кабалос и в близлежащем пункте Куэва Ремиджиа, находятся самые выразительные сцены, среди них сцены загонной охоты на оленей, каменного барана и охота на кабанов.

Нередки изображения драматических эпизодов борьбы и военных сражений. В некоторых случаях речь идет, видимо, о казни: на первом плане фигура лежащего человека, пронзенного стрелами, на вто-

ром — тесный ряд стрелков, поднявших вверх луки. В Куэва Ремиджиа имеется и еще одна подобная сцена.

Женские изображения сравнительно редки, как правило, они статичны и безжизненны, исключение представляет так называемая «Прогулка» — женщина, ведущая за руку ребенка, на ней длинная колоколообразная юбка, верхняя часть тела открыта, так же точно одеты женщины на фреске из Когула. То, что подобные одеяния встречаются в древнем искусстве Крита и Северной Африки, наводит некоторых исследователей на мысль о возможной связи этого искусства с древними культурами Средиземноморья и, в частности, Северной Африки.

В результате тщательного изучения наскальной живописи, найденной до настоящего времени примерно в



пятидесяти пунктах, было выявлено несколько групп изображений. Все они свидетельствуют о том, что медленная стилистическая эволюция начинается с изображений, довольно близких по характеру к анималистическому пещерному искусству, но уже в значительной мере стилизованных. Г. Обермайер, А. Брейль и другие специалисты, занимавшиеся детальным исследованием на местах, считают, что это искусство пришло к упадку в результате усилившейся тенденции к схематизму.

Эта эволюция была прослежена на человеческих изображениях, которые, как установлено, относятся к четырем типам, соответствующим четырем последовательным периодам.

1. Натуралистические изображения с правильными пропорциями.

2. Фигура, чрезмерно суженная в талии, голова круглая, верхняя часть тела образует треугольник, руки тонкие, ноги мощные и длинные.

3. Голова изображается в профиль, торс суженный и укороченный, ноги неестественно больших размеров.

4. Вся фигура и конечности изображаются единообразными тонкими линиями.

Изображения животных значительно меньше подвержены процессу стилизации. Это говорит о том, что стилизация не всегда является неконтролируемым процессом и не может рассматриваться как «ухудшение образца», как прямая деградация в результате общей утраты мастерства, чувства пропорций и т. д. В данном случае стилизация человеческих фигур отвечает основной цели — изображению действия, движения, массовых сцен.



Художник как бы освобождает свои фигуры от всего, с его точки зрения, второстепенного, затрудняющего передачу и восприятие сложных поз, динамики, самой сути происходящего. Человек для него – это прежде всего действие. Иное дело животное – здесь важно все: массивная туша кабана, шкура оленя, грозные рога буйвола и каменного барана. Даже женские изображения уже значительно отличаются от мужских. Они менее далеки от натурализма, но вместе с тем вялы, ста-

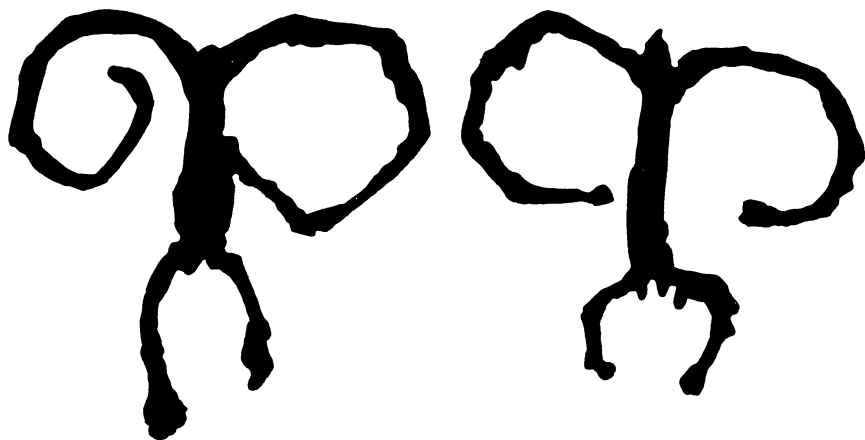
тичны. Ярко выраженная сценичность этого искусства не оставляет сомнений в его многоплановом характере.

Многослойные наложения живописи, перекрывающие друг друга, наводящие некоторых исследователей на мысль о его преимущественно ритуальном значении, могут объясняться стремлением различных враждующих племен, попеременно захватывающих определенные районы, утвердить свою победу и свое право на данную территорию.

## ИСКУССТВО ЭПОХИ НЕОЛИТА

Таяние ледников, оставившее след в памяти человечества в виде легенды о всемирном потопе, привело в движение народы, начавшие интенсивно заселять новые пространства. Усиливается межплеменная борьба за обладание наиболее благоприятными охотничьими угодьями, за захват новых земель.

Теперь человеку угрожает худшая из опасностей – другой человек. Новые поселения возникают на островах, в излучинах рек, на небольших холмах – в местах, защищенных от внезапного нападения. Частично вновь на некоторое время заселяются пещеры. К этому периоду относится большая часть схематических рисунков, составляющих пятую, последнюю группу пещерного искусства, а также небольшие гальки, покрытые загадочными знаками в виде рядов точек, елочек, крестов, параллельных линий и более сложных изображений, напоминающих иногда схему человеческой фигуры, иногда солярные знаки. Азильская культура, в слоях которой вместе с разрисованными гальками найдены мелкие кремневые и костяные мезолитические орудия, распространена на юго-западе Франции, но встречается также на территории Швейцарии и Германии. Территориальная близость и известное стилистическое родство азильского и иберийского схематического искусства дают основание предполагать наличие между ними какой-то связи. В наскальной живописи в Сьерра-Морена и в районе Гранады встречаются схематические изображения, очень близкие



к азильским. Однако следует заметить, что подобные знаки имеют очень широкое распространение. Различные вариации их встречаются повсюду: от бретонских дольменов до сибирских писаниц и от Марокко до Мозамбика. Гальки, подобные азильским, с различными символическими изображениями, были обнаружены в числе культовых предметов у австралийцев (так называемые «камни предков»). Одно из самых распространенных – схематическое изображение человеческой фигуры в виде вертикальной черты с двумя или тремя перекладинами с загнутыми вниз концами. Этот знак существует с незапамятных времен, он появляется в эпоху палеолита и широко распространен в иберийском схематическом искусстве. Эту же форму имеет знаменитая африканская маска «канага» (народность догон). Этот знак часто встречается в наскальном искусстве Сахары, Австралии и других рай-

*Схематические изображения человеческих фигур. Петроглиф. Ухтасар. Армения, СССР. Неолит*

онов земного шара. Любопытно, что то же самое изображение можно видеть на современной прялке народности вепс (север Вологодской области, СССР).

Схематизация, широко развивающаяся в южных областях, позднее распространяется к северу до Скандинавии, где ей предшествует наскальное анималистическое искусство, продолжающее реалистические традиции пещерной живописи.

В Скандинавии и других северных и северо-восточных районах Европы (Белое море, Онежское озеро) культура палеолитических охотников продолжала существовать долгое время после того, как последние мадленские художники покинули свои пещеры-святилища на территории Франции и Испании.

Древнейшие памятники искусства Северной Европы находятся на территории Норвегии. Это главным образом петроглифы, высеченные на скалах и гранитных валунах под открытым небом. Размеры отдельных изображений достигают восьми метров. Судя по сюжетам, авторами этого монументального искусства были неолитические охотники и рыболовы, населявшие районы, которые и теперь еще изобилуют дичью и рыбой. Основную массу составляют всевозможные анималистические изображения: фигуры лосей, северных и благородных оленей, медведей, китов, тюленей, различные породы рыб, рептилии. Редкие человеческие фигуры отличаются от стройных пропорциональных силуэтов животных схематизмом и

сравнительно небрежным техническим исполнением.

Животные чаще всего изображаются отдельными фигурами, как, например, финнхагский медведь, и лишь иногда парами. Интересно, что нижние части ног бываю недорисованными, так же как в самом начальном периоде пещерного искусства. Порой на петроглифах можно различить едва заметные остатки краски, которой они, по видимому, были покрыты. Однако живопись здесь не сохранилась из-за неблагоприятных климатических условий.

В Скандинавии традиции наскального искусства сохраняются вплоть до эпохи викингов. Петроглифы этого позднего периода находятся на юге Скандинавии между Мальмё и Стокгольмом. Это искусство принадлежит народам, уже знавшим металл и занимавшимся земледелием. Среди массы схематических знаков, узоров, орнаментальных мотивов встречаются изображения многовесельных кораблей, примитивных плугов, колесниц.

В то время когда на юге Скандинавии уже широко распространялось схематическое искусство, на северо-востоке Европы: в районе Белого моря и на пологих гранитных берегах Онежского озера – неолитические охотники продолжали высекать длинные вереницы лосей, изящные силуэты рыб и водоплавающих птиц, примитивные человеческие фигуры. Считают, что их значение может быть истолковано в связи с древнейшими местными преданиями и легендами.



По стилю онежские и беломорские петроглифы относятся к промежуточной группе между анималистическим искусством Норвегии и схематическими петроглифами юга Скандинавии.

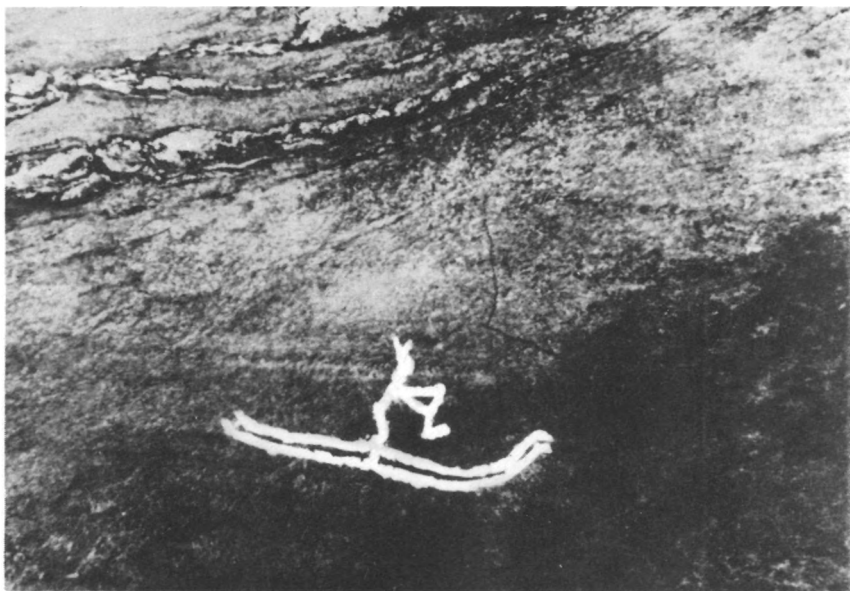
Можно предположить, что помимо иных северные наскальные изображения служили также и магическим целям. Среди петроглифов Норвегии по крайней мере две фигуры лосей имеют одну деталь, совершенно но-



*Схематические изображения человеческих фигур. Наскальная живопись. Ла Пенья Эскритта у Фуэнкалиенте. Сьерра-Морена. Испания. Неолит*

*Схематическое изображение на современной прялке. Народность вепсы. Север Вологодской области, СССР. Находится в частной коллекции. Москва*

вую для первобытного европейского искусства, но встречающуюся в искусстве других континентов: изображение внутренних органов, главным образом сердца, которое прямой линией изнутри соединяется с

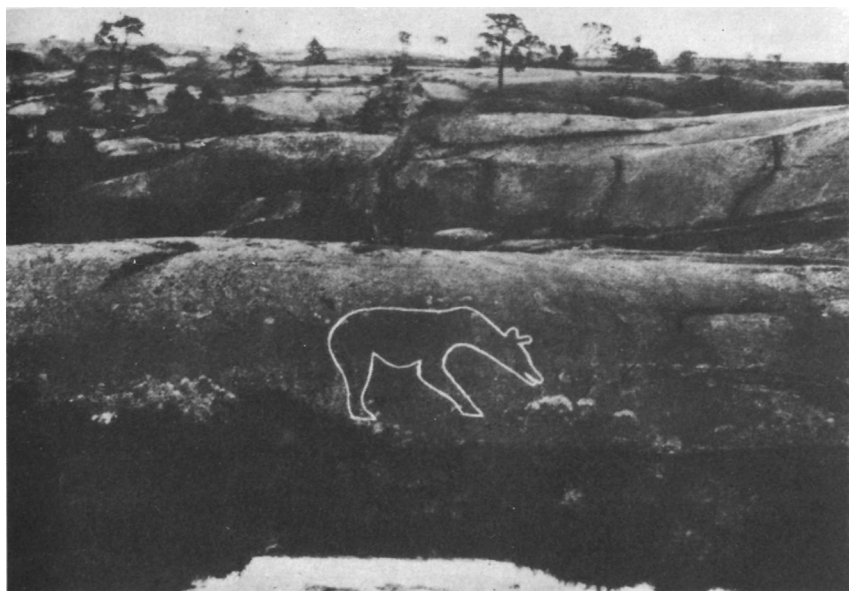


головой, ртом и другими частями тела. В частности, Ф. Боас упоминает о точно таких же изображениях в искусстве американских индейцев пуэбло («индеец пуэбло рисует оленя с большой степенью точности, но добавляет к нему линию, идущую ото рта к сердцу, как важный символ жизни...»). Подобные изображения, условно называемые «рентгенографическими», занимают большое место и в австралийской живописи на коре.

Среди сибирских наскальных изображений также имеются фигуры с более или менее определенными знаками на корпусе. Иногда внутри контура крупного рогатого животного отчетливо прорисован силуэт подобной же маленькой фигурки,

*Так называемый «Лыжник» (Человек в лодке). Петроглиф. Рёдэй. Провинция Нордланд, Норвегия. Неолит*

*Медведь. Петроглиф. Финнхаг в Афьорде. Провинция Нордланд, Норвегия. Неолит*



очевидно, изображающий еще не родившегося детеныша (река Лена). Эти сибирские петроглифы выполнены в разные периоды; и хотя рисунки со штрихами и неопределенными линиями внутри контура (так называемый «скелетный стиль») датируются эпохой металла, эта традиция может восходить к каменному веку.

Памятники наскального искусства эпохи неолита и более позднего времени встречаются спорадически повсюду. Схематические изображения неолита, бронзового и начала железного века выбиты на скалах Испании и Португалии, они украшают каменные блоки погребений в Англии и Ирландии, Франции и Германии, Италии и Скандинавии. По-

мимо самых распространенных вырезанных и выбитых знаков в виде кругов, крестов, спиралей, свастик, полумесяцев и других лунарных, солярных и иных символов на плитах древних гробниц можно видеть стилизованные изображения людей и животных, лодки с гребцами, колесницы, запряженные лошадьми, процессии и различные орнаментальные мотивы, составленные из концентрических кругов, ромбов, спиралей и сложных геометрических фигур. В Бретани, в департаменте Морбиан, на каменных блоках более трехсот погребений высечены различные изображения, которые в некоторых случаях сплошным узором покрывают всю поверхность камня. Кроме спиралевидных и лен-





точных орнаментов можно видеть изображения каменных топоров, кинжалов, кораблей, человеческой стопы и т. д. Часто на прямоугольной каменной плите можно различить сильно стилизованное изображение человеческого лица. По своим техническим приемам, а главное — особенностям стилизации эти изображения обнаруживают удивительное сходство с личинами, высеченными на гранитных скалах Амура и его притока Уссури вблизи Хабаровска (Шереметьевские скалы, СССР).

На территории СССР помимо онежских и беломорских наскальных изображений, примыкающих к скандинавскому комплексу, памятники наскального искусства (преимущественно

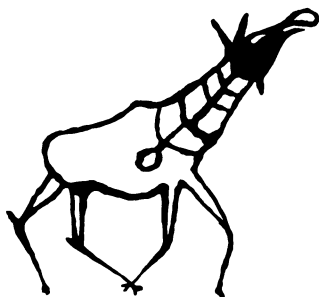
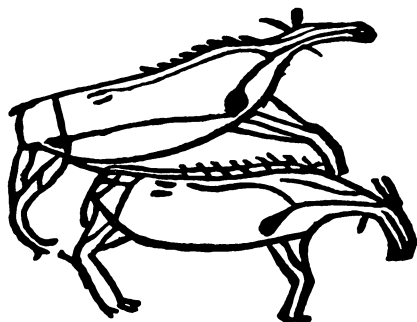
*Олень. Петроглиф. Бёла. Северный Трёнделаг, Норвегия. Неолит*

*Лебедь. Петроглиф. Бесов Нос. Онежское озеро, СССР. Неолит*



венно неолитические и более поздние петроглифы) найдены в Крыму и на Кавказе, на Урале и в Сибири, в Средней Азии и на Дальнем Востоке. Все эти пока еще недостаточно изученные изображения дают незаменимый материал для ознакомления с историей, бытом, верованиями, фольклором древнего местного населения. Как художественные памятники, для истории искусства большую ценность представляют петроглифы Каменных островов на реке Ангаре (которые после сооружения плотины были затоплены Братским морем). Древнейшие анималистические изобра-

жения образно описаны А. П. Окладниковым: «Наскальные изображения Каменных островов передают не только мифы, но и черты эстетического мира исчезнувших племен... Хотя образу лося в пещерах принадлежит даже не основная, а подавляющая роль, хотя фигуры лося повторяются одна за другой, почти бесконечно, наш глаз не устает и внимание не утомляется. Настолько точно переданы фигуры животных, столько в них живой наблюдательности и остроты! Художник каменного века умел одной броской чертой, характерным изгибом линии передать самое суще-



*Лоси во время брачной игры. Петроглиф. Норвегия. Неолит*

*Лось. Петроглиф. Река Томь. Сибирь, СССР. Неолит*

ственное, самое главное, обрисовать характер зверя . . . С каким-то особенным нажимом всегда изображались крутой горб, характерный для этого животного, сухие длинные ноги, часто с подчеркнuto острыми копытами»<sup>42</sup>. Автор справедливо замечает: «Лаконичной силе и остроте рисунка древнего художника могут подчас позавидовать мастера-анималисты нашего времени. Его произведения полны суровой эпической мощи. Они монументальны в настоящем смысле этого слова»<sup>43</sup>. Реалистический стиль этих изображений, отсутствие среди них многофигурных композиций и чело-

века, тщательное техническое исполнение подтверждают замечание Окладникова о связи этой неолитической художественной традиции с палеолитическим искусством.

Со временем образное реалистическое мироощущение и здесь уступает место обобщенному, опосредствованному мышлению.

В поздних наслоениях те же сюжеты воспроизводятся иначе. «На смену грубой, но стремящейся к «реальному» жизнерадостной трактовке древних времен пришла новая, более условная. Звери на скалах Каменных островов приобрели другие, более обобщенные и сухие формы»<sup>44</sup>.



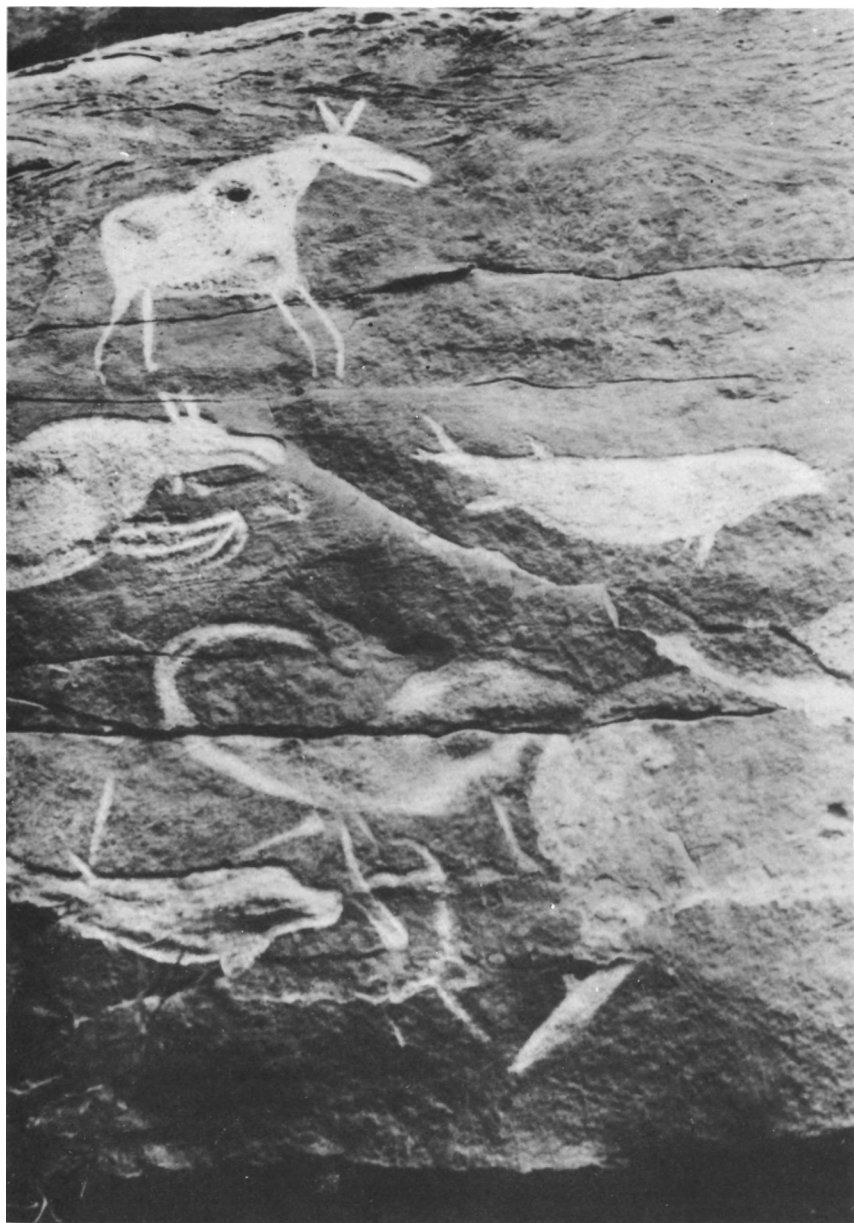
*Стилизованное изображение человеческого лица на могильном камне. Департамент Морбиан Франция. Неолит*

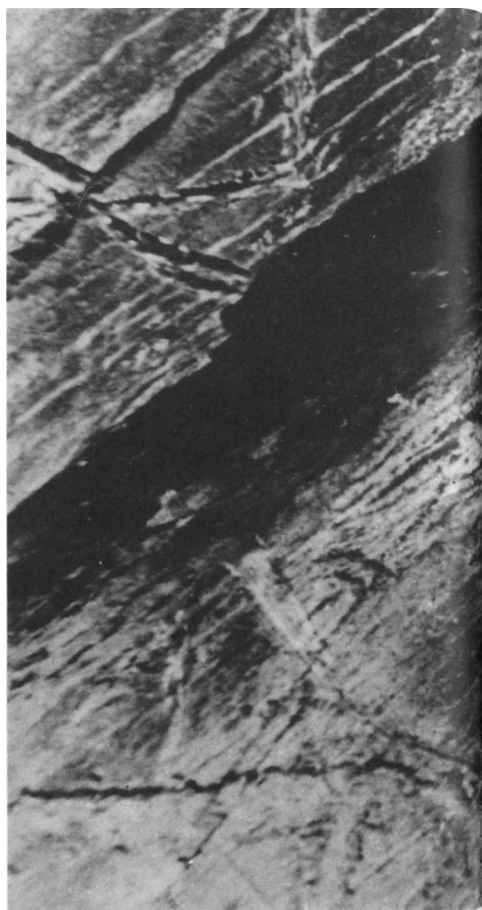


В совершенно иных условиях на юге нашей страны складывались мезолитические и неолитические культуры Кавказа и Средней Азии. Однако и здесь наскальное искусство проходит последовательно те же стадии стилистической эволюции. Петроглифы большого наскального комплекса в горах Кобыстана (Азербайджан, СССР) позволяют проследить развитие этого искусства на протяжении около десяти тысячелетий — от раннего мезолита до середины II тысячелетия н. э. В нижних древнейших слоях силуэты

*Личина на гранитной глыбе. Сакачи Алян. Дальний Восток, СССР*

*Лоси и рыбы. Петроглиф. Каменные острова. Река Ангара, СССР. Неолит*





*Лоси. Петроглиф. Река Томь. Сибирь, СССР. Неолит*

людей выбиты по всей поверхности и тщательно отшлифованы, причем фигуры даны почти в натуральную величину. В конце мезолита техника упрощается – изображения уже не шлифуются, они выбиваются простым линейным контуром, и размеры их резко уменьшаются: фигуры лучников – 10–15 см, быков – до 1 м.

Неолитические и еще более поздние грубо выбитые сцены охоты, фигурки козлов, лодки с гребцами крайне упрощены, схематичны и мелкомасштабны.

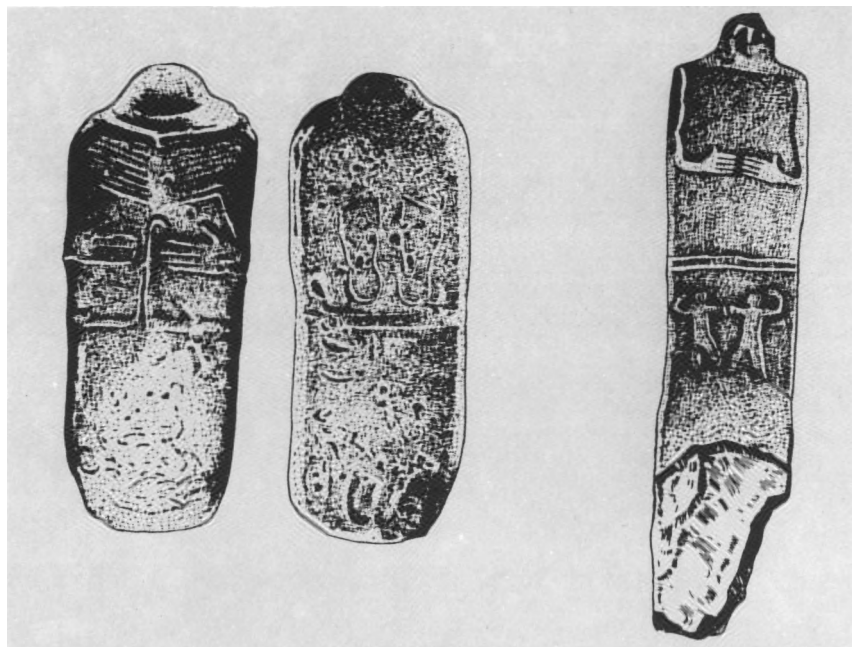
Эта тенденция развития изобразительных форм от воспроизведения, имитации и осмысления живых, индивидуальных, естественных форм и



конкретных ситуаций к явлениям общего порядка, к общей сухой схеме и в конечном счете к знаку прослеживается повсеместно. Эстетическая, познавательная и другие функции искусства постепенно уходят на задний план, уступая место коммуникативной, идеологической, мемориальной.

С конца неолита искусство обогащается все новыми и новыми сюжетами, вместе с тем его изобразительный язык, становясь более общим, емким, теряет свою выразительность, остроту, эмоциональность. Завершается один из циклов процесса постижения окружающего мира: «Когда дух схвачен, образ



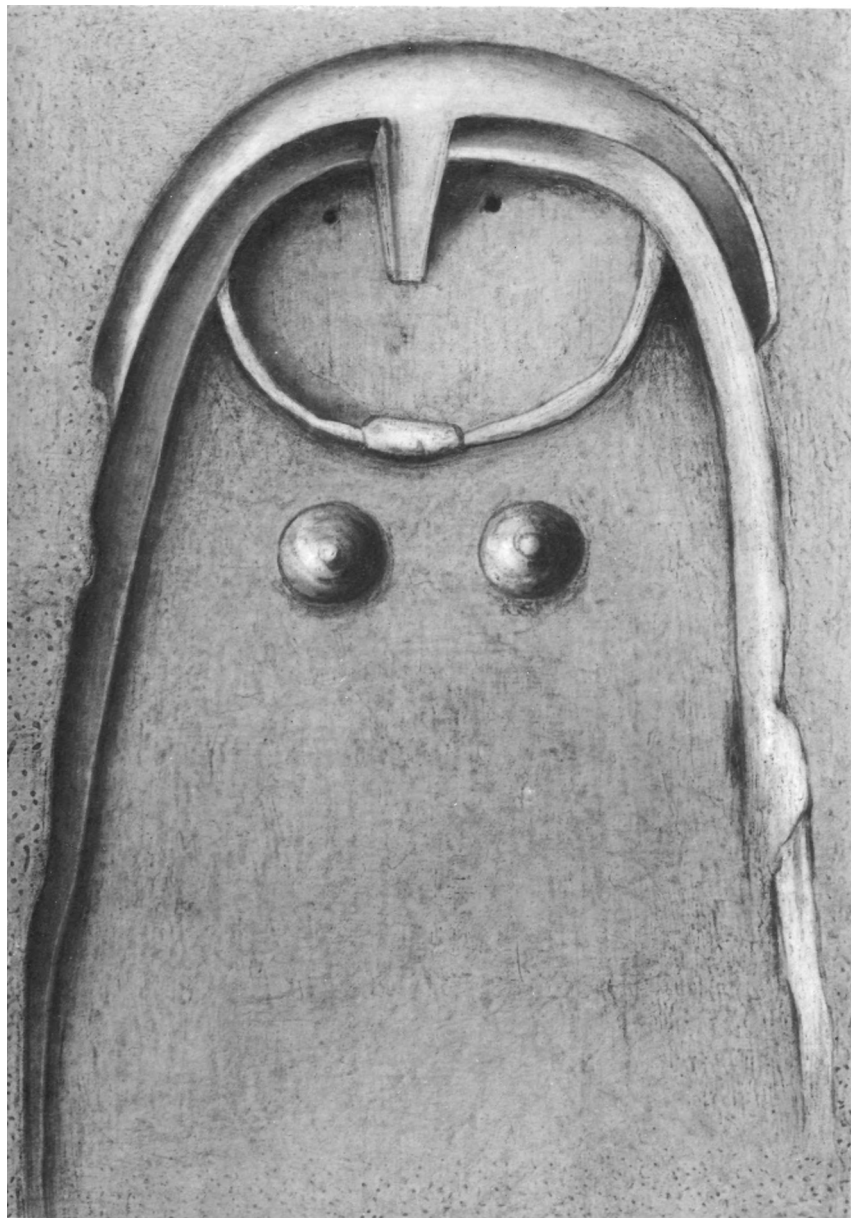


отбрасывается». Знак, символ — это уже не живое искусство, а его окаменевший продукт.

