
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ПІЗЬНОГО ПАЛЕОЛІТУ (образ, композиція, ансамбль)

Л. А. Яковлева

Стаття присвячена характеристиці загальних та особливих рис пізньопалеолітичного мистецтва.

1. Загальна характеристика мистецтва пізнього палеоліту

Мистецтво найдавніших часів не є «чистим мистецтвом». Воно, вбираючи різні утилітарні функції — обрядово-магічні, практично-пізнавальні, знаково-комунікативні, — є важливим та невід'ємним компонентом культури. Його особливості полягають у синкретизмі палеолітичної культури, відсутності чіткої межі між художньою та життєво-практичною сферами людської діяльності. Синкретичність простежується і у відсутності чіткої жанрово-родової структури¹.

Естетична «нечистота» палеолітичного мистецтва не є ознакою відсутності естетичного елементу. Твори палеоліту, віртуозно втілені у камені, глині, кістці яскраво доводять наявність їх естетико-художньої вартості. Дотримання чітких анатомічних пропорцій постатей з досконалою проробкою деталей, використання перспективи, існування фігуративних композицій, розміщених по вертикалі та горизонталі, застосування різних кольорів свідчать про застосування фундаментальних законів художньої творчості.

Мистецтво палеоліту представлено двома глобальними напрямками: фігуративне та декоративне.

Фігуративне мистецтво можна поділити на дві великі групи. До першої належить монументальне — наскельне мистецтво, витвори якого залишилися на стінах печер, гротів, кам'яних блоків. До другої — мистецтво малих форм, тобто мобільне, портативне мистецтво, до якого належать фігуративні зображення, вироблені з каменя, кістки, бурштину, рогу, ікла тощо.

Монументальне та мобільне мистецтво, втілені у різних художніх формах, свідчать про появу, значне поширення та розвиток скульптури, гравюри, малюнку.

Серед шедеврів, що ввійшли до скарбниці світового мистецтва, треба відзначити наскельні розписи з Ляско, гроту Шове, гравюри з Труа-Фрер, Ля Марш, монументальні барельєфи з Кап Блан, Англь сюр Англен (Франція), вироби дрібної пластики з Вілендорфу (Австрія), та з Костьонок, Авдесово і Мальти (Росія) та унікальну колекцію стилізованих жіночих фігурок з Мізіна (Україна).

Мистецтво пізнього палеоліту широко представлене різноманітними декоративними виробами, а також прикрасами одягу та тіла. До високохудожніх декоративних виробів належать унікальні браслети, оздоблені графічним мегандровим орнаментом з Мізіна (Україна), різноманітні прикраси з Мальти, Костьонок, Сунгіря (Росія), декоровані вироби з Ля Ваш, Плакар, Ля Мадлен (Франція).

Про існування у пізньому палеоліті музики, танцю, пантоміми свідчать не тільки зображення людей у різних динамічних позах, але і найдавніші музичні інструменти, знайдені при розкопках на деяких стоянках. Найвиразнішими з них є флейти, різноманітні сопілки, виготовлені з трубчастих кісток тварин, рогів оленів. На Україні відомі дві флейти з рогу північного оленя, знайдені під час розкопок у Молдові 5.

Мистецтво пізнього палеоліту є первинним корінням, з якого виростають дві великі гілки. Одна представляла найдавніші форми мовної, музичної, танцювальної та акторської творчості. Друга — найдавніші форми прикладних

мистецтв і архітектури, скульптури, живопису, графіки. Обидва напрями, переплетені у стародавній культурі, розкривають дві суттєво різні можливості художнього освоєння світу. Одна вбирає способи втілення художнього задуму, котрими володіла сама людина — рухи тіла, звук голосу. Друга можливість — у зверненні до зовнішніх природних засобів — каменя, глини, дерева, кістки, фарб².

Географічно мистецтво пізнього палеоліту, охоплюючи значну територію від Атлантики до Уралу та від Балтики до Середземномор'я виступає як значний пласт культурного надбання людства.

Зображення людей та тварин, втілені у різних художніх формах у супроводі певних знаків, геометричних орнаментів, відбитків рук, складають стабільний художній репертуар, демонструючи єдині домінанти світогляду, високий рівень образного мислення та естетичного сприйняття.

Тема тварини широко представлена у пізньому палеоліті. Зооморфні зображення, досконало виконані у монументальних та малих формах, дозволяють не тільки визначити вид або підвид тварин, але у багатьох випадках його статево-вікові відмінності. Серед композицій з тваринами є зображення сцен зіткнення самців (носороги з гроту Шове, мамонти з Руфіняку) або самця, який йде за самкою (олени з Ложері-Бас), що досить наочно демонструють розвиток реалізму.

