

## ПРОБЛЕМА ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Как удастся проследить на основе антропологических материалов, человек современного физического типа (*Homo sapiens sapiens*) появился около 40 тыс. лет назад. Его появление совпало с большим разнообразием орудий труда, среди которых уже есть предметы, покрытые незамысловатым геометрическим орнаментом и предельно простыми рисунками, служащими не только украшением, но и символическими по своему содержанию. Вскоре появились вещи, не обладающие никаким утилитарным значением - не пригодные ни для охоты, ни для приготовления пищи, которые принято называть «художественными», а еще через некоторое время произведения искусства прочно занимают место в жизни палеолитического человека.

Но что послужило стимулом к появлению искусства? Поиском ответа на этот вопрос занимались многие исследователи на протяжении длительного периода времени от античности до сегодняшних дней, и результатом этого явились самые разнообразные теории. В то же время, попытки объяснить возникновение искусства встречаются достаточно редко. Гораздо более обычны исследования интерпретационного плана, в которых появление разного рода изображений и украшений в начале верхнего палеолита просто берется как данность, и проводится их более или менее тщательный анализ.

Первая интерпретация палеолитического искусства была предложена Э. Ларте и Кристи (1865-1875), а также Э. Пьеттом (1907). Они использовали в качестве ее основы мобильное искусство таких областей как Перигор и Пиренеи. Эти исследователи отстаивали точку зрения о том, что доисторические люди не руководствовались чувствами религиозного типа в своих действиях, так как это был еще примитивный человек. Они полагали, что первобытное искусство несет в себе лишь декоративную функцию и в первую очередь представляет собой плод досуга авторов. Таким образом, художественный феномен объяснялся как проявление свободного времени, которое имел человек между охотами.

Позже Люке (в 1926) и Риделл (в 1940), использовали такую «праздную» интерпретацию искусства как основу своих исследований, полагая, что примитивный художник имел природный инстинкт изображать животных, доставляющий ему большое удовольствие (Люке); или же человек, имеющий много свободного времени зимой, когда он не охотился, проявлял особенный интерес к украшению места, где он жил (Риделл).

Однако теория «искусство ради искусства» вскоре была заменена новыми толкованиями, в которых возросло значение этнографических параллелей.

В конце XIX в. наблюдение над социокультурными процессами у современных первобытных племен, таких как бушмены, полинезийцы, пигмеи и австралийские охотники, привело к появлению новых знаний, которые применили и к доисторическим людям. Этнологи Э. Тэйлор и Дж.

Фрэзер начали устанавливать параллели между племенами, приверженными к тотемизму и человеком верхнего плейстоцена, аргументируя это тем, что структура мышления примитивных племен устойчива и восходит к палеолиту.

Одним из родоначальников религиозной концепции объяснения искусства древнего каменного века считается Соломон Рейнак. В 1903 г. он предложил гипотезу о магическом значении палеолитических изображений (надо сказать, что данная концепция относилась в основном к западноевропейской пещерной живописи). Рейнак утверждал, что это было не искусство ради искусства, а магическое колдовское изображение, одно из тех, которые известны у современных «первобытных народов», и направлены на успех в предстоящей охоте, или на размножение добычи. «Мы сталкиваемся тут с магическим происхождением самого искусства, имеющим целью привлечь известного рода околдовыванием животных, которыми питается племя» [1, с. 5]. Известно, что для палеолитических рисунков Франко-Кантабрии типичны парные изображения животных: самца и самки. На сегодняшний день современные «первобытные народы» рисуют сходные изображения и проводят ритуалы с их участием для увеличения поголовья дичи.

Однако Рейнак, хоть и считается формально автором магической гипотезы, в этом вопросе не был первооткрывателем. Еще в 1865 г. известный этнограф Э. Тейлор пытался объяснить доисторические рисунки верой в магическую связь между предметом и его изображением [2, с. 14].

Л.К. Попов, в конце XIX в., проводя параллели между палеолитическим искусством и творчеством эскимосов, утверждал, что древний человек не только подражал живой природе, но, с помощью своих рисунков, стремился подчинить ее.

На магическую гипотезу большое значение оказали именно этнографические исследования. Так, например, вышедшая в 1899 г. книга Б. Спенсера и Ф. Гиллена («Северные племена Центральной Австралии»), посвященная описаниям магических обрядов австралийских аборигенов оказала значительное влияние на становление всей религиозной теории.

