

П. М. Кожин, Б. А. Фролов

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ПРОСТРАНСТВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ НАСЕЛЕНИЯ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОЙ ЕВРОПЫ

Во всяком воспроизведении трехмерного пространства на плоскости заложены элементы перспективы. В своих наблюдениях над передачей пространственных соотношений в творчестве человека палеолита мы исходим из определений, предложенных художниками и учеными эпохи Возрождения<sup>1</sup>. Краткое определение перспективы сформулировано Леонардо да Винчи: «Перспектива, поскольку она распространяется на живопись, делится на три главные части (в другом отрывке они названы «тремя перспективами». — П. К., Б. Ф.); первая из них — это уменьшение, которое претерпевают величины тел на различных расстояниях; вторая часть — это та, которая трактует об уменьшении цветов этих тел; третья — это та, которая уменьшает отчетливость фигур и границы этих тел на разных расстояниях». И далее: «Линейная перспектива распространяется на действие зрительных линий, чтобы при помощи измерений доказать, насколько второй предмет меньше первого и насколько третий меньше второго, и так постепенно вплоть до конца видимых предметов. Я нахожу из опыта, что второй предмет, если он настолько же удален от первого, насколько первый удален от твоего глаза, то хотя бы они и были равны друг другу по размерам, второй будет настолько же меньше первого...»<sup>2</sup>. Леонардо да Винчи имеет в виду решение пространственных задач в рамках станковой картины или фрески в искусственном интерьере. Средства передачи перспективного видения пространства в палеолитическом искусстве<sup>3</sup> менее определены, и большинство современных искусствоведческих терминов могут здесь применяться лишь в очень расширительном смысле.

В произведениях палеолитического искусства наиболее ясные формы объемной передачи объекта на двумерной поверхности представлены в изображениях отдельных фигур животных<sup>4</sup>. В них «перспектива» может быть выражена позой<sup>5</sup>, особенностями пропорций (Гр.—табл. 72а, е, 102b, 118а, б, 76а), размерами и способами размещения деталей (Гр.—табл. 51, 64а, б 122а, 264b, 292b, 88d), а также графикой (Гр.—табл. 19а,

<sup>1</sup> Пьеро делла Франческа, О живописной перспективе, «Мастера искусства об искусстве», т. 1, М.—Л., 1937, стр. 97—106; Леонардо да Винчи, Избранные отрывки из литературного наследия, там же, стр. 129—132; Иохим Сандарт, Отрывки из книги «Немецкая Академия», там же, стр. 389.

<sup>2</sup> «Мастера искусства об искусстве», стр. 129; ср.: Lionardo da Vinci, Trattato della pittura; Roma, 1817, p. 50; О современном понимании художественной перспективы см.: Х. Теодореску, Перспектива, Бухарест, 1963; А. П. Барышников, Перспектива, М., 1955.

<sup>3</sup> Ср. Д. Х. Флейвелл, Генетическая психология Жана Пиаже, М., 1967, стр. 425 и сл.; Н. Н. Волков, Восприятие предмета и рисунка, М., 1950.

<sup>4</sup> M. Breuil, Quatre cents siècles d'art pariétal, Montignac, 1952, p. 37—40, 31; A. Laming, Lascaux, Dresden, 1959, p. 27, 31, 34, 92 ff.

<sup>5</sup> Н. Breuil, Указ. раб., стр. 501; ср.: P. Graziosi, L'arte dell'antica età della pietra, Firenze, 1956, tabl. 134, 145 с., 19 б. Книга Грациози — один из наиболее полных сводов по палеолитическому искусству. В дальнейшем в статье ссылки на эту работу будут даваться в тексте следующим образом: (Гр.—табл.).

22а, 30с, 67а, 134b, 138с), рельефом (Гр.—табл. 26b, 57e, 58) и окраской (Гр.—табл. 183, 196, 199, 209, 212, 233, 239 и др.).

В группах фигур, подчиненных единому композиционному решению, заметны порой различные способы отображения трехмерного пространства<sup>6</sup>. Изображения отдельных фигур животных свидетельствуют о способности первобытного человека оптически правильно передать в своих копиях оригинал<sup>7</sup>. Нет оснований сомневаться в том, что и в восприятии групп фигур улавливались точные пространственные соотношения. Именно недооценка уровня психического развития человека верхнего палеолита затрудняла выявление сцен и композиций в палеолитическом искусстве<sup>8</sup>. Хотя еще в 1928 г. сцена на цилиндрическом обломке оленьего рога из Лорте была трактована Д. В. Айналовым как единая композиция, а композиция Лоссельских рельефов была реконструирована и расшифрована С. Н. Замятниным в 1933 г.<sup>9</sup>, изучению композиций начали уделять больше внимания лишь после издания монографии М. Рафаэля<sup>10</sup>. Специальные работы 60-х годов установили определенные закономерности в построении многофигурных композиций, общие для памятников палеолитического искусства Западной Европы<sup>11</sup>.