Численність зображень представників плейстоценової фауни від травоядних до хижаків, доповнюючись зображеннями птахів, риб, плазунів — ілюструють широту освоєння зооморфної тематики. Епізоди з життя тварин та їх співіснування з зображеннями поранених та мертвих звірів можливо мали також і відповідний семіотичний зміст. Найвірогідніше багатогранне використання художніх образів, тобто сприйняття тварин не тільки як реальних персонажів оточуючого середовища, об'єктів полювання, але й як образів символічного формоутворення цієї епохи. Звірі, розташовані в печері у певному порядку та ритмі, можуть розглядатись як єдине структурне утворення, втілення міфу, легенди, міркування людей про життя та смерть, зміну поколінь, взаємини між тотемами³.

Образ людини також представлений як у монументальних, так і малих формах. Тематично визначаються зображення чоловіків, чоловіків з зооморфними рисами, жінок, жінок з зооморфними символами, тобто у мистецтві палеоліту простежується зображення саме людей, як чоловіків так і жінок, а також існування особливих, фантастичних персонажів напівлюдей-напівтварин.

Серед чоловічих зображень виділяється високохудожня серія графічних зображень з Ля Марш, поліхромний портрет з Англь сюр Англен, барельєф мисливця з Лосселя. До найвідоміших антропозооморфних зображень належать постаті «чаклунів» з Труа Фрер, Ляско.

Зображення жінок безумовно домінують у мистецтві палеоліту за чисельністю та поширенням. Тема жінки знаходить втілення у різних художніх формах. Досить згадати відомі барельєфи з Лосселя, Англь сюр Англен, статуетки з Вілендорфу, Павлова, Авдеева, Гагаріно, гравюри з Ля Марш.

Тема людини, втілена окремо або разом з темою звіра, виступає як друга домінанта художньо-образної структури найдавнішого мистецтва.

Зображення чоловіків з зооморфними рисами, а також жіночі групи серед звірів у наскальному мистецтві виразно розкривають наявність «міфологічних стосунків» людей зі світом тварин, спроби людей висловити свою єдність з цим світом у різних художніх формах.

Тема жінки вбирає в себе й інші змістовні акценти. Досить часто, як у монументальному, так і мобільному мистецтві, жінок зображено групами. Такі малюнки розміщені у ряді випадків в окремому місці печер. Жіночі статуетки, згруповані по декілька фігурок в одному місці, знайдені на деяких стоянках, також засвідчують особливу увагу саме до колективних зображень. Серед реалістичних зображень жінок домінують пишнотілі венери — жінки розвинених форм. У зовнішності жінки стилістично акцентувались та перебільшувались суто статеві ознаки: великі груди, пишні стегна, округле черевце. Підкреслення суто жіночих ознак, окреме зображення жіночих органів:

лобкового трикутника, вульви, грудей, зображення вагітних жінок — усе це розкриває тему у натуралістичному контексті, з особливою увагою до статевих особливостей жінки, її потенційної плодючості.

Багатозмістовність теми жінки та широка варіативність її втілення найвиразніше виявляється у співіснуванні різних художніх форм на окремій стоянці. Одним з прикладів глибини «жіночої тематики» мистецтва пізнього палеоліту є стоянки центральної Франції доби середнього мадлена — Ля Марш та Англъ сюр Анген, розташовані за 40 км одна від одної. Ці місцезнаходження, кожне з яких мало характерні риси художнього втілення теми жінки, розкривають паралельний розвиток та співіснування монументальних та мобільних форм. Застосування принципово різних художніх форм надавало можливість, завдяки особливостям кожної з них, створювати зовсім інші зображення, демонструючи багатство художніх традицій.

Так, у монументальній формі зображення групи жінок було виконано у низькому рельєфі в натуральну величину, як одна з композицій відомого скульптурного фризу Англъ сюр Анген⁴. Стилістична особливість цих реалістичних зображень полягала у підкреслено натуралістичному зображенні жіночих лобкових трикутників. При відсутності зображення рук, кінцівок ніг, голови, саме область черева, з чітко вигравійованим трикутником, привертала найбільшу увагу⁵. Натуралізм зображень навіть дозволяє звернутись до фізіологічних відмінностей трьох жіночих постатей⁶. Їх вражаючий реалізм, велич розмірів, природньо, привертають особливу увагу до цієї скульптурної групи.

Набагато лаконічніше та скромніше тема жінки була втілена в одному з гrotів біля гrotу Ля Марш, на стінах якого були зображені лише жіночі трикутники, які за стилістикою наближались до подібних зображень з Англъ сюр Анген, ілюструючи широке використання одного з класичних художніх принципів мистецтва пізнього палеоліту «зображення частини цілого».