Л. Леви-Брюль утверждал: «Никогда никакое предприятие не может иметь удачу без содействия невидимых сил. Первобытный человек не отправится на охоту или на рыбную ловлю... если не будет благоприятных предзнаменований... если охотничьи и рыболовные снаряды не освящены магической силой» [3, с. 338].

Иногда психологи, как, например, В. Воррингер считали, что в истоках возникновения искусства лежит чувство страха: «именно страх (перед пространством, Космосом) явился одним из главных побудительных мотивов искусства и основным источником его величия» [4, с. 70]. Такие высказывания тоже способствовали укреплению позиций магической теории, т.к. в них утверждалось, что человек рисунками пытался оградить себя от воздействия внешнего мира, создавал их как образец своего рода защитной магии.

Существует и несколько возражений, которые можно привести относительно магической гипотезы. Например, то, что изображений фигур с «ранами» и «стрелами» весьма немногочисленны. Также во многих местонахождениях видовой состав изображенной фауны не совпадает с найденными там костными останками.

Стоит, также, отметить тот факт, что данные, полученные с помощью проведения этнографических параллелей, только с большими оговорками можно применить к изучению вопроса о возникновении пещерного искусства. Слишком велика разница в условиях жизни между современными нам народами, находящимися на первобытной ступени развития и нашими доисторическими предками. Кроме того, велик хронологический разрыв между сравниваемыми племенами, а также климатические условия, в которых обитают современные австралийские, полинезийские и африканские племена (которые обычно принимаются за образчик) – жаркий пояс, в отличие от кроманьонцев, живших на краю ледника.

Научное изучение искусства ледникового периода началось в 1920-х годах с работ французского ученого, аббата Анри Брейля, который видел в нем охотничью магию. Брейль основывал свои выводы на антропологических наблюдениях над племенами аборигенов арунта в центральной Австралии. Чтобы обеспечить полную уверенность в успехе охоты, арунта выполняли ритуалы, в числе которых было рисование изображений дичи – в основном кенгуру – на поверхности скалы.

А. Брейль принял и магическую теорию С. Рейнака, используя в качестве основы своей теоретической схемы значение доисторического искусства. Интерпретация значения искусства приняла новую форму, это уже не был простой орнамент на стенах пещеры, но сложная тотемистическая система. До сих пор границы между тотемизмом и магией были не слишком материальны, объяснение же Брейля определило различия между ними.

Брейль обратил пристальное внимание на биологический вид изображенных животных, и места, в которых рисунки были выполнены. Частое присутствие животных, на которых редко охотились (судя по остеологическим остаткам), в живописи не противоречит теории магии охоты и плодородия, так как, изображая животных, человек хотел получить контроль над потенциальной добычей. А. Брейль со временем все более и более отходил от своих взглядов, обратив свое внимание в сторону изучения стилистической эволюции определения искусства.

Исследователь предложил систему, основывавшуюся на эволюционной схеме «простое-сложное», включавшей в себя анализ технико-хроматической эволюции, изучение перспективы и системы взаимного расположения рисунков. Плодом исследований стало выделение циклов палеолитического искусства: ориньяко-перигордийского и солютре-мадленского.

А. Брейль говорит о магии добычи зверя, о магии воспроизведения зверя и о магии обороны от хищников. По отношению к некоторым сюжетам он допускает изображение мифических героев («колдун» из пещеры «Три брата») [5, с. 11].

В дальнейшем магическая теория нашла немало приверженцев, в том числе Л.-Р. Нужье, Г. Кюна. Вплоть до монотеизма палеолитического человека продолжили магическую концепцию Дж. Марингер и А. Глори. В советской науке магическая концепция имела сторонников в лице А.С. Гущина, С. Иванова, С.Н. Замятнина, А.Ф. Анисимова.

С течением времени, археологи перестали сомневаться в том, что одна только охотничья магия не может объяснить все многообразие доисторического пещерного искусства. Ниспровержение этих гипотез в 1960-х гг. возглавил французский историк Андре Леруа-Гуран. Проанализировав около 2 тысяч палеолитических рисунков, он стал автором самого полного на то время статистического исследования доисторического искусства, охватив в своей работе, как технику исполнения рисунков, так и их расположение и сюжеты. После исследования более чем 60 пещер, он увидел определенный порядок в локализации изображений. Олени оказывались на периферии пещер, а лошади, бизоны, быки и мамонты в главных комнатах. Как считал Леруа-Гуран, эта структура представляла деление мира на мужской и женский. Лошадь, олень воплощали мужское начало; бизон, мамонт и бык - женское. В соответствии с этой интерпретацией, все пещеры были украшены систематически, дабы отразить эту женско-мужскую дуальность.