Под композицией мы понимаем компоновку фигур на изобразительных полях, объединенных сюжетом и временем действия. Содержание произведений искусства палеолита различными исследователями трактуется разноречиво, поэтому мы пользуемся лишь формальными признаками единства сюжета (взаимное расположение и направление движения фигур, повторяемость одинаковых или сходных групп на разных изобразительных полях, а также компактная группировка животных одного вида). В ряде композиций единство времени действия подтверждается одинаковым графическим решением движения фигур.

Можно выделить два основных вида изобразительных полей: 1) на изделиях из рога, кости, камня (*l'art mobilier* — мобильное искусство) и 2) в интерьерах пещер, преимущественно на сферических, а реже на вертикальных и горизонтальных поверхностях<sup>12</sup>. Выбор изобразительного поля отчасти определялся значимостью сюжета и длительностью изображаемого в композиции действия.

Многофигурные композиции интерьеров, несмотря на их сюжетное единство, невозможно было увидеть целиком прежде всего из-за крайне слабых источников света, которыми располагал человек палеолита<sup>13</sup>. Впрочем, поскольку естественные интерьеры протяженны, извилисты и узки, и в настоящее время трудно одновременно увидеть различные изобразительные поля. Фактически осмотр монументальной интерьерной композиции не представляет собой единого временного акта, он совершается в ритме движения зрителя.

<sup>6</sup> С. Н. Замятнин, Очерки по палеолиту, Л., 1961, стр. 58.

<sup>7</sup> Я. А. Пономарев, Знания, мышление и умственное развитие, М., 1967, стр. 17—24.

<sup>8</sup> Colin-Simard, Découverte archéologique de la France, Paris, 1956, vol. I, p. 103; Б. А. Фролов, Зарубежная литература о содержании палеолитического искусства (1952—1964), «Сов. археология», 1966, № 1, стр. 304; его же, Открытие и признание наскальных изображений ледниковой эпохи, «Научное открытие и его восприятие», М., 1971, стр. 194—235.

<sup>9</sup> Д. В. Айналов, Первоначальные шаги европейского искусства, «Сообщения Гос. академии истории материальной культуры» (далее СГАИМК), М.—Л., 1929; S. N. Zamyatnine, La station aurignacienne de Gagarino, М.—Л., 1934.

<sup>10</sup> M. Raphael, Prehistoric cave paintings, Washington, 1946.

<sup>11</sup> A. Laming-Emperaire, La signification de l'art rupestre paléolithique, Paris, 1962; A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidentale, Paris, 1965; S. Giedeon, Ewige Gegenwart, Köln, 1964; P. J. Ucko et A. Rosenfeld, L'art paléolithique, Paris, 1966.

<sup>12</sup> Ср.: Н. И. Брунов, Очерки по истории архитектуры, т. 1, М.—Л., 1937, стр. 4.

<sup>13</sup> S. Reinach, Répertoire de l'art quaternaire, Paris, 1913, p. 153, fig. 6; P. Ucko, A. Rosenfeld t, Указ. раб., стр. 105.

В организации изобразительного поля пещерных палеолитических композиций выявляется ряд особенностей:

1) изображения как бы опираются на какие-либо естественные выступы на стенах пещер<sup>14</sup>;

2) типична передача фигур в движении. В Ласко, Комбарель и других пещерах заметно единство направленности и ритмики движения для значительных частей интерьеров<sup>15</sup>;

3) изображения каждого интерьера представляют единую композицию, которая распадается на отдельные сцены, т. е. композиции низшего порядка. Каждая сцена видна целиком лишь из определенных пунктов интерьера<sup>16</sup>;

4) в сценах отсутствует искусственное обрамление изобразительного поля по бокам и сверху (ограничивали композицию особенности топографии и рельефа самого интерьера), искусственный фон (если только он не создается ранее нанесенными изображениями) и пейзаж<sup>17</sup>;

5) не выделяются центральные фигуры, организующие композицию, что подчеркивается изображениями больших компактных групп животных одного вида, а также особенностями интерьерных композиций, где одна сцена естественно и незаметно переходит в другую;

6) палеолитическим композициям не свойственна<sup>18</sup> симметрия в пределах композиции на одном изобразительном поле. Симметрия же в структуре построения, в наборе фигур на противолежащих изобразительных полях — явление крайне характерное в сценах одного интерьера. Достаточно привести барельефные изображения женских фигур на противолежащих стенах близ входа в пещеру Ла-Мадлен. Аналогичны принципы размещения сцен в пещерах Фон-де-Гом, Ласко и др. (Гр.— табл. 174, 219)<sup>19</sup>;

7) фигуры и группы в пределах одной сцены или композиции могут располагаться на разных плоскостях стен и сводов;

8) композиции не всегда воспринимаются целиком с одной точки зрения. Точка зрения наблюдателя — художника редко строго фиксируется по отношению к определенной сцене. Это специфическая особенность первобытного искусства. Даже изображения на цилиндрической поверхности оленьего рога из Лорте требуют для их восприятия в целом (как сцены) полного оборота рога вокруг своей оси. Композиции интерьера, как справедливо отметил З. Гидеон, фактически воспроизводят на вогнутых сферических поверхностях принципиально ту же схему восприятия, что и рисунки на выпуклых поверхностях мобильных предметов<sup>20</sup>. Развертка изображений на цилиндрических костяных изделиях может идти снизу вверх или сверху вниз. Восприятие сцены в интерьере осуществляется от одной стены через поверхность свода к другой, т. е. сцена в отличие от композиции обладает не горизонтальной протяженностью, а условно вертикальной разверткой (см. рис. 1).