Наведені приклади монументальних зображень, за всієї оригінальності їх художнього втілення, демонструють існування досить усталених поширених традицій іконографії наскельних жіночих групових зображень за принципом «незавершеності», утягості силуету, з підкресленням жіночих статевих ознак, частіше у вигляді жіночого трикутника, вульви. Варіанти цієї іконографії охоплюють і найбільш лаконічні жіночі зображення, які обмежуються тільки трикутниками або овалами. Для розміщення подібних зображень палеолітичні художники шукали особливі місця у гротах та навісах, враховуючи морфологію стіни, рельєф, наявність заглиблення чи отвора, що надавало цим геометричним накресленням більшого реалізму та виразності. Одне з таких художніх рішень простежується у Тіто Бустілло (Іспанія).

Іконографічна традиція зображення жінки за принципом стилістично утягото тіла з акцентуванням статевих ознак, широко використовувалась і у мобільних формах. Ля Марш та Англъ сюр Анген дають особливі рішення створення жіночих образів. Йдеться про дві великі серії стилістично своєрідних жіночих зображень, вигравійованих на зубах коней. Існування цих витворів яскраво доводить винахідливість палеолітичних майстрів щодо широти використання морфологічно виразних природних матеріалів.

Для втілення художньої ідеї були обрані різці молодого коня, які за формою, звуженою у верхній частині та трохи розширеною донизу з характерною виїмкою посередині, — виразно нагадували контури нижньої половини жіночого тіла. Розміщення у центрі нижньої частини зуба, трикутника або трапеції водночас завершило створення цього оригінального художнього образу.

Чисельність зубів коня, використаних для створення таких зображень, доводить досконале опанування цієї природною формою на обох стоянках. Серії жіночих зображень, виконаних на різцях коня з Ля Марш та Англъ сюр Анген ілюструють варіативність їх художнього втілення, що надає індивідуальності кожному витвору. Неповторність кожного з цих мініатюрних виробів виявляється як у відмінностях вигравійованих трикутників та трапецій, так і різноманітності їх орнаментального оздоблення. Вірогідно, за своєрідністю кожного зображення стоїть задум створення «індивідуального образу»

за канонічної дотриманості загальної форми та відповідної графіко-орнаментальної схеми.

Однак, оригінальні зображення з різців коня не вичерпують репертуар жіночих образів мобільного мистецтва зазначених стоянок. Іншу серію представляють мініатюрні підвіски, вирізані у вигляді вельми схематичних жіночих зображень.

За контрастом з попередніми виробами, жіночі зображення з Ля Марш, вигравійовані на кам'яних плакетках, демонструють зовсім іншу традицію, де повне зображення жінки передано з проробкою анатомічних деталей та портретними рисами⁷.

Зазначений репертуар жіночих образів та велика різноманітність їх втілення на цих стоянках, не тільки розкривають розвиненість теми жінки в образотворчому мистецтві центральної Франції середнього палеоліту, але і демонструють високі потенціальні можливості створення принципово різних художніх образів у межах одного художнього комплексу.

Існування своєрідних у художньому відношенні масивів є однією з характерних рис пізньопалеолітичного мистецтва. Більшість зразків наскельного мистецтва зосереджено у Піренеях Іспанії та Франції, а також у Дордоні (Франція). Інші витвори наскельного мистецтва відомі на Уралі — Капова та Ігнат'єва печери.

Образотворче мистецтво малих форм, співіснуючи з наскельним мистецтвом на зазначених територіях, цілком охоплює весь простір від Атлантики до Уралу. Як у монументальному, так і мобільному мистецтві, реалізм співіснує з умовними, схематичними зображеннями.

Співіснування реалізму та схематизму як двох напрямів найдавнішого мистецтва, розкриває наявність широких варіативних можливостей втілення художнього образу відповідного змісту. Мистецтво пізнього палеоліту надає вишукані зразки реалістичних творів з тонкою проробкою силуету та деталей. Не менш досконало виконано схематичні зображення, де однією лінією, лаконічним штрихом втілюється профіль жінки або звіра. Обидва напрями тісно пов'язані у мистецтві, хоча існують регіони, що мають безумовну перевагу та особливий розвиток одного з них.

Пов'язаність обох напрямів виявляється у порівнянні багатьох фігуративних зображень з різних територій, де певний регіон або окрема стоянка дають перехідні форми, без яких дешифрування вельми умовних схематичних зображень було б неможливим.

Одним з прикладів особливого розвитку схематичної традиції втілення жіночого образу у дрібній скульптурі є територія Верхньої та Середньої Наддніпрянщини. Характерними рисами жіночих статуєток з Мізіна, Міжиріча, Добранічівки є лаконічність їх формування за двочасною схемою та загальна геометризація форми. Крайній лаконізм та схематизм фігурок був тісно пов'язаний з широким використанням знаково-орнаментального оздоблення статуєток Мізіна та Міжиріча⁸.