Еще одним французским исследователем, который оказал значительное влияние на ослабление позиций магической теории, стала Аннет Ламинг-Ампрер. Ее предположения оформили новый подход к трактовке значения палеолитической пещерной живописи как средства выражения символической системы, основывающейся на половом дуализме, системы, которая может показать взаимоотношения человека и различных видов животных, вместе с которыми он сосуществовал. Ламинг-Ампрер, как и А. Леруа-Гуран, применяет методологию, основанную на систематическом изучении данных о расположении видов и их тематического контекста.

Автор стремится подчеркнуть, что соотношения между разными видами животных, отнюдь не случайные, но отвечают плану, созданному в уме древнего художника. В виду этого факта, рисунки не могут изучаться ни индивидуально, ни изолированно друг от друга и от общей картины.

Ламинг-Ампрер выделяет две группы произведений наскального искусства, из которых первая расположена снаружи, а другая - в глубинах пещеры. Она ставит под сомнение объяснения, которые ссылаются на расположение рисунков в глубоких участках пещеры и в освещенных местах, оценивая их смысл с религиозно-магической точки зрения. В тематическом аспекте, Ламанг-Ампрер основывалась на таких понятиях как центральные и периферийные животные и знаки, которые, как она считала, имеют композиционный характер.

Эти предположения еще привязаны к половой дихотомии, в которой она, в противоположность мнению А. Леруа-Гурана, соотносит мужское начало с бизоном, а женское - с лошастью. Тем не менее, несмотря на присутствие определенных различий, в сути оба автора едины: есть два

взаимодействующих, и в тоже время противоположных элемента, которые создают основные представления в мышлении палеолитического человека.

Ламинг-Ампрер берет в расчет взаимное расположение изображений, и приходит к отрицанию их объяснения как проявления магической природы художественной активности.

А. Ламинг-Ампрер добавляет новые пункты к системе хронологической эволюции и стилистике искусства. Она заменяет художественные циклы Брейля системой линейной эволюции из трех фаз, в которых за архаической (ориньяко-перигордийской) и переходной (которая включает последние изображения предыдущего этапа и первые солютре-мадленского цикла), следует мадленская фаза, когда полихромные рисунки делают последний эволюционный шаг.

Значение и смысл искусства в представлениях А. Ламинг-Ампрер изменяются с течением времени от объяснений, в которых господствует половой дуализм, до подходов социального типа.

Взгляды А. Леруа-Гурана, А. Ламинг-Ампрер и их последователей вполне можно обособить как самостоятельную мифологическую гипотезу. Сущность ее заключается в том, что пещерные рисунки стали рассматривать не в отдельности, а как некую систему тесно взаимосвязанных знаков и символов, где местонахождение, взаиморасположение изображений подчинены определенным правилам. В итоге ученые пришли к выводу о мифологическом содержании палеолитического искусства – рисунки на стенах отражали представления древних о дуализме мужского и женского, жизни и смерти. Образ зверя – это модель тотемного животного, образ женщины – это воплощение мифологического персонажа, и орнаментальный узор на сосуде, на оружии... это знак культового смысла, загадочный или бессодержательный только для непосвященных [6, с. 190]. Эта теория, соответственно, предполагает наличие ранних мифологических представлений уже в палеолите, а также то, что все пещерное искусство, от Франко-Кантабрийского региона до Урала говорит о существовании палеомифологии.

Поначалу изображения палеолита воспринимались как беспорядочное соединение случайных фигур. Первым заговорил о композициях, объединенных связной темой, М. Рафаэль, хотя в качестве такой темы он называл борьбу племен, отраженную в образах тотемов. И композиционная теория сразу не была принята именно из-за подобного определения темы. Только А. Ламинг-Ампрер начала толковать эти композиции как сюжеты, наполненные мифологическим содержанием. Главным ее выводом было то, что палимпсесты на самом деле являются композициями, повторяющимися в различных пещерах Евразии. А. Леруа-Гураном были выявлены типичные темы композиций («лошадь-бизон», «женщина-бык», «человек с головой птицы»). Повторение сюжетов в различных вариантах, складывающихся в связные повествования, позволяет говорить о единых для палеолита мифологемах.