Реальная перспектива, т. е. зрительное представление о размещении в трехмерном пространстве фигур, образующих композицию, передается с помощью разнообразных средств: изображением животных одного и

<sup>14</sup> H. Kühn, *Felsbilder Europas*, Stuttgart, 1952, Taf. 16, 23 und andere.

<sup>15</sup> A. Laming, Указ. раб., рис. 29, стр. 157.

<sup>16</sup> A. Leroi-Gourhan, *Le symbolisme des grandes signes dans l'art pariétal paléolithique*, «Bulletin de la Société préhistorique de la France», 1958, vol. 55; егo же, *Préhistoire de l'art occidentale*.

<sup>17</sup> С. Н. Замятин, Указ. раб., стр. 58; R. Drössler, *Die Venus der Eiszeit*, Leipzig, 1967, Abb. 101, p. 232—233.

<sup>18</sup> A. Laming, Указ. раб., табл. 41; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidentale*, p. 289, fig. 146, p. 293, fig. 148, p. 254, fig. 125.

<sup>19</sup> T. Maringer, *L'homme préhistorique et ses dieux*, Paris, 1958, tabl. 9.

<sup>20</sup> S. Giedeon, Указ. раб., стр. 398.

того же вида в разном масштабе<sup>21</sup>, расположением фигур непосредственно одна за другой, а также мелких фигур ниже или выше крупных (Гр.—табл. 136с)<sup>22</sup>, выполнением фигур разного масштаба различными красками, особенностями размещения отдельных сцен композиции в пределах интерьера и вполне реалистической линейной перспективой.



Рис. 1. Сцена на цилиндрической поверхности оленьего рога (Грациози, табл. 64b)

Наиболее четко перспективное изображение групп животных представлено гравировкой на сланцевой плитке из Шаффо (деп. Вьенн, Франция) (Гр.—табл. 88b). На одной из широких плоскостей этой плитки (рис. 2) изображены два ряда (верхний и нижний) движущихся влево лошадей. Нижний ряд воспроизводит шеренгу лошадей, видимую с позиции наблюдателя, находящегося несколько сбоку и впереди от нее. Две лошади на переднем плане заметно выдвинулись из ряда вперед, причем первая, изображенная полностью, частично закрывает собой вторую. Далее идет ряд близко сдвинутых голов, надвигающихся одна на другую, чем и достигается эффект многоплановости. Фигуры животных не показаны. Ниже рядом вертикальных черт показаны ноги лошадей, опирающихся на несколько горизонтальных штрихов, пересекающих низ плитки и передающих почву. Ряд завершает слева поодаль фигура лошади, выполненная более схематично, чем передняя.

В тех случаях, когда одна фигура частично или полностью закрывает другую, видимо, воспроизводятся два разных плана. В палеолитических композициях часто намечаются 3—4 плана. Если к тому же принимать во внимание сопровождающие многоплановую композицию различия в

<sup>21</sup> Первые шаги изобразительной деятельности требовали выработки размерных соотношений объекта и его копии. Это положение отчетливо выразил Леонардо да Винчи: «Первая картина состояла из одной единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену» (Леонардо да Винчи, Избранное, М., 1952, стр. 81). Подтверждением его являются многочисленные оттиски рук на стенах пещер. Воспроизведение их на крупах лошадей в Пеш-Мерле оценивается как опыт поиска наиболее точных масштабных соотношений в изображаемых объектах (A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidentale, fig. 64; M. Raphael, Указ. раб., стр. 32).

<sup>22</sup> A. Laming, Указ. раб., стр. 13; M. Raphael, Указ. раб., рис. 17.

размерах фигур, можно говорить о значительно большем числе планов<sup>23</sup> (Гр.—табл. 64a, b; 65b; 66a, b, c; 70b, c; 71a; 72c; 78a, b; 79a, c; 87e; 75b; 85c; 90d; 118c; 126b; 128; 136; 144; 174; 190a; 227b; 231b; 278a, b).

В рассмотренной выше сцене эффект многоплановости изображения передается наложением ближайших к наблюдателю объектов на более удаленные, уменьшением размеров дальних животных, увеличением их схематичности и отчетливой фиксацией позиции наблюдателя по отношению к изображаемому табуну лошадей.