2. Особливі риси образотворчого мистецтва пізнього палеоліту.

Весь пласт найдавнішого мистецтва доводить існування складної художньої системи, що розвивалась за певними законами. Найвиразніше фундаментальні закони художньої творчості палеолітичних митців виявляються у печерному монументальному мистецтві. Топографічна індивідуальність кожної печери, по-перше, вимагала у кожному випадку своєрідного розміщення художніх ансамблів: по-друге, доводила, що за всієї неповторності кожного з підземних витворів, їх створення відбувалось за певними правилами.

Одна з загальних особливостей печерного мистецтва виявляється у нерівномірному, зональному розміщенні зображень на стінах печер. За цим принципом зональної вибіркової простежується значна підготовча робота, а саме дослідження печери з метою пошуку найбільш архітектонічно виразних, зороглядальних зон для розміщення зображень. Варіативність вибору доводить існування різних художніх концепцій організаційно-просторового утворення композицій.

Розглянемо кілька найхарактерніших високохудожніх печерних комплексів як прикладів дотримання концептуально різних композиційних рішень.

Грот Шове

Одним з найвиразніших печерних художніх комплексів пізнього палеоліту є новий грот Шове, випадково відкритий у 1994 р. групою спелеологів у долині Ардеша (Франція). Отримані дати C^{14} довели, що був відкритий один з найдавніших печерних ансамблів монументального мистецтва світу. Вік двох носорогів, намальованих чорним вугіллям один напроти одного, показав, що розвинений реалізм існував ще на початкових етапах пізнього палеоліту в період оріньяку (32.410 ± 720 BP. Gifa 95132, 30.790 ± 600 BP. Gifa 95133). Оріньяком датується і бізон, намальований в іншому залі (30.340 ± 570 BP. Gifa 95132)⁹. Ці зображення є лише окремими фігуративними композиціями великих монументальних ансамблів дуже схожих за стилістикою.

Грот Шове має довжину понад 500 м, великі просторі зали, високі склепіння та галереї. Давні художники обрали його для створення чудових живописних ансамблів, виконаних у двох кольорах — червоному та чорному, з досить чітким розподілом залів на «червоні» та «чорні». Анімалістичні ансамблі тварин і носорогів, коней, бізонів, левів, оленів, зображених групами, вражають неперевершеною реалістичною манери, акцентування деталей, проробкою силуету¹⁰. Зали гроту Шове наочно демонструють існування певних детально продуманих художніх рішень у розміщенні фігуративних зображень у тому чи іншому залі.

Найповніше концептуальна своєрідність художнього задуму виявляється у двох залах. Йдеться про два великі, насичені зображеннями тварин чорного кольору, ансамблі, намальовані на двох великих стінах та датовані раннім етапом пізнього палеоліту.

Для першого ансамблю, що має умовну назву «панно коней» та «панно оленів»¹¹, була обрана стіна з вертикальними виступами з обох боків, які й обмежили площу стіни, як окрему зоро-оглядальну художню зону. Оригінальність обраної стіни полягала в тому, що у центрі існувала велика ніша, від якої майже симетрично розходились напівокруглі аркоподібні виступи. Ця виразна «печерна архітектоніка» стала основою для створення великого складного ансамблю, що чітко поділявся на три частини: центральну (зображення у ніші) та бокові, розташовані обабіч ніші. Ця велика тричасна художня зона, у свою чергу, ділилась, за допомогою багатьох вертикальних локальних виступів та тріщин, на окремі художні сектори, у кожному з яких розміщувалась окрема фігуративна анімалістична композиція. З певної відстані чітко простежується єдність цього великого художнього ансамблю і, водночас, певна відокремленість його частин. Візуальна єдність цього зооморфного ансамблю особливо підкреслюється розташуванням груп тварин з урахуванням умовної горизонталі, тобто дотримання розміщення фігур приблизно на одній висоті. Геометричність фігуративного ансамблю також акцентована вже згаданими вертикальними виступами та тріщинами, між якими з дотриманням візуальної вертикалі намальовані у профіль один над одним коні, бики, олені.

Подібні принципи композиційних рішень чітко простежуються в іншому залі гроту Шове. Анімалістичний фігуративний ансамбль розташований на великій стіні, як і попередній, мав у центрі нішу, заповнену зображенням кінського профіля¹². З обох боків цієї ніши ритмічно, з урахуванням вертикальних виступів та бордюрів, намальовані чорним вугіллям групи бізонів, левів, носорогів. Профілі тварин, виконані один над одним з використанням перспективи, чітко підкреслювали продуману ритмічність кожної зооморфної групи, візуально об'єднуючи окремі композиції у єдиний видовищний монументальний ансамбль. Важливість застосування вертикальних кутоподібних вузьких виступів стіни, як певних лімітів окремих фігуративних композицій, виявляється у цьому ансамблі досить чітко. Найвражаючим є використання одного з вузьких вертикальних бордюрів, як основи для нанесення по одній лінії голів бізонів, намальованих у фас. Цей вертикальний виступ стіни з головами бізонів підкреслив завершення однієї з композиційних частин великого ансамблю.