Отсутствие объективных критериев оказалось наиболее слабым местом магической концепции. В ее основе лежало несколько догадок и предположений. Одни и те же изображения «маскированных» людей с головой зверя могли трактоваться как тотемы, охотничья маскировка или танцевальный наряд в зависимости от того, к каким обычаям народов обратится исследователь – к аборигенам Австралии, бушменам или индейцам Северной Америки [7, с. 108].

Длительное время, до признания палеолитического искусства, рассмотрение этой проблемы было связано с философией. Религиозно-идеалистическую точку зрения на сущность и происхождение искусства развивал английский мыслитель и философ Д. Рёскин (1819-1900). Он утверждал, что окружающему нас миру присуща божественная красота и гармония. Особое совершенство свойственно природе, отмеченной печатью Бога. Именно эту красоту человек воспринимает посредством эстетического чувства, не подвластного рассудку и имеющего божественное происхождение.

Сторонники *теории проявления*, и, в частности, немецкий философ Г. В. Гегель считали, что искусство возникает в ходе самопознания идеи. Первоначально материя, природное, преобладает в образах искусства над идеей и последняя лишь едва проглядывает в нем, облакаясь в символы [8, с. 13], но в дальнейшем идея расширяет сферы своего влияния и выливается в форме рисунков с осмысленным сюжетом.

Достаточно близка к выше рассмотренной теории *интуитивная концепция* Бенедетто Кроче (1866-1952), стоявшего на позициях гегельянства. По его мнению, интуиция, в отличие от рационального мышления, постигает действительность в ее индивидуальности. Весь мир искусства – плод человеческой интуиции, которая не может существовать вне своего воплощения в линиях, красках, камне, то есть экспрессии в конкретных образах. Б. Кроче первым расценил вопрос об историческом происхождении искусства как эстетически неправомерный: «Если экспрессия является формой сознания, то, как можно, в таком случае, искать источник исторического происхождения чего-то, что не является произведением природы и что обусловлено ходом истории человечества? Как можно выявить исторический генезис того, что является категорией, посредством которой постигается любой генезис и любой исторический факт?» [9, с. 433].

Приблизительно о том же говорит М.Дж. Херсковитц в своей книге «Man and his work». Если современная наука не в состоянии дать однозначный ответ на вопрос о том, как возникло искусство, чем оно изначально было для человека и чем стало впоследствии, то в этом проявляется момент истины. Искусство как единство сложилось лишь на очень поздней стадии своего развития. Поэтому и возникают вполне обоснованные сомнения, не существует ли эта интеграция искусства более как понятие, чем в действительности. Древнейшие художественные проявления настолько разбросаны, хаотичны, что в равной степени и трудно, и бесполезно решить,

что из них может считаться искусством, и что нет. Искусство упорно сопротивляется процессу унификации.

**Теория художественного инстинкта** (Платон, А. Шопенгауэр) предполагает тот факт, что искусство - инстинктивное проявление высшего мира, видимого человеческой душой. Оно возникло бессознательно, так как являлось неотъемлемой частью человека. В силу некоего природного инстинкта первобытные люди получали безотчетное удовольствие, оставляя следы своей моторной активности - углубления и линии, проделанные пальцами по глине, насечки на кости, камне, отпечатки ладоней на стенах пещер [10, с. 9]. В ходе подобных занятий человек, побуждаемый столь же инстинктивным стремлением к порядку и ритму, пытается привести определенную организацию в создаваемые им начертания. Он начинает проводить линии не хаотически, а параллельно, располагает зарубки и насечки в определенной последовательности. Со временем, случайное переплетение штрихов и линий напоминает первобытному человеку очертания реальных объектов природы, пробуждая у «инстинктивно» рисующего человека мысль о возможности намеренного создания подобного изображения, что он и делает, подчиняясь врожденному инстинкту творческого воображения и фантазии. На самом деле, эстетическое чувство развивается в человеке в процессе его духовного развития, на основе восприятия присущего природе совершенства, гармонии и красоты [11, с. 168].

