

УДК 1(091)

СТАТУС НАСКАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В РАМКАХ КУЛЬТУРОГЕНЕЗА

©2019 г. Глотов А. В.

Работа посвящена вопросу: в каком смысле возможно рассматривать археологическое наследие эпохи верхнего палеолита под современной рубрикой “искусство”, является одним из узловых для комплекса специализирующихся на первичном культурогенезе антропологических дисциплин. В более специальной форме он звучит как вопрос о мотивациях и причинах художественно-производственных актов, лежащих в основании деятельности палеолитического человека, приведших к появлению произведений “первобытного искусства”.

Ключевые слова: *наскальная живопись, искусство, археологическое наследие, антропология, культурогенез.*

ВВЕДЕНИЕ

Айстета являются для души тем же, чем животные из Ласко для изображающего их человека. Он живет, ими кормясь, без них он гибнет. Но стенописец – не тот человек, что питается плотью. И не его вкушающий краски глаз. Он – тот глаз, что возвращает краске душу, которую ей должен, и вновь забирает ее назад. Он не видит ее, он благодаря ей просыпается и неусыпно о ней радуется.

...

Глаз, живописующий в отблесках коптящих факелов на стене Ласко, отторгает цвета у дневного света, где они даются непосредственно. Он изгоняет их и призывает вернуться — преображенными.

Ф. Лиотар. Anima minima

Вопрос о том, в каком смысле возможно рассматривать археологическое наследие эпохи верхнего палеолита под современной рубрикой “искусство”, является одним из узловых для комплекса специализирующихся на первичном культурогенезе антропологических дисциплин. В более специальной форме он звучит как вопрос о мотивациях и причинах художественно-производственных актов, лежащих в основании деятельности палеолитического человека, приведших к появлению произведений “первобытного искусства”. Исходя из важности этого вопроса, уделим ему внимание в самом начале данной работы.

В качестве эпиграфа был выбран фрагмент из работы Франсуа Лиотара, в которой мы находим некий новый, приходящий со стороны философии, способ отношения к этой проблеме. Разумеется, оставаясь в рамках берущей начало в середине XVIII века¹ классической эстетики, выражение “первобытное искусство” можно понимать только иносказательно — культурная обособленность художественной деятельности, а значит и связанный с ней неутилитарный характер эстетического отношения к произведениям, — несравнимо более поздние явления. Вместе с тем, очевидно, отсутствовала знакомая нам система художественного образования и воспитания. Таким образом, следовало бы защищать “первобытное искусство” от навязывания ему столь анахроничным языком теории искусства таких понятий, как “эстетические нормы и принципы”, “идейное содержание”, “отражение жизни”, “композиция”, “чувство прекрасного” и т.д..² Так, например, шагом на этом пути была разработка в отечественной традиции замещающего понятия “изобразительной деятельности”. Эта и схожая по характеру “обособляющая” научная работа имела, как кажется, прогрессивный характер и была необходима для разработки непредвзятой науки в данной сфере.

Чтобы понять, что нового, в связи с этим вопросом мы можем найти у Лиотара, нам следует обратиться к феноменальности нашего эстетического опыта, связанного с наскальной живописью. С одной стороны, мы уже понимаем, что наша теоретико-эстетическая оптика неадекватна тому, с чем мы встречаемся, например, в Ласко. Она не может не видеть в этом “искусства”, но такого “искусства”, признав которое мы остаёмся в каком-то существенном смысле слепы. Недаром Ласко называют “Сикстинской капеллой первобытной живописи”, ведь то чувство возвышенного, которое она может вызывать, срывает со стен пещеры свой объект так, что даже какой-нибудь музей современного искусства мог бы принять его в качестве экспоната “без истории”. Нет, скажем мы, нужно отказать такому взгляду в познавательной ценности, ведь он видит на древних стенах такое искусство, условия возникновения и существования которого не имеют отношения к материальной фактичности этих изображений — таким образом, подобный эффект как случайный стоит оставить в распоряжении частного зрителю. По-настоящему же увидеть то, что изображено в данном случае, может только ученый, вооружившись как раз исследованиями той самой материальной фактичности.