Обидва зооморфні ансамблі гроту Шове, схожі за художнім рішенням, до-

зволяють простежити варіанти їх візуального естетико-художнього сприйняття, як зоро-оглядальних зон певної морфології. Йдеться про штучне висвітлення розписаної стіни за допомогою смолоскипів, сліди використання яких було знайдено в гроті.

За рівномірного освітлення групою людей смолоскипами стіни з певної відстані — великий зооморфний ансамбль повністю виступає з печерної темряви, візуально сприймаючись як закінчений художній витвір.

Освітлення одним або двома смолоскипами дозволяє розгледіти тільки певну частину стіни з окремою фігуративною композицією.

Завдяки виразній архітектоніці стіни, змінюючи кількість смолоскипів, можна було освітлювати або тільки одну з бокових частин, або тільки центральну, або навіть окрему локальну композицію, яка обмежувалась вертикальними виступами.

Варіювання кількості смолоскипів та їх відстані до зображень приводила до справжньої артистичної гри світла, яка вірогідніше мала важливе змістовно-символічне значення та була важливим компонентом сприйняття видовищних монументальних підземних палеолітичних творів.

Г р о т Н і О

Принципово інша художня концепція організаційно-просторового рішення простежується у гроті Ніо (Ардеж, Франція). Йдеться, зокрема, про Чорний салон — широкий, округлої форми, великий зал з високими склепіннями, що датується спокхою середнього мадлену¹³. Палеолітичними майстрами бездоганно була використана округла форма цього великого залу, де принципові композиції розміщені у природних овалоподібних заглибленнях, своєрідних «алькових», розташованих по всій довжині великої вертикальної стіни, що оперізувала зал.

Композиції з бізонів, коней, кіз були намальовані на стінах залу з урахуванням природних обмежень у вигляді вертикальних, горизонтальних або заокруглених бордюрів, які візуально окреслювали кожне з фігуративних угруповань. Розміщення зображень тварин у природних заглибленнях по всій стіні виразно окреслювало певну відокремленість та особливість кожної композиції. Водночас, використання подібної морфології залу для утворення зооморфних композицій акцентувало їх певну пов'язаність, візуально поєднуючи окремі композиції у єдиний монументальний художній комплекс. Безумовно, як і у гроті Шове, опанування Чорним салоном Ніо як зоро-оглядальним художнім простором, могло відбуватись тільки завдяки використанню у різних варіантах штучного освітлення, яке відіграло важливу роль у сприйнятті шедеврів печерного мистецтва.

П е ч е р а Л я с к о

Печера Ляско, розташована у долині Везер у Дордоні (Франція), надає приклад досконалого опанування палеолітичними майстрами мадлену особливо складним художнім рішенням організації монументальних ансамблів. Йдеться про послідовне розміщення фігуративних зображень у вигляді фризу¹⁴. Створення фризів у пізньому палеоліті розкриває можливості митців у опануванні широкими площинами, на яких органічно у певній послідовності розміщувались фігуративні композиції, що вело до утворення візуально безперервного монументального художнього комплексу.

У Ляско за всієї індивідуальності кожного з залів та коридорів, простежується загальна тенденція розміщення фігур горизонтально витягнутими рядами у верхній частині стін, що поволі переходить до стелі. Інша особливість втілення художнього задуму виявляється у розміщенні зооморфних ансамблів паралельно на двох протилежних стінах у більшості залів Ляско.

Безумовно, ці великі живописні зооморфні ансамблі, що переходять із залу до залу, не були створені одночасно. Вони чітко розділяються на окремі композиції, кожна з яких має індивідуальні риси у стилістиці зображення тварин, кольорової гами тощо. Досить згадати всесвітньовідомі зображення биків та коней з великого залу або зображення групи оленів у Нефі.

Однак монументальний художній комплекс Ляско ґрунтовно доводить, що розміщення тієї чи іншої композиції відбувалось з урахуванням певної ху-

дожньої концепції. Дотримання перелічених правил організаційно-просторового утворення композицій з урахуванням домінуючої горизонталі як основи фризу з застосуванням симетрії у створенні певних його частин, надавало цьому унікальному ансамблю особливої чіткості, візуальної врівноваженості та вражаючої видовищності.