**Теория игры** (Ф. Шиллер, Э. Пьет (1827-1906), К. Бюхер, К. Гросс, Й. Хейзинга (1872-1945)) долгое время была очень популярна в западной науке. Она исходила из положения о неразрывной связи человека с животным миром. Отсюда вытекало их стремление объяснить возникновение искусства инстинктом игры, общим у человека и животных. Искусство по этой теории в своем начале есть незаинтересованная деятельность, развивавшаяся из внутренне присущего человеку чувства прекрасного [12, с. 6]. Получая истинное удовольствие, когда они могли не работать, люди переносили избыток сил в игру. Давно было замечено, что первобытные изображения постепенно становились менее реалистичными, более условными. Но для игры как раз и характерно создание человеком в условном пространстве и времени порядка, который определяется им самим. Играющий человек выражает себя в условно независимом, свободном состоянии, в состоянии незаинтересованности по отношению ко всему, что не связано с игрой. Отсутствие внешней, посторонней цели, когда целью становится сама деятельность, роднит искусство и игру. Древнейшие изображения делались людьми в часы досуга просто для удовольствия и не имели более глубокого смысла. «Наслаждение чистой формой, красотой есть непонятный шаг, совершаемый человеком. Ни в одной истории человечества я не нашел указаний на этот переход» – пишет Ф. Шиллер [13, с. 459].

Интересны в этом отношении взгляды голландского историка культуры Й. Хейзинга. В своей книге «Человек играющий. Попытка определения игрового элемента в культуре» он универсализировал понятие игры, к

которой свел все многообразие человеческой деятельности и рассматривал ее как основной источник и высшее проявление человеческой культуры. Чем ближе культура к архетипам, т.е. чем более она первобытна, тем более она игра; но, отдаляясь от своих истоков, подобно тому, как человек отдаляется от своего детства, культура утрачивает игровое начало.

Безусловно, игровая теория кажется во многом несостоятельной. Нелегко предположить, что создание рисунков в отдаленных, труднодоступных уголках пещер, часто в опасных местах, могло представлять собой просто разновидность игры, не имеющей особого подтекста.

Т. Липпс, О. Конт, Ж.Л. д'Аламбер были сторонниками *теории подражания (имитативной)*. По ней, краеугольным камнем в возникновении искусства является инстинктивная склонность человека к подражательству, заменившая древним людям слабо развитый интеллект. Еще Демокрит считал, что искусство возникает из непосредственного подражания животным (именно в античности появляется термин «мимезис» - подражание). Наблюдая за действиями животных, насекомых и птиц, люди научились от паука - ткачеству, от ласточки - постройке домов, пению - от певчих птиц. Аристотель, рассматривая проблему мимезиса, считал, что в искусстве не просто создаются образы реально существующих предметов или явлений, но и заложен импульс к сравнению с ними. Элемент подражания действительно имеет место и особенно ярко выражен в первобытном искусстве [14, с. 79]. Тем не менее, маловероятно, что палеолитические рисунки являются некими «этюдами с натуры», простой фиксацей зрительных впечатлений. К тому же, обыкновенное «копирование» действительности не могло привести к появлению в палеолитическом искусстве такого большого числа различных знаков, фантастических фигур.

*Идеоκραтическая теория* Л. Уорда говорит о том, что искусство – плод изобретения человеческого разума, возникший одновременно с «человеком разумным», и являющийся неотъемлемой частью последнего. И хотя, в действительности, многие исследователи тесно связывают возникновение искусства со становлением нового биологического вида человека – Homo sapiens sapiens, мы не можем утверждать, что только биологический фактор повлиял на способность человека к творчеству. Для этого должны были появиться какие-то совсем другие, более значительные причины. Кроме того – обладать каким-то умением и применять его на практике – совершенно разные вещи. Не стоит забывать о том, что даже сегодня, когда такой способностью (т.е. художественной) обладают все люди, далеко не все ее реализуют. Создание произведений живописи требует особых моральных и умственных усилий, благоприятных условий, таланта. Естественно, что и в палеолите не все члены племени принимали участие в расписывании пещер. Таким образом, разум хоть и совершенно очевидно причастен к возникновению искусства, но помимо него требовалось стечение множества других, не менее важных, обстоятельств.