Длительный процесс канонизации художественных форм, свидетельствующий о том, что развитие крайне замедлилось или вовсе остановилось, почти всегда заканчивался регрессом, упадком стиля, постепенной утратой художественного и технического мастерства. Все это является следствием глубокого изменения творческой установки. Художественный процесс, совершаемый некогда в атмосфере высокого духовного накала как акт творчества — постижения, открытия, «предварения будущего», — превра-

*Каменные бабы*  
1) Новочеркасск,  
2) Казанки,  
Северное Причерноморье, СССР

*«Покровительница мертвых». Стилизованное рельефное женское изображение на стене пещеры. Круазар. Департамент Марна, Франция. (Зарисовка)*





*Каменное надгробие фаллической формы. Экои. Нигерия. Африка*

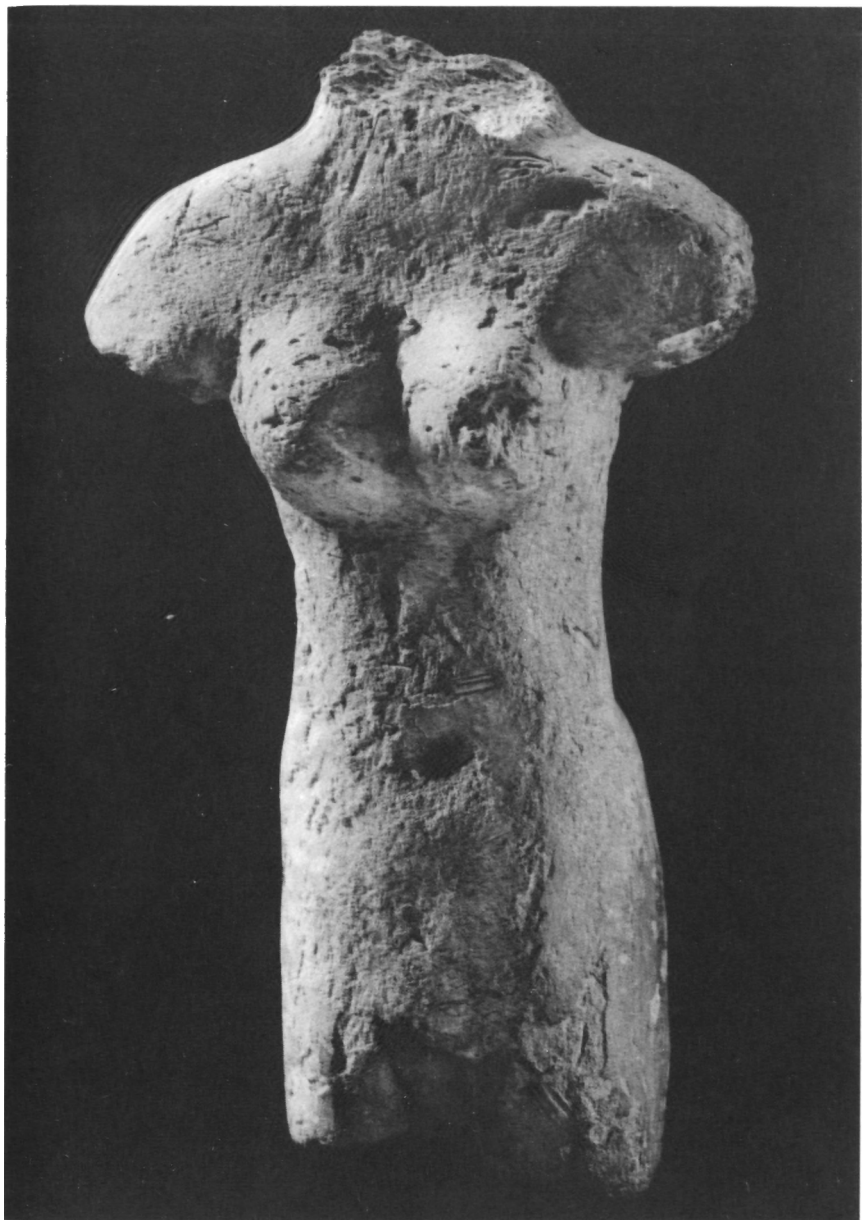
*Женский торс. Керамика. Кара-дене. Каракумы, СССР. Находится в Государственном Эрмитаже. Ленинград*

тился теперь в обычный трудовой процесс — изготовление предмета по установленному шаблону. В этом случае корни искусства — его стимулятор — находятся не в многообразии окружающего мира, а в самом искусстве, так как воспроизводятся не образы живой действительности, а ранее созданные художественные образы, ставшие постоянным эталоном.

Тенденция к стилизации, упрощению, выработке шаблона прежде всего проявляется в тех случаях, когда имеет место более или менее массовое производство однотипных изделий. Наиболее наглядным примером в этом смысле является древняя керамика, которая благодаря своей однотипности и замедленной эволюции декоративных элементов

дает археологам надежные хронологические ориентиры (так, например, для керамики северного неолита характерен ямочно-гребенчатый орнамент, давший название всей культуре северного лесного неолита — «культура ямочно-гребенчатой керамики»).

В числе ранних памятников примитивного канонизированного искусства — широко распространенные в южных районах Европы и Средиземноморья антропоморфные изваяния, в том числе так называемые «каменные бабы» Северного Причерноморья — вертикально стоящие, грубо отесанные каменные плиты с более или менее ясно обозначенной головой и сложенными на груди руками. Среди дополнительных элементов (лук, булава, посох) наиболее





*Женская керамическая статуэтка. Глубоке-Мазуфки. Чехословакия. Начало II – середина I тысячелетия до н.э. Находится в частной коллекции. Чехословакия*

*Деталь статуэтки из Глубоке-Мазуфки*

каноничны изображения пояса и человеческой стопы – последнее особенно характерно для эпохи бронзы.

На стелах не всегда обозначены признаки пола, однако некоторые косвенные данные указывают на то, что большая часть неолитических и более поздних антропоморфных изваяний соответствует их русскому прозвищу – «каменная баба».

Во Франции, где подобные изображения встречаются не только на стелах, но и в виде рельефов, высеченных на стенах многочисленных пещер, их считают олицетворением неолитической богини – «покровительницы мертвых».

Женские изображения, появляющиеся впервые в ориньякский период в виде круглой скульптуры и трансформирующиеся позднее (период мадлен) в геометрический знак – схематическое изображение женского полового органа – и ставшие эпизодическими в эпоху мезолита,

вновь занимают важное место в искусстве неолита и бронзового века.

Показательно, что, в то время как в целом неолитическое искусство все дальше уходит от реальности, погружаясь в абстрактный мир символов, отражающих новые, анималистические представления, в трактовке женского образа связь с реальными формами никогда не разрывается до конца. Женские статуэтки II тысячелетия до н.э., найденные в Чехословакии, не более условны, чем палеолитические «венеры». Терракотовые женские фигурки из Триполи и Каракумов при всей их условности все-таки значительно ближе к натуре, чем большинство других графических и скульптурных изображений того же времени, а торс из Кара-депе (Каракумы) напоминает эллинскую пластику.

Непосредственное живое отношение к образу женщины, этому





древнему объекту искусства, проявляется в обращении к редким для искусства жанровым сюжетам, изображающим женщину моющейся, сидящей (Криничка, Украина, СССР), в небольших жанровых статуэтках того же времени (II тысячелетие до н. э.), найденных на острове Мальта. Более условны статичные женские мраморные изваяния с острова Парос и других Кикладских островов. Эти фигурки датируются более ранним периодом — III—II тысячелетиями до н. э. И почти совсем абстрактны геометризованные формы древнейших

*Сидящая женщина. Каменная статуэтка. Халь-Сафлиени. Острое Мальта. Около II тысячелетия до н.э. Находится в музее Мальты*

*«Повелительница зверей» на троне. Керамика. Чатал-Тююк. Анатолия. Турция. Неолит.*



гитарообразных кикладских идолов. Видимо, в данном случае происходит «обратная» эволюция от схематизма к реализму, которая периодически имела место в искусстве и, в частности, отмечена в эволюции орнамента американских индейцев, в стилистической эволюции наскального искусства Сахары и в других местах. Сравнение одного из наиболее древних (III тысячелетие до н. э.) и вместе с тем наиболее условных паросских идолов со стилизованными мраморными головами с острова Аморго (2500–2000 лет до н. э.) подтверждает это пред-

положение. Эта эволюция происходила в рамках довольно обширного географического ареала, так как изваяния, подобные архаическим паросским идолам, найдены в Испании и Португалии, а очень близкие к ним по форме – в Восточной Пруссии, Румынии, Югославии и многих других местах.

Традиция примитивных каменных изваяний от мраморных идолов Кикладских островов до каменных баб Северного Причерноморья восходит к памятникам еще более примитивным, к каменным столбам – простейшим мегалитам, которые начали





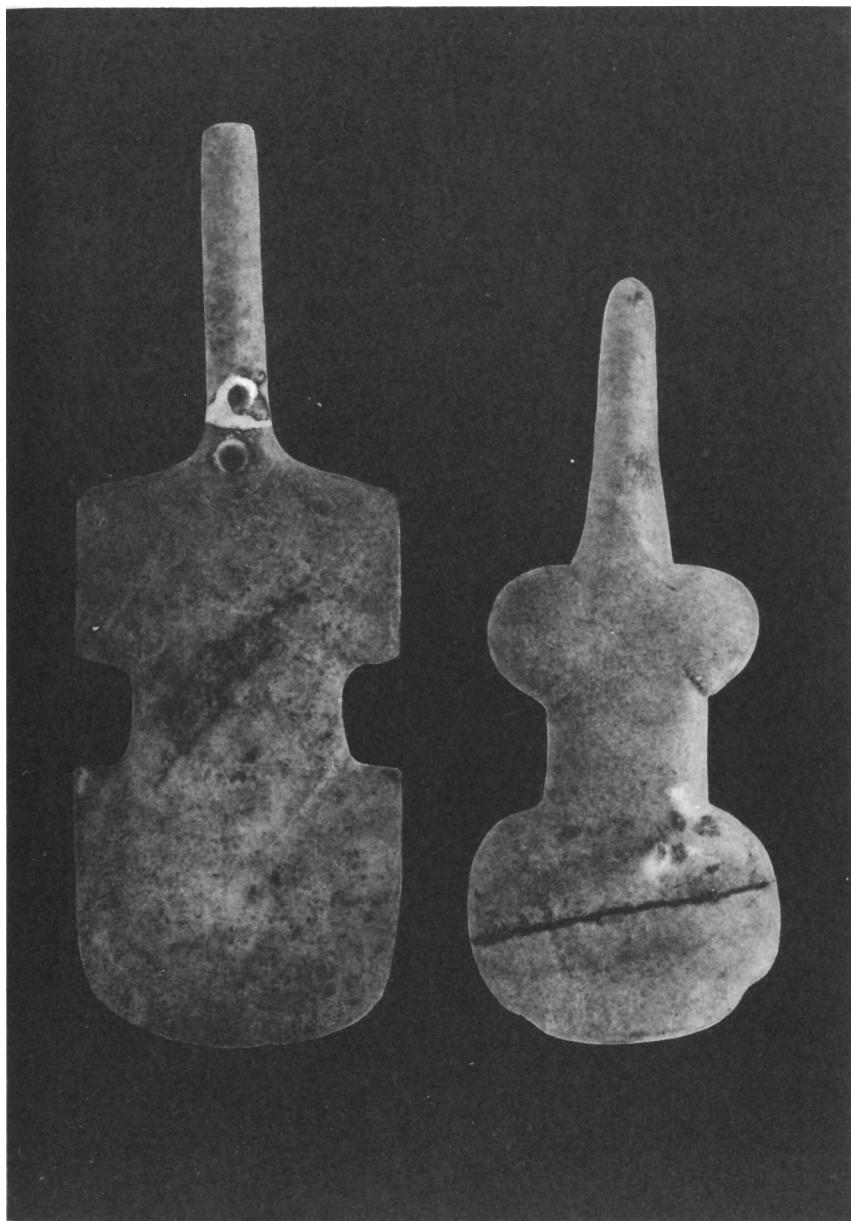
*Кикладский идол. Мрамор. Остров Наксос. Эгейское море. III–II тысячелетия до н. э. Находится в Лувре. Париж*

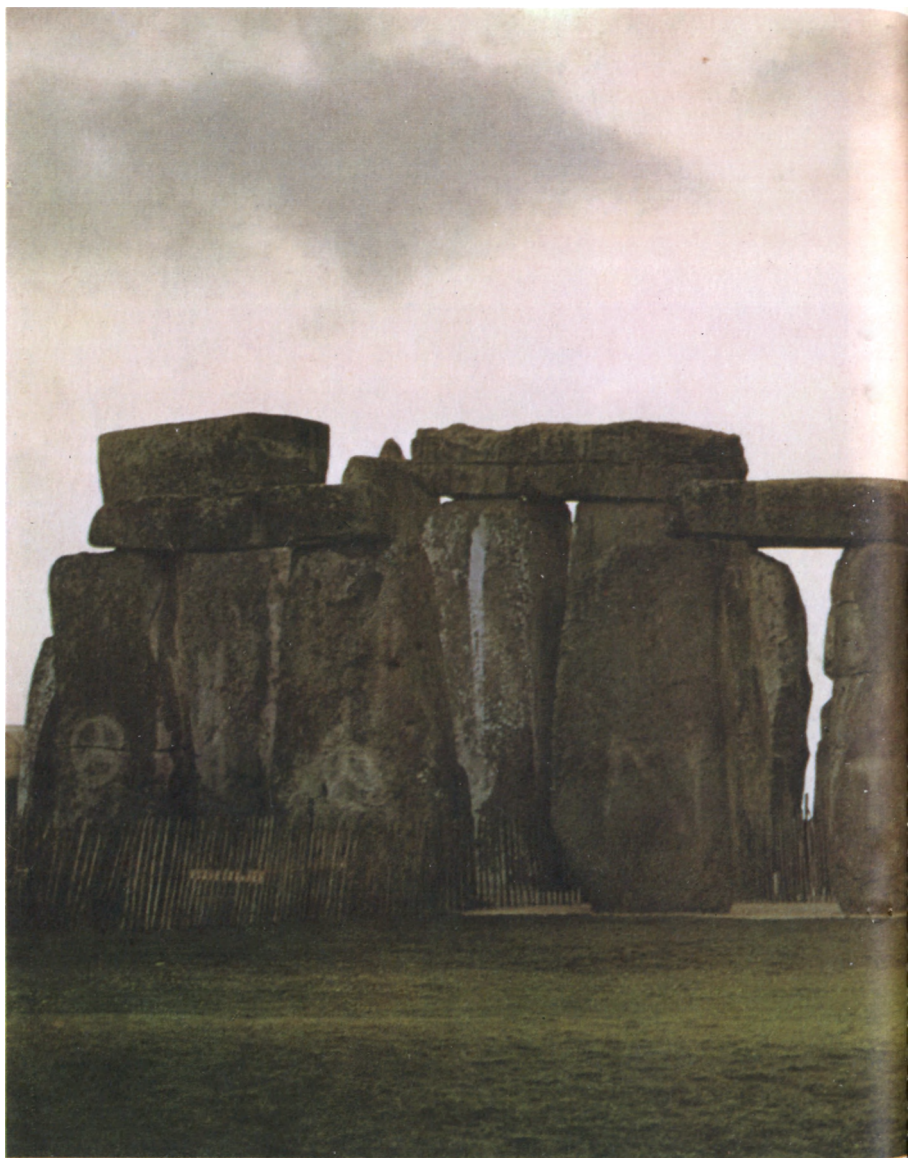
*Гитарообразные кикладские идола. Мрамор. III–II тысячелетия до н. э. Находятся в Национальном музее. Афины*

воздвигаться на Ближнем Востоке в IV–III тысячелетиях до н. э.

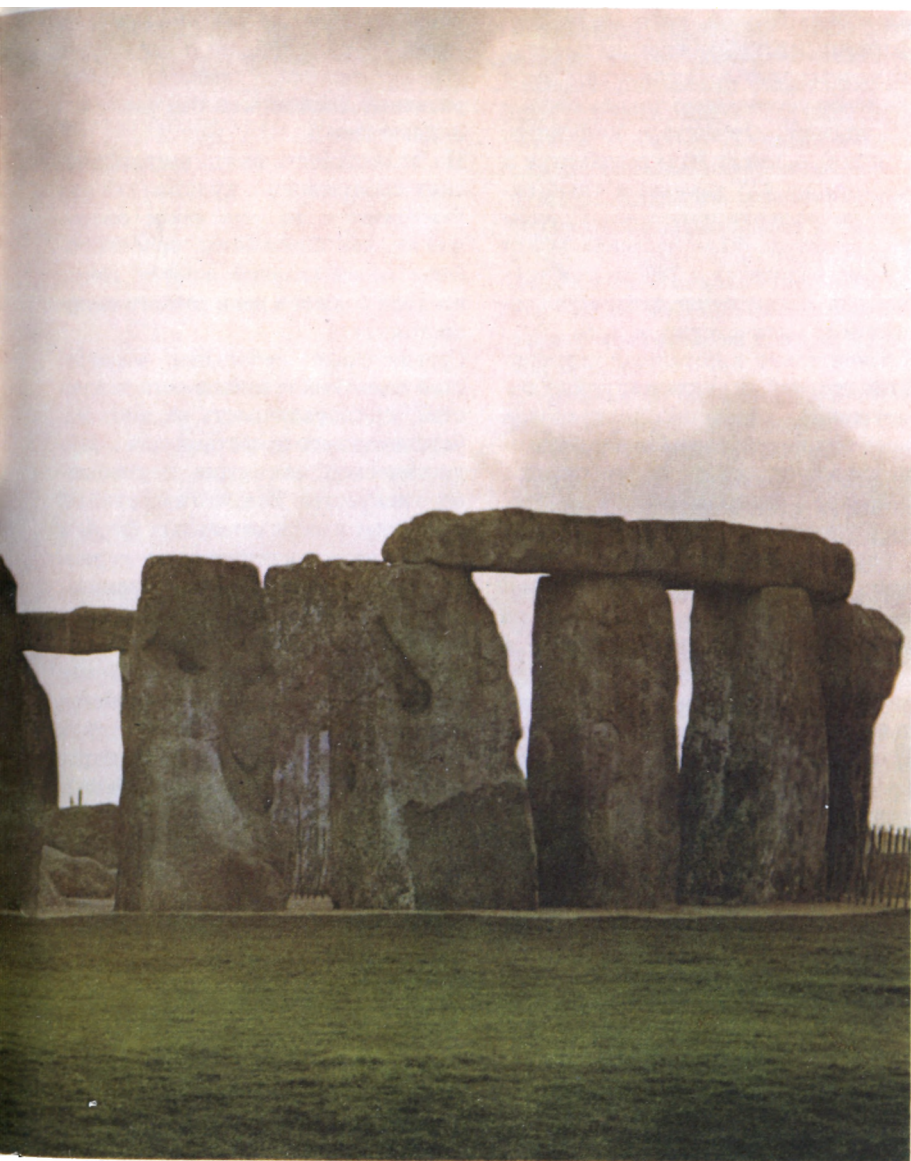
Проблема мегалитов – одна из узловых и весьма сложных проблем первобытной истории. Кроме менгиров – каменных столбов высотой от одного метра и более, стоящих

отдельно или группами, – существуют еще два типа мегалитических памятников: столовидные комбинации из больших каменных глыб – дольмены и сложные сооружения, имеющие округлую форму и составленные из грубо отесанных





*Кромлех. Стоунхендж. Графство Уильтшир, Англия*



каменных блоков, которые поддерживают перекрывающие их плоские каменные плиты – кромлехи. Самое крупное сооружение такого типа – Стоунхендж (графство Уилтшир, Англия) – имеет 90 м в диаметре и состоит из 125 каменных глыб весом до двадцати пяти тонн. Причем горы, откуда были доставлены эти камни, находятся в 280 км от Стоунхенджа. Сооружение датируется началом II тысячелетия до н. э.

Сравнительно однотипный характер этих древнейших архитектурных сооружений, примерно одинаковое время их появления в Европе, огромное количество их и необычайно широкое распространение свидетельствуют о существовании каких-то однородных верований, бытовавших у различных народов, воздвигавших эти гигантские монументы повсюду от Ирландии до Бирмы и Кореи, от Скандинавии до Мадагаскара. Только во Франции их насчитывается около четырех тысяч. Наиболее известен здесь комплекс на острове Гаврини, состоящий из двадцати девяти столбов, двадцать два из которых покрыты сплошным орнаментальным узором.

В пользу гипотезы о какой-то неизвестной единой культурной традиции говорит также и то, что распростра-

нение получает не только сама идея таких сооружений, но и связанные с ними некоторые символы и декоративные элементы, в том числе солнечные знаки.

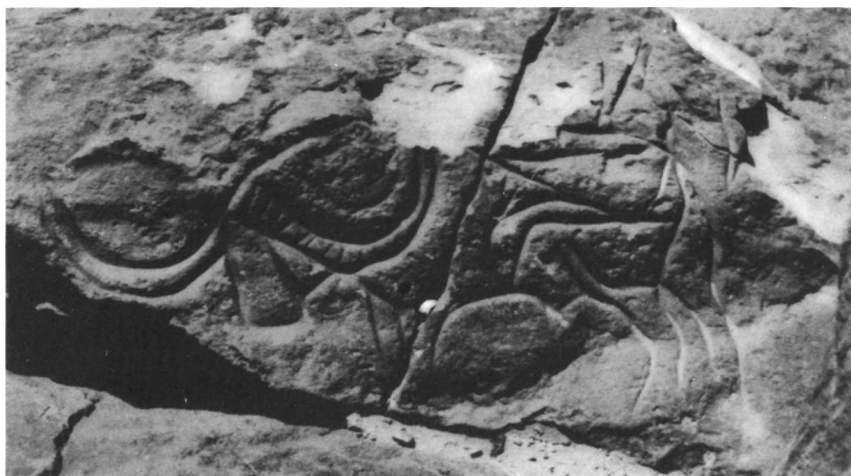
На возможность связи мегалитических сооружений с культом солнца указывает и то, что такие сооружения, как Стоунхендж, ориентированы своей главной осью к точке восхода солнца в день летнего солнцестояния.

Сравнительно небольшое количество памятников мобильного искусства, их спорадичность не дают исчерпывающего представления о стилистической эволюции первобытного искусства. Все, что известно об эволюции изобразительных форм в искусстве послеледникового периода, опирается на изучение наскальных изображений, составляющих основную массу художественных памятников этого времени. Более того, во многих случаях о развитии искусства в эту эпоху можно судить только по наскальной живописи и петроглифам, так как есть районы, где никаких других следов художественной деятельности не сохранилось. К таким районам, в частности, относятся Сахара и Южная Африка, знаменитые своим замечательным наскальным искусством.

## НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АФРИКИ И АВСТРАЛИИ

Наскальное искусство существует во всех частях света, но нигде оно не получило такого широкого распространения, как в Африке. Врезанные, выбитые на скалах и написанные красками изображения обнаружены здесь на огромных пространствах от Мавритании до Эфиопии, от Гибралтара до мыса Доброй Надежды. Нигде в мире они не достигают такой высокой плотности, как в некоторых районах Сахары и Южной Африки.

В отличие от европейского **африканское наскальное искусство** не является исключительно доисторическим. Его развитие прослеживается приблизительно от VIII–VI тысячелетия до н. э. до наших дней. Первые наскальные изображения были открыты в 1847–1850 годах в Северной Африке (г. Ксур) и Сахаре (Феццан). В числе обнаруженных здесь петроглифов – огромные глубоко высеченные в камне изображения давно вымершей разновидности буйвола, по ископаемым остаткам которого древнейший период наскального искусства и был датирован VIII–VI тысячелетиями до н. э. Существование же наскального искусства в современную эпоху доказывается многочисленными повсеместно распространенными схематическими изображениями верблюдов, которые появились в Сахаре в начале новой эры. Особенно убедительным свидетельством сохранения этой художественной традиции являются такие же схематические рисунки, обнаруженные на стенах фортов, построенных 40–60 лет назад, и даже на обломках



самолета, разбившегося в Сахаре в период второй мировой войны.

Метод сравнения изображенных животных с историческими данными позволяет разделить наскальное искусство Сахары на четыре больших периода:

I. Период древнего буйвола (VIII–VI тысячелетия до н. э.). Эпоха охотников.

II. Период домашних быков (около 3500 лет до н. э.). Эпоха пастухов.

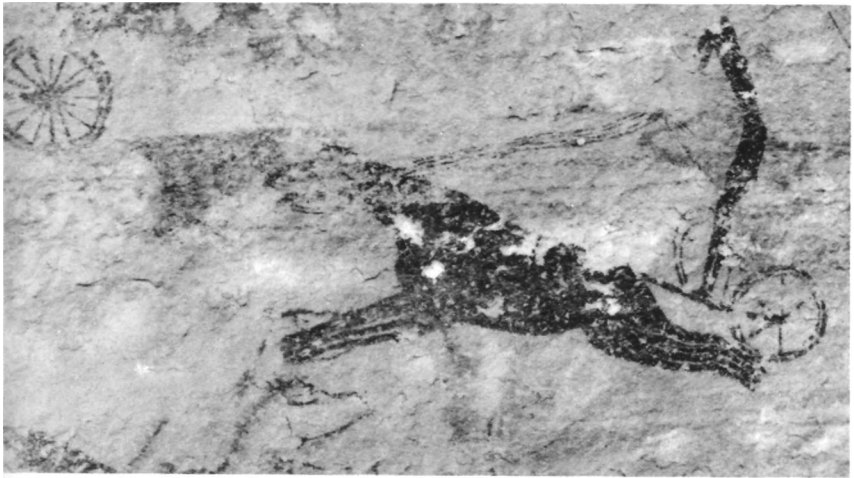
III. Период лошади (около 1500 лет до н. э.).

IV. Период верблюда (около II века н. э.).

Детально разработанная периодизация наскального искусства Сахары, изучение техники петроглифов и живописи, а главное – большое количество однородного материала, относящегося ко всем периодам, дают редчайшую возможность проследить развитие художественной

*Древний буйвол. Петроглиф. Феццан. Ливийская Сахара. Африка. Эпоха охотников*

*Возница на боевой колеснице. Наскальная живопись. Тассилин-Аджер. Алжирская Сахара. Африка. Период лошади*



традиции на протяжении около десяти тысячелетий.

За несколько тысячелетий охотники и собиратели, населявшие Сахару — эту некогда цветущую страну, переходят к скотоводству и земледелию и, наконец, к современным традиционным общественно-экономическим формам. Проследивая период за периодом стилистическую эволюцию наскального искусства Сахары, можно увидеть, как в своем развитии оно последовательно проходит одну за другой основные фазы, выявляя некоторые общие закономерности смены художественных стилей в изобразительном искусстве. Поскольку стилистическая эволюция наскального искусства Сахары с учетом некоторой местной специфики может рассматриваться как модель, отражающая тенденции развития изобразительных форм, ей следует уделить особое внимание.

Крупнейшие ансамбли наскального искусства в Сахаре сосредоточены главным образом в горных массивах: Тассилин-Аджер, Ахаггар, Тибести и в прилегающих к ним районах: Феццане, Адрар Ифорасе, Аире, Борку, Эннеди и др. В меньшем количестве они встречаются повсюду — на отдельно стоящих скалах и валунах, по берегам древних высохших рек. В Северной Африке наскальные изображения находятся в горах Сахарского Атласа.

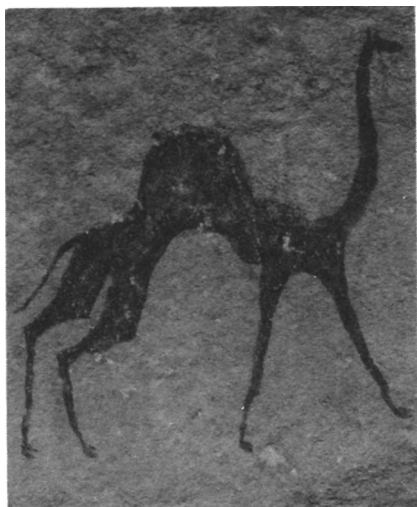
Живопись и петроглифы трех последних периодов встречаются на территории Сахары повсюду, но древние памятники, принадлежащие к эпохе охотников, сохранились лишь в нескольких местах, главным образом в районе Ливии, в Феццане и в горах Сахарского Атласа, вблизи алжиро-марокканской границы.





*Быки. Наскальная живопись  
Фецан. Ливийская Сахара.  
Африка. Эпоха пастухов*





*Дромадер. Наскальная живопись. Уан Бендер. Тассилин-Аджер. Алжирская Сахара. Африка. Период верблюда*

*Долина Матенду. Феццан. Ливия. Африка. (На скалах и каменных блоках вдоль этого древнего высохшего русла реки найдены многочисленные петроглифы)*

Петроглифы Феццана по праву считаются вершиной первобытного анималистического искусства. Местность, где находятся эти изображения, в настоящее время совершенно пустынна. По обеим сторонам сухой долины Матенду громоздятся темно-оранжевые растрескавшиеся от зноя скалы, на которых ясно различимы врезанные контурные, а иногда и рельефные изображения слонов, бегемотов, носорогов, жираф, быков, антилоп, страусов и других животных, а также фигуры лучников, охотников в масках и т. д. Древнейшие петроглифы Феццана — это реалистические монументальные изображения крупных диких животных: слонов, носорогов, бегемотов. Размеры фигур достигают нескольких метров, они выполнены глубоко врезанными отшлифованными линиями, очерчивающими не

только контур фигуры, но и некоторые наиболее характерные детали. Иногда это всего три-четыре штриха, обрисовывающие глубокие складки на шкуре или выпуклость предплечья. Интересно отметить, что при такой лаконичности стиля, напоминающей технику витража, некоторые детали разработаны необычайно тщательно. Так, например, уши, хобот и бивни слонов выполнены как бы в ином, более натуралистическом стиле, чем все изображение в целом. Большие веерообразные уши часто покрыты густой сетью волнистых линий. Подобная трактовка ушей, так же как шлифовка бивней, свидетельствует об особом внимании к фактуре изображаемого предмета, точное воспроизведение которой дает не только зрительное, но и в прямом смысле осязаемое сходство с оригиналом.

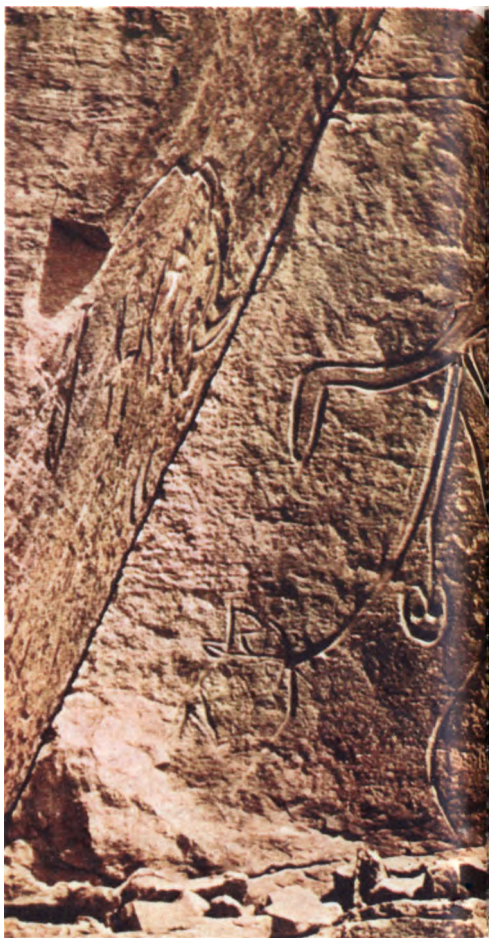


Как и следовало ожидать, изображения тех же слонов в охотничьих сценах отличаются более упрощенным техническим исполнением. Они менее детализованы и выполнены одним контуром. Однако и они принадлежат к той же ранней группе, так как в них сохраняются такие характерные стилистические особенности, как миндалевидная форма глаза и петлеобразная — рта.

Проследив ряды изображений следующего периода, можно видеть, как монументальный первобытный реализм постепенно уступает место более изящному утонченному стилю. Точное, почти иллюзорное воспроизведение природы приносится в жертву легкой изящной линии, которая не столько выявляет конструкцию предмета, сколько подчеркивает динамику. Фигуры по-прежнему пропорциональны, но они

уже лишены каких бы то ни было характерных деталей. В использовании различных техник (шлифовка, полировка и т. п.) заметно любованье материалом, формой как таковой. Изображение ценится теперь не столько за точность, выразительность, верность натуре, сколько за качество технического исполнения. Намечается переход от плоскостных графических изображений к объемным, рельефным.