Печера Альтаміра

Печера Альтаміра розташована у регіоні Сантандер (Іспанія). Її твори належать до епохи середнього мадлену і надають інший приклад оригінального художнього рішення великого фігуративного ансамблю. Йдеться про всесвітньо відомий плафон Альтаміри. Низький витягнутий зал, стеля якого була розписана зображеннями чорного та червоного кольору, мав розміри 18×9 м¹⁵. Коливання його висоти від 1,20 м до 80 см передбачало огляд художнього ансамблю на плафоні в лежачому стані. Більше того, лежачи у залі, треба спочатку знайти кілька найбільш вдалих місць, з яких можна побачити весь художній комплекс, і безумовно лише в тому випадку, якщо зал буде повністю освітлений з багатьох позицій. Якщо плафон освітлюється одним смолоскипом або жировою лампою, з темряви виринають тільки окремі зображення. Розмальований плафон Альтаміри як особлива зоро-оглядальна зона доводить, яку важливу роль мало штучне освітлення щодо сприйняття печерного мистецтва. Так, змінюючи кількість освітлювальних приладів, можна принципово змінити сприйняття зображень, висвітлюючи з темряви один чи пару образів (якщо це мало певне змістовне значення), окрему композицію, кілька композицій, весь монументальний ансамбль. Можна думати, що така гра світлом була одним з важливих компонентів варіативної інтерпретації монументальних підземних творинь. При значному освітленні з темряви виринає художній ансамбль, який практично займає всю поверхню плафону. За всієї візуальної єдності цього великого фігуративного ансамблю, простежується певна відокремленість трьох частин. Перша, на більшій половині плафону представляла собою видовищну реалістичну композицію тварин, намальованих у поліхромній техніці — червоним та чорним кольорами з домінуванням першого. Своєрідність цього зооморфного ансамблю, де домінують зображення бізонів, полягає в особливому використанні природних виїмок та округлих виступів стелі. Останні використані особливо вдало для зображення бізонів у експресивних скорчених позах¹⁶. Цей оригінальний художній прийом доводить неперевершене вміння використовувати морфологію стелі для втілення певного задуму.

Друга частина художнього ансамблю була розміщена поряд з першою та займала найнижчу частину плафону. На цій поверхні стелі були намальовані абстрактні геометричні фігури, так звані тектиформи¹⁷. Певна відокремленість цієї композиції чітко простежується, по-перше, у її виключно абстрактному характері, що виразно підкреслюється особливою морфологією стелі. По-друге, використанням іншого, світлішого відтінку червоного кольору, порівняно з темнішою фарбою, використаною для зображень тварин. Тематична пов'язаність цих двох великих композицій найвиразніше виявляється у центральній частині плафону, де реалістичні зображення бізонів та лані супроводжуються тектиформами.

Третя частина художнього ансамблю, розміщена з протилежного від зооморфної композиції боку, представляла собою зооморфні та абстрактні зображення у певному порядку.

Наведені приклади існування принципово різних художніх концепцій організаційно-просторового утворення монументальних ансамблів чотирьох всесвітньо відомих гrotів безумовно не вичерпують всього багатства та розмаїття художніх рішень пізньопалеолітичних творців. Вони лише підкреслюють найвиразніші та загальні особливості створення монументальних підземних творинь.

Вибір принципово різної архітекtonіки як основи для створення фігуративних ансамблів доводить розвиток різних художніх традицій для втілення задуму у монументальних формах. Разом з тим, простежується дотримання деяких загальних принципів організаційно-просторового створення художніх печерних ансамблів.

Так, однією з загальних тенденцій є умовна горизонталь при розміщенні фігуративних зображень послідовними горизонтальними безперервними (або переривчастими через певний інтервал) рядами.

Таке лінійне, витягнуте по горизонталі послідовне розміщення фігур, що утворюють фриз, простежується у ряді гротів та навісів. Досить згадати ряд бізонів з Фон де Гом, носорогів з Руфіньяку або одного з «червоних» залів гроту Шове та вже згадані ряди зображень фризу Ляско.

Для розміщення фризу, як правило, використовуються довгі вертикальні стіни печерних залів або навісів, де є горизонтально витягнуті виступи, бордюри, ніші. Художник максимально використовує морфологію стіни для втілення свого задуму — розміщення фігур з урахуванням умовної горизонталі, яка візуально надає завершеності та упорядкованості цим монументальним ансамблям. Іншим загальним правилом є утворення фризу, у ряді випадків, з чітким поділом його на окремі фігуративні композиції, можливо різними за часом створення.

Розміщення таких композицій також відбувалось з найбільш повним та вдалим використанням морфології стіни. Кадрування кожної окремої композиції враховувало вертикальні тріщини, локальні бордюри, виїмки або опуклості, які природно обмежували чи окреслювали певну композицію.