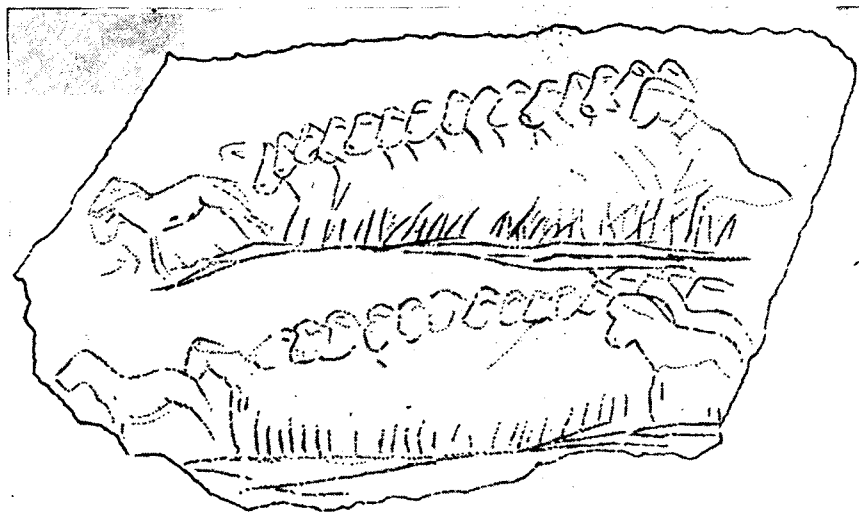


Рис. 2. Сцена на сланцевой плитке из Шаффо (Грациози, табл. 81b).

Наложение исполнено графически правильно, т. е. невидимая часть дальней фигуры не намечается штрихами на поверхности передней. Значительно чаще в произведениях палеолита контуры закрытых фигур проступают внутри фигур ближайшего плана, однако это лишь различные графические приемы, передающие одни и те же соотношения<sup>24</sup>. «Ведь даже во времена Эвклида часть «пространства», заключенная внутри контура трехмерной фигуры, представлялась «телом» этой фигуры, и поэтому внутри нее не могла существовать другая самостоятельная фигура<sup>25</sup>.

Верхний ряд лошадей представлен художником как будто с той же позиции, что и нижний. Однако горизонтальные черты, изображающие почву в верхнем ряду, поднимаются от правого края плитки к левому, особенно круто в левой части изображения. Правая верхняя часть плитки дефектна, поэтому неизвестно, начинается ли ряд с фигуры лошади, или с самого края видны лишь близко сдвинутые, заслоняющие одна другую морды. Ноги лошадей изображены многочисленными и пересекающимися нарезками. Уменьшение размеров голов соблюдено более последовательно, чем в нижнем ряду. Слева наверху изображена фигура галопирующей лошади меньших размеров, чем в левом конце нижней шеренги.

Оба ряда настолько похожи, что может возникнуть впечатление двух набросков одного и того же сюжета. Однако во множестве палеолитических набросков напластования различных изображений визуальнo не си-

<sup>23</sup> «Всеобщая история искусства», т. 1, М.—Л., 1948, стр. 41.

<sup>24</sup> A. Laming-Empreaire, Указ. раб., стр. 282.

<sup>25</sup> «Начала Эвклида», М.—Л., 1950, кн. XI—XV, стр. 163—164, 166, 197.

стематизируются<sup>26</sup>. Лишь отдельные фигуры или группы более отчетливо проступают в буйном хаосе черт. В рассматриваемой же композиции каждый ряд отличается законченностью, каждому отведена половина изобразительного поля, а «почва» верхнего ряда, начинаясь непосредственно над головами нижнего, равномерно и постепенно поднимаемая, удаляется от него. Естественно считать, что оба ряда являются частями единой композиции.

Поскольку фигуры верхнего ряда более схематичны, резко сокращена фронтальная линия движущегося табуна, подчеркнутая подъемом почвы вглубь влево, и менее определенно показаны ноги лошадей, можно думать, что изображены два одновременно увиденных табуна. Создается впечатление большой удаленности верхнего ряда лошадей. Вообще удаленные объекты палеолитических композиций довольно часто изображаются выше близких, хотя встречаются и иные соотношения<sup>27</sup>.

Можно предположить также, что изображен один и тот же табун в различных фазах его движения. В пользу этого предположения говорит тот факт, что в каждом ряду примерно одинаковое количество фигур лошадей, примерно одинаковое положение занимает выдвинутая вперед слева фигура лошади — «вожака».

Кроме того, у палеолитических художников существовала тенденция передавать в каждой сцене не узкий, «фотографический» момент восприятия одного сюжета, а то или иное количество временных фаз движения.

Четкие представления о ритмике, о согласованности движений в группах животных проявляются, например, в отдельных сценах из Ласко: все движущиеся в одном направлении фигуры выставляют вперед либо только правую, либо левую ногу<sup>28</sup>.

Именно неясное мелькание фигур в верхнем ряду (рис. 2) подчеркивает, что здесь представлены несколько тактов движения, как и схематичное изображение оленьего стада, найденное в Тейжа. К сожалению, эта гравюра выполнена на трубчатой кости очень плохой сохранности и всюду дается только по развертке А. Брейля. Мы лишены возможности представить эту композицию в соответствии с ее реальным размещением на поверхности предмета (Гр.— табл. 89с).