¹ См.: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1997. — С. 30 и далее.

² Подробнее см.: *Шер Я.А.* Как и когда возникло искусство? // фрагмент книги: Археология изнутри. Научно-популярные очерки // Кемерово: КГУ. 2009. — antropogenez.ru/article/189/

Но не чувствуется ли здесь что-то неладное? Виноваты ли эти вереницы лошадей и бизонов, что не были нарисованы в подвальной мастерской какого-нибудь эксцентричного нью-йоркского художника? Может быть наш опыт столкновения с наскальной живописью несет нечто большее, чем ложно-скромную просвещенную манифестацию культурной слепоты? В этом смысле, движение Лиотара предлагает нечто завораживающее. Вместо того, чтобы отбросить этот опыт, он возвращает его с той целью, чтобы снова понять искусство, дать ему новое “минимальное” фундаментальное определение, позволяющее видеть Ласко наравне с авангардной живописью XX века.

Далее аутентично следовать за мыслью Лиотара нам не даёт дисциплинарная задача, стоящая перед этой работой, ведь мы, в таком случае, будем продвигаться в сферу языка чистых проблем философской эстетики. С учетом данных обстоятельств, может быть немного неурядица, чтобы не бросать речь на полуслове, приведем лишь одну развернутую цитату: «Если эти произведения сохраняют подчас живую способность нас волновать и с исчезновением своего «культурного контекста», то, конечно же, потому, что мы образуем ту публику без определенного вкуса, которую наделила полномочиями современность; но прежде всего потому, что сквозь «манеры» своего времени они апеллируют к таинственному, ни с каким временем не связанному «присутствию», удостоверяют его в чувственном. Всегда непохожие друг на друга, они возносят одну и ту же жалобу: эстетическое существование беспрестанно пробуждает от рабства и смерти. В великом произведении искусства всегда слышится поднятая перед угрозой небытия тревога».³

Известно, памятники искусства верхнего палеолита делятся на две категории — мобильное (портативное) искусство⁴ с одной стороны, и живопись и гравюра на камне (монументальное искусство), с другой. В этой работе внимание сконцентрировано на монументальном искусстве, хотя, конечно, мы неизбежно будем обращаться и к портативному, так как оба типа даны нам вместе как своеобразное лицо производивших их сообществ, а значит они могут прояснять как друг друга, так и эти сообщества в целом.

³ Лиотар Ж.-Ф. *Anima minima* // Приложение к работе *Рансьера Ж.* Эстетическое бессознательное. — М., 2004. — С. 92.

⁴ А именно: “<...> резьба по кости, гравированные и раскрашенные гальки, каменные плиты разных размеров с гравированными и процарапанными рисунками, объемную скульптуру из бивня мамонта и мягкого камня, в редких случаях - из обожженной глины, а также различные украшения” — по Семёнов В.А. *Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. Новая история искусства* — СПб., 2008.

В первой главе мы вернемся к уже названному “специальному” вопросу о мотивации художественного акта, представив существовавшие и распространенные теории на этот счёт.

Во второй мы кратко опишем феномен наскальной живописи в антропологических координатах и приведем сильный для нас в рамках этой работы исследовательский контекст, посвященный связанным с ним проблемам.

Третья глава посвящена нефигуративному искусству и его отношениям с наскальной живописью.

В четвертой главе мы приведем аргументацию одной из холистических теорий развития четвертичного искусства, противопоставляя ее заявленным ранее оппонирующим позициям.

МОТИВАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АКТА

С тех пор, как антропологию и связанные с ней науки стал интересовать этот вопрос, было заявлено несколько различных взглядов. Опираясь на работу В. П. Алексеева и А. И. Першица⁵, обобщенно можно привести следующие биологизирующие теории: сведение начала искусства к инстинктивной деятельности (теории “чистого искусства”); привлечение половых партнёров (фактор полового отбора); первичной потребности в деятельности неутилитарного характера (инстинкт игры и украшения). Особенностью перечисленных позиций является полное элиминирование или отрицание значимости небиологических проявлений человека доголоценовых эпох. Из этого возникает общий для них недостаток объяснительной силы — переход “допотопного” человека к узнаваемым нами проявлениям культуры оказывается чем-то чрезвычайно быстрым и мистическим. А. Д. Столяр отмечал, что продолжающееся с середины XIX до начала XX вв. господство этих теорий в среде ученых-эволюционистов сказалось в явном пренебрежении к уже открытым в то время памятниками наскальной живописи. Если палеолитический возраст памятников “искусства малых форм” достаточно рано был признан европейским научным сообществом (большую роль сыграла знаменитая совместная находка Г.Кристи и Э. Ларте 1864 года — фрагмента бивня мамонта с гравированным изображением мамонта на нем), то монументальные пещерные комплексы, вроде Альтамиры, вплоть до начала XX века игнорировались или считались подделками⁶.

⁵ Алексеева В.П., Першиц А.И. История первобытного общества: Учебник для студентов вузов — М., 2007. — С. 200.

⁶ Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства — М., 1985. — С. 14 и далее.

Из “небиологизирующих” подходов, можно выделить две основных группы. Они не исключают, а скорее, даже взаимодополняют друг друга, очерчивая при этом различный предметный интерес. В первом случае, ископаемое искусство рассматривается как “побочный” продукт религиозной деятельности. Таким образом, его памятники позволяют нам моделировать религиозные практики и ментальность породивших их сообществ. Вторая группа ставит акцент на функции транзита коллективной памяти, которую исполняли эти произведения в образно-опосредованной форме⁷. “Художественный образ в таком случае становится мнемоническим знаком, осуществляющим посреднические связи между прошлыми и будущими поколениями людей. Он также наделяется “силовым полем”, irradiрующим магические энергии, использование которых может обеспечить достижение определенной цели или принести неудачу”⁸. Закономерным отличием этих теорий от рассмотренных нами выше является их “культуроориентированность”, которая методологически позволяет преодолеть недостатки чисто биологического взгляда. Вместе они являлись прогрессивным ответом науки XX века догматической позиции эволюционизма, последовательное отстаивание которой заставляло ее адептов игнорировать позитивный археологический материал. В дальнейшем, на их почве возникали новые направления исследований. Опираясь на рассмотренную в рамках данной работы литературу, можно сказать, что эти теории, если брать их в приведенной общей формулировке, признаются современной наукой как наиболее обоснованные до сих пор.

НАСКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В МИРЕ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОГО ЧЕЛОВЕКА

Чтобы начать говорить о наскальной живописи, приведем историческую рамку, в которой данный феномен имел место.

Самый ранний из известных памятников монументальной живописи был обнаружен в пещере Шове во Франции. По современным оценкам, первые изображения комплекса были нанесены не менее 30000 л.н. До Шове, развитую наскальную живопись по известным находкам относили преимущественно к поздней Солтюрской и Мадленской культурам, видя в ней венец палеолитического творчества. Открытие пещеры в 1994 году подорвало многие теории, пытающиеся простоить эволюцию ранних художественных форм

⁷ Алексеева В.П., Першиц А.И. История первобытного общества: Учебник для студентов вузов — М., 2007. — С. 200.

⁸ Семёнов В.А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. Новая история искусства — СПб., 2008. — С. 51.