Постепенно изображения крупных толстокожих исчезают. Из диких животных остаются жирафы, страусы, антилопы. Появляются изображения хищников и первые фигуры быков, которые являются основным сюжетом наскального искусства второго периода. Техника становится еще более виртуозной. Линия врезки, четкая и ясная, сделана как бы одним взмахом ножа. Большие



*Слон. Петроглиф. Феццан. Ливийская Сахара. Африка*

плоскости внутри контура всегда тщательно отшлифованы. Изображения все более стилизуются. Детали обычно отсутствуют. Один из наиболее характерных памятников этого стиля находится на вершине скалы, занимающей господствующее положение в этой части

долины. На камне высечены фигуры пантер, стоящих на задних лапах друг против друга. Поверхность изображения тщательно отшлифована и четко выделяется на фоне скалы своей фактурой и цветом. На корпусе одной из пантер нацарапана обнаженная человеческая фи-



гура, видимо, более поздняя, чем основное изображение. Судя по положению этого памятника, его симметричной композиции и антропоморфным чертам, он должен был служить культовым целям.

Искусство скотоводческого периода в Фецане характеризуется спе-

цифическими сюжетными и стилизованными особенностями, заметно отличающимися от живописных изображений того же времени, широко представленных в соседнем районе – Тассилин-Аджере. Основным и едва ли не исключительным объектом теперь становятся быки с разно-



образной формой рогов, то длинных, то коротких, загнутых назад, вперед или изогнутых в виде лиры. Быки изображаются в разных позах и ракурсах, в покое и в движении, но при этом они остаются, как правило, застывшими, статичными и маловыразительными. Как это ни па-

радоксально, в древних изображениях неподвижно стоящих слонов и других животных несравнимо больше живости и динамики, чем в этих шагающих застывших фигурах, напоминающих остановленные кинокадры. Среди изображений этого стиля встречаются отдельные фи-



*Голова барана. Петроглиф. Феццан. Ливийская Сахара. Африка.*

гуры диких животных, в том числе и слонов, но их невозможно спутать с более ранними. Они выполнены в той же знакомой технике, что и быки, так же статичны и непропорциональны.

В Феццане представлено и наскальное искусство двух последних перио-

дов – изображения лошадей и верблюдов, характерные своим схематизмом, примитивной техникой исполнения и небольшими размерами.

Таким образом, стилистическая эволюция петроглифов в Феццане начинается с реалистических монумент-





*Жирафа. Петроглиф. Феццан. Ливийская Сахара. Африка.*

*Леопарды. Петроглиф. Феццан. Ливийская Сахара. Африка*

тальных изображений охотничьего периода и проходит ряд последовательных стадий, во время которых равновесие между техническим и художественным мастерством нарушается. Усложняется и совершенствуется техника обработки камня, а художественное мастерство падает – рисунок упрощается, стилизуется. Художник начинает вдохновляться не наблюдением за объектом, а представлением о нем. Вместе с тем меняются и функции искусства. Оно уже рассматривается не как непосредственное воссоздание живой реальности, а как ее отображение. Что же касается прогрессирующего упадка стиля и утраты художественного мастерства в позднейшие периоды – этот процесс не может быть отнесен, как думают некоторые исследователи,

за счет постепенного забвения навыков обработки камня. Техническая обработка камня достигает наивысшего совершенства в период, когда художественное мастерство, живость, точность и выразительность рисунка уже были утрачены. Большие, гладко отшлифованные плоскости, глубоко врезанные контуры, переходящие в рельеф, как бы призваны компенсировать вялость, диспропорциональность рисунка. Техническое совершенство в какой-то период оказывается обратно пропорциональным художественному. Именно то, что в центре внимания оказывается не изображаемый предмет с его индивидуальными особенностями и гармонией пропорций, а обрабатываемый материал, является одной из причин упадка древнего реалистического искусства.





Стилистическая эволюция петроглифов Феццана дает неплохое представление о развитии этого вида искусства, распространенного во всех частях света. Однако, ограничившись только Феццаном, мы не смогли бы получить полного представления о развитии изобразительных форм в наскальном искусстве. Нельзя, например, не обратить внимания на то, что среди петроглифов очень редки многофигурные композиции. Это отсутствие «сценичности»,

*Бык. Петроглиф. Феццан. Ливийская Сахара. Африка*

*Бегущий страус. Петроглиф. Феццан Ливийская Сахара. Африка*





*Фигура сидящего человека. Петроглиф. Фециан. Ливийская Сахара. Африка*

столь распространенной в живописи, не может быть объяснено разновременным существованием этих видов искусства. Оно объясняется более трудоемкой техникой резьбы по камню. Такой материал, как гранит или песчаник, обрабатываемый при помощи каменного орудия, заставляет художника стихийно следовать элементарным законам монументального искусства, исключая всюкую детализацию, жанровость, многословность. Косная и трудоемкая техника петроглифов требует от исполнителя большей дисциплины и профессиональных навыков, чем живопись, лучше способствует закреплению и передаче традиций. Поэтому эволюция этого искусства по сравнению с живо-

писью несколько замедлена, а его произведения часто достигают высокого совершенства.

В силу своей специфики живопись дает больший простор художнику, она допускает свободную импровизацию, позволяет находить нужную форму непосредственно в процессе работы. Это наиболее динамичный вид в древнем изобразительном искусстве, в развитии которого ясно отражены характернейшие особенности художественной эволюции. Изучение десятков тысяч живописных изображений в Тассилин-Аджер и других районах Сахары, соответствующих тем же выше перечисленным четырем основным периодам, показывает, что живопись, так же как и петроглифы, развива-



*Женщина, ведущая ребенка. Наскальная живопись. Озанегаре. Тассилин-Аджер. Алжирская Сахара. Африка*

ется по линии усиления схематизма. Однако эта тенденция нарушается периодическими возвратами к реалистическим формам. Причем с каждым таким очередным возвратом детализация, иллюзорность изображения усиливаются, так же как при обратной тенденции постепенно углубляется процесс схематизации. Реалистическая тенденция достигает своего апогея примерно в середине IV тысячелетия до н. э., когда в Тассили обосновываются скотоводческие племена. Наряду с жанровыми сценками из повседневной жизни появляются большие панно, изображающие перегон скота, сцены войны, охоты, собирания злаков. Особенно высокого мастерства тассилийские пастухи достигают в изо-

бражении животных. Художник подчеркивает тучность коров, медлительность могучих быков, легкость и изящество антилоп и газелей. Каждое изображение удивительно ясно и гармонично, каждая деталь эстетически осмыслена. Искусство пастухов не случайно достигло такого совершенства, так как оно развивалось на протяжении двух тысячелетий.

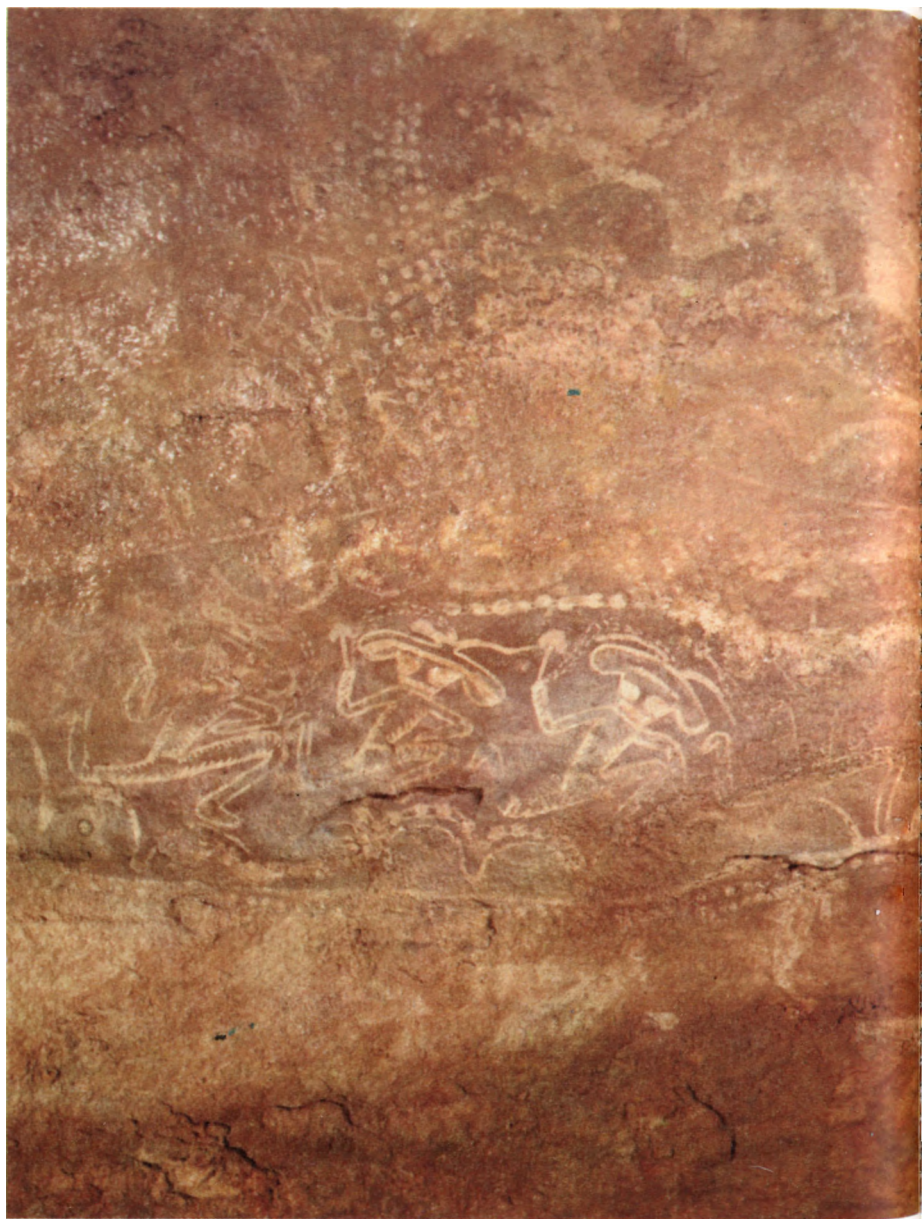
Примерно в середине II тысячелетия до н. э. в Тассили появляются изображения боевых колесниц, запряженных лошадьми. По рисункам на скалах их путь прослеживается от побережья Средиземного моря до верхней излучины Нигера. Искусство этого периода становится все более схематичным и завершается



Большая композиция с изображением быков, двух хижин и человеческих фигур. Наскальная живопись. Сефар. Тассилин-Аджер. Алжирская Сахара. Африка









*Фриз из бегущих человечков в масках.  
Наскальная живопись. Тин Тазарифт.  
Тассилин-Аджер. Алжирская Сахира.  
Африка*



периодом верблюда, когда это животное, вытеснившее лошадь, стало безраздельно царствовать в Сахаре.

Искусство позднейшего времени отличается не только формой, но самим отношением к объекту, изображаемому в виде сухой жесткой схемы. Фигуры верблюда и человека постепенно превратились в малопонятный геометрический знак. Эта последняя фаза в развитии искусства Сахары датируется началом исторического периода.

Создателями наскального искусства Сахары были многие поколения охотничьих и скотоводческих пле-

*Две головы. Наскальная живопись. Таджелямин. Тассилин-Аджер. Алжирская Сахара. Африка*

мен, населявшие теперешнюю пустыню в те далекие времена, когда она была страной с превосходным климатом, пышной растительностью и богатым животным миром. В Сахаре было два влажных периода: первый закончился в эпоху нижнего палеолита, второй продолжался около шести тысяч лет, примерно до II тысячелетия до н. э. В эпоху неолита здесь произрастали разные породы лиственных и хвойных деревьев. Многочисленные долины, по которым сейчас струятся сухие потоки песка, были в то время такими же полноводными реками, как Нил и Нигер. Они изобиловали рыбой и крупными речными животными, кости которых сохранились в огромных зольниках на местах древних поселений.

Собранный в Сахаре за последнее столетие и ежегодно пополняемый археологический материал свидетельствует о том, что именно здесь следует искать разгадку многих проблем древней истории народов Африки, и в частности проблемы происхождения и эволюции африканского искусства.

Новые исследования заставляют пересмотреть прежние теории, согласно которым происхождение африканского наскального искусства связывалось с Пиренейским полуостровом и мезолитическим искусством Восточной Испании. Поводом к появлению гипотезы о европейском происхождении африканского наскального искусства явилось промежуточное положение наскальных ансамблей Сахары между знаменитыми доисторическими комплек-

сами Западной Европы и не менее известными районами южноафриканской наскальной живописи, а также стилистическое сходство южноафриканской и восточноиспанской живописи. Причем наскальное искусство Сахары в этом случае рассматривалось как соединительное звено между ними. Однако уже первое сравнение восточноиспанской живописи с петроглифами Сахарского Атласа (то есть сопредельной африканской территории) говорит о полном отсутствии каких бы то ни было общих стилистических черт. Нельзя обнаружить точек соприкосновения с искусством раннего периода и в других районах Сахары. А те отдельные изображения, стиль которых имеет отдаленное сходство с наскальным искусством Испании, относятся к поздним периодам сахарской живописи, то есть к тому времени, когда искусство Сахары уже миновало эпоху своего расцвета и клонилось к упадку.

Древнейшие петроглифы Северной Африки и Сахары можно сравнить только с палеолитическим франко-кантабрийским искусством. Прежде всего в обоих случаях имеют место изображения крупных диких животных. Как правило, это отдельные, не связанные друг с другом фигуры. Сложные композиции отсутствуют. Очень редки простейшие композиции из двух фигур: самец и самка, животное с детенышем. Одна из особенностей этого искусства — монументальность. Другой характерной его чертой является точная фиксация отдельных объектов или



их суммы, воспринимаемой как единое целое (пара животных, стадо). В этой его особенности отражается образность и конкретность первобытного мышления. Именно поэтому мы не находим здесь отвлеченно статичных изображений (как, например, в детских рисунках). С другой стороны, стремление к передаче движения не приводит к той своеобразной стилизации, которая характерна для определенного периода восточноиспанской и южноафриканской живописи. Движение воспроизводится постольку, поскольку в конкретном восприятии неотделимо от образа животного. Принимая во внимание большой разрыв во времени, существующий между европейской пещерной живо-

*Мужчины и женщины в масках. Наскальная живопись. Таджеламин. Тасилин-Адджер. Алжирская Сахара. Африка*

*Жирафы и антилопы. Наскальная живопись Южная Африка*



писью и искусством Сахары, это сходство может быть объяснено только как результат действия аналогичных факторов на раннем этапе эволюции.

Тем же самым объясняется и сходство южноафриканской и восточно-испанской наскальной живописи. Сходными здесь были не только климатические, географические и хозяйственные условия, в которых находились охотники горных прибрежных районов Восточной Испании и Южной Африки. Сходными были также условия, в которых здесь сохранялась живопись. Неглубокие гроты, навесы и ниши в скалах, открытые ветру, влаге, изменениям температуры, не могли регламентировать срок ее сохранности. На-

ходясь в таких условиях, она рано или поздно разрушалась.

Если предположить, что франко-кантабрийское искусство не исчезло бесследно, а продолжало свое развитие, выйдя в какой-то, может быть, климатически благоприятный момент из темноты пещер на «пленэр», то живопись испанского Леванта могла бы рассматриваться как один из этапов его развития. Причем возраст древнейших испанских фрагментов должен в таком случае соответствовать тому периоду, в течение которого наскальная живопись вообще может сохраняться под открытым небом, а отсутствие последовательной связи между франко-кантабрийским и восточно-испанским искусством объясняется



*Рыбная ловля. Наскальная живопись. Южная Африка*

в этом случае утратой памятников. Возможно, по той же причине древнейшие, дошедшие до нас фрагменты восточноиспанской и южноафриканской живописи относятся примерно к одному времени.

Существует достаточно доказательств автономного развития древних культур Южной Африки. По своему языку и другим этническим признакам местные аборигены — бушмены не имеют ничего общего с народами, населяющими северные и центральные районы континента, а их предки не могли иметь никаких контактов с народами, населявшими в эпоху мезолита Пиренейский полуостров. Наскальное искусство Южной Африки обладает рядом специ-

фических особенностей, но, как мы увидим, оно тем не менее проходит те же основные стадии в развитии изобразительных форм.

Наскальное искусство Южной Африки широко известно благодаря его большой историко-этнографической ценности и необычайно высоким художественным достоинствам. Как и в Сахаре, южноафриканская живопись находится преимущественно в горах: в Южной Родезии, ЮАР, Ньясаленде, Юго-Западной Африке. Полихромные фрески, покрывающие стены неглубоких пещер и гротов, создавались на протяжении десятков столетий главным образом бушменами. Время создания фресок точно не установлено, и расхожде-



ния в датировке их довольно велики.

Изучение техники и стилей южноафриканской живописи позволило установить последовательные этапы ее развития. В нижних слоях находятся отдельные, не связанные друг с другом изображения животных, выполненные силуэтно одним цветом, чаще всего желтой охрой. Затем живопись становится двухцветной, появляются массовые сцены, композиции, построенные с соблюдением основных законов перспективы. Примерно с середины II тысячелетия до н. э. появляется полихромная живопись. Композиции усложняются. Среди сюжетов этого времени можно выделить жанровые.

Ясно читаются сцены охоты, собирания злаков, сцены отдыха, в которых можно видеть мужчин, женщин и детей, сидящих возле хижин, и т. д. Часто встречаются существа с телом человека и головой животного. Различаются два рода подобных изображений. Во-первых, это сцены охотничьей маскировки. Так, например, широко известны фигуры охотников с луками и копьями, у которых верхнюю часть тела закрывают перья и голова страуса на длинной шее; охотники подкрадываются к пасущимся страусам. В изображениях второго рода выступают люди с головами газелей и быков. Сопоставление их с мифами бушменов и бытовавшими у них до последнего времени ритуа-





лами вызывания дождя и другими обрядами позволяет предположить, что в этом случае представлены тотемические предки: полулюди-полуживотные.

Среди полихромных рисунков самые распространенные — изображения антилоп. Они встречаются повсюду. Характерно, что в ранних слоях живописи совершенно отсутствуют изображения домашних животных. Они появляются позднее, и им сопутствуют фигуры высоких широкоплечих чернокожих людей, в которых нетрудно угадать представителей прибывших сюда с севера скотоводческих племен банту.

Динамизм проявляется в стремительности линий и силуэтов, в бурном движении, которым охвачены

*Сражение бантус с бушменами. Наскальная живопись. Южная Африка*

*Пейзаж с охотниками. Наскальная живопись. Южная Африка. (По копии Лутца и Ротерта)*



фигуры людей и животных, в том, что главный акцент композиций делается на действии. Этот динамизм, составляющий одну из наиболее ярких особенностей бушменской живописи, с наступлением нового периода заметно усиливается.

Вместо культовых и охотничьих сцен все чаще появляются картины сражений, в которых низкорослых бушменов, вооруженных луками и стрелами, легко отличить от их противников — высоких широкоплечих людей, прикрывающихся круглыми щитами и размахивающих копьями. Иногда такие картины показывают и причину конфликта. Так, например, в пещере Баруа на фреске, изображающей ожесточенную схватку, можно видеть присевших на корточ-

ки и отстреливающих из луков бушменов, в то время как их товарищи угоняют стадо быков, которое пытаются у них отбить нападающие, скотоводы банту. Обычно такие картины очень реалистичны и обстоятельны. Чтобы сделать сцену более понятной, легко читаемой, художник использует такой условный прием, как расположение фигур поясами — один над другим, и картина в целом выглядит так, как если бы изображаемое событие разворачивалось на склоне горы. Изображения людей более разнообразны и динамичны, нежели фигуры животных, особенно домашних быков. Стадо на фреске из Баруа представляет собой скопление довольно однообразных и несколько схематизированных

фигур, изображенных в одной и той же позе, в то время как позы участников сражения глубоко индивидуальны и свидетельствуют о большом мастерстве художника, умеющего изображать людей в самых разнообразных ракурсах.

Самая знаменитая из фресок Южной Африки – так называемая «Белая Дама», находящаяся в пещере Маак (горы Брандберг) – была открыта случайно немецким геологом Р. Мааком. Центральное место среди росписей, изображающих антилоп и маленьких человечков, занимает большая фигура, написанная белой, черной и коричневой красками. В одной руке «Белая Дама» держит лук и стрелы, в другой – нечто похожее на цветок лотоса. Стиль изображения и некоторые другие особенности позволили археологам датировать его серединой II тысячелетия до н. э. Позднее эта дата была подтверждена радиоуглеродным анализом органических остатков, найденных в пещере. В связи с этим небезынтересно отметить, что, в отличие от Северной Африки и Сахары, наскальные рисунки Южной Африки иногда находятся в неглубоких пещерах, использовавшихся периодически в качестве жилищ местными жителями.

Наряду с реалистическими изображениями людей, животных, а также всевозможных мифических существ, в живописи повсеместно встречаются отдельные фигуры и целые композиции, по-видимому, не являющиеся изображениями конкретных предметов. Чаще всего это круги и овалы неправильной формы,

заполненные рядами черточек или широкими мазками краски разного цвета. Встречаются и смешанные изображения, например сложный лабиринт из закручивающихся спиральями тройных параллельных линий, к внешней стороне которого примыкают головы антилоп.

Как и в других районах на континенте, наскальное искусство в Южной Африке представлено не только живописью, но и петроглифами. Высокие художественные достоинства и блестящее техническое исполнение этих высеченных на камне рисунков еще в большей степени, нежели живопись, затрудняют решение вопроса: как согласовать крайне низкий экономический и культурный уровень бушменов со столь высокой степенью художественного развития и технического мастерства. В отличие от живописных ансамблей, сконцентрированных в горных районах на юге, юго-востоке и юго-западе Южной Африки, петроглифы разбросаны на равнине во внутренней части страны. Сотни врезанных изображений находят на вершинах небольших холмов, на прибрежных скалах и валунах, в междуречье рек Вааль и Оранжевой и в прилегающих к ним районах. Сюжетами врезанных рисунков здесь, как и повсюду, являются прежде всего животные. Главным образом это отдельные фигуры диких животных: слонов, гиппопотамов, носорогов, антилоп, жираф, зебр и т. д. Значительно реже встречаются сцены охоты и другие композиции, включающие несколько фигур и изображающие какое-либо действие. Боль-



*Голова зебры. Петроглиф. Южная Африка. Находится в частной коллекции. Претория, ЮАР*

шая часть гравированных реалистических изображений находится на территории Трансвааля. Однако по мере продвижения на север стиль их постепенно меняется, становясь все более схематичным.

Смешанные реалистические и схематические рисунки Южной Родезии уступают место почти исключительно схематическим на севере страны. Еще дальше к северу, в смежных районах Анголы и Катанги, имеются только схематические рисунки. Стиль старейших схематических рисунков позволяет датировать их временем более поздним, нежели эпоха раннего неолита, к которой относятся реалистические петроглифы Южной Африки, что, по-видимому, соответствует более позднему периоду заселения центральных тропических районов по сравнению с южными.



«Белая Дама». Наскальная живопись. Горы Брандберг. Южная Африка.  
(По копии А. Брейля)





*Жирафа. Петроглиф. Южная Африка. Находится в Трансваальском музее. Претория, ЮАР*

Техника южноафриканских петроглифов отличается от той, с которой мы познакомились на примерах искусства Сахары. Поверхность внутри врезанного или выбитого контурного рисунка может быть покрыта либо параллельными штрихами, либо густой сетью мелких выбоин. Эти петроглифы выполнены каменными орудиями и, по-видимому, относятся к эпохе раннего неолита.

Другую группу врезанных рисунков составляют изображения, выбитые

и процарапанные металлическими орудиями. Среди этих поздних рисунков можно видеть фигуры бушменов, вооруженных луками и стрелами, изображения металлических топоров и даже характерные фигуры европейцев. Самые поздние петроглифы выполнены в точечной технике.

Помимо пропорциональных, тонких по рисунку реалистических изображений животных довольно часто встречаются фантастические и символические изображения, различ-

ные геометрические и другие абстрактные фигуры. Некоторые из них напоминают солнечные знаки, другие – неизвестную форму письменности. Во многих местах можно видеть высеченные на каменных плитах следы человеческой ноги или отпечатки ног животных.

В отличие от ранних петроглифов Сахары южноафриканские – сравнительно небольшого размера. Многие из них отличаются поистине ювелирной техникой. Они выполнены тончайшей контурной линией, для нанесения которой использовался остро заточенный инструмент из очень твердого камня или металла. Virtuозное владение техникой позволило художникам передавать не только очертания предмета, но и его фактуру, а иногда даже и тоновую окраску предмета без применения красящих материалов. Так, например, один из петроглифов, находящийся в музее Трансвааля, в Претории, представляет собой двухцветное фактурное изображение жирафы, выполненное в технике выбивания (пиктаж). Эффект передачи тоновых контрастов достигается использованием темно-бурого цвета патины, покрывающей камень, и светло-голубого, обнажающегося в местах скола. Выбиты только силуэт животного и светлые промежутки между пятнами на его шкуре, на месте же самих пятен темная поверхность камня оставлена нетронутой.

В аналогичной технике выполнена и великолепная голова зебры из Западного Трансвааля. Изящно очерченные ноздри, характерная отто-

пыренная нижняя губа, тонко прорисованный силуэт головы демонстрируют блестящее мастерство древнего художника. Широкие светлые полосы на шкуре, выбитые тупым каменным орудием, отлично передают цвет и шероховатую фактуру.

Иначе выглядит изображение носорога, также находящееся в музее Трансвааля. Поверхность каменного блока, на которой высечено изображение, представляет собой прямоугольник неправильной формы. На первый взгляд кажется, что художник в этом случае отошел от обычной статичности и изобразил животное в действии – в момент, когда оно пьет воду или пасется (ноги носорога выставлены вперед, а голова опущена вниз). Однако здесь, как и в других аналогичных случаях, композиция рисунка продиктована формой прямоугольника, в который «вписано» изображение, выполненное способом, близким к антирельефу.

В качестве одного из наиболее показательных примеров этой техники можно привести изображение антилопы, высеченное на куске диабазы. Размер изображения около сорока сантиметров. Оно, как и предыдущее, занимает всю поверхность небольшой каменной плиты и довольно точно вписывается в ее формат. Здесь так же, как и в петроглифе с изображением жирафы, используется цветовой контраст между патинированной и обработанной поверхностью камня. Только в данном случае прием служит не для передачи тоновой окраски предмета, а ис-



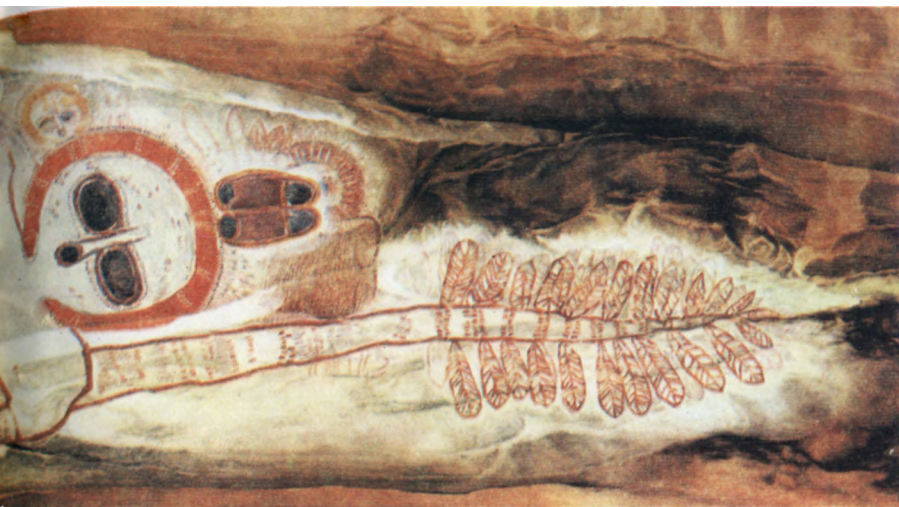


пользуется для светотеневой разработки – для выявления объема. Это стремление к передаче объема приводит в некоторых случаях к рельефному выделению таких деталей, как глаза, уши и т. д., в то время как поверхность внутри выбитого контура углублена и покрыта мелкой ровной насечкой, образующей фактуру наподобие наждачной бумаги.

Как сахарский, так и южноафриканский художники, прибегавшие к различным и даже прямо противоположным техническим приемам, стремились к одному и тому же: сделать образ более иллюзорным, легко читаемым. Для этого прежде всего необходимо выделить массу фигуры, отделить ее от фона, которым в обоих случаях является необработанная поверхность камня. Характер фона и диктует здесь тот или иной способ обработки. По-

скольку в Сахаре таким фоном являются шероховатые, покрытые мелкими выбоинами песчаниковые и кварцитовые скалы, изображение шлифуется. В Южной Африке петроглифы выбиты на гладких, оплывших вулканических породах, и поэтому здесь с той же целью применяется противоположный способ – насечка.

В истории искусства нет материала более трудного для расшифровки, классификации, датировки, чем памятники наскального искусства. Единственный прямой способ их изучения – это анализ техники, стиля и сюжетов наскальных изображений, так как даже в тех редчайших случаях, когда еще живы правнуки их создателей (например, современные бушмены), сама традиция мертва, она безвозвратно ушла в прошлое, и все, что сохрани-

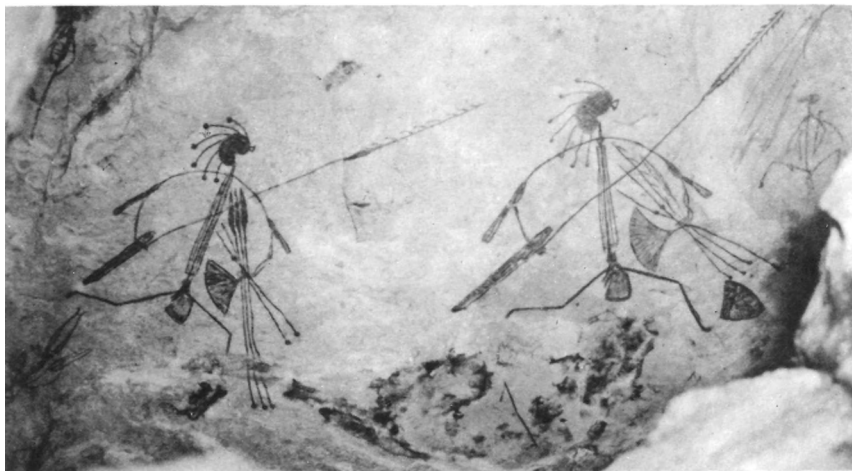


лось, — это несколько легенд и преданий, говорящих нам неизмеримо меньше, чем само искусство.

Исключением в этом плане является Австралия, где до последнего времени сохраняется не только живая традиция наскального искусства, существующая примерно с IV тысячелетия до н. э., но и связанные с ней обряды и мифы, раскрывающие смысл, значение этого искусства.

Австралия — это то место, где современные исследователи еще совсем недавно могли изучать не затронутую цивилизацией живую культуру каменного века. Австралийские аборигены находятся примерно на той же ступени развития, что и бушмены, они также живут охотой и собирательством, но происхождение этих народов совершенно различно, они не имеют никаких

*Лежащий Вонжина. Живопись на коре. Австралия. Находится в Музее этнографии. Мюнхен*



общих этнических признаков. Только стадильная общность обусловила то удивительное сходство, которое существует в искусстве, и прежде всего – в наскальном искусстве этих двух совершенно различных народов.