На этом рисунке (рис. 3) за крупной фигурой оленя слева направо идет ряд равномерно уменьшающихся оленьих рогов. Справа — три оленя меньшего размера. Весь ряд, так же как и на рисунке Шаффо, показан с позиции наблюдателя, стоящего сбоку от движущегося широким фронтом стада.

Обе рассмотренные выше композиции позволяют говорить о способности художников точно передавать различия в видимых размерах фигур и пользоваться разными масштабами изображений для построения линейной перспективы. В обеих композициях принцип линейно сокращающейся в глубину пространства проекции предстает в законченном виде. Мы не видим здесь каких-либо следов поисков решения перспективы. По-видимому, примененная система воспроизведения соотношений реальных объектов уже стала традиционной. Однако Дреслер считает, что композиции и Тейжа и Шаффо уникальны и не оказали влияния на развитие искусства ледниковой эпохи, хотя уже Г. Кюн приводит и другие примеры палеолитических композиций с применением перспективы<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> С. Н. Замятин, Указ. раб., стр. 50.

<sup>27</sup> A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidentale, fig. 72, 73, 95; А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, М., 1966, стр. 33.

<sup>28</sup> А. П. Окладников, Утро искусства, Л., 1967, стр. 31, 32, 111, 133; L. Fran z, Alt-europäische Tänze, «Mittellungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien», Bd XLIII, 1933.

<sup>29</sup> M. Drössler, Указ. раб., стр. 235; Н. Кюн, Указ. раб., стр. 45—46.

Одним из основных элементов системы многоплановых композиционных построений является разномасштабность изображений.

Включение в одну и ту же композицию изображений взрослых особей животных одного и того же вида в разном масштабе, как подсказывают нам рассмотренные выше примеры, может указывать на реальное положение их в пространстве по отношению к наблюдателю (Гр.—табл. 31*b*, 66*c*, 72*c*, 190*a*, *b*)<sup>30</sup>. То же можно сказать и по поводу несоответствия в масштабах между реально более крупными и более мелкими видами животных, что было неоднократно зафиксировано как в мобильных, так и в наскальных композициях.

Показательно, что на плафоне Альтамиры бизоны изображаются в четырех разных масштабах, кабаны и лани — в трех масштабах. Еще нагляднее несоответствие в размерах между изображениями бизонов и скрытых за ними мамонтов на фризах в Фон-де-Гом (рис. 4, 5). Тот же принцип характерен для Комбареля, Руффиньяка<sup>31</sup>.

Характерно, что животные разных размеров, но одного вида в Ласко различаются также окраской.

В Фон-де-Гом фигуры бизонов имели первоначально интенсивно черную окраску. Проступающие под ними мамонты — более светлые, коричневые<sup>32</sup>. Это обстоятельство можно было бы отнести за счет случайного применения красок разного качества или большей степени разрушения красочного слоя внутреннего ряда изображений. Однако повторение этого приема в Ласко заставляет искать другое объяснение. В Ласко наиболее крупные фигуры лошадей, туров, оленей написаны черным контуром с подчеркнутыми деталями, тогда как более мелкие изображения животных тех же видов схематизированы, выполнены в более светлых тонах, коричневыми или синими красками<sup>33</sup>. Совершенно очевидно, что художник пытался решить задачи перспективы с помощью градаций тона и цвета.

В сценах, как на мобильных изделиях, так и в интерьерах, разномасштабные фигуры могут располагаться по отношению друг к другу в различных позициях: 1) крупные изображения находятся выше или ниже мелких, 2) те и другие расположены на одном и том же уровне (наложение), 3) более мелкие изображения помещены правее или левее более крупных. Не исключено, что разнообразие вариантов взаимных положений фигур определялось особенностями реального ландшафта, который окружал древнего художника. Это предположение подтверждается, в частности, новой трактовкой так называемых плывущих оленей из Ласко. В сущности, они названы плывущими только потому, что над естественным массивным выступом скалы в интерьере одного из коридоров (Гр.—табл. 190*a*) видны лишь высоко поднятые шеи и настороженные головы пяти движущихся влево оленей<sup>34</sup> (этот фриз показывает некоторые специфические трудности, возникающие при фотографическом воспроизведении композиций в интерьерах пещер: карниз, над которым видны головы оленей, из-за особенностей подсветки кажется потолком ниши). Изображения оленей несколько уменьшаются к левому флангу. Наиболее крупная голова справа нарисована коричневой краской, остальные — черной. Изображения с такой же постановкой головы и шеи

<sup>30</sup> A. Laming, Указ. раб., стр. 58, 59, рис. 13.

<sup>31</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidentale*, p. 271, fig. 133, 170, p. 294, fig. 527, 528, p. 291, fig. 147; p. 296, fig. 149; A. Breuil, Указ. раб., стр. 80, 81, рис. 39, 40.

<sup>32</sup> Г. Обермайер, *Доисторический человек*, СПб., 1913, стр. 283; M. Raphael, Указ. раб., рис. 17, 18, стр. 69, 70.