от "натурального макета" к объемному изображению, а от него — к графике и живописи. “< . . > стало ясно, что подобное представление об эволюции изобразительной деятельности не соответствует известным фактам. Все изобразительные техники появились практически одновременно”⁹. Столкнувшись с невозможностью материально-фактично говорить о предполагаемой эволюции, по Я. А. Шеру, более резонным кажется признать отсутствие ее обособленности как объекта возможного для нас исследования. “Эволюция, несомненно, была, но она развивалась латентно и проявлялась не в каких-то знаках на материальных носителях, а в развитии всей системы высшей нервной деятельности при формировании *Homo sapiens sapiens* как особого вида”¹⁰.

Эпоха монументального искусства расцветает в начале мадлена и стремительно угасает вместе с Ледниковым периодом, около 10000 л.н. Преемственность ей можно наблюдать и позднее, в неолите, где в некоторых районах Альп, Скандинавии, Урала и Сибири население продолжает выбивать и наносить краской на скалы образы животных и людей или духов, связанных с охотничьими культами.

Рассмотрим теперь содержание рисунков. Самые распространённые из них — изображения лошадей и бизонов. Опираясь на другие имеющиеся данные о жизни и экологическом окружении человека эпохи наскальной живописи, можно достаточно уверенно сказать, что они были для него главным объектом охоты¹¹. Значительно реже изображались мамонты, шерстистые носороги и хищники. Встречаются также единичные изображения змей, птиц, рыб, насекомых и растений. Рядом с многими изображениями животных мы находим нарисованные копья (объяснение этого через связь с охотничьими ритуалами является широко разделяемым).

Характерно, что людей на стенах пещер практически нет, а если есть, то, в отличие от животных, они изображены с бросающимся в глаза схематизмом. То, как они представлены, свидетельствует в пользу того, что их жизнь была мирной: “Мы нигде не встречаем изображений конфликтов между людьми и довольно редко находим изображения человека, владеющего оружием”¹².

⁹ Шер Я.А. Как и когда возникло искусство? // фрагмент книги: Археология изнутри. Научно-популярные очерки // Кемерово: КГУ. 2009. Ист.: antropogenez.ru/article/189/

¹⁰ Ibid.

¹¹ Добрышевский С.В. Искусство верхнего палеолита // фрагмент книги: Достающее звено // М., 2017. Ист.: antropogenez.ru/zveno-single/140/

¹² по Семёнову В.А.

Помимо “реалистических” образов, мы можем найти разнообразие так называемых нефигуративных элементов: геометрических фигур и линий, пятен, отпечатков человеческих рук. Их значение трактуется по-разному. “Некоторые из них, видимо, изображают жилища, другие могли иметь мистическое или календарное назначение”¹³.

То место, где именно находятся памятники, в совокупности с другим археологическим материалом пещер, позволяет узнать о некоторых аспектах жизни верхнепалеолитических сообществ. Расположение большинства обнаруженных стоянок указывают на то, что преимущественно человек осваивал неглубокие освещенные гrotы и приустьевые участки больших пещер¹⁴. Примечательно, что следы некоторых глубоких погружений в недра пещер убедительно показывают, что люди их совершили именно с целью создания настенных изображений. Этот факт напоминает фундаментальное различие мирского и светского Дюркгейма, и подобное предположение не оказывается совсем беспочвенным и находит другие свидетельства в свою пользу. Далее мы будем говорить о некоторых из них.

На сегодняшний день обнаружено около 40 ископаемых комплексов¹⁵ интересующего нас периода, где присутствуют произведения как мобильного, так и настенного искусства. С учетом их общего количества и разнородности — это достаточно малое число. Массив находок явно указывает на наличие локальных ареалов с превалирующим развитием одной из этих двух форм. А.В. Семенов считает, что: “пещеры, в которых концентрировались оба типа искусства, были особо отмеченными местами и являлись центрами притяжения для обширных соседних территорий. В таких пещерах, как правило, выработаны обширные речные туннели, как, например, в Мас-д’Азиль или Истюрц. Они служили ритуальными центрами для связанных между собой социумов, что и демонстрирует концентрация в них орудийной деятельности и высокая творческая активность”¹⁶. Иногда, преимущественная связь мобильного искусства с местами постоянного проживания и, в свою очередь, вынесение за границы жилой территории настенных изображений подтверждается примерами, где в связанных проходах пещер явно выражено подобное разделение¹⁷. Значительным затруднением для того, чтобы серьезно рассматривать