*Географическая теория* (Ж-Ж. Руссо, Ш. Монтескье) стоит на позиции того, что решающую роль в возникновении искусства сыграл природный

фактор, ибо условия окружающей среды влияют на все виды человеческой деятельности. Так, например, искусство свойственно палеолитическим охотникам, а не собирателям, для которых «сбор морских ракушек на рифах при морских отливах был достаточен... и это не питало их воображения, не обогащало их память динамичными впечатлениями, глубокими и прочными, необходимыми для рождения изобразительного искусства» [15, с. 42]. Несомненно, географический фактор играл определенную роль, и вполне вероятно, что очень значительную, при возникновении изобразительного искусства, но было бы неправильным при рассмотрении вопроса ориентироваться только на него.

**Культурно–историческая школа**, родоначальником которой считают И. Тэна (1828-1893) рассматривает возникновение искусства в тесной связи с обществом, его особенностями и исторической эволюцией. Поэтому каждый отдельный художник рассматривается представителями данной школы как продукт следующих факторов:

- 1) этно-фамильная наследственность, передающая ему индивидуальный, уникальный облик;
- 2) окружающая географическая, социальная среда;
- 3) определение момента в жизни человека, заставляющего его действовать так или иначе [16].

Можно видеть, что такая концепция уже гораздо более рациональна. Во внимание принимается несколько различных факторов, а не один, как это делалось прежде. Искусство вообще невозможно объяснить однозначно и односторонне. В его произведениях всегда присутствует субъективизм художника, влияние настроения, момента времени.

Сторонники **иллюзионистской концепции** (К. Ланге) считают искусство явлением, возникшим в виде чудесной иллюзии, доставляющей человеку наслаждение. В дальнейшем эта гипотеза была развита Д. Льюисом-Вильямсом, Р. Беднариком, Т. Доусоном трансформировавшись в **эноптическую, нейропсихологическую теорию**. Они предположили, что палеолитические пещерные рисунки, могут быть фиксацией эноптических (внутреннего зрения) картин. Древний человек, встречаясь с явлением внутреннего зрения, сначала пытается объяснить содержание того, что он видит. На этой основе появляются анималистические изображения с эноптической основой или комбинация картины внутреннего зрения с животным [17, с. 222] (отсюда – часто встречающиеся рисунки зверей, соединенных с различными знаками, например, со знаками пола).

В работе «The Signs of All Times» Д. Льюиса-Вильямса и Т.А. Доусона, авторы доказывают, что большинство произведений наскального искусства в мире, а также, возможно, рисунки палеолитических художников, основаны на изображениях, увиденных людьми в состоянии транса, и что большинство повторяющихся геометрических знаков были выполнены на основании именно таких «эноптических» изображений [18].

Авторы развивают нейропсихологическую модель, основанную на изображении, видимом в состоянии транса, от несовершенных эноптических

до реалистичных изображений для классификации и рассмотрения подобных рисунков, относящихся к наскальному искусству. Они выводят основные правила восприятия таких изображений и степени их воздействия на человека. Льюис-Вильямс и Доусон применили эту модель к шаманскому наскальному искусству племени сан в Южной Африке и Шошонин Косо в Калифорнии, и, затем, к живописи палеолитической Европы, доказывая, что и это искусство также связано с изменением сознания. Например, объединение геометрических «знаков» с животными, людьми и зоо-антропоморфными фигурами в палеолитическом искусстве интерпретируется как смесь эноптики с изобразительными (или «фигуративными» или «комплексными» в зависимости от трактовки) изображениями, увиденными в состоянии транса.

Часто палеолитические рисунки трактуются как результат деятельности вышедших из транса первобытных «шаманов», которые фиксировали свои зрительные галлюцинации. Тот факт, что живопись древнекаменного века располагается преимущественно в глубине пещер, объясняют тем, что здесь было легче войти в транс.

Авторы полагали, что проблема четкой связи эноптического изображения с изменяющимися состояниями сознания в целом или шаманизмом в частности, повсеместна. Все люди под воздействием большого числа различных обстоятельств могут увидеть такие эноптические изображения, которые иногда входят в их искусство. В западной науке эта теория получила широкий общественный резонанс и достаточно теплый прием в научных кругах. Недостаток этой гипотезы проявляется в том, что она не разъясняет причин внедрения искусства в жизнь людей, а лишь говорит, откуда взялась сама идея изобразительного символа, и в какой мере сходные знаки и рисунки из разных районов можно вывести из общих для всех людей, и, не зависящих от культурной принадлежности, свойств нервной системы.