<sup>33</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidentale*, fig. 72, 73.

<sup>34</sup> A. Laming, Указ. раб., табл. 21, 33, 42; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidentale*, fig. 105; R. Drössler, Указ. раб., стр. 139, рис. 61.



Рис. 3. Развертка сцены из Тейжа (Грациози, табл. 89с)



Рис. 4. Изображения бизонов и мамонтов в интерьере грота Фон-де-Гом (Грациози, табл. 212 с)

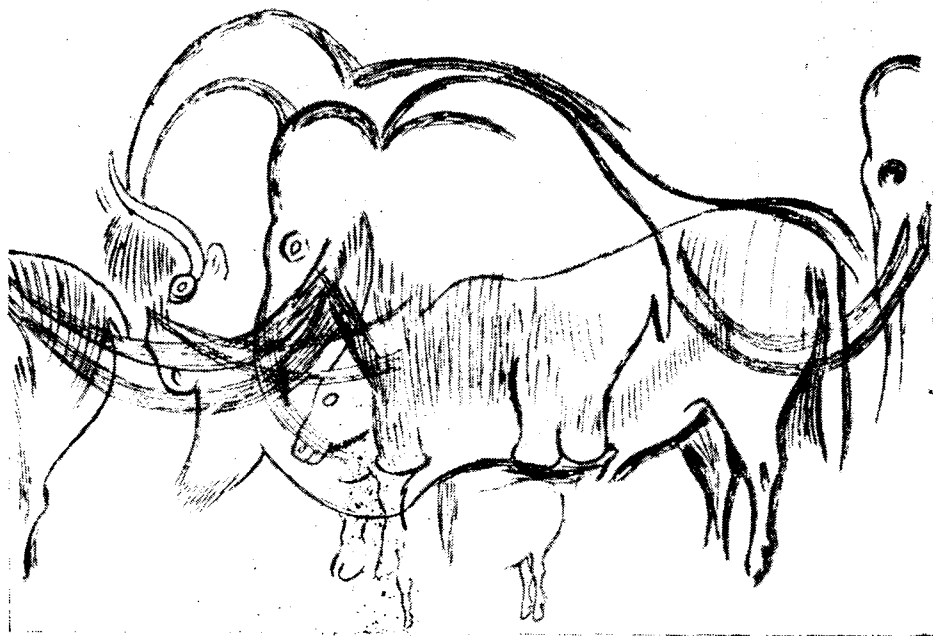


Рис. 5. Прорисовка одной из частей сцены в интерьере грота Фон-де-Гом (М. Раппаеи, Указ. рѣб., рис. 17)



мы можем найти в многочисленных рисунках стоящих или движущихся по земле оленей. Никаких специфических особенностей позы, характерных для плывущих животных, мы не находим. Головы горных козлов на одном из фризів Ласко, несмотря на сходную позицию, не произвели ни на кого из интерпретаторов впечатления «плывущего стада горных козлов»<sup>35</sup>. Если олени движутся по земле, то изображением одних только голов художник показывает оленье стадо за острым гребнем скалы. Характерно, что и глиняные бизоны в Тюк д'Одубер стоят не на горизонтальном полу пещеры, а прикреплены к наклонному большому обломку упавшей с потолка скальной породы. Таким образом, и они как бы идут по склону горы<sup>36</sup>. Если характерные особенности ландшафта незримо или полунамеками включались в композицию, то расположение разнородных фигур в различных позициях по отношению друг к другу приобретает естественный, вполне реалистический смысл. Например, сцена в Ласко<sup>37</sup> представляет лошадей, из которых передние, т. е. более крупные, скачут, поражаемые стрелами, тогда как более мелкие лошади (они изображены не так детально) спокойно пасутся. В типичной для Дордо-ни пересеченной местности, где узкие долины перемежаются длинными грядами холмов, такую сцену можно представить в действительности.

Интерьер пещер, где преобладают сферические поверхности и стены сложной конфигурации, облегчал первобытному художнику решение задач, связанных с передачей взаимного расположения фигур в пространстве.

Использование особенностей изобразительных полей для передачи реальных пространственных соотношений фигур было очень разнообразным. Например, в Ла Пасьега (Гр.—табл. 219) композиция из двух фигур располагается над небольшой нишей: непосредственно над козырьком ниши изображена в профиль лошадь, влево от нее на выступе скалы — также в профиль скачущий олень. Когда зритель видит прямо перед собой плоскость с изображением лошади, то олень на боковом выступе как бы скачет в сторону зрителя. Такое впечатление создается лишь, если смотреть со строго определенного места. В интерьерах пещер и протов имеются композиции, образованные барельефами, как выполненными на скалах, так и на отдельных специально установленных плитах, которые могли восприниматься из нескольких пунктов (например, рельефы Лосселя)<sup>38</sup>. Выбор оптимальных позиций для обозрения рельефов Лосселя был сравнительно невелик, если учесть общую строгую уравновешенность композиционного решения, требовавшего одновременного восприятия всей сцены. Существование же ряда стабильных точек для осмотра сцены определяло особенности пространственно-перспективного восприятия.