¹³ Добрышевский С.В. Искусство верхнего палеолита // фрагмент книги: Достающее звено9333 // М., 2017. Ист.: antropogenez.ru/zveno-single/140/

¹⁴ здесь и далее текст опирается на работу Семёнов В.А. Первобытное искусство ...

¹⁵ из тех, где встречаются артефакты четвертичного искусства какого-либо характера.

¹⁶ Семёнов В.А. Первобытное искусство... — СПб., 2008. — С. 40.

¹⁷ например, пары пещер Энлен и Труа-Фрер, и Нио с Ла-Ваш, соответственно.

столь важное различие функций этих видов искусства, являются некоторые комплексы с богатым живописным наследием, которые так или иначе были обитаемыми (например, Ласко).

Мы уже упоминали о выраженной связи наскальных изображений с охотничьими ритуалами. Эту связь поддерживают и раскрывают сохранившиеся на глине рядом с росписями следы подростков. С. В. Добрышевский считает возможным трактовать их как свидетельства обрядов посвящения, проводимых здесь.

Возвращаясь к предположению о возможном проявлении различия священного и мирского в современных монументальной живописи сообществах, отметим, что в исследованной в рамках данной работы литературе практически все авторы скептически высказываются на счет возможности значительных позитивных изменений в этой области исследований в ближайшем будущем. Неутрахающая череда археологических находок на протяжении всего XX века подрывала запаздывающую теоретическую работу. Известный на данный момент фактический материал оказался слишком сложным и разнородным для возможности отстаивания гладких и линейных теорий.

НЕФИГУРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Проблемы, связанные с нефигуративным искусством, выходят за исторические рамки эпохи монументальной живописи. Составленные из одних линий (линейный) рисунок, прорезанный в твердой породе или просто нанесенный пальцами, известен с самого начала верхнего палеолита, т.е. он появился как минимум 40000 л.н. Уже его можно рассматривать как несущий сложное семиотическое содержание¹⁸. Верхний палеолит оставил колоссальное нефигуративное наследие: геометрические фигуры, разной сложности орнаменты, знаки — и все это разнообразие можно найти как на стенах пещер, так и на большинстве произведений мобильного искусства. Нефигуративные знаки в данный период, по современным данным, встречаются от двух до трёх раз чаще, чем фигуративные. При этом, нефигуративные объекты жестко отделены от образных изображений как на стенах пещер, так и в мелкой пластике¹⁹. В этом смысле, они немного выпадают из того, что обычно понимается под наскальной живописью. С другой стороны, процессы ее создания и функционирования вряд ли следует абстрагировать от соответствующих характеристик нефигурального искусства. Скорее, более важная задача состоит в том, чтобы

¹⁸ Семёнов В.А. Первобытное искусство... — СПб., 2008. — С. 70.

¹⁹ Ibid., 94

видеть их вместе, попробовать эксплицировать их взаимовлияние, стараться объяснить их сосуществование.

Если монументальная живопись видится нам в свете доведения до предела образно-экстатического реализма, то в нефигуративном поле происходит, с первого взгляда, нечто обратное: знак бежит от художественного образа. “В знаках, согласно А. Д. Столяру, определённые темы выражались в схематически-стилизированных идеограммах, отделившихся от первоначального прототипа. Орнаментальные же композиции, сохраняя связь с семантикой, строились в процессе организации ритмично повторяющихся геометрических элементов”²⁰. На определенном этапе присутствие в “художественном арсенале” различных памятников сложных геометрических фигур, вроде треугольника и прямоугольника, можно рассматривать как маркер по выявлению коммуницирующих друг с другом групп, т.е. оказалось, что знаки лучше отражают локальные влияния, чем образные изображения.