**Компенсаторная теория** (Коллинз, Онианз) предполагает, что специфическое содержание древнейших изображений, представленных женскими фигурками с подчеркнuto преувеличенными признаками пола, было порождено желанием подростков компенсировать свою исключенность из сфер сексуальной и охотничьей активности в реальной жизни. Однако, стоит обратить внимание на то, что исполнение рисунков, приготовление красок, освещение темных и глубоких пещер требовало затрат труда не просто небольшой группы детей, но усилий всей общины, которой в те далекие времена средства к существованию давались с помощью огромного напряжения всех ее сил.

**Гипотеза демонстрации трофеев** (М. Конки, Итон). По ней первобытная живопись возникла как средство демонстрации охотничьих, военных и прочих успехов. Предполагается, что естественный отбор благоприятствовал тем индивидам, которые выставляли на всеобщее обозрение свои трофеи, так как это демонстрировало их силу и ловкость. «Выставки» медвежьих черепов в неандертальских пещерах при этом

интерпретируются подобным же образом, и предполагается, что переход к изображениям, которые, в отличие от костей, не могли быть украдены, повреждены или съедены (падальщиками, грызунами и т.п.), давал их авторам – неантропам – селективное преимущество. Таким образом, возникновение в палеолите фигуративной изобразительной деятельности ставится в связь с развитием одной из форм мужского социального поведения, которая обеспечила эволюционный успех современных людей и их превосходство над неандерталоидами [19, с. 6].

Своеобразную *«физиологическую» теорию* происхождения искусства предложил Г. Аллен (1848-1899). Он полагал, что в основе восприятия того или иного художественного произведения лежит чисто физиологическое раздражение. Оно переживается человеком как чувство эстетического удовольствия или неудовольствия в зависимости от того, является ли изображаемый материал данного рисунка полезным или вредным для организма. Такого рода удовольствие было сопряжено для палеолитического человека с большими трудностями, которые встречались ему на всем протяжении подготовки и исполнения рисунков. Кроме того, непонятно какого рода удовольствие могло ему доставлять изображение достаточно многочисленных в искусстве древнего каменного века знаков и фантастических существ.

*Экологическая (демографическая) гипотеза* (К. Гэмбл, Джохим, Бартон) рассматривает распространение изобразительного искусства как одно из следствий крупных социальных, демографических и экологических изменений. Теория не говорит непосредственно о происхождении искусства, она лишь объясняет, почему художественная деятельность развивается в тех или иных районах Европы. Это объяснение состоит из своего рода логической цепочки и выглядит следующим образом:

- ухудшается климат вследствие наступления ледника;
- соответственно сокращается количество территорий, пригодных для жизни человека;
- происходит отток населения в регионы с более благоприятными природными условиями;
- это приводит к большей открытости групп населения, нарушению прежних внутри- и внешнеобщинных связей, росту плотности населения на определенных территориях, увеличению значения межгрупповых границ и межгрупповых связей;
- украшения, орнамент используются для самоидентификации индивидов, рисунки - для обозначения территориальных границ, а женские статуэтки («палеолитические вены») в качестве визуального средства информации и стимуляции межплеменных контактов.

По этой теории изобразительная деятельность рассматривается как средство социальной коммуникации, помогающее древнему человеку приспособиться к новым для него условиям существования, и ставшее жизненно необходимым ввиду коренных экологических и демографических изменений.

Несколько схожими между собой являются *лингвистическая* и *мелодическая теории*. Первая (Тард, Ж.Совэ) полагает, что стремление запечатлеть слова привело к письму, первоначально рисуночному (пиктографическому). Вторая говорит то же самое о звуках (т.е. о том, что рисунки являются своего рода «нотным письмом» доисторического человека). Сегодня эта теория, в гораздо более расширенном виде, носит название социоэкономической (Р. Уайт, К. Гэмбл, М. Конки). По мнению ее сторонников, искусство породили социальные нужды, потребность в коммуникации, возникающая в виду большой отдаленности человеческих групп. Появление индивидуальных украшений они вполне справедливо связывают с возникновением социальной стратификации.