Для характеристики специфики пространственного восприятия и способов выражения пространственных соотношений в палеолитическом искусстве особый интерес представляют композиции на плафонах ряда пещер: Альтамиры, Ла Мут, Шабо, Ласко, Руфиньяк и др.<sup>39</sup>. Пространственные соотношения изображений в композициях плафонов выражены иначе, чем в сценах на стенах пещер. Пожалуй, наиболее ясно принципы пространственных связей фигур в плафонных композициях вскрываются в сериях изображений, нанесенных на переходах от стен к потолкам. Например, в Зале Быков в Ласко рога изображенного крупного черного

<sup>35</sup> A. L a m i n g, Указ. раб., табл. 26, 27, A. L e r o i - G o u r h a n, Préhistoire de l'art occidentale, p. 357, fig. 338.

<sup>36</sup> S. G i e d e o n, Указ. раб., стр. 71, рис. 16.

<sup>37</sup> A. L a m i n g, Указ. раб., стр. 71, рис. 16; A. L e r o i - G o u r h a n, Préhistoire de l'art occidentale, p. 354, fig. 318.

<sup>38</sup> S. N. Z a m i a t n i n e, Указ. раб.; С. Н. З а м я т н и н, Указ. раб., стр. 58.

<sup>39</sup> А. П. О к л а д н и к о в, Указ. раб., стр. 12, 16—17, 44—45, 52—53 (табл. I, III, V).

быка переходят на сводчатую поверхность плафона, где изображаются уже не в профиль, а фронтально, что очень удачно подчеркивает объемность изображения<sup>40</sup>.

Ясно, что первобытный художник умел использовать качественные различия вертикальных и горизонтальных плоскостей. Если оценивать



Рис. 6. Рисунки на каменных плитках из Тейжа, скомпонованные по принципу плафонной композиции (Грациози, табл. 144 b, e)

изображения на плафонах как композиции, размещенные в условно-горизонтальной плоскости, то сложные взаимные положения бизонов в Альтамире, спиральное размещение зверей на плафоне Ла Мут<sup>41</sup> приобретают реальный жизненный смысл: композиция отражает пространственные соотношения животных в плане (рис. 6). С. Гидеон говорит о том, что в представлениях первобытного человека существовала специфическая «пространственная концепция», отличная от пространствен-

<sup>40</sup> A. Laming, Указ. раб., табл. 1; K. Földes-Papp, Vom Felsbild zum Alphabet, Dresden, 1970, p. 15, Fig. 9.

<sup>41</sup> S. Gideon, Указ. раб., рис. 203.

ных концепций последующих эпох. Основной ее особенностью он считает независимость избираемых для рисунков положений плоскостей (наклонная, вертикальная, горизонтальная) от реальных линий горизонта. Мы отвергаем эту точку зрения, поскольку существует прямая зависимость между положением плоскости и характером изображений, соответствующая реальным позициям объектов в пространстве. Однако задачи оптически точного выполнения сцен и композиций в плане были слишком сложны для первобытного художника. Ему трудно было найти достаточно характерные черты, отвечающие облику определенного животного, видимого в плане. Поэтому, выполняя композиции в плане, он чаще всего вынужден был пользоваться привычной профильной трактовкой отдельных фигур. Исключения немногочисленны. Это прежде всего лежащие или катающиеся по земле бизоны Альтамиры, а также сцена на костяной пластинке из Раймондена, где изображенная в профиль голова бизона постоит на его же передних ногах, которые даны в плане, как бы сверху, т. е. совмещены «вид сбоку» и «вид сверху»<sup>42</sup>.

Плафоны Альтамиры и других пещер фактически представляют сферическую вогнутую поверхность. Очевидно, поэтому на них распространяются те же принципы изображения разноудаленных фигур, которые намечаются для условно-вертикальных плоскостей.

В Альтамире, где самая высокая точка свода отстоит от пола пещеры всего на 1,5 м, отчетливо прослеживаются различия ближних и дальних планов композиции. Изображенные в самых низких частях по краю свода кабан и лань больше, чем другие изображения каждого из этих видов животных на данном плафоне<sup>43</sup>. Сравнительно велики и фигуры лежащих бизонов. Остальные фигуры — меньших размеров и поэтому естественно отходят на задний план. Таким образом, трактуя композицию как отображение размещения животных в реальном ландшафте, можно представить, что звери на плафоне Альтамиры изображены в чашевидной горной долине, т. е. на типичном для Сантандера рельефе. В принципе аналогичная ситуация воспроизведена красками на плафоне Руфьняка (рис. 7).

Особое место занимают композиции в Ласко. Они так велики и протяженны, что никакое схематическое воспроизведение не дает реального представления о них в целом. Реконструировать их можно лишь по тем фотографиям, где сделаны попытки передать сферичность изобразительных полей пещеры. Примечательно, что в истории изучения фресок Ласко значительную роль сыграли особенности их публикации, по которым можно проследить эволюцию пространственного восприятия этих изображений исследователями. Брейль дает плоскую графическую развертку композиций, которую Леруа-Гуран воспроизводит с помощью набора фотографий, а Грациози, Ламинг и другие стремятся уже передать особенности изобразительных плоскостей<sup>44</sup>.