Широке використання умовної вертикалі є також загальним художнім принципом створення фігуративних композицій пізнього палеоліту. Використання вертикальних тріщин стіни, виступаючих вузьких бордюрів як природних вертикальних обмежень фігуративних панно, простежується у багатьох гротах. Ці своєрідні природні вертикалі виконували дуже важливу роль рамки у кадруванні палеолітичних композицій.

Використання умовної вертикалі простежується також і у паралельному розміщенні зооморфних фігур одна над одною, завдяки чому композиція набувала особливої структурної упорядкованості й ритмічності. Подібний прийом простежується у розміщенні деяких мамонтів у Каповій печері, угрупованні коней з Екаїна. Найбільш віртуозне використання даного художнього прийому спостерігається у гроті Шове, де з дотриманням візуальної вертикалі були намальовані у профіль з урахуванням перспективи, один над одним, окремими групами коні, бики, леви або голови бізонів у фас.

Іншим загальним художнім принципом створення складних монументальних композицій є використання різних планів, перспективи. Йдеться про розміщення фігуративних зображень, що можуть сприйматись як єдиний ансамбль, розташований на принципово різних за морфологією поверхнях. Так одне панно може займати альков або нішу, друге — широкий виступ, третє — вузький бордюр, як це має місце у Піндалі, або ще виразніше простежується у гроті Шове. Однак ці різні фігуративні зображення візуально сприймаються як єдиний художній ансамбль певної печерної архітекtonіки.

Визначені художні принципи організації монументальних підземних ансамблів показують, що за всієї морфологічної специфіки печерних залів, коридорів, ніш, плафонів тощо художники пізнього палеоліту створювали наскельні композиції, дотримуючись загальних законів образотворчого монументального мистецтва, широко, хоч і досить своєрідно, використовуючи різні плани, перспективу, кадрування фігур з урахуванням вертикалі та горизонталі, ритму тощо.

Широке використання визначених прийомів дозволяло створювати видовищні високохудожні монументальні композиції з виразною просторово-організаційною оригінальною структурою.

Примітки

¹ Каган М. С. Морфология искусства.— М., 1972.— С. 175.

² Там же.— С. 186, 187.

³ *Laming-Emperaire A.* La signification de l'art rupestre paléolithique.— Paris, 1962.— P. 9—119; *Raphaël M.* L'art pariétal paléolithique, 1986.— P. 80—89; *Leroi-Gourhan A.* Prehistoire de L'Art Occidental.— Paris, 1965.— P. 27—270.

⁴ *Saint-Mathurins S., Garrod. D La Frise Sculptée de L'Abri du Roc aux Sorciers a Angles-sup-L'Anglin (Vienne) // L'Anthropologie.— Paris, 1951.— T. 55.— № 5—6.— P. 413—423.*

⁵ *Iakovleva L., Pinçon G. Les representations feminines dans l'art pariétal du Roc-aux-Sorciers a Angles-sur-l'Anglin (Vienne) // La Dame de Brassempont, Actes du Colloque de Brassempont (juillet 1994). Liège, 1995.— P. 123—128.*

⁶ *Duhard J.-P. Realisme de l'image Feminine paléolithique.— Paris, 1993.— P. 196, 197.*

⁷ *Pales L., Tassin de Sant-Pereuse M. Ces dames de la Marche // Objets et mondes.— T. 7, Fasc. 4.— P. 307—320.*

⁸ *Яковлева Л. А. Мобильное искусство позднего палеолита Поднепровья (по материалам Мезина, Межирича, Добраничевки) // Публикации XII Интернационального Конгресса Предистории и Протопистории.— Братислава, 1993.— № 4.— С. 326—329.*

⁹ *Clottes J. La Grotte Chauvet a Combe d'Arc Ardeche (France) // I.N.O.R.A.— 1995.— № 11.— P. 1.*

¹⁰ *Chauvet J.-M., Brunel-Deschamps E., Hillaire C. La Grotte Chauvet a Vallon Pont — D'arc.— Paris, 1995.— P. 16—116.*

¹¹ *Ibid.— P. 52—55.— Fig. 45, 46, 47, 48.*

¹² *Ibid.— P. 98—107.— Fig. 81, 82, 83, 84, 85, 86.*

¹³ *Leroi-Gourhan A., Delluc B., G. Prehistoire de l'Art Occidental.— Paris, 1995.— P. 524, 525.*

¹⁴ *Ibid.— P. 458—463.*

¹⁵ *Ibid.— P. 479—482.*

¹⁶ *Ibid.— P. 394.— Fig. 667.*

¹⁷ *Ibid.— P. 481.— Fig. 795.*

Л. А. Яковлева

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО ПАЛЕОЛИТА (образ, композиция, ансамбль)

В статье рассматриваются общие черты позднепалеолитического искусства как высокохудожественной системы. На примере многих памятников позднего палеолита Европы рассмотрены особенности воплощения фигуративных изображений в реалистической и схематической манерах исполнения.