Кажется, что нефигуративное искусство содержит в себе большой потенциал для исследований семантического характера. Известный французский исследователь А. Леруа-Гуран считал, что знаки и символы выступают в роли концепта, позволяющего понять метафизику палеолитического творчества, приоткрыть часть мифологической картины мира древнего человека²¹. В своей работе он старался систематически классифицировать самые частотные формы и проинтерпретировал получившиеся группы. Большинство рассмотренных знаков он определил как человеческие манифестации (женские и мужские половые органы), остальные сводились к переведенным в символические формы изображениям животных и человеческих фигур²².

ПРИМЕР АРГУМЕНТАЦИИ МОНИСТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Выше мы приводили мнение Я. А. Шера по поводу попыток искать последовательную материальную эволюцию художественных форм четвертичного искусства. Условно, эту позицию можно назвать антимонистической, и, судя по всему, она имеет широкий консенсус в современной науке. Возможно, это объясняется разочарованием в череде уже предпринятых попыток. В завершении нашей работы обратимся к аргументации, которую приводила в

²⁰ Ibid., 93

²¹ Ibid., 93.

²² Ibid., 96.

свою поддержку одна из холистических теорий. В качестве примера, рассмотрим позицию советского ученого А. Д. Столяра.

Представляя становление ископаемого искусства как единый материально-исторический процесс, Столяр в то же время отрицает линейность его эволюционного развития от этапа к этапу, противопоставляя свою позицию А.А. Форзому²³. Качественные переходы, разрывы в поступательном движении и неравномерность — неоспоримые характеристики этого процесса. В доказательство же его единства ученый предлагает идеологически нейтральный аргумент. “< . . > ретроспективным свидетельством монизма становления изобразительного творчества служит фундаментальное единство художественных традиций верхнего палеолита, принципиальная однородность его искусства < . . > А в том, что диалектически-неравномерный, все более усложняющийся и ускоряющийся ход генезиса творчества предстает в связанном виде, без лагун и пустот < . . > видится примета преемственности исторического процесса”²⁴.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лиотар Ж.-Ф.* Anima minima // Приложение к работе *Рансьера Ж.* Эстетическое бессознательное. — М., 2004.
2. *Семёнов В. А.* Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. Новая история искусства — СПб., 2008.
3. *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства — М., 1985.
4. *Алексеева В. П., Першиц А. И.* История первобытного общества: Учебник для студентов вузов — М., 2007.
5. *Добрышевский С. В.* Искусство верхнего палеолита // фрагмент книги: *Достающее звено* // М., 2017. Ист.: antropogenez.ru/zveno-single/140/
6. *Шер Я. А.* Как и когда возникло искусство? // фрагмент книги: *Археология изнутри. Научно-популярные очерки* // Кемерово: КГУ. 2009. Ист.: antropogenez.ru/article/189/
7. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1997.

STATUS OF ROCK ART IN THE FRAMEWORK OF CULTURAL GENESIS

Glotov A.V.

²³ *Столяр А.Д.* Происхождение изобразительного искусства — М., 1985. — 258.

²⁴ *Ibid.*, 258.

The work is devoted to the question: in what sense is it possible to consider the archaeological heritage of the upper Paleolithic era under the modern heading "art", which is one of the nodes for the complex of anthropological disciplines specializing in primary cultural genesis. In a more special form, it sounds like a question about the motivations and reasons for artistic and production acts that underlie the activity of Paleolithic man, which led to the appearance of works of "primitive art".

Key words: rock art, art, archaeological heritage, anthropology, cultural genesis.

Кафедра философии религии и религиоведения
Институт философии
Санкт-Петербургский государственный университет
Поступила в редакцию 31.12.2019.