Композиции Ласко вводят нас в совершенно особую область палеолитического искусства, где нужно оперировать не отдельными панно, а воспринимать весь художественный интерьер как единый монумент. Последовательно просматривая сменяющие друг друга части композиции, мы можем заметить, что первобытный художник компоновал идущие друг за другом сцены в четком мерном порядке. Он располагал группы животных, согласуя их как в пределах одного изобразительного поля, так и нескольких.

<sup>42</sup> В. Н. Замятин, Указ. раб., стр. 57; З. А. Абрамова, Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии, М.—Л., 1966, табл. XXIII, 6.

<sup>43</sup> M. Raphaël, Указ. раб., рис. 27, стр. 76; S. Giedeon, Указ. раб., стр. 315, рис. 280; A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidentale, fig. 110, p. 218, fig. 670, p. 402—403; R. Drössler, Указ. раб., стр. 155, рис. 63—64.

<sup>44</sup> Ср., например: A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidentale, p. 116—117, fig. 72—73; A. Laming, Указ. раб., табл. 1, 21, 23, 26, 30, 41; R. Drössler, Указ. раб., стр. 154, рис. 62.

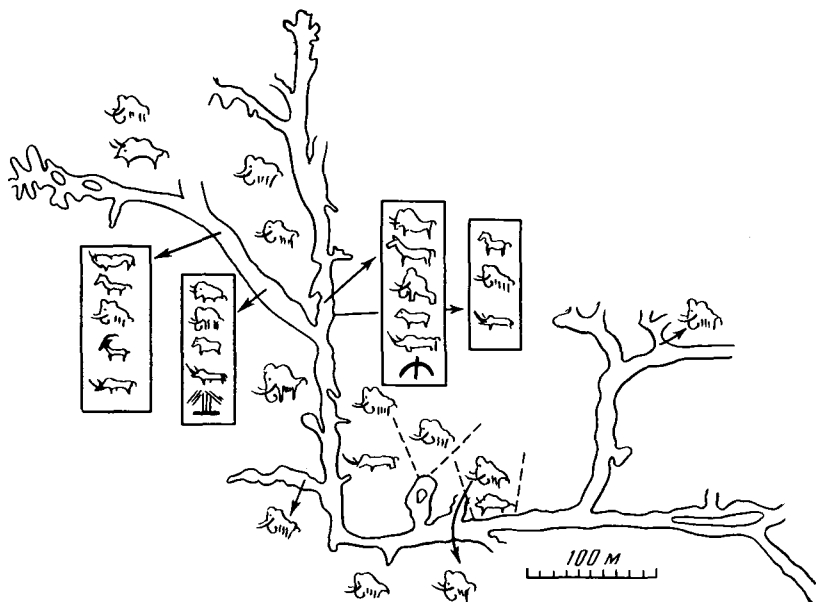


Рис. 7. Схема расположения изображений в пещере Руфиньяк (по Леруа-Гурану). Общий принцип размещения сцен в интерьере (вверху) и сцена на плафоне (внизу)

Например, у перекрестка, которым отмечено начало осевой «Галереи росписей», выходящей из «Зала Быков», художник расположил сложную сцену на двух взаимно перпендикулярных изобразительных полях: вдоль оси галереи по стенам размещены группы зверей, движущихся в глубь коридора, а поперек этого направления, по фризу над перекрестком, два тура пересекают зал над головой входящего в галерею зрителя<sup>45</sup> (Гр.— табл. 174).

<sup>45</sup> A. Laming, Указ. раб., стр. 79—80.

Конечно, безмолвно мчащиеся в глубине извилистых гулких коридоров лавины многоцветных зверей, хотя и выполненные в едином композиционном ключе, не могли в силу особенностей освещения и большого размера изобразительных полей, а также расположения в разных зрительно несовместимых плоскостях восприниматься одновременно. Сцены появляются перед зрителем одна за другой. Каждая следующая сцена — это более удаленный план общей композиции. Но сменяющие друг друга сцены-планы подчинены уже не столько пространственной, сколько временной последовательности развития сюжета. Однако подробная характеристика временных планов, «временной перспективы» в искусстве палеолита выходит за рамки данной статьи.

#### THE CONCEPT OF SPACE IN THE ART OF PALAEO-LITHIC EUROPEAN POPULATIONS

Examination of the composition in Palaeolithic art specimens in cave interiors and upon artifacts destined for everyday use or for ritual purposes helps us to understand how primitive man reproduced the idea of three-dimensional space in his works of art. Spatial concepts were rendered by variations in the mutual positions of the figures, by linear perspective, by gradations of tone and colour, by the use of differently posed representation planes (horizontal, vertical, inclined) in drawing landscapes.

The study of cave compositions has shown that each of them may be broken up into separate sections (scenes) by the consecutive examination of which its extent not only in space but in time may be determined.

---