Так же как и бушмены, австралийцы не расписывают своды в глубине темных пещер. Живопись здесь находится в неглубоких гротах, в углублениях под скалами и на отдельно стоящих больших камнях.

В австралийском искусстве, так же как и в бушменском, большое место занимают отдельные изображения животных и различного вида антропоморфные фигуры. По стилю изображения довольно четко делятся на схематические и натуралистические. Причем в прибрежных районах искусство более реалистично, нежели в глубине континента. Наскальные изображения центральных пустынь

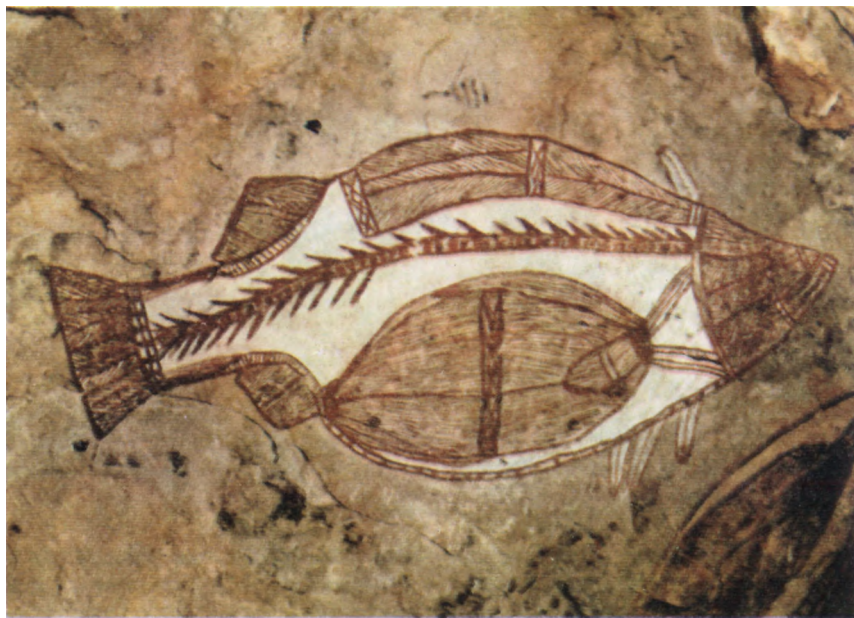
*Бегающие вооруженные духи Мими. Наскальная живопись. Арnhemленд. Австралия*

*Бегающие женщины. Наскальная живопись. Арnhemленд. Австралия*



ных районов Австралии состоят почти исключительно из кругов, спиралей и различных комбинаций прямых и волнистых линий. В других районах оно очень разнообразно как по сюжетам, так и по стилю. Наиболее интересные изображения находятся на севере, в районе Архемленда и Кимберли. Имеющаяся здесь в изобилии наскальная живопись принадлежит к разным периодам и стилям. Их рассмотрение следует начать с так называемого «стиля Вонжин». Вонжинами туземцы называют большие однотипные антропоморфные изображения, написанные четырьмя красками: красной, желтой (охры), белой (глина), черной (уголь). Как правило, фигура изображается лежащей на боку. Большая круглая голова обведена подковообразной линией. На лице обозначены только глаза и нос. Едва намеченные ноги и руки почти

сливаются со светлым, кое-где заштрихованным корпусом. Ступни ног изображены в виде отпечатка стопы. Вонжина олицетворяет дождь, влагу. Вокруг него часто изображаются различные животные и растения – дети Вонжины. В ритуальных целях изображения Вонжин ежегодно подновляются по старому контуру, полностью сохраняя все детали прежнего рисунка. Обновление изображений Вонжин, согласно верованиям аборигенов, вызывает дождь и обеспечивает увеличение растительной и животной пищи. Туземцы верят, что, когда изображение стирается и Вонжина исчезает, тогда наступают засуха и голод. То, что подновленная живопись в точности повторяет старый рисунок, доказывается полной идентичностью современных изображений тем, которые были скопированы более ста лет назад.



По соседству с большими, достигающими шести метров изображениями Вонжин в восточных районах северо-западной Австралии находятся антропоморфные изображения совершенно иного стиля: небольшие фигурки, написанные красной охрой, – Дими или Жиро-Жиро, как их называют туземцы. Полные динамики изображения этой группы больше всего напоминают жанровые сцены. Предполагают, что это искусство древнего, ныне не существующего народа, так как современные австралийцы ничего не знают об этих рисунках. Зато они могут много рассказать о других изображениях, которые Чарлз Мунтфорд – один из первооткрывателей и исследова-

телей наскального искусства Австралии – объединяет в большую группу – «искусство Мими».

В эту группу входят изображения разных стилей, которые объединены в соответствии с тем, как их характеризуют сами туземцы. Современные австралийцы считают, что эти рисунки выполнены безвредными духами – Мими и изображают самих духов, которые населяют окрестные скалы и долины. Их не видел никто, кроме колдунов, так как у них очень тонкое зрение и слух. Замечая посторонних, духи бегут к скале, дуют на нее и прячутся в образовавшуюся щель. Австралийцы рассказывают, что Мими настолько хрупки и тонки, что во время

*«Рентгенографическое» изображение рыбы. Наскальная живопись. Арnhemленд. Австралия*

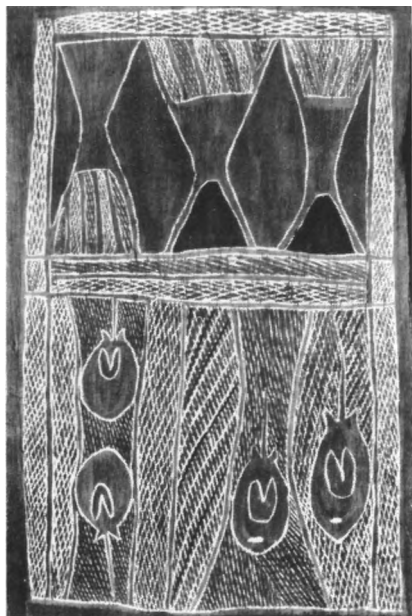
*Культовая статуэтка. Раскрашенное дерево. Арnhemленд. Австралия. Находится в Национальной галерее Южной Австралии. Аделаида*



грозы не выходят из своих жилищ, так как боятся быть сломанными ветром. Этой легендой туземцы, по-видимому, объясняют себе смысл древних рисунков, происхождение которых им неизвестно.

Центральная тема этого искусства — человек в движении, в действии. Небольшие, сильно стилизованные, но пропорциональные человеческие фигурки с очень тонкими конечностями бегут, кидают копья, танцуют, борются. Эти изображения имеют известное сходство с мезолитической наскальной живописью Восточной Испании и искусством бушменов. Хотя рисунки этой группы не датированы, можно с уверенностью сказать, что они не относятся

к числу древнейших, так как по своему стилю и по сюжетам соответствуют той сравнительно поздней стадии развития, когда в искусстве на авансцену выходит человек, полностью овладевающий воображением художника. Вместе с тем относительный схематизм изображений, отсутствие всякого внимания к деталям, к индивидуальным особенностям человека, одностороннее увлечение действием, движением свидетельствуют о том, что изображения этой группы предшествуют более детализованному «стилю Вонжин». На то же самое указывает и менее развитая техника «искусства Мими», в частности монохромия. Однако для установления между



этим стилями прямой преемственности указанных признаков недостаточно.

Необходимо отметить, что стилистический анализ австралийской живописи, имеющий целью определить местный характер путей развития отдельных видов изобразительного искусства, здесь очень затруднен, а порой и невозможен из-за разнородности материала, редко поддающегося датировке и периодизации. В этих случаях неприменим даже типологический метод, так как иногда здесь приходится иметь дело с уникальными, малоизвестными явлениями. Так обстоит дело, в частности, с «рентгенографическими» изображениями.

Изображения этого стиля получили свое название из-за того необычного способа изображения (о нем кратко упоминалось в связи с неолитическим наскальным искусством), когда воспроизводится не только внешний вид предмета, но и то, что находится внутри него. Чаще всего таким образом австралийцы изображают различных животных, рыб, змей, черепаш, птиц, реже — человека.

Лучшие образцы этого стиля находятся в гротах на западе Арnhemленда. Самые крупные достигают двух метров в длину. Изображения, обычно полихромные, выполнены тонким и очень частым параллельным штрихом с применением красной, желтой, белой и других красок. Несмотря на сравнительную точность, с которой воспроизводятся внутренние органы: легкие, желудок, кишечник, сердце, позво-

*Морской пейзаж во время дождя. Живопись на коре. Арnhemленд. Австралия*

ночник, — эта живопись ничем не напоминает анатомические штудии и вообще весьма далека от натурализма. Ее декоративный эффект не случаен, он достигается сознательно при помощи хорошо отработанных графических приемов, имеющих целью ритмическую, орнаментальную и пластическую трактовку сюжета.

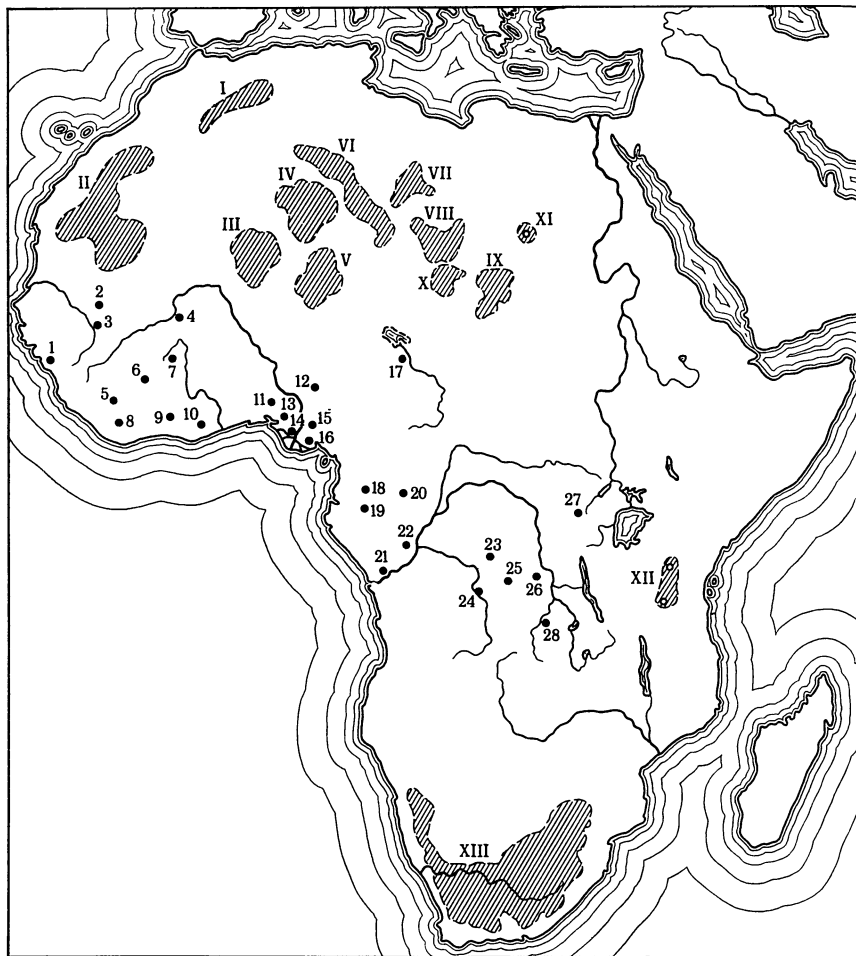
Те, кому довелось наблюдать австралийских художников за работой, обращают внимание на то, что они с большим увлечением занимаются своим делом. Беря в руки кисть, они никогда не задумываются над выбором сюжета и не исправляют свои рисунки, которые всегда точно вписываются в заданное пространство: кусок коры, дерево, ровный участок скалы, поверхность щита, бумеранга и других предметов, которые они расписы-

вают и украшают тонкой гравировкой.

В некоторых районах Австралии существует также и культовая скульптура. Она распространена вдоль северного побережья, и в ее стиле заметно сказывается влияние соседних островных культур. Скульптура занимает небольшое место в сравнении с живописью, которой принадлежит главенствующая роль в искусстве австралийцев.

Несмотря на ограниченный круг сюжетов, на то, что художественные проявления австралийцев менее сложны, чем у народов, стоящих на более высокой ступени социально-экономического развития, их изобразительное искусство, и в особенности живопись, в эстетическом плане может быть поставлено в ряд с самым развитым современным декоративным искусством.



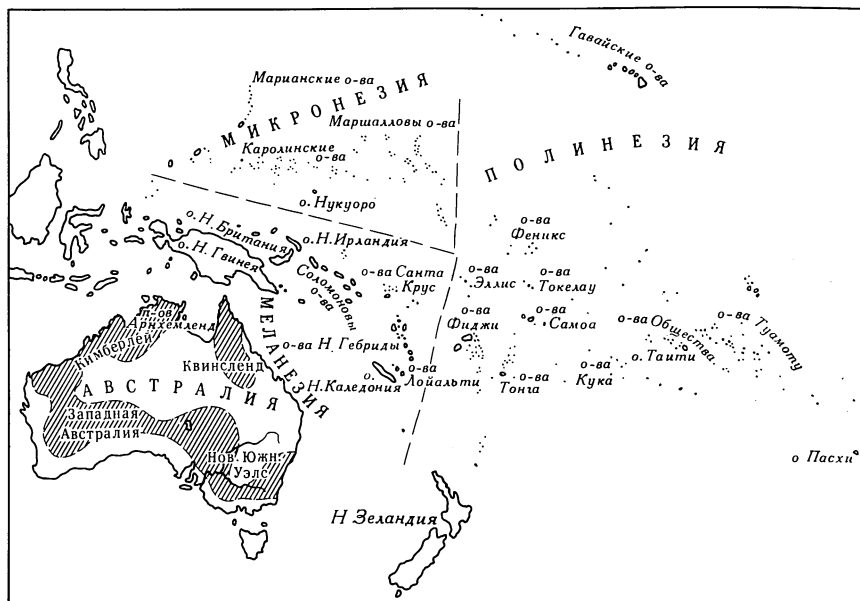


*Карта местонахождения наскального искусства и традиционной скульптуры в Африке (основные районы)*

*Наскальная живопись и петроглифы: I – горы Ксур и Джебель Амур, II – Западная Сахара, III – Адрар Ифорас, IV – Хоггар, V – Аир, VI – Тассилин-Аджер, VII – Феццан, VIII – Тибести, IX – Эннеди, X – Борку, XI – Джебель Уэнат, XII – Аруша-Додома, XIII – Южная и Юго-Западная Африка*

*Скульптура: 1 – бага, 2 – бамбара, 3 – малинке, 4 – догон, 5 – дан, 6 – сенуфо, 7 – бобо, 8 – нгере, 9 – бауле, 10 – ашанти, 11 – Ифе и йоруба, 12 – Нок, 13 – Бенин, 14 – иджо, 15 – ибо, 16 – огони, 17 – Сао, 18 – фанг, 19 – бакома, 20 – баквеле, 21 – баконго, 22 – бамеке, 23 – бакуба, 24 – баджокве, 25 – бена-лула, 26 – басонге, 27 – балуба, 28 – варега*

**ТРАДИЦИОННОЕ  
ИСКУССТВО И  
СОВРЕМЕННОСТЬ**



Карта местонахождения наскального искусства и традиционной скульптуры в Австралии и Океании (основные районы)

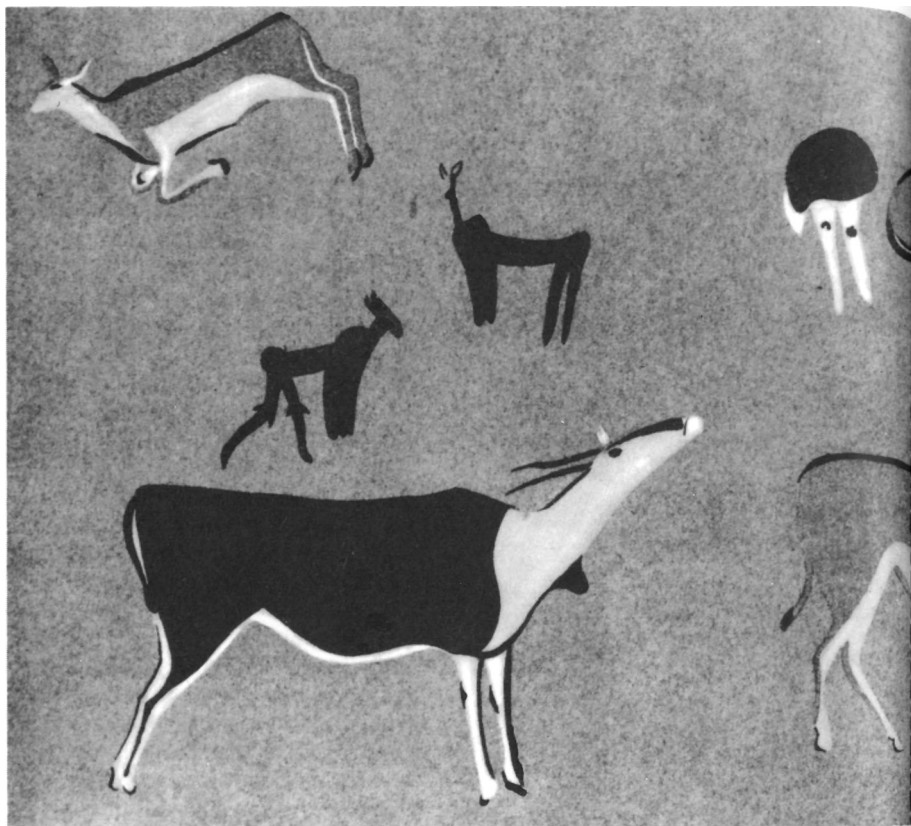
Районы распространения наскальных изображений на территории Австралии обозначены штриховкой

На карте Океании указаны названия (островов и архипелагов) – основных районов распространения традиционной скульптуры

## ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

Долгое время полагали, что человек, находящийся на ранней стадии развития, целиком поглощенный заботами о пропитании и сохранении рода, был не способен к подлинному художественному творчеству. Но все, что теперь известно, опровергает такое представление. В области изобразительного искусства первобытный человек обладал не меньшими способностями, чем современный, а в массе, быть может, и большими, поскольку по отношению к искусству он еще не стал пассивным потребителем, оставаясь в такой же мере художником, как и охотником, скотоводом и т. д. Творческий импульс был для него столь же естествен, как охотничий инстинкт, как стремление к продолжению рода. Ему не нужно было учиться искусству — оно было с ним от рождения как одно из естественных человеческих проявлений. Все это не противоречит разнообразной практической направленности художественной деятельности и различным формам ее выражения. Выше рассматривались общие функции искусства; не удивительно, что та же общность имеет место и в стилистической эволюции.

Далеко не везде условия консервации древних художественных памятников были такими благоприятными, как в палеолитических пещерах Западной Европы. Однако памятники наскального искусства повсюду существуют, и почти везде можно проследить развитие от примитивного изображения отдельных объектов, главным образом животных, к их отображению в движении и



действию. Повсюду, где существует первобытная живопись, можно проследить постепенный переход от монохромных контурных рисунков к полихромным и объемным — от натурализма ко все большему обобщению, порождающему отдельные элементы схематизма, и затем, через стремление к детализации, к воспроизведению сцен, повествовательных сюжетов — возврат к более или менее натуралистическим

формам. Постепенно тот же непрекращающийся процесс отбора и экономии изобразительных форм приводит искусство к стилизации, к замене живого образа знаком, имитации — символом. При этом сходство стилей и даже их отдельных элементов в искусстве разных народов и континентов кажется порой неправдоподобным. Например, в наскальном искусстве Сахары можно обнаружить элементы, встречаю-



*Антилопы и замаскированный охотник.  
Наскальная живопись. Южная Африка.*

щиеся в восточноиспанском, южноафриканском и даже додинастическом египетском искусстве.

Композициям, составленным из длинных рядов идущих друг за другом животных, вырезанным на скалах в Тиуте (Северная Африка), Джебель Узнат (Ливийская пустыня) и Тассили (Центральная Сахара), соответствуют такие же композиции на герцейских плитках, на стенах франко-кантабрийских пещер,

в Скандинавии, в Сибири и на Онежском озере (СССР). Позы обнаженных танцовщиц из пещеры Бамбата (Южная Африка), стилизация фигур, подчеркивающая движение, почти в точности повторяются в наскальном рисунке из грота Обири (Австралия) и лишь в немного иных ракурсах – в южноамериканской настенной живописи из Рио-Гюйаборо (Амазонка). Трактовка сидящей на корточках человеческой фигуры



с поднятыми руками и растопыренными пальцами из Нгунгунда (Австралия) полностью соответствует трактовке таких же фигур из Могар Тахтани (Северная Африка) и Ахенета (Сахара). Множество подобных аналогий в искусстве стран и континентов, удаленных друг от друга

иногда на десятки тысяч километров, не есть результат взаимовлияния.

Анималистическое искусство существовало на ранней стадии у всех народов. Различные народы неза-



*Многофигурное изображение: охота на лосей и рыбная ловля. Петроглиф. Залавруга. Белое море, СССР*

висимо друг от друга в разное время могли и должны были прийти к искусству, в котором отразился общий уровень развития производительных сил, социальной организации – весь образ жизни. История дает немало примеров того, как разные народы независимо друг от друга, на определенных ступенях своего развития проходили через одни и те же социальные и экономические формации, порой делая одни и те же открытия, совершенствуя по-своему орудия труда и т. д. Наскальное искусство существовало на всех континентах, и повсюду оно было отправным пунктом в эволюции изобразительного искусства.

Знакомство с последовательными этапами развития первобытного искусства помогает понять, как создавались, выкристаллизовывались условные формы современного традиционного искусства. Правда, изучение его стилистической эволюции затруднено из-за отсутствия памятников, относящихся к ранним периодам (подавляющее большинство дошедшей до нас традиционной деревянной скульптуры Африки и Океании не старше 100–150 лет). Вместе с тем без знакомства с этим искусством, бытующим по сей день у отдельных народов Африки, Океании и Австралии, было бы очень трудно, а порой и невозможно осветить некоторые важные аспекты первобытного искусства, касающиеся его смысла и значения, его социальных и психологических функций.

Что касается отдаленного прошлого традиционного искусства, в част-



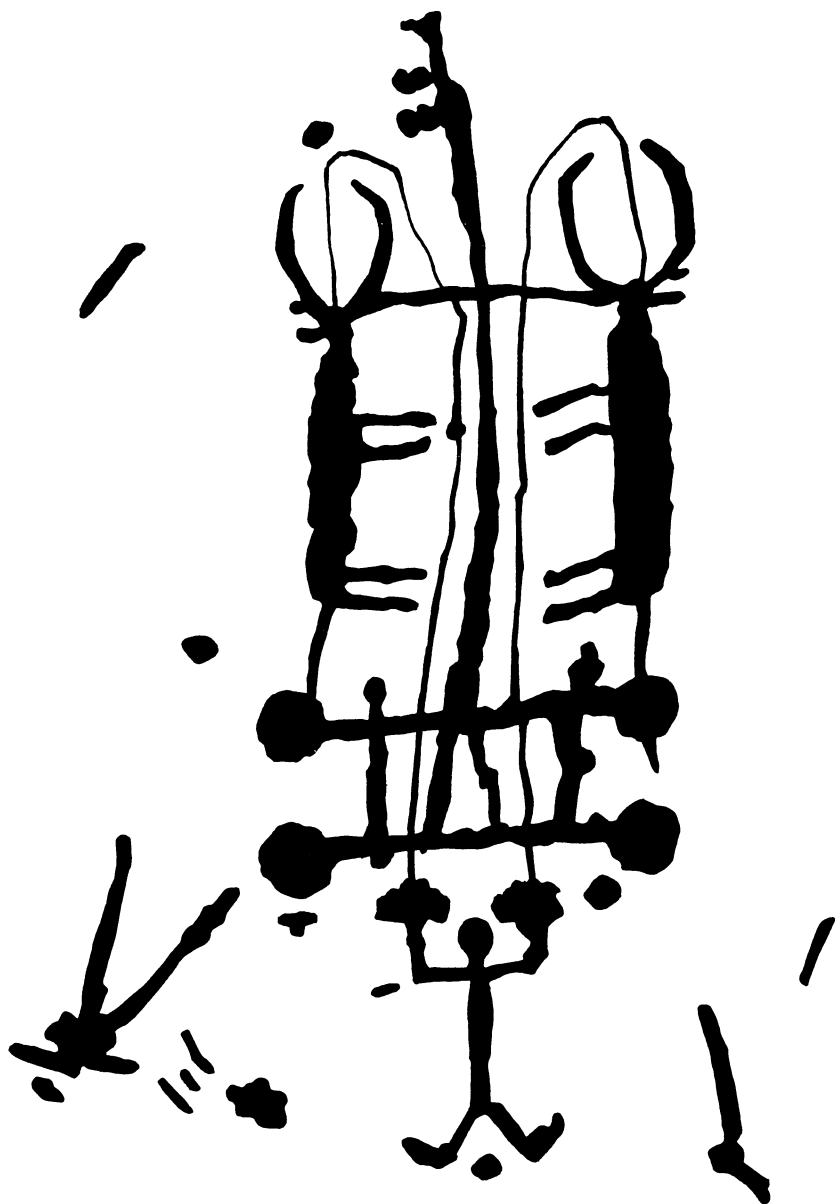


ности африканской скульптуры, то здесь благодаря работе английских и французских археологов к знаменитым очагам культуры Ифе и Бенина в последнее время добавились новые, обнаруженные на территории Нигерии (культура Нок) и вблизи озера Чад (культура Сао), проливающие свет на ранний период африканской пластики.

**Культура Нок.** В 1944 году во время разработки одного из оловянных рудников в Центральной Нигерии, вблизи селения Нок, из-под восьмиметрового слоя породы были извлечены фрагменты терракотовых статуй, фигуры животных, каменные и металлические орудия, принадлежащие неизвестной культуре, получившей свое название по месту, где были сделаны находки.

*Колесница, запряженная четырьмя лошадьми; всадник и стоящие фигуры. Петроглиф. Сахара. Африка*

*Возница и повозка, запряженная быками. Петроглиф. Ухтасар. Армения, СССР*



Расширенные изыскания, проведенные английским археологом Бернардом Фэггом, позволили уточнить границы распространения этой культуры, существовавшей на обширной территории, общая площадь которой превышает 300 миль с запада на восток и 200 миль с севера на юг.

За очень небольшим исключением, терракотовая скульптура и другие предметы найдены в шахтах, где ведутся разработки открытым способом. Тщательное обследование породы, поднятой из шахт, показало, что, с тех пор как начались разработки рудников, вместе с землей на поверхность было выброшено множество бесценных произведений искусства. Методом радиоуглеродного анализа культура Нок датирована временем от V века до н. э. до II века н. э.

Таким образом, терракотовые головы и фигуры Нок являются древнейшими из известных в настоящее время скульптурных памятников Западной Африки. Целое тысячелетие отделяет их от искусства Ифе

и два тысячелетия — от сохранившихся до наших дней образцов традиционной деревянной пластики. Одной из характерных особенностей скульптуры Нок является необычайное разнообразие пластической трактовки образов, не нарушающее, однако, известного стилистического единства. Человеческая голова, например, может изображаться в виде шара, цилиндра или конуса.

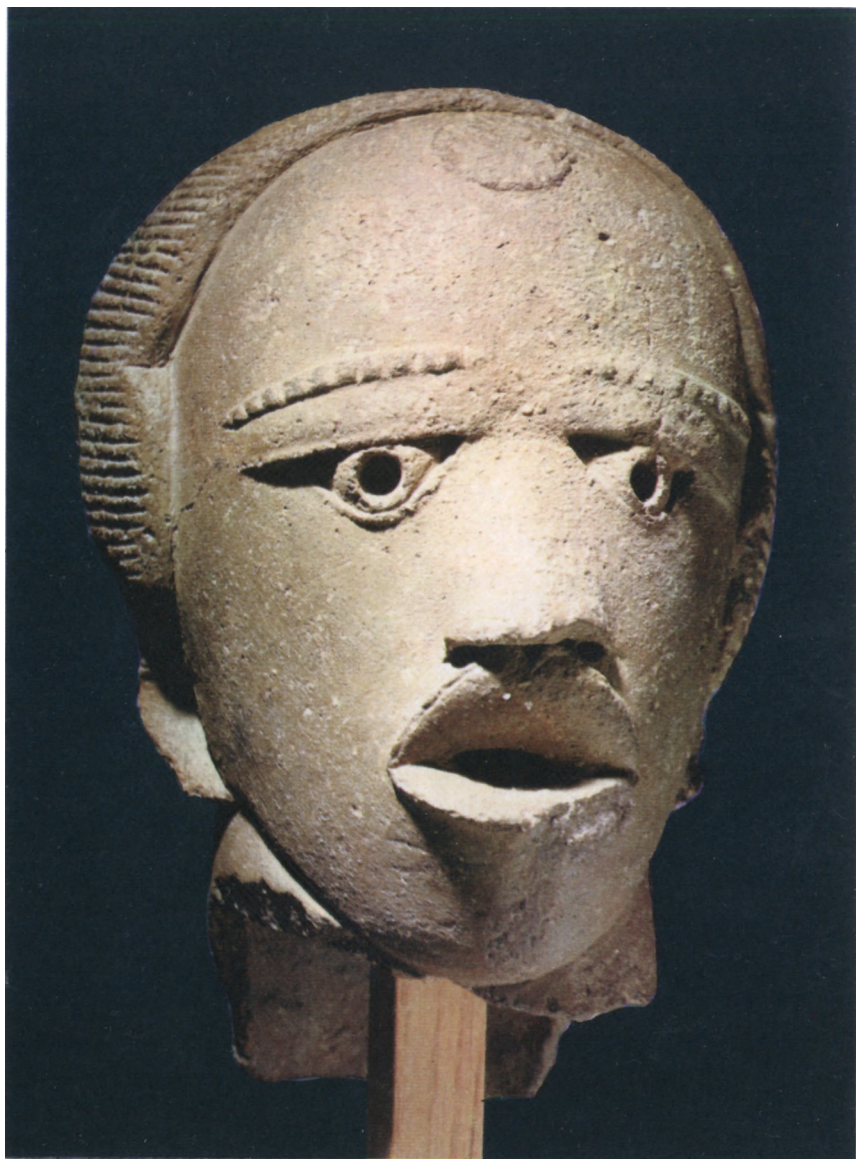
Столь же разнообразна трактовка отдельных деталей. Уши, например, часто лишь отмечены небольшими углублениями, принимают иногда причудливую вытянутую форму и достигают очень больших размеров. Только один фиксируемый внешний признак объединяет почти все головы — это способ изображения глаз: глубоко высверленный зрачок, более или менее прямое верхнее веко и нижнее, образующее вместе с верхним равнобедренный треугольник. Такое единство сохраняется в трактовке бровей, как бы наложенных сверху в форме плетеного шнура.



*Колесница, запряженная четырьмя лошадьми. Петроглиф. Хобдо-Сомон. Южная Гоби*

*Процессия, повозка, изображения колес и топоров. Петроглифы в могильной траншее. Бредарёр. Кивик. Шонен, Швеция. Бронзовый век*





*Голова. Терракота. Культура Нок. Джембаа. Нигерия. Африка. V в. до н. э. – II в. н. э. Находится в Нигерийском музее. Лагос*

Размеры голов тоже различны, как и их форма, — они колеблются от нескольких сантиметров до натуральной величины и, возможно, являются деталями целых скульптур.