Основное внимание уделено определению принципов организационно-пространственного построения художественных фигуративных композиций монументальных пещерных комплексов Франции и Испании. На примере высокохудожественных пещерных комплексов позднего палеолита прослежено применение и развитие различных художественных концепций построения фигуративных пещерных композиций с использованием своеобразия морфологии пещерных поверхностей как основы для создания монументальных ансамблей различной архитектоники. В качестве таковых детально рассмотрены сложные фигуративные композиции грота Шове, расписной плафон Альтамиры, художественные композиции Черного салона НИО, фризы Ляско. Прослежено использование определенных универсальных художественных приемов построения пещерных фигуративных композиций с широким применением различных планов, перспективы, условных горизонталей и вертикалей, ритма при кадрировке фигур.

Значительное внимание в статье уделено также роли искусственного освещения подземных художественных композиций. Показано, что при различных вариантах освещения пещерные творения могли визуально восприниматься как отдельные законченные композиции, или ряд композиций, объединенных в единый сложный художественный ансамбль. Предложено несколько принципиально различных вариантов освещения, которые, возможно, имели определенное смысловое значение.

L. A. Iakovleva

THE FINE ARTS OF THE LATE PALEOLITHIC PERIOD (an image, a composition, an ensemble)

In the article general features of arts of the Late Paleolithic as a well-developed art system are considered. On the example of a great deal of monuments of the Late Paleolithic Time

in Europe peculiarities of embodying the figurative representations, performed in realistic or schematic manners, are discussed.

The main attention is paid to determination of principles of an organizative — spatial construction of art figurative compositions in the monumental cave units in France and Spaine. An application and a development of various art conceptions of construction of figurative cave compositions, which use an originality of either morphology of cave surfaces as a base for creation of monumental units of diverse architectonics, is traced on the example of high-art cave units. As such, complex figurative compositions of the Shove Grotto, the painted plafond of Altamire, the art compositions of the Black Salon of NIO, the Liasco friezes are considered in detail. Using certain universal art methods for construction of cave figurative compositions (with wide application of various planes, of perspective, of conventional horizontal and vertical lines, of rhythm under figure framing) is traced through.

Much prominence in the article is given to a role of the artificial lighting of underground art compositions. It is shown, that under various modes of lighting the cave creations could be visually grasped both as separate finished compositions, and as a number of compositions, integrated in single complicated art ensemble. It is suggested some basically different modifications of lighting, which, possibly, could have the certain shades of meaning.

ПЛАНІГРАФІЯ ТА ТЕХНОЛОГІЯ ОБРОБКИ КРЕМЕНЮ ПІЗНЬОПАЛЕОЛІТИЧНОЇ СТОЯНКИ ФЕДОРІВКА

О. О. Кротова, Д. В. Ступак

Стаття присвячена дослідженню планіграфії та технології обробки кременю двояррової пізньопалеолітичної стоянки Федорівка за даними ремонту та типології крем'яних виробів.

Сучасна наука про первісних мисливців-збирачів, що ставить на меті реконструкцію їх поведінки, значну увагу приділяє як загальній методології, так і розробці конкретних методик вивчення археологічних пам'яток.

В основі загальнометодологічного підходу полягає розуміння необхідності вирішення проблеми реконструкції динамічного минулого (поведінки первісних людей) на основі статичного сучасного (археологічного матеріалу), що можливо лише при поєднанні даних ряду наук — етноархеології, експериментальної археології, конкретних методик аналізу археологічних матеріалів. Ці матеріали треба також вивчати у контексті визначення системи організації життя, що переважала у групи мисливців-збирачів, які лишили конкретну пам'ятку¹.

До важливих методів дослідження, здатних дати певну інформацію про поведінку людей належать методи кількісного і якісного аналізу складу як кам'яних артефактів, так і фауністичних залишків в колекції, їх розташування на площі пам'ятки, а також метод їх ремонту².

Для вивчення виробничо-соціальної поведінки мешканців стоянок, що не мають, або мають обмежену кількість таких важливих матеріалів, як фауністичні залишки, особливу увагу привертає дослідження кам'яних артефактів, їх планіграфія, кількісний і якісний аналіз та ремонту³.

Дослідники дають систематизований аналіз вивчення ремонту. Виділяють 3 основні типи аплікацій (підбірок) кам'яних виробів: а) послідовність розколювання; б) злам; в) переоформлення знарядь. За допомогою даних ремонту, крім уявлення про засоби технології обробки каменю можна також

© О. О. КРОТОВА, Д. В. СТУПАК, 1996