Близка к вышеупомянутой теории *гипотеза информационного взрыва* (Я.А. Шер, Д. Пфайфер). На сегодняшний день она, пожалуй, является одним из наиболее успешных предположений о происхождении изобразительного искусства и, вдобавок, на нее работают и другие интерпретации палеолитических рисунков. Суть теории заключается в предположении того, что появление в разных регионах в разное время тех или иных форм изобразительной деятельности, могло явиться следствием необходимости выработки специальных вспомогательных средств хранения и передачи культурной информации. Необходимость в этом возникла тогда и там, где культура в ходе приспособления к все усложняющейся среде обитания сама усложнялась настолько, что ее функционирование становилось невозможным без сохранения и использования большого количества самых различных сведений об окружающем мире и о существовании в нем человека. Следы, которые оставлял человек на песке, мягкой земле неизбежно служили произвольным средством коммуникации. В дальнейшем человек с целью ориентировки в пространстве других людей и самоориентировки мог уже намеренно фиксировать свои следы [20, с. 240].

Лингвистами установлен факт острого дефицита абстрактных понятий в древних языках. Течение времени, смену дня и ночи необходимо было как-то отражать и фиксировать. Первыми подобными средствами «внешней памяти» для абстрактных понятий, вероятно, были системы штрихов и зарубок, обнаруженные на некоторых верхнепалеолитических предметах. Из них или параллельно с ними могли формироваться более сложные знаки типа «клавиформ» и «пектиформ» [21, с. 11]. Согласно данной теории живопись стала своего рода «хранилищем» или «архивом» всей информации, известной древнему человеку.

Палеолитическое искусство выполняло социальные функции, которые можно разделить на явные, осознаваемые самими древнейшими людьми, - это магическая (культовая) функция и «педагогическая» функция - передача полезного опыта подрастающему поколению; и неявные, но также очень важные функции - интеллектуальная - то есть развитие абстрактного мышления и эстетическая - развитие чувства гармонии, красоты, благодаря созерцанию произведений талантливых мастеров.

Роль визуальных подсказок в таком случае выполняли изображения разных типов. Помимо этого, некоторые отдельные изображения или целые их комплексы могли служить в качестве топографических знаков, а то и настоящих карт местности. Наконец во многих произведениях живописи и, в основном, графики ученые обнаруживают календарные и счетные функции. В рисунках видят фиксацию смены сезонов, различных астрономических циклов и иных природных явлений, а также некоего рода «счетные таблицы».

#### **Список использованной литературы:**

1. Угринович Д.М. Искусство и религия. – М.: Политиздат, 1983. – 287 с.
2. Фролов Б.А. Числа в графике палеолита. - Новосибирск: Наука, 1974. - 239 с.
3. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. - М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
4. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. - М.: Прометей, 1994. – 352 с.
5. Рыбаков Б.А. Из истории культуры древней Руси: исследования и заметки. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 240 с.
6. Каган М.С. Морфология искусства. - Л.: Искусство, 1972. - 499 с.
7. Фролов Б.А. Палеолитическое искусство и мифология // Первобытное искусство. У истоков творчества. - Новосибирск, 1978. – С. 106-115.
8. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. - М.: Мол. Гвардия, 1970. – 272 с.
9. Кроче Б. Антология сочинений по философии. – СПб.: Пневма, 2003. – 480 с.
10. Шерстобитов В.Ф. У истоков искусства. – М.: Искусство, 1971. – 200 с.
11. Косвен М.О. Очерки истории первобытной культуры. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – 240 с.
12. Гущин А.С. Происхождение искусства. – Л.: Искусство, 1937. – 112 с.
13. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М.-Л.: Academia, 1935. – 671 с.
14. Мириманов В.Б. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. - М.: Искусство, 1973. - 319 с.
15. Брейль А. Запад - родина великого наскального искусства // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1971. - С. 40-53.
16. Тэн И.А. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 350 с.
17. Дмитриева Т.Н. Проблемы интерпретации палеолитического искусства в трудах зарубежных ученых // Российская археология. - 1994. - № 2. - С. 216-225.
18. Lewis-Williams J.D., Dowson T.A. The Signs of All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art // Current Anthropology. - 1988. - Vol. 29, № 2. – P. 201-240.
19. Вишняцкий Л.Б. На подступах к искусству (палеолит) // Stratum plus. Структуры и катастрофы. - 1997. - № 2. - С. 4-20.
20. Спиркин А. Происхождение сознания. – М.: Госполитиздат, 1960. – 471 с.
21. Шер Я.А. К вопросу об истоках первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. - М., 1990. - С. 6-13.