Особенно интересны небольшие терракотовые головки, относящиеся к так называемому подстилю «длинноухих». Их моделировка отличается мягкостью, плавностью переходов. Отсутствие остроты линий не уменьшает их выразительности. Впечатление гротескности здесь создается искажением пропорций: круглый выпуклый лоб занимает половину лица, нос короткий и приплюснутый, маленький, похожий на клюв рот и едва намеченный подбородок. Такое уменьшение пропорций сверху вниз, являющееся вообще одной из особенностей африканской скульптуры, характерно для всех подстилей скульптуры Нок и наблюдается не только в лепке лица, но и в человеческих фигурках, таких, как, например, статуэтка коленопреклоненного человечка из Абуджа, размер головы которой составляет больше половины, а пропорции лица близки к естественным.

Кроме терракотовых голов, которые являются, по-видимому, фрагментами статуй, в отложениях скульптуры Нок найдены фигуры разного размера, украшенные орнаментом изображения животных (в том числе голова слона, забавная фигурка обезьяны, присевшей на корточках), ручные и ножные браслеты, украшения из жемчуга, каменные полированные топоры и тесла, служившие, видимо, для обработки дерева.

Имеются признаки, указывающие на то, что в эпоху Нок наряду с терракотовой существовала и деревянная скульптура. Одним из таких признаков является то, что многие терракотовые скульптуры Нок выполнены методом изъятия, который используется при изготовлении скульптуры из твердых материалов. Особенно показательна в этом отношении мужская голова из Кагара. Четкие, сделанные как бы одним взмахом ножа линии напоминают, с одной стороны, технику деревянной скульптуры, с другой — в еще большей степени — технику древних петроглифов. О возможности связей с высокоразвитым камнерезным искусством Центральной Сахары говорят пластическая и графическая выразительность этой скульптуры, зрелость и чистота стиля, свидетельствующие о ее глубоких традициях.

**Искусство Сао** принадлежит другой ископаемой культуре, обнаруженной в середине 20-х годов XX века французскими археологами на юго-восточном берегу озера Чад.

Эта культура получила свое название по имени легендарного народа сао, преемниками которого считаются рыбаки котоко, населяющие холмы в дельте реки Шари.

Памятники этой культуры найдены при раскопках холмов, под которыми были обнаружены развалины древних городов. Здесь найдены медные, бронзовые и железные предметы, скульптура из терракоты и различные изделия из камня, кости, рога, перламутра и обожженной глины, а также кусочки дерева.



*Рельеф. Бронза. Придворное искусство. Бенин. Нигерия. Африка. 1575–1650. Находится в Британском музее. Лондон*

В результате анализов установлено, что археологические материалы культуры Сао принадлежат к трем разным последовательно сменяющимся друг друга периодам.

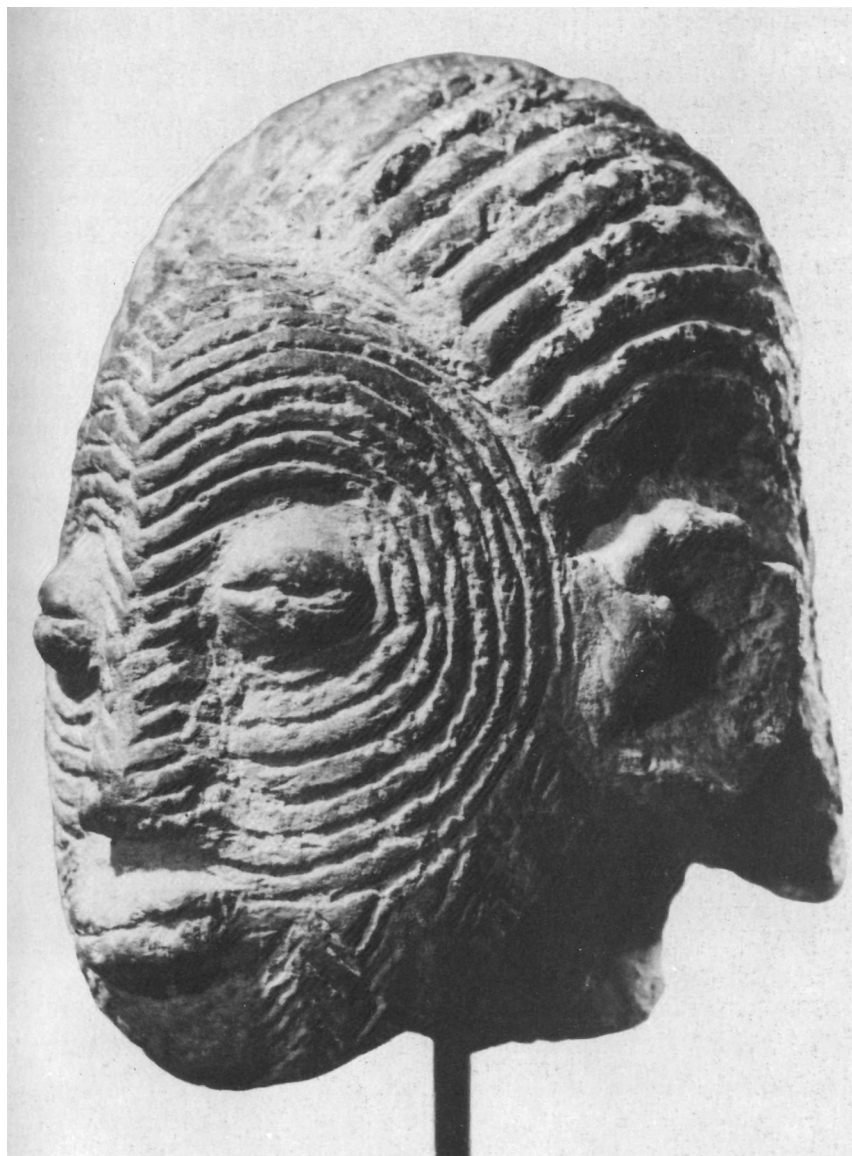
Первому периоду, условно названному Сао I, соответствуют поселения древних охотничьих племен, появившихся у озера Чад не позднее X века н. э. Второй – охватывает промежуток времени между XI и XIV веками и связан с поселением рыбаков. В отдельных местах этот период продолжался до XVIII века. Предметы, найденные в верхних слоях культуры Сао, датированы XIX веком. Они свидетельствуют об упадке этой своеобразной культуры.

Среди многих тысяч предметов первое место занимают изделия из

обожженной глины. В городах сао из глины сооружались зернохранилища, строились печи, изготовлялась кухонная утварь, делались катушки и веретена для пряжи, грузила для рыбной ловли, детские игрушки и украшения и даже огромные урны, в которых сао хоронили умерших.

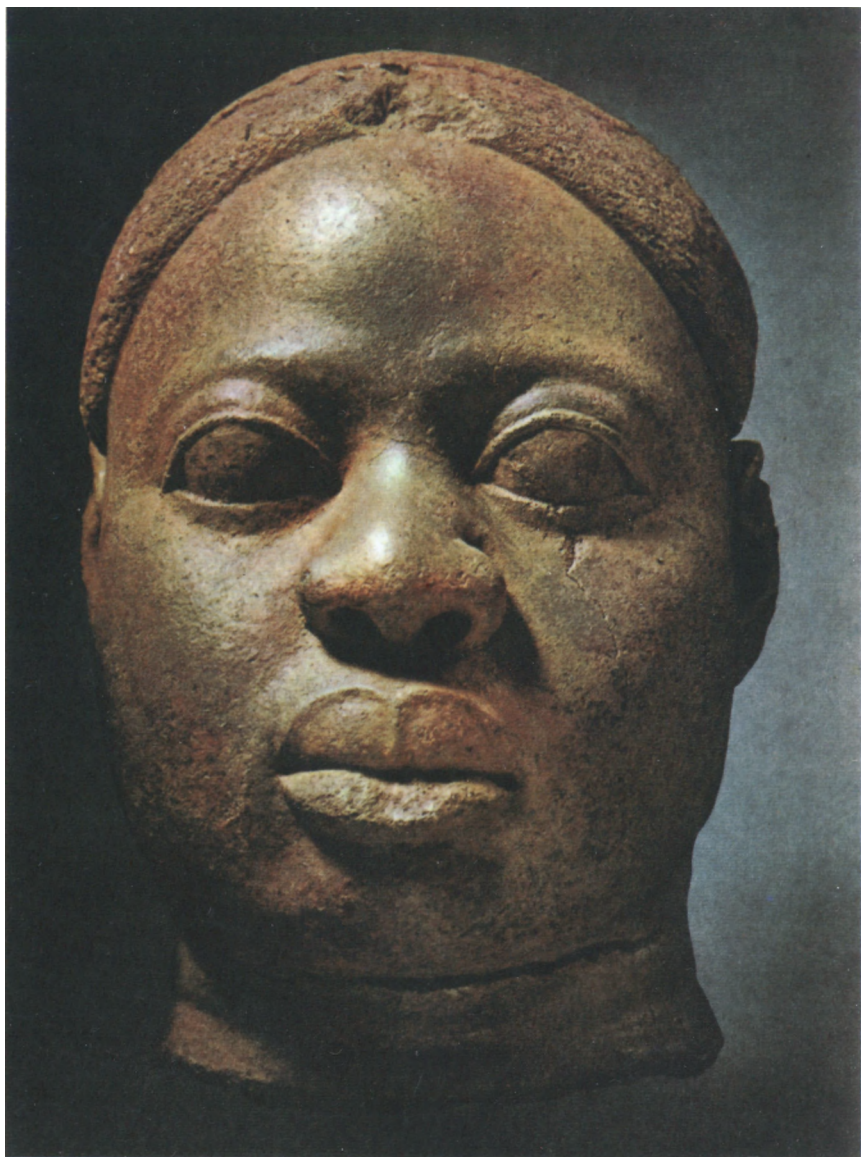
Скульптура Сао представляет собой либо зооморфные человеческие изображения, либо антропоморфные изображения животных. Часто черты животного и человека образуют столь монолитный сплав, что их невозможно отделить друг от друга.

Независимо от характера изображений вся скульптура четко делится на две группы – это головы и статуэтки.



*Толова. Терракота. Культура Сао. Камерун. Африка. Находится в музее Ла Рошель. Франция*





*Голова. Терракота. Ифе, Нигерия. Африка. XIII–XIV вв. Находится в Нигерийском музее. Лагос*

Большая часть терракотовых голов Сао выполнена в своеобразном схематическом декоративном стиле. Нос, рот и глаза как бы наложены на плоскую или слегка выпуклую плиту, часто имеющую овальную форму. Лба почти нет, глаза сдвинуты к переносице, форма рта в увеличенном виде повторяет характерную для трактовки глаз форму «кофейного зерна». Небольшие по размерам (от 12 до 18 см) головы в форме яйца, диска, овала или треугольника опираются на небольшой цоколь-подставку.

Менее схематические скульптурные изображения относятся ко второй половине периода Сао I – времени наивысшего расцвета «глиняной культуры» Сао. Особое место здесь занимают крупные трехчетвертные статуи, найденные в древнем святилище селения Таго. Часть этого святилища сохранилась в своем первоначальном виде. По расположению статуй можно заключить, что центральное место на алтаре занимали три большие фигуры, которые, по мнению их первооткрывателя французского археолога Ж.-П. Лебёфа, почитались как изображения основателя города и его потомков и символизировали власть первых вождей. Одна из фигур – явно мужская, две другие – возможно, женские. Кроме фигур «обожествленных предков» в святилище были найдены трехчетвертные статуи, считающиеся изображениями танцовщиков в масках. Фигуры «предков» несколько крупнее и выполнены более тщательно, чем фигуры «танцовщиков»; они изготовлены из тонко про-

сеянной глины. По влажной поверхности глины острым инструментом был нанесен зигзагообразный орнамент. За исключением орнамента и небольших выпуклостей на груди и в центре живота торс фигуры «предка» лишен какой бы то ни было моделировки. По существу, он является цоколем-подставкой скульптуры. Руки фигуры едва обозначены короткими неуклюжими отростками, плечи очень широкие, квадратные, непропорционально большие по отношению к голове, в трактовке которой скульптор следует строгому канону, точно определяющему форму и положение отдельных частей. В лице нет никаких намеков на индивидуальные особенности конкретного человека.

Фигуры «танцовщиков» значительно отличаются от «обожествленных предков». Тот же плоский торс, но на этот раз с более узкими покатыми плечами; тот же схематизм в трактовке лица, только подбородок не выступает вперед, а опущен под прямым углом вниз, подобно козлиной бородке; уши же по форме больше похожи на уши животного, чем человека.

Зооморфная скульптура вообще характерна для традиционной африканской пластики. В лучших образцах деревянной скульптуры Тропической Африки разнородные элементы, встречающиеся порой в самых неожиданных сочетаниях, претворяются всегда в чистые пластические художественно убедительные образы.

Сравнение традиционной африканской пластики со скульптурой Сао,



*Фигуры двух сидящих на корточках людей (навершие опахала). Дерево и веревка. Остров Таити. Полинезия. Находится в Музее примитивного искусства. Нью-Йорк*

*Голова малангана. Раскрашенное дерево, веревка. Северо-западная Новая Ирландия. Меланезия*



в частности со статуями «обоженных предков» и «замаскированных танцовщиков», позволяет заметить некоторое противоречие, существующее между строго каноничностью форм и ярко выраженным примитивизмом последних.

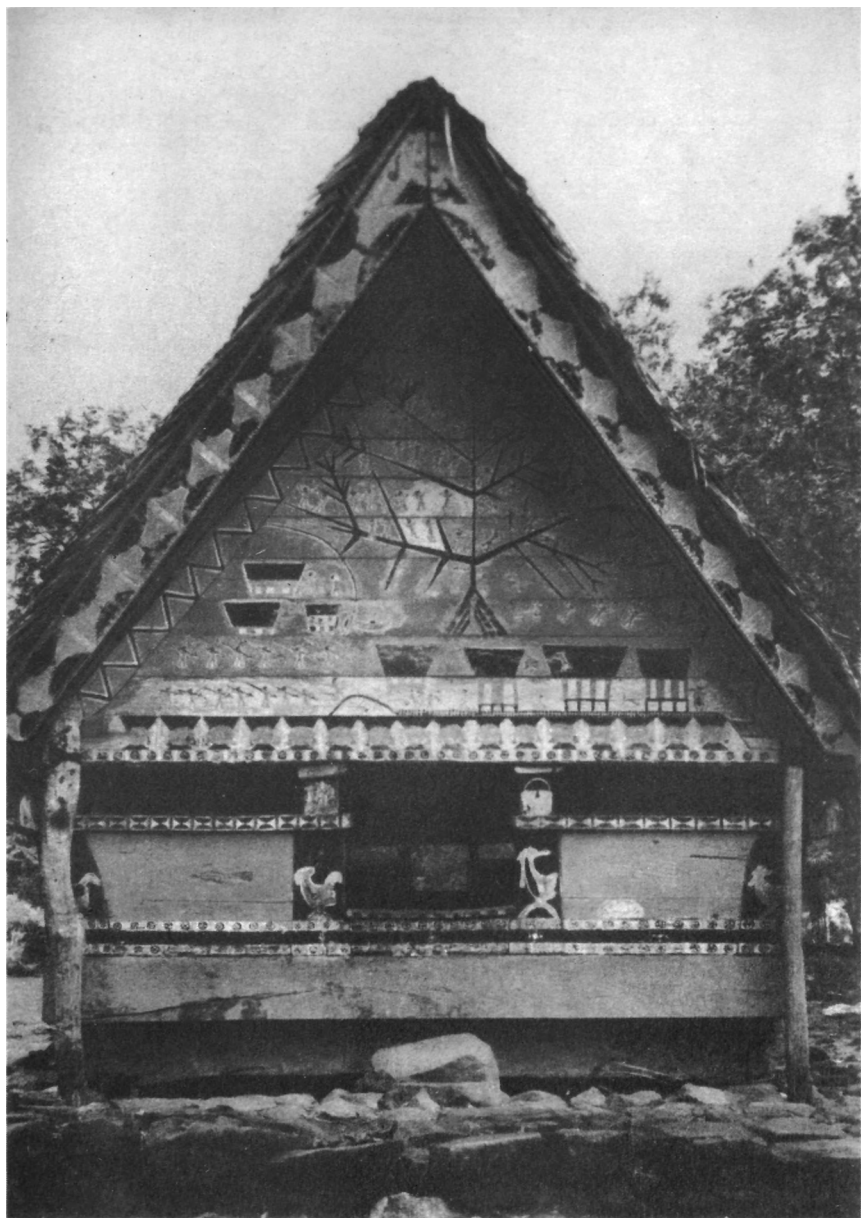
Принимая во внимание большое разнообразие терракот Сао и наличие среди них самых различных стилизованных форм, можно предположить, что примитивизм некоторых групп является результатом консервации очень древних форм культовой скульптуры.

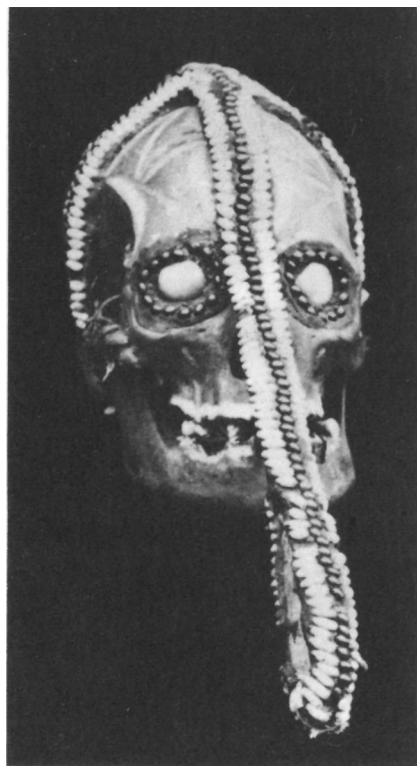
С точки зрения стилистической эволюции интересный пример дает придворное искусство Ифе и Бенина, показывая, как резко меняется характер искусства, когда оно становится профессиональным делом и сосредоточивается на выполнении определенных, строго регламентированных функций.

Вершиной всемирно известного искусства Ифе (XI–XII вв.) являются реалистические скульптурные портреты, выполненные в бронзе и терракоте. Знаменитые ифские головы, изображающие богов и обоженных царей – они, предназначались для помещения на алтарях, где приносились жертвы богам и предкам.

Помимо бронзовых и терракотовых голов в Ифе и его окрестностях найдены фрагменты статуй в натуральную величину. В Ифе существовала и каменная скульптура: большие гранитные монолиты, сиденья и различные культовые предметы из мыльного камня и кварцита, фигурки людей и животных.

*Дом собраний. Корор. Острова Палау.  
Микронезия*

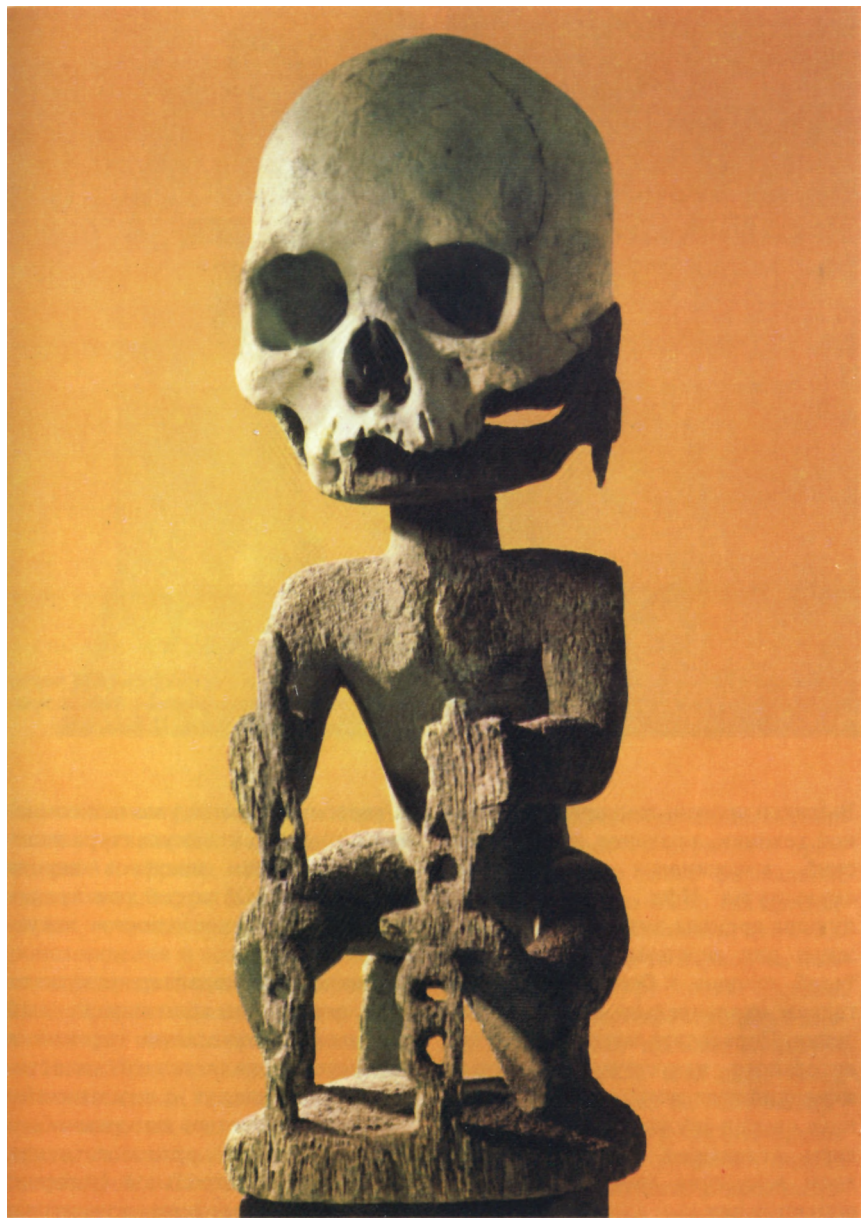




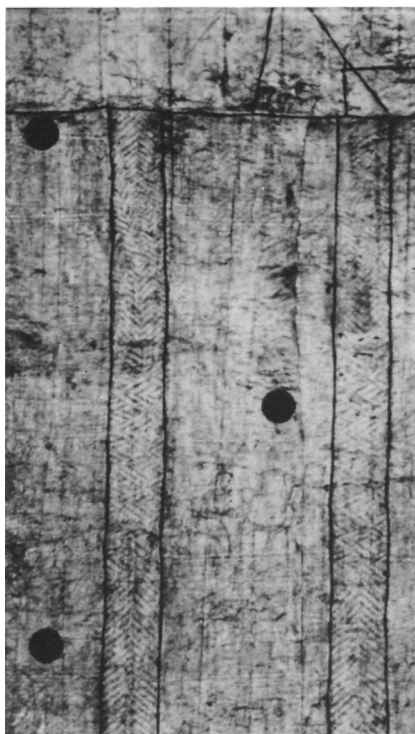
*Череп, покрытый гипсом; глазницы заложены ракушками. Около VI тысячелетия до н. э. Иерихон. Передняя Азия. Неолит*

*Голова предка. Череп с пластическими дополнениями и вставками из ракушек. Раскрашен. Новая Гвинея Меланезия*

*Корвар. Дерево и человеческий череп. Новая Гвинея. Меланезия. Находится в Музее Человека. Париж*







*Тапа. Ткань из волокон древесной коры, окрашенная коричневатой и черной краской. Острова Фиджи. Полинезия*

Высокий уровень гончарной и литейной техники, а главное, реалистический, классически ясный стиль скульптуры Ифе, напоминающий лучшие времена античности, послужили для европейских исследователей поводом к бесчисленным догадкам относительно ее происхождения. Первооткрыватель этого удивительного искусства, известный немецкий исследователь Лео Фробениус считал скульптуру Ифе наследием Атлантиды, другие – наследием искусства греков, этрусков, португальцев...

В настоящее время уже нет сомнений в том, что эта скульптура является созданием мастеров народа йоруба, который по сей день хранит великие традиции своего искусства.

Африканский характер искусства Ифе, достаточно ярко выраженный местными этническими чертами в портрете, проявляется и в стилистических параллелях с памятниками древнего искусства, которые обнаружены в ходе археологических раскопок в Центральной Нигерии. До недавнего времени скульптуры



*Верхняя часть большого вертикального барабана. Дерево. Амбрим. Ново-Гейбридские острова. Меланезия*

Ифе считались древнейшими памятниками искусства Западной Тропической Африки. В результате открытия культуры Нок перед историками искусства встала проблема происхождения и эволюции классического средневекового искусства Ифе. Сравнительный стилистический анализ скульптурных памятников Нок и Ифе, разделенных между собой почти тысячелетием, обнаруживает такое количество общих элементов, которые не могут быть случайными. Стилистически они соотносятся друг с другом примерно

так же, как древнегреческая скульптура архаического периода с древнеримской. Это чисто формальное сравнение можно было бы продолжить, если предположить, что культура Ифе в какой-то период ассимилировала культуру своих соседей. Этот процесс мог происходить в эпоху, когда более древняя культура Нок уже угасала или даже была мертвой культурой. Ее обаяние могли испытать на себе средневековые мастера Ифе, чьи творения подчас так же легко спутать с произведениями их далеких предшественни-





*Ритуальное изображение. Живопись на пальмовых листьях. Новая Гвинея. Меланезия. Находится в Музее этнографии. Базель, Швейцария*

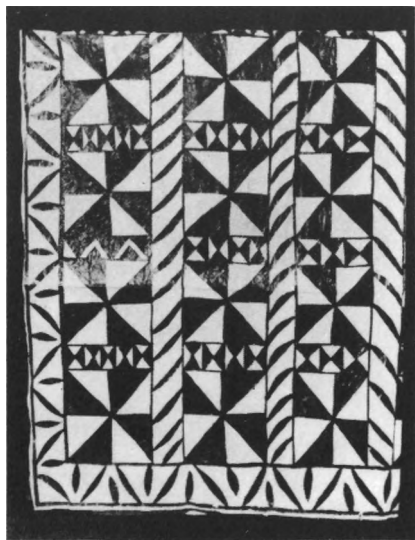
ков как фрагменты древнеримских и древнегреческих статуй.

В том виде, как оно сохранилось до наших дней, искусство Ифе является зрелым плодом четко локализованной, но отнюдь не обособленной культуры. В стилистическом отношении это искусство родственно тем, которые складывались в результате сложных процессов ассимиляции и взаимодействия разнородных, но близких по своему характеру элементов. В итоге длительной эволюции откристаллизовался ясный, простой и в то же время наиболее универсальный изобразительный метод, который можно определить как реалистический — с небольшими отклонениями в сторону идеализации или натурализма.

Именно этот необычный для традиционного творчества африканцев

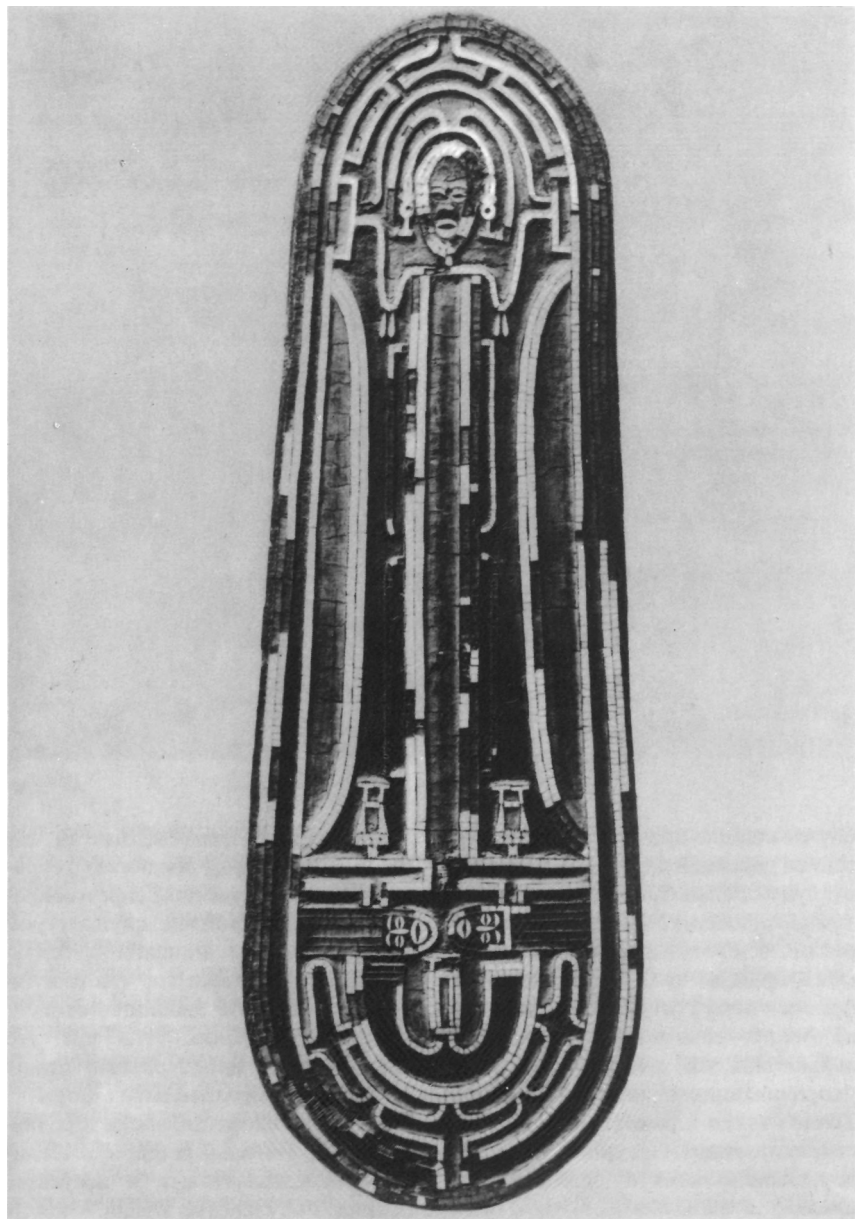
реализм искусства Ифе является причиной, заставляющей некоторых исследователей искать его истоки за пределами континента. Такой подход к вопросу подспудно основывается на заведомо ложном убеждении в том, что реализм вообще чужд искусству африканцев, что он является достижением европейского искусства (то есть продуктом определенной цивилизации, а не общим этапом на пути эволюции изобразительных форм).

Как уже отмечалось, самые древние образцы африканской деревянной скульптуры очень редко оказываются старше 100–150 лет, так как в условиях тропиков дерево быстро разлагается или уничтожается термитами. Таким образом, мы не знаем, как выглядело это искусство 300–400 лет назад. Во всяком



*Циновка с темно-коричневым орнаментом. Острова Самоа. Полинезия. Находится в Музее этнографии. Будапешт*

*Щит с антропоморфным изображением. Дерево и перламутровые пластины. Соломоновы острова. Меланезия. Находится в Музее Человека. Париж*

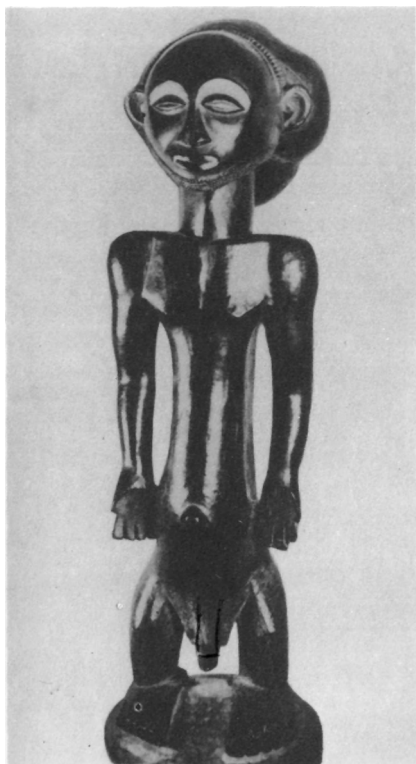




*Статуэтка – изображение вождя. Дерево. Народность лулуа. Конго. Африка. Находится в Королевском музее Конго. Тервюрен, Бельгия*

случае, самые древние из сохранившихся деревянных статуй, а именно статуи королей бакуба, не только не чужды реализму, но и не менее портретны, чем головы правителей Ифе. Некоторые из этих голов являются фрагментами статуй. Единственная из такого типа статуй, полностью сохранившаяся, имеет характерные укорачивающиеся книзу пропорции. Точно такие пропорции имеют и терракотовые фигурки Нок и деревянные статуи королей бакуба.

Пока еще не найдены многие звенья той цепи, которая соединяет терракоты Нок с искусством Ифе и современной традиционной скульптурой или барельефы Феццана с терракотой Нок. Однако то, что нам теперь известно об эволюции стилей, заставляет думать, что все это звенья одной цепи, разные этапы развития изобразительных форм. Та же последовательность в развитии изобразительных форм отчетливо прослеживается и в искусстве **Бенина**. Государство Бенин – круп-



*Статуя предка. Дерево. Народность балуа. Конго. Африка. Находится в частной коллекции*

нейшее средневековое государство Гвинейского побережья — было одним из первых, установивших постоянные торговые контакты с европейцами.

Португальцы и голландцы, побывавшие в Бенине в XVI—XVII веках, описывали большой город, окруженный широким рвом и земляным валом, состоящий из глинобитных и деревянных домов, расположенных в строгом порядке. Самым большим и роскошным зданием в городе был дворец обожествленного царя Бени-

на — о́бы. Дворец представлял собой сложный архитектурный комплекс, в который входили различные служебные помещения, жилища для чиновников, рабов и царской охраны; в центре дворца находились покой о́бы и его гарем. Бронзовые барельефы и фигуры украшали многочисленные алтари, деревянные колонны и стены дворца.

Бенинское государство просуществовало до конца XIX века. В 1897 году оно было разгромлено английской карательной экспедицией. Город





подвергся жестокой бомбардировке. Дворец погиб, а в его развалинах было найдено около двух тысяч произведений искусства.

Бенинская скульптура создавалась на протяжении нескольких столетий — с XIV до второй половины XIX века. Кроме многочисленных барельефов и знаменитых бронзовых голов бенинская скульптура представлена стилизованными, богато декорированными фигурами различных животных: змей, рыб, птиц, леопардов; небольшими статуэтками,

изображающими воинов, музыкантов, придворных и даже европейцев, отличающихся своей одеждой и оружием.

Основным фактором, определившим стиль и характер бенинского дворцового искусства, была его узкая направленность, которая привела к выработке точных и жестких канонов, остававшихся неизменными на протяжении веков. Главным назначением искусства было возвеличение обожествленного царя, его семьи и высоких сановников. Так же как

*Перечница-солонка с фигурой португальца. Фрагмент. Слоновая кость. Афро-португальская пластика. Находится в Британском музее. Лондон*

*Статуя предка. Гермафродит. Дерево. Народность догон. Западная Африка. Находится в частной коллекции. Париж*

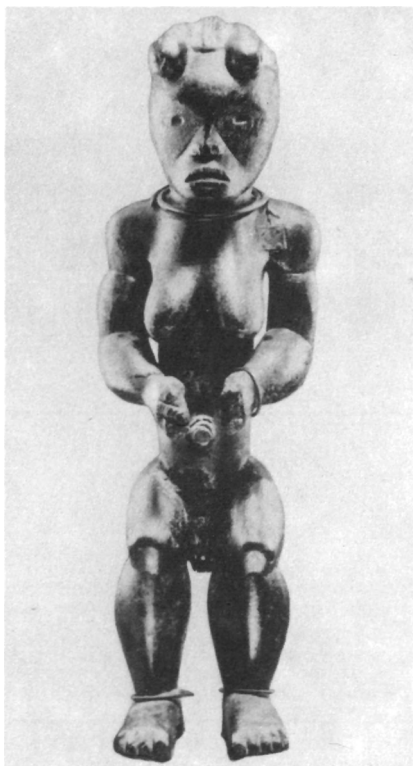
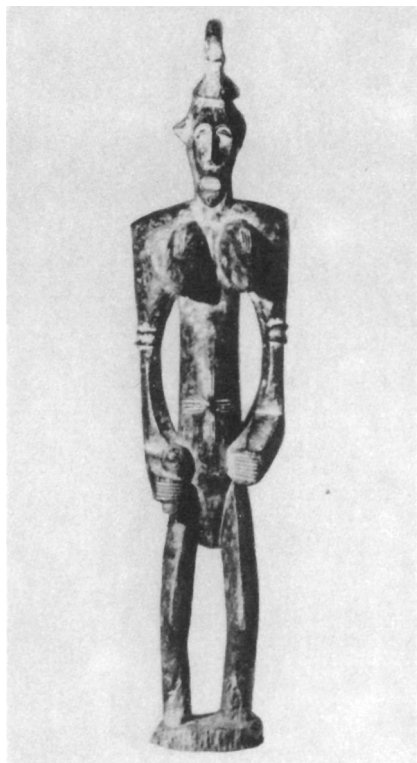


местные предания и легенды, оно было призвано поддерживать престиж царской власти, устрашать подданных, демонстрировать мощь и богатство двора. Тесно связанное с правящей верхушкой, это искусство косвенно отразило периоды упадка и подъема Бенина.

В конце XIII века в Бенине, по-видимому, еще не существовало развитых традиций в области художественной обработки металла. По крайней мере известно, что посмертный портрет одного из бенинских царей

того времени был выполнен в Ифе, куда была послана голова мертвого царя. Согласно легенде, к тому же времени относится появление в Бенине мастера-литейщика, присланного сюда царем Ифе.

Немногие сохранившиеся до нашего времени ранние произведения бенинской скульптуры, датируемые концом XIII—началом XIV века, по своему стилю и технике ближе к бронзовой скульптуре Ифе, чем поздние. Однако это обстоятельство не может служить доказательством



наличия прямой связи между искусством Ифе и Бенина, поскольку это сходство заключается лишь в том, что ранняя бенинская скульптура менее условна и канонична, чем более поздняя. Она сохраняет в начале большую близость к натуре — и это единственное, что роднит ее с искусством Ифе. Как можно видеть на многочисленных примерах, в частности на примере наскального искусства, такая эволюция форм от примитивного натурализма к реализму и затем ко все большей услов-

ности не является особенностью только бенинского искусства.

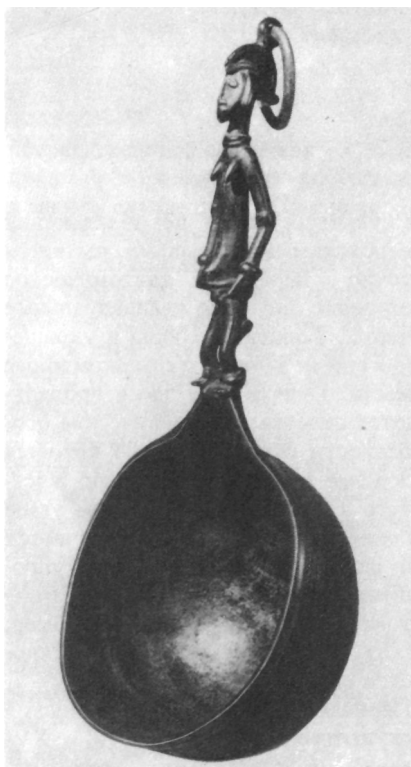
Стилистическую эволюцию искусства Бенина особенно наглядно иллюстрируют скульптурные мемориальные портреты — бронзовые головы царей и цариц, создававшиеся здесь вплоть до конца XIX века.

Головы, датируемые концом XIII — началом XIV века, отличаются пластической мягкостью, отсутствием единообразия, некоторой неуверенностью в лепке и моделировке форм.

*Учредительница общества кузнецов «поро». Раскрашенное дерево. Народность сенуфо. Берег Слоновой Кости. Африка. Находится в Музее примитивного искусства. Нью-Йорк.*

*Статуэтка с реликвария. Дерево. Народность фанг. Габон. Африка. Находится в Музее примитивного искусства. Нью-Йорк. (Бывшая коллекция А. Дерена)*

*Ложка. Бронза. Народность сенуфо. Берег Слоновой Кости. Африка. Находится в частной коллекции. Бельгия*





Скульптор, часто не обладающий необходимыми навыками, пытается точно передать анатомическое строение лица, его индивидуальные черты. Головные уборы и украшения еще не занимают слишком много места. Однако уже здесь проявляются основные специфические особенности стиля, развитие которых позднее привело к созданию жесткого канона. Уже на раннем этапе бенинская скульптура отличается от скульптуры Ифе некоторой упрощенностью, условностью в трактовке отдельных деталей (например, глаз, ухо), отсутствием пластической свободы.

Периодом расцвета бенинской скульптуры считаются XV и XVI века. Действительно, здесь мы

*Подголовник. Дерево. Народность балуба. Конго. Африка. Находится в Национальном музее. Копенгаген*

имеем дело с произведениями зрелого, законченного стиля. Их стилистическое единство не исключает известного разнообразия в трактовке различных сюжетов, а техническое мастерство достигает своего наивысшего совершенства. Толщина стенок скульптуры, отлитой в технике «утраченной восковой модели», не превышает трех миллиметров. Круглая скульптура и в особенности рельефы покрываются тонким чеканным орнаментом. Постепенно вырабатывается единый тип лица.

В следующий период, который продолжался с конца XVI до середины XVIII века, количество художественных изделий из бронзы резко увеличивается, появляются новые сюжеты: изображения европейцев, фигурки трубачей, охотников, статуэтки знатных вельмож, всадников, богато орнаментированные фигуры змей, леопардов и других животных. Бесконечно разнообразны бронзовые барельефы, предназначавшиеся для украшения дворца обывателя. Изображения человека постепенно полностью утрачивают индивидуальные черты. Головы царей и цариц отличаются друг от друга только элементами головных уборов, качество литья становится грубее: толщина стенок и вес скульптуры увеличиваются по сравнению с ранним периодом в четыре раза. Тип лица, характер украшений и общая композиция скульптуры – те же, что и прежде, но теперь внимание мастера привлекает не сам человек, а различные атрибуты власти и богатства. Ряды коралловых ожерелий превратились в высокий воротник,

закрывающий лицо до самого рта, плетеный головной убор, богато украшенный драгоценностями, низко надвинут на лоб, по бокам с него ниспадают густые коралловые нити, оставляя открытой лишь верхнюю часть лица. Своей строгой формой эти головы напоминают архитектурную деталь, например базу или капитель колонны. Впрочем, это сходство не случайно, так как они действительно служили подставкой для массивных резных слоновых бивней, вставлявшихся в отверстие в верхней части головы.

Своеобразный стиль придворной бенинской скульптуры не имел ничего общего с народным искусством, поскольку придворное искусство не являлось воплощением идеи его непосредственного создателя – художника: оно выражало волю заказчика, в данном случае царя. «Канонизированный реализм» бенинского искусства, особенно его последних периодов, уже не был правдивым отображением действительности, наоборот, в этом случае он нужен был, чтобы подменять действительность правдоподобным вымыслом.

В последний период «грозная и не очень уверенная в себе» власть правителей Бенина все чаще прибегала к кровавым репрессиям, придворный церемониал принимал все более пышные формы, а придворное искусство, особенно интенсивно используемое для демонстрации уже несуществующей мощи, умирало вместе с теократией, которую оно обслуживало.

В искусстве последнего периода художественное творчество уступает

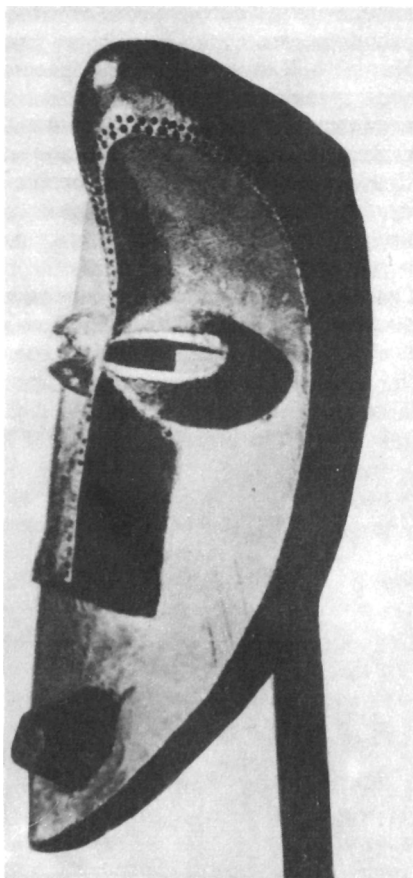


место ремесленному копированию устоявшихся образцов. Процесс схематизации продолжается, но это уже не результат творческой переработки форм, а следствие постепенного упрощения штампа, пренебрежения деталями, сочетающегося с неряшливым техническим исполнением. Этот период в искусстве совпадает с периодом экономи-

ческого и политического упадка, когда, по словам английского африканиста Б. Дэвидсона, «королевская власть в Бенине выродилась в теократическую тиранию, где фактическая власть принадлежала жрецеству, а сам обба все больше превращался в игрушку в руках жрецов». В Бенине существовало и народное традиционное искусство. К сожа-

*Пабло Пикассо. Авиньонские девушки, 1907. Холст, масло. Находится в Музее современного искусства. Нью-Йорк*

*Маска. Дерево. Народность итумба. Конго. Африка. Находится в Музее современного искусства. Нью-Йорк*



лению, до нас дошли только поздние образцы этого искусства, так как это была главным образом деревянная скульптура. Искусство народа бини, хотя и менее совершенное в техническом отношении, было живым и непосредственным, о чем можно судить по таким произведениям, как, например, статуэтка из Британского музея, которая изобра-

жает охотника с собакой, несущего на плечах убитую антилопу. То, что принято называть традиционным африканским искусством, по сути дела, не представляет собой однородного целого. Это искусство различных народов, населяющих Западную и Центральную Тропическую Африку, а именно южные области Западного Судана, Гвинейское



побережье и Конго, то есть страны, расположенные в бассейнах рек Нигера и Конго. Главным образом это деревянные маски и статуэтки, а также фигурки из обожженной глины, камня, кости и металла.

Стили и сюжеты традиционного искусства бесконечно разнообразны, но его дух, характер, направленность едины.

Общая особенность этого искусства состоит в том, что оно в гораздо большей степени, нежели придворное,

воплощает волю и идеи его непосредственных создателей, является их собственностью и служит их нуждам. Необычность и неожиданность трактовки, потрясающую жизненную силу и выразительность африканской скульптуры иногда объясняют тем, что традиционный художник, наделенный от природы богатым воображением, был абсолютно свободен в своем творчестве от каких бы то ни было рамок и канонов. Это объяснение



*Маска водяного духа. Дерево. Народность иджо. Нигерия. Африка. Находится в Британском музее. Лондон*

не совсем верно уже потому, что скульптору не приходилось задумываться над выбором сюжетов, поскольку их круг был довольно четко ограничен. Так, например, в основе разнообразных масок народности бамбара (Мали) почти всегда лежит образ антилопы, в искусстве догонов (Мали) наряду с образом обезьяны повторяется традиционная форма «Великой маски» в виде креста с двумя перекладинами. Среди масок сенуфо (Берег Слоновой Кости) наиболее архаичны антропоморфные двойные маски, увенчанные круто изогнутыми рогами. В Республике Берег Слоновой Кости этот тип масок изготавливается и в настоящее время, но теперь уже в качестве сувениров.

Традиционную форму сохраняет не только культовая скульптура, но и бытовые предметы: кубки для вина народности бакуба (Конго), детали ткацких станков народности бауле (Берег Слоновой Кости), деревянные куклы и бронзовые гирьки ашанти (Гана) и т. д.

Деревянная скульптура в Африке существует на протяжении веков. Можно предполагать, что она существовала еще в те отдаленные времена, когда создавались керамические статуэтки Нок. Однако влажный тропический климат и термиты, как правило, ограничивают срок ее существования несколькими десятилетиями.

Непрерывное уничтожение деревянной пластики, составляющей основную массу африканских художественных изделий, должно было наложить свой отпечаток на стилисти-

ческую эволюцию скульптуры, так как африканский художник, в отличие, например, от европейского, был лишен возможности сверять создаваемые произведения с признанными классическими образцами, делать поправку на то, что было создано задолго до него. Какое значение это может иметь для стилистической эволюции наглядно доказано опытами, показавшими, что простейшее изображение, перерисованное несколькими людьми, каждый из которых видел только предшествующий вариант, быстро превращалось в нечто совершенно неузнаваемое. Таким образом, недолговечность материала уже в какой-то мере определяла темп и характер стилистической эволюции, содействуя ее ускоренному продвижению. И все-таки даже в самых «развитых», самых далеких от своего прообраза изделиях, в таких, например, как почти абстрактные маски народности батеке (Конго), угадываются исходные естественные формы.

Та же тенденция развития от натурализма к стилизации, схематизму, символическому проявляется и в искусстве Океании. Человеческое лицо, использовавшееся в качестве основной темы в изобразительном искусстве папуасов Новой Гвинеи, так же как и птица-фрегат в искусстве меланезийцев, постепенно стилизуется, превращаясь со временем в декоративные геометрические фигуры: ромб, квадрат, восьмерку и т. п. Все это говорит о том, что современные стили традиционного искусства, которые воспринимаются иногда как извечно существующие, как

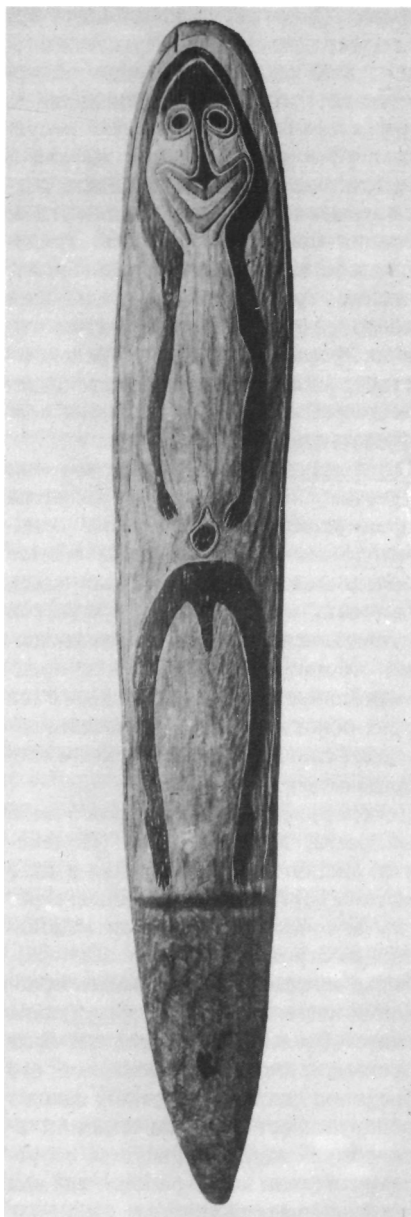
специфическое выражение местных национальных особенностей, складывались в процессе длительного развития на протяжении многих тысячелетий, следуя в общих чертах той тенденции развития, которая прослежена в эволюции стилей пещерного и наскального искусства. При этом искусство каждой, даже самой небольшой народности, иногда не превышающей нескольких тысяч человек, обладает некоторыми особыми, только ему присущими чертами.

Ярким примером тому служит искусство Океании, в особенности искусство Новой Гвинеи и Меланезии. Культура и искусство народов, населяющих три обширных района Океании – Меланезию, Полинезию и Микронезию, – каждый из которых состоит из нескольких крупных архипелагов и множества островов, имеет много общих черт, перекрывающих бесконечное разнообразие местных особенностей, обусловленных этническими, стадиальными и некоторыми другими различиями. Наиболее важной общей чертой океанийского искусства является его четко выраженный функциональный характер, так же как и аналогичный характер самих функций. Повсеместное распространение сходных типов утвари, оружия, украшений, ритуальных предметов в сочетании с использованием одинаковых материалов (дерево, кость, камень) и сходных простейших инструментов для их обработки являются теми исходными моментами, которые оказывают известное влияние на характер изобразительных

*Статуэтки женщины и мужчины. Дерево. Народность бамбара. Западная Африка. Находятся в частной коллекции. Париж. (Бывшая коллекция Ж. Брака)*







*Маска. Раскрашенное дерево и льняные волокна. Народность бапенде. Конго. Африка. Находится в частной коллекции. Париж. (Бывшая коллекция А. Матисса)*

*Щит. Раскрашенное дерево с резьбой. Новая Гвинея. Меланезия. Находится в коллекции М. Эрнста. Франция*

форм. Сюда же надо добавить то, что уже известно об отсутствии специальной системы взглядов на искусство, о непрофессиональном характере традиционного искусства. Эти признаки, так же как и некоторые другие, позволяют рассматривать в целом под одним углом зрения искусство Океании, традиционное искусство народов Тропической Африки и австралийских аборигенов. Можно сказать, что в их формальной структуре существует примерно такое же количество общих элементов, как и в их функциональной структуре.

Отличительной особенностью искусства Океании в целом является преимущественное развитие орнаментальных форм. Подавляющее большинство изготовляемых здесь бытовых и ритуальных предметов украшается резными и живописными композициями. Причем орнаментальное искусство каждого из трех основных районов Океании обладает своими специфическими особенностями.

Декорируя плоскость какого-либо предмета, жители Самоа (Полинезия) располагают украшения в шахматном порядке. Насыщенные, строгие и точные композиции меланезийцев строятся по вертикали, разбивая предмет на две равные половины; жители же Микронезии чаще всего обрамляют орнаментом края предмета, оставляя свободной его среднюю часть. Детальный анализ обнаруживает и другие стилистические особенности, присущие искусству того или иного района, той или иной этнической группы.

Только в одной Новой Гвинее существует несколько различных стилей деревянной скульптуры, условно обозначаемых либо по названию места или народа, либо по типу изделий – как, например, стиль «корвар». Корвары – антропоморфные статуэтки, изготовляемые в большом количестве на северном побережье Новой Гвинее, – являются вместилищем духа предка. В отличие от других статуй предков эти скульптуры служат иногда своеобразными подставками для настоящего черепа умершего члена семьи. Отличительной особенностью их композиции является поза сидящей человеческой фигуры, опирающейся локтями на колени. В тех случаях, когда голова ее вырезана из дерева, рисунок носа имеет форму якоря.

Характерным для искусства Новой Гвинее является также стиль «сепик» (по названию реки на севере Новой Гвинее). Наиболее четким формальным признаком этого стиля является также форма носа, изображаемого здесь в виде клюва. Эта форма носа неизменно повторяется в разнообразной антропоморфной скульптуре. Те же антропоморфные образы можно встретить и в местной живописи на коре.

В районе, примыкающем к заливу Астролябии, существует своя особая стилистическая манера, в которой выполнены многочисленные маски и строго фронтальные, лишенные шеи фигурки предков.

Среди других стилей Новой Гвинее можно назвать стиль «тами» (по названию архипелага на северо-востоке Новой Гвинее) и стиль «массим»

(юго-восток Новой Гвинеи). Стиль «тами» отличается своей статичностью и архаическими формами. Угловатые фигурки, как и в предыдущем случае, лишены шеи, но, в отличие от них, покрыты геометрическим вырезанным и раскрашенным орнаментом.

Особенностью второго стиля являются вариации резного волнообразного орнамента, покрывающего всевозможные изделия из дерева, в том числе фигурки животных и статуи предков.

Чтобы дать более полное представление о многообразии форм этого искусства, заметим лишь, что внутри одного только стиля «сепик» различают шесть подстилей, каждый из которых обладает своими особыми чертами.

В Меланезии кроме очагов искусства Новой Гвинеи существуют еще шесть районов если не столь богатых, то не менее значительных и самобытных: в их числе знаменитое искусство Новых Гебридов и Новой Ирландии. Наиболее своеобразной формой и техникой среди культовой скульптуры Ново-Гебридских островов обладают фигуры предков, изготовляемые на острове Малекула. Каркас фигуры сконструирован из коры и бамбука и обтянут различными гибкими материалами. Ярко расписанная фигура увенчана черепом, обмазанным глиной, с париком из естественных волос. Раскраска фигуры строго регламентирована и соответствует социальному положению умершего.

В северной части Меланезии, на острове Новая Ирландия, тот же

культ предков облекается в совершенно иную форму. Главная церемония этого культа, так же как и тип соответствующих ритуальных предметов, называется малангган. Малангганы – деревянные ажурные статуи, покрытые тонко разработанным цветным геометрическим орнаментом. Известны два типа этих изделий: одни – вертикальные в форме столбов, другие – прямоугольные горизонтальные. Малангганы хранятся в специальных хижинах, где эти ярко раскрашенные скульптурно-орнаментальные композиции, изображающие мифологические сцены, антропоморфные существа и тотемических животных, производят внушительное впечатление.

В этой скульптуре ярко воплотились наиболее характерные черты меланезийского искусства: острая выразительность, тревожное напряжение, динамизм, страстность. «Меланезийский художник особенно склонен к передаче тревоги и страха, его произведения порой далеко уходят от конкретной модели; он абсолютно свободно komponует, деформирует и преобразует фигуры людей и животных. Эта деформация порой порождает явно сюрреалистические видения... Стремительный порыв и динамизм выражаются в лихорадочных криволинейных узорах орнамента, еще больше усиливающих ощущение беспокойства и напряжения»<sup>45</sup>, – говорит венгерский исследователь Тибор Бодрожи.

Это впечатление от меланезийского искусства еще больше усиливается при сравнении его с искусством Полинезии и Микронезии. Сравни-



тельно ясный и спокойный характер полинезийского искусства соответствует этой более древней устоявшейся культуре, в которой уже заметное место занимают ранне классовые социальные формы. Ко времени появления европейцев здесь уже существовали некоторые зачатки государственности и более развитые, чем у соседей, религиозные представления. Три главных божества полинезийцев: Тане (создатель, олицетворяющий солнце), Ту (бог войны) и Ронго (бог земледелия) – почитались на многих Полинезийских островах. Кроме того, в Полинезии существует множество других божеств, имеющих локальное значение, но есть и такие, как, например, Тангароа, который почитается на всех островах Полинезии. Известное влияние на характер полинезийского искусства оказало также заметное разделение труда, появление ремесленников-специалистов, специализировавшихся на строительстве домов, лодок, занимавшихся резьбой по дереву и камню. Богато украшенные резьбой детали новозеландских построек – дверные притолоки, фронтоны, столбы и стропила – представляют собой подлинные произведения декоративного искусства. В геометрические орнаментальные резные узоры часто вкомпоновываются стилизованные человеческие фигуры. Широко распространен также образ птицы-фрегата.

Столь же затейливой сквозной резьбой украшались детали лодок, палицы, рукоятки различных орудий, домашняя утварь, щиты и т. д.

Широко распространенное в Полинезии искусство татуировки было особенно развито на Маркизских островах. Сложнейшие геометрические фигуры иногда покрывали сплошным узором лицо, указывая на племенную принадлежность, общественное положение и заслуги того или иного члена общества.

Среди ремесленных изделий особое место занимают полинезийские ткани – тапа, украшенные цветным орнаментом, и некоторые виды одежды и головных уборов из ярких разноцветных птичьих перьев.

Орнаментальность, живописно-линейная декоративность, характерная для океанийского искусства, в новозеландском искусстве приобретает самодовлеющее значение. Новозеландские художники покрывают все поверхности сплошным орнаментальным узором (порой не заботясь о соответствии форме предмета). Зато скульптура здесь сравнительно мало развита, более тяжеловесна и однообразна, чем меланезийская.

Монументальность достигает своего апогея в удивительном **искусстве острова Пасхи**. Культура этого острова достигла такого высокого развития, что ее даже пытаются связать с древней культурой Южной Америки (Перу). Исследования последнего времени показали, что многотонные колоссы острова Пасхи были созданы несколько веков тому назад. Они высекались из пористого камня в кратере потухшего вулкана, доставлялись на берег океана и устанавливались на специальных каменных платформах. Кроме монументальных каменных изваяний на ос-

трове Пасхи до сравнительно недавнего времени изготовлялось и несколько видов деревянных статуэток небольшого размера.

Отдаленную аналогию со стилем монументальных изваяний острова Пасхи можно найти в деревянной скульптуре острова Нукуоро (Микронезия). Ясные точеные, почти геометрические формы этой скульптуры, совершенно лишенной каких бы то ни было декоративных элементов, вообще не характерны для океанского искусства, если говорить о каких-либо более или менее общих стилистических чертах этого искусства, учитывая бесконечное разнообразие форм, этническую неоднородность его создателей и некоторое различие в уровне их социально-экономического развития.

С другой стороны, традиционное искусство африканцев, океанийцев, австралийцев и некоторых других народов, находящихся на сходном уровне культурного и социально-экономического развития, на первый взгляд имеет много общего, и вначале между ними не делали вообще никакого различия, помещая под общей рубрикой – «примитивное искусство».

Однако при сравнительном анализе океанской и африканской скульптуры в целом нельзя не обратить внимания на некоторые стилистические особенности, позволяющие почти всегда безошибочно определить территориальную принадлежность той или иной статуэтки, маски и других художественных изделий.

Не вдаваясь в детали, самые общие стилистические признаки океаний-

ской скульптуры можно условно определить как перевес декоративно-орнаментального начала над конструктивным. Как правило, океанский художник стремится к достижению максимальной выразительности образа не столько собственно скульптурными средствами – построением объемов, сколько графическими и живописными, оперируя линией и цветом, покрывая сложнейшими резными и полихромными узорами поверхности изделий, порой даже не обращая должного внимания на форму предмета. При этом орнаментальный декор иногда воздействует на зрителя более интенсивно, нежели сама форма скульптуры.

В сравнении с массивной тяжелой африканской скульптурой океанийская пластика выглядит более детализированной, более дробной и вместе с тем легкой и изящной. К. Эйнштейн, автор одной из первых работ, посвященных «негритянской» скульптуре, сравнивал монументальность африканской скульптуры с массивностью и нерасчлененностью Африканского континента. Продолжив это образное сравнение, можно сказать, что характер пластики Океании отражает дробность и расчлененность ее территории.

Уже в начале нашего века сокровища культуры бывших колониальных народов, создававшиеся в течение многих тысячелетий, их великие достижения в области искусства были по достоинству оценены наиболее чуткими и талантливыми из европейских художников и коллек-

ционеров, а художественная практика использовала эти достижения, включив их в общее русло художественного развития. Причем мало кому известно, что первые коллекции «примитивного» искусства появились в Европе почти пять веков назад, в первой трети XV столетия. Такие коллекции входили в состав так называемых «кабинетов курьезов» — небольших домашних музеев, где были собраны всевозможные диковинки природы и ремесленные изделия, вывезенные из заморских стран. Эти музеи просуществовали в Европе до конца XVII столетия. Хранившиеся в них художественные изделия пользовались в то время в Европе большим спросом. Они даже превратились в особый предмет импорта. Так, например, португальские торговцы заказывали в Африке всевозможные предметы из слоновой кости, которые наперебой раскупались европейскими королевскими дворами. Основную массу их составляли резные, богато украшенные рельефами кубки, перечницы, солонки, ложки, вилки и тому подобные изделия так называемой афро-португальской пластики. Эти предметы представляют собой странное сочетание местных традиционных композиций с европейскими сюжетами. Общая форма кубков, перечниц, солонок мало чем отличается от аналогичных традиционных изделий. Заменены только отдельные элементы композиции: вместо обычных для африканской скульптуры обнаженных фигурок с типично негроидными чертами изображаются фигуры бородатых лю-

дей грозного вида в европейских одеждах. В них нетрудно узнать португальских солдат, купцов, вельмож, королей.

Постепенно интерес к экзотике и, в частности, к Африке ослабевает. Этот интерес, далеко не всегда бескорыстный, а чаще всего — прямо стимулируемый недостатком в Европе драгоценных металлов, с открытием Америки обращается в сторону Нового Света. До середины XIX века в центре внимания находятся новооткрытые земли Австралии и Океании, а с середины XIX века начинается колонизация Африки. В Европе в это время ввозится значительное количество предметов искусства и ремесленных изделий. Большая часть их находит место в музеях этнографии. С 1840 года такие музеи создаются во многих городах Европы. Часть их возникает на базе материалов, сохранившихся от домашних музеев — «кабинетов курьезов». Традиционная скульптура — маски и статуэтки выставлены под рубрикой «культы, религии, обычай» и рассматриваются исключительно как ритуальные предметы. Их классификацией, изучением занимаются пока только этнографы.

В это время знаменитый немецкий путешественник и этнолог, основатель Берлинского музея народоведения, Адольф Бастиан, обращается с призывом «приобретать все, что можно, чтобы спасти от уничтожения произведения примитивных культур и сосредоточить их в музеях». Этот призыв можно расценивать по-разному, в том числе и как

призыв к массовому грабежу, но бесспорно, что «сосредоточение в музеях» было не худшим из того, что угрожало «произведениям примитивных культур». Со второй половины XIX века по указанию европейских миссионеров в странах Африки начинается массовое уничтожение скульптуры. «Идолы», маски, культовые статуэтки и фетиши сваливаются в кучи и сжигаются. В таких аутодафе гибнут сотни и тысячи уникальных памятников, исчезает великое искусство, а с ним — тысячелетние традиции, питавшие творчество безымянных народных художников. Так в 1872 году в Северной Анголе миссионерами были полностью уничтожены древнейшие памятники искусства.

Этнографы ничего не уничтожали, но и после них на местах не оставалось ничего более или менее ценного из того, что было создано древней самобытной культурой. Разными способами изымая все, что их интересовало, вплоть до наиболее почитаемых священных масок и статуй предков, они редко заботились о том, чтобы собрать все необходимые сведения об этих предметах: о времени и месте их создания, назначении и т. п. Результаты таких «полевых исследований» для местных художественных традиций были столь же плачевны, как и последствия миссионерской деятельности. И то и другое привело к полному исчезновению скульптуры и утрате навыков ее создания у некоторых народностей. Так, навсегда угасло в 1880 году своеобразное декоративное искусство бена-лула, а в первой трети

XIX века — искусство скульпторов фанг, быть может, самое замечательное в Африке.

В этот период исследования этнографов были направлены главным образом на изучение тех факторов, которые имели решающее значение в деле колонизации. Ввозимые в это время в Европу этнографические материалы, в том числе предметы искусства, отнюдь не рассматривались как художественные ценности. Они должны были облегчить освоение новых земель, служить своего рода наглядным пособием будущим колонистам. В Британской энциклопедии 1898 года можно прочесть следующую характерную для этого времени заметку об африканском искусстве: «У негров, которые, как все расы Центральной и Южной Африки, сильно отстают в области искусств, находят идолов, изображающих людей и воспроизводящих с гротесковой верностью характерные черты африканской расы».

Почему же статуэтки и маски, расцениваемые ныне как «недосягаемые образцы пластического искусства» и вот уже почти полвека оспариваемые друг у друга крупнейшими музеями мира, составляющие гордость всякой художественной коллекции, характеризовались еще во второй половине прошлого века как «грубые поделки дикарей», «приблизительные и неумелые изображения людей, гениев и богов»?

Как уже говорилось, традиционное изобразительное искусство не составляет особой области, изолированной от повседневной деятельности. Утилитарные предметы —

это в то же время предметы искусства. Вот, например, вырезанные из дерева человеческие головы, фигуры птиц и животных, которые вполне можно принять за мелкую пластику (чем они в известном смысле и являются), оказываются деталями ткацкого станка. Литые бронзовые, необыкновенно тонко моделированные фигурки черепах, ящериц, рыб, крокодилов – гири для взвешивания золота, чаши, различные инструменты, табуреты, подголовники... Что это? Художественно оформленные утилитарные предметы или произведения искусства, имеющие утилитарное назначение? Когда обычный сосуд покрыт резьбой, рисунком или лепным узором, мы имеем дело с бытовым предметом, имеющим ту или иную художественную ценность. Но можно ли сказать то же самое о керамической скульптуре, изображающей человеческую голову или полную фигуру, чье отличие от обычной скульптуры заключается в том, что верхняя часть ее образует крышку, а внутренняя плоскость используется как сосуд? В то время этот вопрос решался однозначно, поскольку произведением искусства, по тогдашним представлениям, мог быть только предмет, не имеющий утилитарного назначения.

Не только бытовые предметы, но и культовая традиционная скульптура, не основанная на прямой имитации естественных форм, а пользующаяся чисто пластическими средствами выражения, была чужда художественному восприятию европейца середины XIX века, воспитан-

ному на искусстве совершенно другого рода, на искусстве, как правило, использующем литературные, исторические сюжеты и т. п. Традиционная скульптура, обладающая особым, специфическим, чисто скульптурным языком, такими же, только ей присущими средствами выражения, какими пользуются музыка или танец, могла получить признание лишь после того, как эти новые средства выражения вошли в обиход, были освоены художественной практикой.

К концу XIX века коллекции европейских музеев этнографии значительно пополняются африканскими художественными изделиями, в том числе скульптурой. После разгрома в 1897 году Бенина английской карательной экспедицией в Европу ввозится большое количество бронзовой бенинской скульптуры. Изучением ее на этот раз занялись не столько этнографы, сколько искусствоведы. Бенинская скульптура несравнимо более однообразна, чем народная традиционная скульптура, тем не менее именно она первая привлекла внимание к искусству Африки. В это время армия деревянных «идолов», своеобразная «пятая колонна» африканского искусства, еще мирно покоится на музейных полках. Этнографы, занимающиеся их хранением и классификацией, еще не имеют ни малейшего представления о той взрывчатой эстетической силе, которой обладают эти куски обработанного дерева.

Обращение к изучению «примитивного» и первобытного искусства,

стимулируемое сенсационными открытиями в Западной Европе и Центральной Америке, создает новую отрасль науки на стыке искусствоведения, археологии и этнографии. Исследования археологов, этнографов, искусствоведов постепенно привлекают внимание к неизвестным до того загадочным памятникам искусства – созданиям различных эпох и народов, мало-помалу способствуя раскрытию смысла и значения отдельных памятников, места и роли искусства в жизни человека. Вместе с тем каждая работа в какой-то мере приближала и непосредственное понимание «примитивного» искусства, постепенно делая эту «вещь в себе» «вещью для нас».

«Открытие» и признание традиционного искусства подготавливались в Европе множеством факторов художественного и культурно-исторического развития, действовавших независимо друг от друга. Важнейшие из них: организация музеев и работы этнографов; появление новых концепций относительно «примитивного» искусства; расширение эстетического кругозора.

С 1906 года во Франции африканские и океанийские статуэтки и маски старательно разыскиваются и скупаются художниками и коллекционерами; среди последних много молодых поэтов и писателей, имена которых теперь известны всему миру.

Одновременно, или даже несколько раньше, то же самое происходит в Германии, где внимание молодых художников привлекают большие собрания африканской скульптуры,

выставленные в Дрезденском этнографическом музее.

В 1914 году русский художник и искусствовед, автор одной из самых первых книг об африканском искусстве, В. Матвей писал: «Внешне это искусство поражает многих своими непривычными формами... Негр любит свободные самостоятельные массы; связывая их, он получает символ человека. Он не гонится за реальностью; его истинный язык – игра масс, и выработал он его в совершенстве... Игра тяжестями, массами у художника-негра поистине разнообразна, бесконечно богата идеями, и самодовлеющая, как музыка»<sup>46</sup>.

До 1914 года существовало всего лишь несколько коллекционеров – собирателей «примитивной» скульптуры. Наиболее известные из них П. Гийом, Ф. Фенеон, Ф. Хавиланд, С. Шуккин и несколько других. С 1920 года во Франции, Бельгии, Германии, США создаются новые коллекции, открываются специализированные галереи.

В 20–30-х годах организуются большие выставки африканской и океанийской скульптуры. В 1923 году одна из таких выставок открывается в Марселе, в 1925 году – в Париже (Лувр), в 1935 году – в Нью-Йорке (Музей современного искусства).

Процессы взаимодействия, взаимовлияния различных культур происходят постоянно и повсеместно и являются существенными факторами всеобщего культурного развития. Этот процесс, как известно, может быть двусторонним – если в нем участвуют живые культуры, близ-

кие по характеру и уровню развития. Несколько иначе обстоит дело, когда мы встречаемся с культурой исторических или современных народов, развитие которых шло своим самобытным путем. В этих случаях очень часто даже самое внимательное изучение оказывается недостаточным для установления подлинного контакта, в результате которого достижения чужой культуры

становятся общим достоянием и получают новую жизнь в русле всемирно-исторического развития. Начавшийся в 20-х годах процесс широкого освоения в искусстве новой проблематики и новых средств выражения шел параллельно с вовлечением вновь открывшегося пласта искусства прошлого в орбиту культурного достояния человечества.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, т. 3, ч. 2, стр. 233.
- 2 А. И. Першиц, А. Л. Монгайт, В. П. Алексеев, История первобытного общества, М., 1968, стр. 64–65.
- 3 Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, М., 1958, стр. 400.
- 4 Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1968, стр. 316, 317.
- 5 К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 593–594.
- 6 Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 354.
- 7 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 188.
- 8 Там же, стр. 189.
- 9 К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 566.
- 10 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 516.
- 11 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 488.
- 12 Г. Спенсер, Сочинения, Основания психологии, ч. VI–IX, М., 1898, стр. 412.
- 13 Л. С. Выготский, Психология искусства, стр. 312.
- 14 Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 30, М., 1951, стр. 81.
- 15 «Красота в особенности не является предметом поэзии, но представляет истинный объект всех изобразительных искусств... Красота является критерием для оценки тел в живописи» (Лессинг, Лаокоон, М., 1957, стр. 404, 405).
- 16 В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 67.
- 17 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 26, ч. I, стр. 155.
- 18 D. Fraser, L'art primitif, Paris, 1962, p. 21.
- 19 Ibid, p. 20.
- 20 Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 346.
- 21 Р. Лем, Искусство негритянских народов. – Журнал «В защиту мира», 1957, № 74–75.
- 22 В. А. Истрин, Возникновение и развитие письма, М., 1965, стр. 71.
- 23 J. Gabus, Art Nègre, Paris, 1967, pp. 38–39.



- 24 Б. Роулэнд, Искусство Запада и Востока, М., 1958, стр. 9.
- 25 А. Хаузер, The social History of art, London, 1957, p. 27.
- 26 В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, М., 1948, стр. 632.
- 27 Там же, стр. 456.
- 28 А. Ф. Анисимов, Этапы развития первобытной религии, М., 1967, стр. 26.
- 29 J. A. Mauduit, Quarante mille ans d'art moderne, Paris, 1954, p. 128.
- 30 А. П. Окладников, Олень Золотые рога, Л-М., 1964, стр. 36.
- 31 J. A. Mauduit, Quarante mille ans d'art moderne, pp. 146-147.
- 32 L. Pauwels et S. Bergier, Le matin des magiciens, Paris, 1960, pp. 257-258.
- 33 С. Лэви-Страусс, La pensée sauvage, Paris, 1962, p. 21.
- 34 Л. С. Выготский, Психология искусства, стр. 310, 312.
- 35 Б. И. Шаревская, Старые и новые религии Тропической и Южной Африки, М., 1964, стр. 182.
- 36 W. Howells, The Heathens. Primitive man and his religions, New York, 1948, p. 23.
- 37 К. Барх, Der Christ als Zeuge, Berlin, 1954, S. 224.
- 38 F. Boas, Primitive Art, New York, 1955, p. 25.
- 39 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 717.
- 40 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 29.
- 41 Евангелие от Матфея, гл. 6, ст. 28, 29.
- 42 А. П. Окладников, Олень Золотые рога, стр. 65-66.
- 43 Там же, стр. 65.
- 44 Там же, стр. 71.
- 45 Т. Водроги, L'art de l'Océanie, Paris, 1961, p. 28.
- 46 В. Марков (В. И. Матвей), Искусство негров, Пг., 1919, стр. 36.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

СЛОВАРЬ

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ



**Аддора.** Пещера в горах Пеллегрини в Сицилии. Обнаружена в 1953 году в результате случайного взрыва склада боеприпасов. На стенах пещеры найдены петроглифы, которые датируются концом верхнего палеолита. Помимо большой многофигурной композиции, по-видимому, изображающей ритуальный танец, в пещере открыты изображения диких лошадей, бизонов, ланей, оленей. По технике петроглифы Аддоры напоминают древние наскальные изображения Северной Африки и Сахары, а по стилю занимают промежуточное положение между франко-кантабрийским и восточноиспанским искусством. Приблизительная датировка – X тысячелетие до н.э.



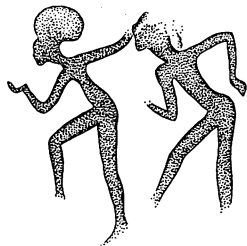
**Альпера.** Местность в провинции Альбасет в Испании. Здесь находится один из наиболее крупных ансамблей наскального искусства Восточной Испании. Живопись Альперы изображает различные сцены из жизни охотничьих племен, населявших этот район Пиренейского полуострова в эпоху мезолита.

**Альтамира.** Пещера в горах Кантабрии на севере Испании. В 1879 году здесь была впервые в Европе обнаружена палеолитическая живопись. Изображения начинаются неподалеку от входа. Среди них лошади, кабаны, лани, антропоморфные фигуры, различные знаки и отпечатки рук. Особенно многочисленны полихромные фигуры бизонов, написанные в натуральную величину на потолке пещеры. Большая часть полихромных изображений датирована мадленским периодом. Контурные одноцветные рисунки относятся к более раннему времени.



**Афро-португальская пластика.** Художественные изделия из слоновой кости, главным образом кубки, перечницы, солонки и т.п., богато украшенные резьбой, которые примерно с XVI века ввозятся с западного побережья Африки в Европу.

Это своеобразное искусство, соответствующее традиционным африканским канонам, но приспособившееся к вкусам европейских заказчиков.



**Ахаггар.** Горный массив в Центральной Сахаре. Один из крупнейших районов широкого распространения наскального искусства.

Здесь, на высоте более двух тысяч метров, на открытых скалах найдены большие многофигурные живописные композиции, изображающие лучников, экспрессивные фигуры танцовщиц и стада быков. Шкуры быков покрыты причудливым геометрическим узором, их застывшие фигуры резко контрастируют с динамичными изображениями танцовщиц.

**Бенин.** Средневековое государство, существовавшее в XIII–XIX веках на территории современной Нигерии. Основным фактором, определившим стиль и характер бенинского дворцового искусства, было возвышение царской семьи и высоких сановников. Тесно связанное с царским двором, оно косвенно отразило периоды подъема и упадка государства. Бенинская бронзовая скульптура создавалась на протяжении нескольких столетий – с XIV до второй половины XIX века. Кроме широко известных однотипных голов царей и цариц, эта скульптура представлена многочисленными рельефами и фигурами, изображающими различных животных и людей: воинов, музыкантов, придворных и даже европейцев, главным образом португальцев, с которыми Бенин торговал начиная с XVI века.

**Бронзовый век.** Период, который следует за неолитическим и предшествует появлению железа. Соответствует определенному уровню развития производительных сил и начинается в разное время у разных народов:

Ближний Восток – III тысячелетие до н. э.

Греция и Крит – начало II тысячелетия до н. э.

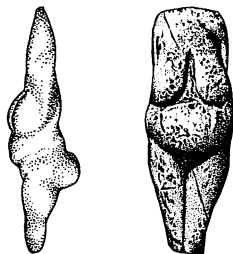
Европа – I тысячелетие до н. э.

Первые металлические орудия повторяют форму каменных. Позднее появляются новые виды. Украшения наряду с оружием также принадлежат к числу самых первых бронзовых изделий. К этому периоду относятся изобретение колеса и широкое использование тягловых животных, а также появление письменности, рост городов и образование больших империй.

**Брюникель.** Пещера в департаменте Тарн-и-Гаронна (Франция). В палеолитических слоях этой пещеры найдено большое количество каменных плиток с выгравированными рисунками, рога и куски кости с изображениями животных, а также копьеметалки и другие предметы, украшенные рельефным геометрическим орнаментом.



**Валлторга.** Ущелье в провинции Каstellон (Испания). Здесь в 1917 году был открыт крупнейший комплекс мезолитической наскальной живописи Восточной Испании.



«Венеры» палеолитические. Женские статуэтки из камня, кости и обожженной глины, найденные в археологических слоях верхнего палеолита.

**Виллендорф.** Местечко в Австрии, где была обнаружена палеолитическая стоянка. Среди многочисленных предметов здесь найдена одна из самых известных палеолитических «венер».

Датировка ее, как и других подобных статуэток, ориньякским периодом в последнее время оспаривается многими археологами. Более точно они датируются граветтено-солютрейским периодом (XXV—XVIII тысячелетия до н. э.)



**Вонжины.** Мифические создания, которые, по представлению аборигенов Северо-Западной Австралии, олицетворяют дождь, влагу. С присутствием Вонжин связывают наличие источников воды, возле которых издавна существуют ежегодно подновляемые живописные изображения. Считается, что с исчезновением изображения Вонжины исчезнет вода, прекратятся дожди и наступит засуха и голод.

**Гагарино.** Стоянка эпохи верхнего палеолита в верховье Дона (Липецкая область, СССР). Открыта в 1926 году советским археологом С. Н. Замятниним. Обнаружены кости различных животных, в том числе мамонта и носорога, кремневые и костяные орудия, украшения из зубов животных и семь типично палеолитических женских статуэток из бивня мамонта.

Там же найдены остатки палеолитического жилища.

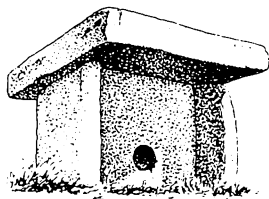
**Гарга.** Пещера в департаменте Верхние Пиренеи (Испания). Открыта и обследована французскими археологами в 900-х годах.

В этой пещере находится наибольшее количество отпечатков человеческих рук. Отсутствие одной или нескольких фаланг на этих отпечатках объясняют ритуальным отрубанием пальцев. В отдельных случаях под отпечатками рук различимы полустертые силуэты животных.



**Гурдан** (департамент Верхняя Гаронна, Франция). Местонахождение многочис-

ленных художественных изделий, относящихся главным образом к мадленскому периоду. Наиболее интересные изображения животных, вырезанные на камне и роге северного оленя.



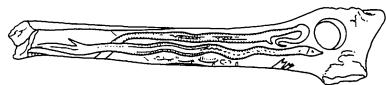
**Дольмены.** Мегалитические сооружения, составленные из нескольких вертикальных каменных блоков, перекрытых каменной плитой. Во многих случаях дольмены использовались для погребений. Распространены в Европе, Азии, Африке преимущественно в приморских областях. Относятся к бронзовому, иногда к железному веку.

**Дольни-Вестоницы** (Чехословакия). Одна из самых больших стоянок палеолитических охотников, которая была открыта в 1922 году.

За время раскопок, которые ведутся с 1924 года на площади в несколько квадратных километров, в Д.-В. найдены десятки тысяч кремневых и костяных орудий, кости различных животных (главным образом мамонтов), остатки древних жилищ. Наиболее важной находкой являются фигурки, вылепленные из глиняной смеси и обожженные. Эта скульптура считается древнейшей в истории керамики.

По данным радиоуглеродного анализа, стоянка датируется серединой XXVI тысячелетия до н. э.

**Дми, или Жиро-Жиро.** Мифические существа, которые, по представлениям австралийских аборигенов, живут в лесах на северо-западе континента. В наскальной живописи этого района встречаются маленькие антропоморфные фигурки, изображающие этих духов.



«Жезлы». Условное название, закрепившееся за орнаментированными изделиями из рога северного оленя, имеющими вид палки с утолщением и отверстием на конце. В современную эпоху подобные предметы использовались жителями Крайнего Севера для выпрямления копий.

**Идеограмма.** Знак, имеющий более или менее определенное смысловое значение, не ассоциирующееся непосредственно со словом. Содержание пластической идеогаммы не может быть передано словами, так же как, например, смысловое значение музыкального аккорда.

**Инициация.** Обряд посвящения, через который проходят в традиционном обществе все члены племени, достигшие определенного возраста. Представляет собой комплекс религиозных церемоний и физических испытаний, в ходе которых посвящаемый приобщается к жизни взрослых, становясь после этого полноправным членом племени.

**Испанский Левант.** Восточные прибрежные районы Испании (Левант — районы восточного побережья Средиземноморья). Искусство Испанского Леванта — главным образом наскальная живопись эпохи мезолита — находится в провинциях Лериды, Теруэла, Таррагона, Каstellон, Альбасете, Мурсия, а также Хаен.

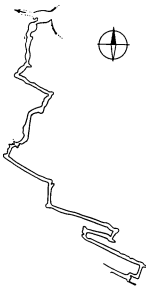
**Истюриц.** Пещера в департаменте Нижние Пиренеи (Франция). Здесь в 1913 году найдены контурные рисунки на камне и кости, живописные и петроглифические изображения ориньякского и мадленского периодов, а также пятиметровый рельеф, изображающий большого северного оленя и других животных.



**Ифе.** Религиозный центр страны Йоруба на юго-западе Нигерии, где уже в начале II тысячелетия н. э. создавалась замечательная бронзовая и терракотовая скульптура, настолько отличающаяся своим стилем от традиционной африканской скульптуры, что ее создание долгое время приписывали различным неафриканским народам. Согласно легенде, техника бронзового литья была передана мастерами Ифе в Бенин.



**Кalebаса.** Сосуд, изготовляемый из выдолбленной и высушенной тыквы.



**Комбарелль.** Пещера в департаменте Дордонь (Франция). Открытие этой пещеры положило конец сомнениям в подлинности ранее открытых памят-

ников палеолитической пещерной живописи и петроглифов. Сотни изображений бизонов, лошадей, мамонтов, северных оленей, быков, волков, каменных баранов, размеры которых колеблются от 10 см до 1 м, относятся преимущественно к периоду расцвета мадленского искусства.



**Канага.** Маска-наголовник народности догон (Западная Африка), увенчанная фигурой в форме двойного креста с загнутыми концами. По одной версии – символизирует связь между землей и небом, по другой – изображает мифического крокодила.

**Каповая пещера** (Южный Урал, СССР). В 1959 году здесь обнаружена палеолитическая живопись: выполненные красной краской контурные с силуэтные изображения семи мамонтов, двух лошадей, двух носорогов, а также различные схематические знаки и антропоморфные фигуры. Живопись находится на большой глубине от входа (около трехсот метров). Она приблизительно датируется раннемадленским периодом.

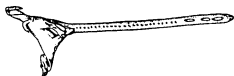
**Капсийская культура.** Получила свое название от г. Капса (теперь Гафса, Тунис), где была впервые обнаружена одна из самых значительных африканских мезолитических культур, которая распространяется до Восточной Африки (Кения) и состоит из различных мелких кремневых орудий правильной геометрической формы.

**Карго.** Культ. Представляет собой комплекс подражательных действий магического характера, направленных на получение всевозможных промышленных изделий. Возник в современную эпоху у племен, населяющих внутренние рай-



оны Новой Гвинеи, в результате поверхностных контактов с промышленной цивилизацией.

**Когул** (провинция Лерида, Испания). Среди обнаруженных здесь в 1908 году наскальных изображений особое внимание привлекает сцена, изображающая танец женщин в длинных колоколообразных юбках. Фигуры в таких же одеяниях встречаются в наскальном искусстве Сахары.



**Копьеметалка.** Первое механическое приспособление, изобретенное палеолитическим человеком, которое позволяло увеличивать скорость бросаемого копья. Скульптурные украшения копьеметалок принадлежат к числу шедевров искусства мадленского периода.



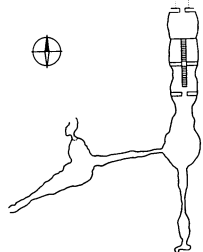
**Корвар.** Новогвинейская скульптура в виде сидящей антропоморфной фигуры, которая служит подставкой для черепа. **Костёнки** (Воронежская область, СССР). Село на берегу Дона, в районе которого начиная с 1879 года ведутся археологические раскопки, распространившиеся на площадь около восьми квадратных километров. До настоящего времени найдены двадцать три верхнепалеолитические стоянки с остатками древних жилищ. Собрано много каменных и костяных орудий, украшений,

а также фигурки животных и женские статуэтки, вырезанные из камня и кости.

**Кромлехи.** Мегалитические сооружения культового назначения, составленные из больших каменных блоков и образующие в плане круг или несколько концентрических кругов до ста метров в диаметре. Встречаются в разных районах Старого и Нового Света: наиболее известны кромлехи Англии (Стонхендж) и Бретани (Карнак).

**Лабастид.** Пещера в департаменте Верхние Пиренеи (Франция). Живопись и петроглифы в этой пещере находятся на большой глубине. Их датируют среднемадленским периодом.

**Ла Мадлен** (департамент Дордонь, Франция). Палеолитическая стоянка, открытая в 1910 году, давшая название последнему периоду верхнего палеолита, к которому относятся найденные здесь орудия, петроглифы и др.



**Ласко** (департамент Дордонь, Франция). Пещера, открытая в 1940 году, в которой находится один из крупнейших и лучших по качеству и сохранности комплексов палеолитической пещерной живописи и петроглифов. Стены и потолок некоторых залов этой пещеры покрыты изображениями различных животных в нескольких слоях. Эти слои живописи относятся к разным периодам. Приблизительная датировка XXIV—XIX тысячелетиями до н. э., предложенная А. Брейлем, в последнее время была пересмотрена и уточнена Леруа-Гураном. Новая датировка XV тысячелетием до н.э. подтверждена радиоуглеродным анализом. **Литье** методом «утраченной восковой модели». Древний способ, известный в

Африке с IV века. Вначале создается восковая модель, которую обмазывают слоем глины. Затем воск вытапливают и вместо него заливают бронзу.

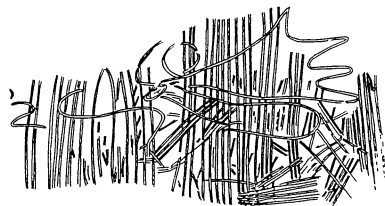
**Лоссель** (департамент Дордонь, Франция). Место, где были найдены многочисленные предметы мобильного искусства, в том числе реалистические человеческие изображения, редкие в палеолитическом искусстве. Среди них – одно из лучших произведений – каменное рельефное изображение обнаженной женщины с рогом бизона в руке. Этот рельеф, так же как и другой (фрагмент мужской фигуры в позе лучника), датируется концом ориньякского – началом солютрейского периода, то есть приблизительно между XXIV – XVIII тысячелетиями до н.э.

**Мадлен**. Последний период верхнего палеолита (см.), названный по месту раскопок в пещере Ла Мадлен (Дордонь, Франция).

Различаются три подпериода: 1. Раннемадленский – начало около XV тысячелетия до н.э. Основным материалом для изготовления орудий и художественных изделий становится кость и олений рог. Создаются ансамбли пещерной живописи. Среди них наиболее известны Ласко, Пеш Мерль, Ла Пасьега.

2. Среднемадленский – начало около XII тысячелетия до н.э. Время наивысшего расцвета палеолитического франко-кантабрийского искусства. Копье-металки, жезлы и другие предметы, изготовляемые в это время, представляют собой законченные произведения искусства. В это же время создаются многофигурные ансамбли, покрывающие сплошными красочными «панно» стены и потолки в таких пещерах, как Альтамира, Ласко, Комбарелль, Фон де Гом, Марсула, и залы, расположенные в пещерах Руфиньяк, Нью, Лабастид, Монтеспан, Труа Фрер.

3. Позднемадленский – начало около X тысячелетия до н.э. Характеризуется упадком пещерного искусства. В живописи символические и абстрактные формы постепенно вытесняют фигуративные изображения. Петроглифы еще сохраняют изобразительный характер.

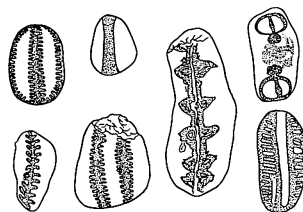


«**Макароны**». Так принято называть серии прямых и волнистых параллельных линий на стенах палеолитических пещер, проведенных пальцами человеческой руки по сырой глине. Входят в круг древнейших пещерных изображений.



**Маланган**. Новоирландская раскрашенная деревянная скульптура, имеющая сложную ажурную структуру, а также обряд, связанный с культом предков, в котором эта скульптура занимает центральное место.

**Марсула**. Пещера, открытая в 1897 году в департаменте Верхняя Гаронна (Франция). Содержит несколько групп живописных изображений животных и различные схематические рисунки. Живопись датируется мадленским периодом.



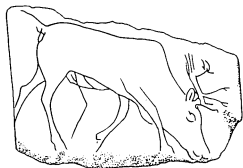
**Мас д'Азиль** (департамент Арьеж, Франция). Пещера, где с конца XIX века велись археологические раскопки, давшие

богатый и отчасти необычный материал, в частности – большое количество речных галек, покрытых разнообразными знаками в виде параллельных линий, кругов, елочек и других абстрактных рисунков, выполненных красной краской. В том же слое найдены мелкие кремневые орудия. Эта переходная от палеолита к неолиту культура получила название азильской (масдазильской).

**Мегалиты.** Сооружения культового характера из грубообработанных или необработанных больших каменных глыб. Различают три типа мегалитов: дольмены, менгиры и кромлехи (см.). Появление мегалитических сооружений датируется концом неолита.

**Мезолит.** Переходный период между палеолитом и неолитом, для которого характерны мелкие кремневые орудия. Начало периода – приблизительно VIII тысячелетие до н.э. Европейские охотничьи мезолитические культуры современны пастушеским и земледельческим цивилизациям Малой Азии и Сахары. Искусство этого периода в Европе стилистически разнородно: живые выразительные образы наскальной живописи в Восточной Испании создаются в то же время, что и абстрактные геометрические формы, высеченные и высверленные на валунах на территории Франции и Дании.

**Менгиры.** Продолговатые камни, одиночные или образующие длинные аллеи. Высота менгиров – от 1 м до 20 м и более. Аллея менгиров в Карнаке (Бретань) насчитывает 2813 камней, составленных в 13 рядов. Больше всего распространены в Западной Европе. По-видимому, связаны с культом мертвых.



**Мобильное искусство.** Этот термин обычно употребляется для обозначения легко перемещаемых и сравнительно

небольших предметов искусства и различных изделий, имеющих художественную ценность, таких, например, как орнаментированные изделия из кости и рога, различные статуэтки, каменные плитки и гальки с рельефными, гравированными и живописными изображениями и т.п.

**Наскальное искусство.** Все виды изображений: живопись, рисунки, петроглифы, рельефы, выполненные на каменных блоках, валунах, скалах, сводах пещер в отличие от мобильного искусства (см.).



**Нательная живопись.** Различные узоры и рисунки, временно наносимые на тело одной или несколькими красками. Нательные росписи, покрывающие лицо, грудь или все тело, чаще всего связаны с ритуальными танцами. Различные виды этой древнейшей формы изобразительного искусства широко распространены у народов Африки, Австралии и Океании.

**Неандертальский человек.** Последний в цепи видов ископаемого человека, предшествующий появлению homo sariens (см.). Назван по местечку вблизи Дюссельдорфа, где в 1856 году был найден первый скелет. Различные типы неандертальцев населяли в эпоху среднего палеолита обширные территории в восточном полушарии. Исчезает в начале верхнего палеолита.

**Неолит.** Новый каменный век. Последний период каменного века, за которым следует эпоха металла. Достигается высокое совершенство в технической обработке теперь уже полируемых каменных орудий. В этот период происходит то, что называется первой технической революцией. Практикуется

скотоводство и земледелие, ткачество и гончарное производство. Оседлый образ жизни приводит к созданию первых городов и государств. Начало этого периода датируется:

на Ближнем Востоке – VII тысячелетием до н. э.,  
в Западной Европе – IV тысячелетием до н. э.,  
в Америке – III тысячелетием до н. э.,  
в Китае – II тысячелетием до н. э.



**Нок.** Одна из интересных ископаемых культур Западной Африки, названная по месту находки первых памятников вблизи селения Нок в Центральной Нигерии.

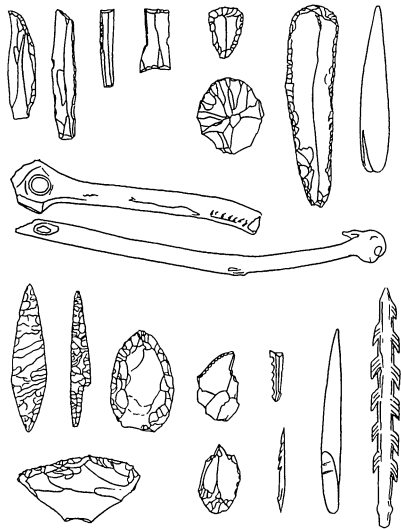
В настоящее время установлено, что эта культура, датируемая V веком до н.э. – II веком н.э., была распространена на территории в несколько тысяч квадратных километров. Терракотовая скульптура Нок (голова и фигуры) является древнейшей известной сейчас африканской скульптурой. Ее характерная особенность – четкое стилистическое единство скульптуры в целом при разнообразии пластической трактовки деталей. Так, например, человеческая голова может изображаться в виде конуса, шара или цилиндра, но при этом всегда сохраняет легко распознаваемые стилистические особенности.

Кроме терракотовых голов, которые, по-видимому, являются фрагментами статуй, в тех же археологических слоях найдены орнаментированные фигуры животных, браслеты, украшения из жемчуга, каменные полированные топоры и т.д.

Вопрос о том, какому африканскому народу принадлежит эта культура, пока не решен.

**Нсибиди.** Один из типов развитого пиктографического письма, использовавшийся в Камеруне и Восточной Нигерии. Степень стилизации различна – от почти натуралистических изображений до схематических знаков.

**Ориньяк.** Период верхнего палеолита (см.), названный по месту археологических находок вблизи Ориньяка (Верхняя Гаронна, Франция). Именно в этот период появляются первые изображения на каменных плитках, найденных в пещерах Историц, Ле Берну, Белькайр, Ла Ферраси. В это время впервые появляются так называемые «жезлы» (см.). Начало около XXX тысячелетия до н. э.



**Палеолит.** Древний каменный век. Самый длительный и наиболее однородный период в развитии человеческой культуры.

Палеолит делится на нижний, или ранний, начавшийся один миллион лет до нашей эры и длящийся до сорокового тысячелетия до нашей эры, и верхний, или поздний (XL–X тысячелетия до н. э.). В нижнем палеолите последовательно различают археологические культуры: дошельскую, шельскую, ашель-

скую и мустьерскую, или среднепалеолитическую (С–ХI тысячелетие до н. э.). Приблизительная датировка периодов верхнего палеолита:

Шательперонский – начало около XXXV тысячелетия до н. э.

Ориньякский – начало около XXX тысячелетия до н. э.

Граветтский – начало около XXV тысячелетия до н. э.

Солютрейский – начало около XVIII тысячелетия до н. э.

Мадлен (ранний) – начало около XV тысячелетия до н. э.

Мадлен (поздний) – начало около X тысячелетия до н. э.

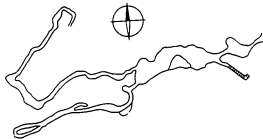
В начале верхнего палеолита с появлением homo sapiens культурное и социально-экономическое развитие ускоряется. «Палимпсесты». Так по аналогии со средневековыми рукописями, где поверх одного полустертого текста накладывался другой, называют перекрывающиеся друг друга изображения, часто встречающиеся в пещерном и наскальном искусстве. В пещере Ласко, в Тассилин-Аджере и в южноафриканской наскальной живописи часто встречаются «палимпсесты», содержащие более десятка разновременных наслоений. «Палимпсесты» играют важную роль в установлении относительной хронологии.



**Остров Пасхи.** По данным радиоуглеродного анализа, остров Пасхи был заселен не позднее IV века н.э. Полагают, что вначале на острове жили переселенцы из Южной Америки, к которым значительно позднее присоединились полинезийцы. Этим объясняется смешанный

характер древней культуры острова, в котором помимо основного полинезийского начала проявляются черты, характерные для перуанской культуры доинкского периода.

**Петроглиф.** Изображение, высеченное, выбитое или процарапанное на камне.



**Пеш Мерль.** Пещера в департаменте Ло (Франция). Открыта в 1922 году. Обнаруженные здесь изображения животных прочерчены пальцами по влажной глине и написаны краской. Среди последних особенно интересны силуэты двух лошадей, выполненные отдельными короткими мазками и обведенные черным контуром. Здесь же находятся негативные отпечатки рук.

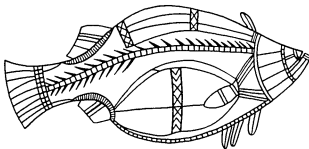
**Пещерное искусство.** Весь без исключения комплекс художественных памятников, найденных в пещерах и созданных в период, когда эти пещеры использовались человеком в качестве жилья или служили святилищами.

**Пиктографическое письмо.** Древнейший тип письма, представляющий собой сложный рисунок или серию изображений, которые без связи с каким-либо определенным языком передают сообщение. В отличие от идеограммы (см.) пиктограмма передает то, что может быть выражено словами.

**Предков культ.** Составляет основное содержание религиозной жизни в подавляющем большинстве традиционных обществ. Объектом религиозного почитания являются в данном случае не мифические первопредки – полужидко-полуживотные, а умершие члены семьи, рода, духам которых приписывается способность оказывать влияние на жизнь живых. Обряды, связанные с этим культом, призваны поддерживать постоянную связь между миром живых и мертвых. Нарушение этой связи грозит гибелью племени.

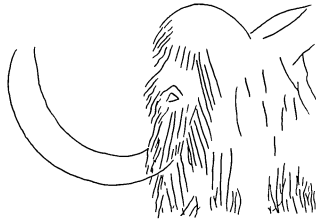
**Пржедмост** (Моравия, Чехословакия). Большая стоянка палеолитических охотников. Раскопки ведутся с 1880 года. На этой стоянке найдено около двадцати пяти тысяч каменных орудий и кости различных арктических животных, в том числе кости около тысячи мамонтов. Здесь же найдено групповое захоронение двенадцати детей и восьми взрослых. Облик этих людей, живших около двадцати пяти тысяч лет назад, почти не отличается от облика современных европейцев.

**Радиоуглеродный анализ.** Метод датировки, основанный на свойстве растений и животных поглощать радиоуглерод, находящийся в атмосфере. Со смертью этот процесс прекращается и начинается распад радиоуглерода. Поскольку скорость его распада известна, измерение его в различных органических остатках (уголь, кости и т. п.) позволяет датировать археологические слои, в которых эти остатки были найдены. Точность датировки радиоуглеродным методом колеблется от 100 до 1000 лет.



**«Рентгенографические» изображения.** Так называют изображения животных и человека, на которых прорисованы скелет и внутренние органы (сердце, желудок, легкие и т. п.). Распространены главным образом в живописи на коре и наскальной живописи Австралии (Арnhemленд).

**Рок де Сер** (департамент Шаранга, Франция). В 1927 году здесь были найдены большие рельефы с изображением быков, каменных баранов и лошадей. В 1950 году в том же месте были обнаружены новые рельефы, расположение которых указывает на то, что они составляли один сплошной фриз, вытянутый по прямой линии. Солютрейский период.



**Руфиньяк** (департамент Дордонь, Франция). Пещера, о существовании которой было известно уже в XVIII веке, но живопись в ней была обнаружена только в 1956 году. Помимо бизонов, каменных баранов, лошадей, быков и оленей здесь найдены многочисленные изображения мамонтов, сравнительно редкие в франко-кантабрийском искусстве, а также лучшие в палеолитическом искусстве изображения носорогов. Мадленский период.



**Сао.** Легендарный народ, живший в IX—XIX веках в районе озера Чад, по имени которого названа самобытная культура, обнаруженная археологами в дельте реки Шари. В развалинах древних городов найдены медные, бронзовые и железные предметы, скульптура из терракоты, различные изделия из камня, кости, рога и перламутра. Эту культуру по праву называют «глиняной», так как подавляющее большинство художественных изделий и предметов обихода сделано из обожженной глины. Из глины сооружались здания, изготовлялась различная утварь, делались катушки и веретена для пряжи, детские игрушки и украшения, огромные урны, в которых хоронили умерших, и т. д. Искусство Сао

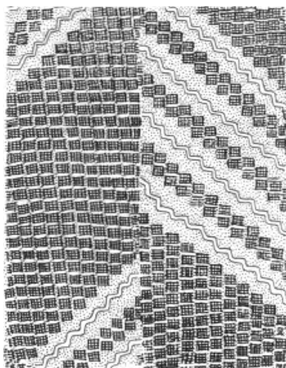
представлено главным образом terra-cottовой скульптурой, которая довольно четко делится на два вида: головы и статуэтки. Большая часть голов выполнена в своеобразном декоративном стиле, в котором большое место занимают геометрические орнаментальные мотивы. Можно предположить, что примитивизм, характеризующий это искусство, является результатом консервации очень древних форм культовой африканской скульптуры.

**Сахарский Атлас.** Горная цепь вдоль северной границы Алжирской Сахары. Здесь, в районах Могар Тахтани и Тиута, в 1847 году были обнаружены наскальные изображения. Многочисленные экспедиции, обследовавшие позднее этот район, выявили десятки новых местонахождений петроглифов и живописи, расположенных на одной линии, вдоль которой тянется цепь высыхающих оазисов. Эта цепь проходит с юго-запада от оазиса Тагит на северо-восток до Афлу. Наибольшее количество наскальных изображений находится в юго-западной части Сахарского Атласа.

**Синкретизм первобытный.** Нерасчлененность, слитность искусства, мифологии, религии, характеризующая первоначальное состояние первобытной культуры.

**Солютре.** Период верхнего палеолита (см.), получивший название по месту находки (Солютре, департамент Сони-и-Луары, Франция) наиболее типичных орудий этой культуры. Начало — около XVIII тысячелетия до н. э. Особенного расцвета в этот период достигает каменное искусство. Уверенная, ясная линия четко очерчивает фигуры животных, приобретающие в этот период особую выразительность. Большое совершенство достигается и в изготовлении каменных орудий, обрабатываемых особым способом (солютрейская ретушь). Отдельные режущие орудия длиной до тридцати сантиметров имеют в толщину всего лишь несколько миллиметров.

**Табу.** Ритуальный запрет, налагаемый на какое-либо действие. Например, запрещенное убивать и употреблять в пищу то-темное животное или растение и т. п.



**Тапа.** Особая материя типа плотной бумаги из растительных волокон. Употребляется полинезийцами для изготовления одежды, украшений, масок и т. п. Обычно украшена полихромным геометрическим рисунком.

**Тассилин-Аджер.** Горное плато в Центральной Сахаре, где находится крупнейший в мире ансамбль наскальной живописи. Тысячи живописных изображений, создававшихся на протяжении около десяти тысячелетий, позволяют проследить развитие этого искусства от отдельных примитивно-натуралистических фигур животных до больших полихромных фресок, изображающих массовые сцены охоты, войны, перегона стад, танцев, собиранья злаков и т. д. Наивысшего расцвета тассилийская живопись достигает примерно в середине IV—III тысячелетия до н. э.



**Татуировка.** Различные несмыаемые знаки, узоры и рисунки на коже, либо графические, наносимые на определен-

ные участки тела посредством накалывания с введением под кожу красящих веществ, либо рельефные, образующиеся от рубцов или углублений на месте специально делаемых надрезов.

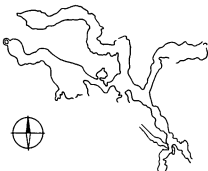
Первый способ, особенно распространенный на Маркизских островах, называется «маркизским», второй – «ново-зеландским». Последний вид татуировки широко распространен в Африке. В традиционных обществах татуировка выполняет различные социальные функции: например, определяет социальную, религиозную и племенную принадлежность. Татуировка может иметь также и чисто декоративное назначение.

**Тейжа** (департамент Дордонь, Франция). Пещера, изображения в которой создавались в конце мадленского периода, отмеченного упадком пещерной живописи, в то время как техника петроглифов еще продолжала оставаться на сравнительно высоком уровне.

**Тотем.** Животное или растение, которое, согласно мифическим представлениям, является предком-покровителем данного рода и каждого его члена – символом кровного родства.

Членам рода запрещается убивать и употреблять в пищу тотемное животное или растение, а также вступать в брак с лицом той же тотемной группы.

**Традиционное искусство.** Искусство, существующее на низших этапах развития у всех народов и сохраняющее тесную преемственность во всех основных аспектах (функции, виды, жанры, образы и т. д.). Его отличительные особенности: непрофессиональный и вневеличный характер творчества, насыщенность мифологической символикой, неразрывная связь со всем религиозно-культурным комплексом.



**Труа Фрер** (департамент Арьеж, Франция). Пещера, обнаруженная в 1916 году рядом с открытой ранее пещерой Тюк

д'Одубер. Извилистые, разветвленные проходы пещеры ведут к залу, находящемуся на большой глубине, стены которого покрыты изображениями бизонов, северных оленей, диких лошадей. Особо выделяется загадочное антропоморфное изображение человеческой фигуры со звериными ушами, хвостом и оленьими рогами. Живопись датируется мадленским периодом, петроглифы – концом ориньякского периода.



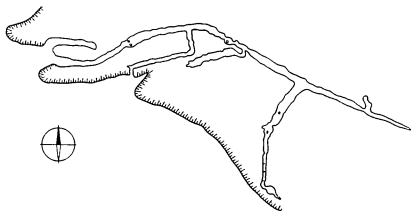
**Фетиш.** Природный или специально изготовленный предмет, которому приписывается сверхъестественная сила, способная оказывать человеку различные услуги. Такую способность могут иметь скалы, деревья, раковины и т. п., а также различные бытовые предметы, например горшки, калebasы, барабаны и т. д. Среди скульптурных изделий – это чаще всего небольшие антропоморфные или зооморфные статуэтки, иногда имеющие специальное назначение. Фетиш, например, может быть предназначен для охраны поля или жилища.

**Фещан.** Юго-западный район Ливийской Сахары. Здесь, примерно в 150 км к востоку от алжиро-ливийской границы на территории Эрг-Мурзук, а также в прилегающих северных и северо-восточных районах находится крупный ансамбль наскального искусства, главным образом петроглифов. Древнейшие изображения, датируемые приблизительно VIII тысячелетием до н.э., отличаются огромными размерами, тщательным техническим исполнением, монументальным реализмом. В Фещане находится большая часть сахарских петроглифов периода древнего буйвола,



но также большое количество памятников пастушеского периода. Имеются здесь и схематические рисунки последнего периода, но они занимают сравнительно небольшое место.

**Фигуративное искусство.** Искусство любых видов, стилей и направлений, базирующееся на предметной реальности и оперирующее конкретными, непосредственно опознаваемыми формами. Нефигуративное – абстрактное искусство.

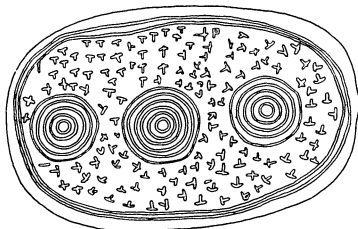


**Фон де Гом** (департамент Дордонь, Франция). Пещера, живопись которой, открытая в 1901 году, принадлежит к числу лучших созданий эпохи палеолита. Изображения бизонов, лошадей, мамонтов, северных оленей, быков и каменных баранов сменяют друг друга на стенах узкого 123-метрового прохода, имеющего выходы в небольшие боковые залы и коридоры. Иногда рисунки перекрывают друг друга. Так, поверх полихромных изображений больших бизонов процарапаны и затем покрыты краской маленькие фигурки мамонтов. Большая часть изображений этой пещеры датируется среднемадленским периодом.

**Франко-кантабрийское искусство.** Преимущественно пещерное искусство верхнего палеолита, четко локализованное на территории Юго-Западной Франции и Пиренейского полуострова с главными очагами в долинах Везера и Дордони, в Центральных Пиренеях и горах Кантабрии.

По разнообразию первоклассных памятников, их количеству и сохранности франко-кантабрийское искусство представляет исключительную ценность для исследования древнейшего периода и вопросов происхождения искусства.

**Homo sapiens** (человек разумный). Современный вид человека. Появляется в начале верхнего палеолита в западной части Старого Света, затем быстро распространяется вплоть до Американского континента.



**Чуринга.** Плоский камень или дощечка чаще всего овальной формы с врезанным рисунком, состоящим из концентрических кругов, спиралей и параллельных линий. Ритуальный предмет, являющийся центром различных церемоний у австралийских аборигенов.

## ХРОНОЛОГИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА ЕВРОПЫ

<i>Приблизительная датировка</i>	<i>Периоды</i>	<i>Мобильное искусство</i>	<i>Живопись, петроглифы и рельефы</i>
Ок. XXXV тыс. до н. э.	Шательперонский.	Насечки на кости и камне, первые предметы украшения.	
Ок. XXX тыс. до н. э.	Ориньякский.	Первые изображения, выгравированные и написанные красками на каменных плитках: Белькайр, Ла Ферраси, Истюриц.	
Ок. XXV тыс. до н. э.	Граветтский.	Плитки с гравированными и живописными изображениями: Лабатю, Истюриц, Верхняя Ложери. Палеолитические «венеры».	Первые изображения на стенах пещер: Пернон-Пер, Гарга, Ла Грез.
Ок. XVIII тыс. до н. э. Ок. XV тыс. до н. э.	Солютрейский. Мадленский (ранний).	Гравированные и живописные изображения на камне и кости: Бурдель, Эль Парпалло, Истюриц.	Рельефы: Рок де Сер и Бурдель. Живопись и петроглифы в пещерах Ласко, Пеш Мерль, Ла Пасьега, Эббу. Каповая пещера
Ок. XII тыс. до н. э.	Мадленский (средний).	«Жезлы», копьёметалки и другие декорированные предметы: Нижняя Ложери, Ла Мадлен, Арюди, Брюникель, Истюриц, Эль Кастильо.	Живопись и петроглифы: Ла Мадлен, Альтамира, Фон де Гом, Комбарелль, Бернифаль, Марсула, Ле Портель, Пиндаль, Руфиньяк, Лабастид, Нью, Труа Фрер, Монтеспан.
Ок. X тыс. до н. э.	Мадленский (поздний).	Различные предметы, украшенные изображениями и орнаментами: Ла Мадлен, Виллепин, Истюриц, Лимейль.	Живопись и петроглифы: Тейжа, Лимейль.

<i>Приблизительная датировка</i>	<i>Периоды</i>	<i>Мобильное искусство</i>	<i>Живопись, петроглифы и рельефы</i>
<b>МЕЗОЛИТ</b>			
Ок. VIII тыс. до н. э.	Азильский (Масдазильский).	Гальки со схематическими знаками: Мас д'Азиль.	Наскальное искусство Восточной Испании, расцвет между VIII–V тыс. до н. э.
<b>НЕОЛИТ</b>			
Ок. IV тыс. до н. э.	(Западная Европа).	Декорированные керамические сосуды, женские статуэтки и фигурки животных: Италия, Болгария, Румыния, Чехословакия, Венгрия, Украина.	Древние наскальные изображения севера Скандинавии, петроглифы Онежского озера и Белого моря. (Поздние наскальные изображения Северной Европы относятся к эпохе металла).

### ХРОНОЛОГИЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

<i>Северная Африка и Сахара</i>	<i>Южная Африка</i>	<i>Австралия</i>
VIII тыс. до н. э. – нач. XX в.	VII тыс. до н. э. – XIX в.	IV тыс. до н. э. – нач. XX в.

### ХРОНОЛОГИЯ АФРИКАНСКОГО ИСКУССТВА

V в. до н. э. – II в. н. э.	Скульптура Нок (Нигерия): терракота.
X в.	Начальный период развития художественной традиции Сао (озеро Чад).
XI–XIV вв.	Скульптура Ифе (Нигерия): бронза, терракота.
XIV в.	Начало изготовления бронзовой скульптуры в Бенине (Нигерия).

XIV–XV вв. XV в. Конец XV в.	Изделия из золота: маски, украшения (Западная Африка). Каменные сосуды и скульптура Зимбабве (Родезия). Изготовление методом «утраченной восковой модели» золотых подвесных ритуальных масок бауле (Берег Слоновой Кости); художественные изделия из бронзы и слоновой кости: народности бамун и бамилеке (Камерун).
XVI в.	Вывоз португальцами из Западной Африки в Европу художественных изделий из золота и слоновой кости.
XV–XVI вв. XVII в.	Расцвет бенинского искусства. Расцвет искусства йоруба. Портретная деревянная скульптура у бакуба (Конго). Статуя короля бакуба Шамба Болонгнго (1600–1620).
XVIII в.	Начало упадка бенинского искусства. Развитие художественного литья у ашанти (Гана). Золотая маска царя ашанти Коффе Калкалли (прибл. 1720–1730). Ритуальные деревянные маски: йоруба (Нигерия), фон (Дагомея), фанг (Габон), догон (Мали).
Первая пол. XIX в.	Терракотовая скульптура мангбету (Конго), деревянная скульптура чокве (Конго–Ангола), скульптура бакота (Габон).
Вторая пол. XIX в.	Скульптура балуба. Полихромные рельефы абомейского дворца (Дагомея). Искусство кисси (Гвинея и Сьерра-Леоне). Изготовление масок-наголовников бамбара (Мали)
1872 г. 1880 г. 1897 г.	Уничтожение миссионерами ритуальной скульптуры в Анголе. Прекращается изготовление скульптуры у бена-лула (Конго). Разгром Бенина английской карательной экспедицией и ввоз в Европу бронзовой бенинской скульптуры.
1906–1907 гг.	«Открытие» африканской скульптуры французскими и немецкими художниками.
1966 г.	I Международный фестиваль негро-африканского искусства (Дакар, Сенегал).
1969 г.	I Всеафриканский фестиваль культуры (Алжир).

## ХРОНОЛОГИЯ ОКЕАНИЙСКОГО И АВСТРАЛИЙСКОГО ИСКУССТВА

<i>Австралия</i>	<i>Н. Гвинея и меланезийские архипелаги</i>	<i>Н. Зеландия и полинезийские архипелаги</i>	<i>Микронезия</i>
	Орнаментированная керамика.	Изготовление тапы, керамика (в археологических слоях), керамика с геометрическим орнаментом (Фиджи). Татуировка (Маркизские о-ва). Каменная скульптура.	Культура, родственная полинезийской.
XII в. Деревянная скульптура (Арнхемленд).			

<i>Австралия</i>	<i>Н. Гвинея и меланезийские архипелаги</i>	<i>Н. Зеландия и полинезийские архипелаги</i>	<i>Микронезия</i>
Ритуальная живопись на земле: изображения тотемических животных.	Полихромная скульптура (Н. Гебриды).	Антропоморфные изображения (Восточная Полинезия).	
XIV в.	Статуи-барабаны (Н. Гебриды).		
Живопись: изображения животных, растений, человека (п-ов Кимберли).	Скульптура на каркасе (Малекула, Н. Гебриды).	Каменная скульптура (Маркизские о-ва). Монументальные статуи из туфа и базальта (о-в Пасхи).	
XV в. Нуринги (Центральная Австралия).		Изображения бога Оро, тапа (Гавайские о-ва).	Культовая скульптура
Ритуальные украшения	Камин-фетиши с изображениями (Н. Гебриды).	Резьба по дереву (Н. Зеландия).	
XVI в.	Рельефные архитектурные украшения (Н. Каледония Н. Гвинея, Н. Гебриды).	Статуи и рельефы маори (Н. Зеландия).	
<b>ПРОНИКНОВЕНИЕ ЕВРОПЕЙЦЕВ В ОКЕАНИЮ</b>			
XVII в.	Новая техника изготовления деревянных масок (север Н. Каледонии).		
XVIII в.		ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МАТЕРИАЛОВ (КРАСКИ, МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ).	
		Новые сюжеты (европейские) в графическом искусстве (Н. Каледония).	
XIX в. Вытеснение аборигенов в пустынные р-ны Центральной Австралии.	Исчезновение гончарной техники в Н. Каледонии и на Н. Гебридах.		

*Австралия**Н. Гвинея и меланезийские архипелаги**Н. Зеландия и полинезийские архипелаги**Микронезия*

Исчезновение искусства маори (Н. Зеландия) после десятилетней войны с англичанами (1861–1871).

С 1870 ГОДА НАЧАЛО РЕГУЛЯРНЫХ СООБЩЕНИЙ С ЕВРОПОЙ, АМЕРИКОЙ И БЛИЖНИМ ВОСТОКОМ

XX в.

Традиционное искусство сохраняется в центральных районах Н. Гвинеи и на о-вах Малекула и Соломоновых.

Традиционные обычаи сохраняются на о-вах Самоа, Тиамоту и в некоторых районах Н. Зеландии.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- «L'art nègre, Présence africaine», Paris, 1966.
- Абрамова З. А.*, Палеолитическое искусство. Свод археологических источников, М. – Л., 1962.
- «Археологические памятники Армении», в. 4  
(«Наскальные изображения Сюника»), Ереван, 1970.
- Bandi H. G., Breuil H., Berger-Kirchner L., Lhote H., Holm E., Lommel A.*, L'âge de pierre, Paris, 1960.
- Bataille G.*, Lascaux ou la naissance de l'art, Genève, 1955.
- Boas F.*, Primitive Art, New York, 1955.
- Bodrogi T.*, L'art de l'Océanie, Paris, 1961.
- Борисковский П. И.*, Древнейшее прошлое человечества, М. – Л., 1957.
- Bühler A., Barrow T., Mountford Ch.*, Océanie et Australie. L'art de la mer du sud, Paris, 1962.
- Célébonovic S., Grigson G.*, Old Stone Age, London, 1957.
- Fagg W.*, L'art nègre. Ivoires afro-portugais, Prague, 1959.
- Fagg W.*, Nigerian Images, London – New York, 1963.
- Flamand G. B. M.*, Les pierres écrites, Paris, 1921.
- Fraser D.*, L'art primitif, Paris, 1962.
- Frobenius L., Obermeier H.*, Hadschra Maktuba, München, 1924.
- Gabus J.*, Art Nègre, Paris, 1967.
- Graziosi P.*, Paleolithic Art, New York – Toronto – London, 1960.
- Graziosi P.*, Rock art in the Libyan Sahara, Firenze, 1962.
- Guiart, J.*, Nouvelles Hébrides, Paris, 1965.
- Kühn H.*, Die Felsbilder Europas, Stuttgart, 1952.
- Kühn H.*, Die Kunst Alteuropas, Stuttgart, 1954.
- Lajoux J.-D.*, Merveilles du Tassili n'Ajjer, Paris, 1962.
- Laming-Empeaire A.*, L'art préhistorique, Paris, 1951.
- Laude J.*, Les arts de l'Afrique noire, Paris, 1966.
- Laude J.*, La Peinture française (1905 bis 1914) et «l'Art nègre», Paris, 1968.
- Lebeuf J.-P.*, Archéologie tchadienne, Paris, 1962.

- Leiris M., Delange J., Afrique Noire. La création plastique, Paris, 1967.*
- Leroi-Gourhan A., Préhistoire de l'art occidental, Paris, 1965.*
- Lhote H., A la découverte des fresques du Tassili, Paris, 1958.*
- Марков В. (В. И. Матвей), Искусство негров, Пг., 1919.*
- Mauduit J. A., Quarante mille ans d'art moderne, Paris, 1954.*
- Mountford Ch., Peintures aborigènes d'Australie, Milano, 1964.*
- Окладников А. П., Олень Золотые рога, М.-Л., 1964.*
- Окладников А. П., Запорожская В. Д., Ленские писаницы, М.-Л., 1959.*
- Окладников А. П., Мартынов А. И., Сокровища томских писаниц. М., 1972.*
- Окладников А. П., Утро искусств, Л., 1967.*
- Ольдерогге Д. А., Искусство народов Западной Африки в музеях СССР, М.-Л., 1958.*
- Перици А. И., Монгайт А. Л., Алексеев В. П., История первобытного общества, М., 1968.*
- Roy C., Arte sauvages, Paris 1957.*
- Zamiatnine S., Gagarino, Moscou-Lénin-grad, 1934.*
- Рогинский Я. Я., Проблемы антропогенеза, М., 1969.*
- Савватеев Ю. А., Рисунки на скалах, Петрозаводск, 1967.*
- Формозов А. А., Очерки по первобытному искусству. - «Материалы и исследования по археологии СССР», № 165, М., 1969.*



*Мириманов Виль Борисович*

ПЕРВОБЫТНОЕ  
И ТРАДИЦИОННОЕ  
ИСКУССТВО

Редактор

*Р. Тимофеева*

Художник

*И. Жихарев*

Художественный редактор

*И. Румянцева*

Технический редактор

*Р. Бачек*

Корректоры

*Р. Кармазинова и Т. Кудрявцева*

Подписано к печати 11/1 1972 г. А03526.  
Формат издания 84 × 108 1/32. Бумага офсетная 120 г. Условных печатных листов 16,8. Учетно-издательских листов 18,485. Тираж 100 000 экз. Издательский № 914. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Типография Фелкерфрейндшафт, Дрезден, ГДР  
Цена 2 руб.

Археология непрерывно открывает все новые и новые памятники первобытного искусства, и на протяжении многих лет сложнейшей проблемой остается научная их интерпретация.

Что и когда заставило первобытного человека рисовать, лепить и вырезать? Вот вопросы, которые возникают перед учеными. Естественно, что в поисках решения проблемы происхождения и объяснения первобытного искусства исследователи обратились к искусству примитивных племен и народов, так называемому традиционному искусству, некоторые черты которого близки первобытному. Параллельное рассмотрение этих двух художественных комплексов дает ключ к решению многих сложных проблем.

В книге В. Мириманова поэтапно прослеживается развитие изобразительных форм в искусстве первобытного общества, эволюция стилей наскальной живописи и петроглифов, сравниваются различные виды и стили традиционной скульптуры. Хронологические таблицы, краткая библиография и словарь помогают раскрыть основные положения этой работы, а цветные и тоновые иллюстрации — наглядно ощутить специфику этого искусства.

Издательство  
«Искусство»  
Москва

VEB  
Verlag der Kunst  
Dresden