

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА

Роман ГАРБУЗ

старший викладач кафедри рисунку

**ПАЛЕОЛІТИЧНІ ПЕРШООСНОВИ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА:
ДО ІСТОРІЇ ПИТАННЯ**

Анотація. Розглядається питання печерних розписів доби палеоліту на прикладі розписів відкритих у печері Альтаміра. Акцентовується увага на актуальності та суперечності питань щодо високого рівня майстерності первісних художників у наукових колах.

Ключові слова: палеоліт, анімалістичні зображення, фальсифікація, еволюція.

Всесвітньо відомі розписи в печері Альтаміра (Іспанія), які свого часу були названі "Сикстинською капелою палеоліту", провокували на абсурдне запитання: чи вміли малювати ці художники? Відповідь була: не вміли. Так стверджував, аналізуючи мистецтво цієї доби, відомий дослідник А. Столяр [1] і його аргументація на підтвердження цієї думки, на наш погляд, переконлива. А наш погляд, зумовлений багаторічним досвідом викладання рисунку, акцентував увагу на низці питань, очевидних лише на перший погляд: яким чином накопичувався

і передавався певний досвід? як людство навчилося робити те, що згодом передавалося із покоління у покоління?

Відкриття розписів у печері Альтаміра відбулося 1878 р. у Кантабрійських Піренеях, що на півночі Іспанії. Це була перша визначна археологічна знахідка малярства кам'яного віку, що стала сенсацією, а згодом переросла у "науковий скандал".



Рис. 1

Археолог-аматор Марселіно де Саутуола розшукував можливі артефакти на долівці печери, яку нещодавно відкрив на території власного маєтку, коли 12-річна донька Марія почала викрикувати, що бачить на стінах якісь малюнки. Хоча за розміром печера Альтаміра не належить до великих, її довжина сягає понад чверть кілометра. Крім основного ходу, вона має бокові відгалуження (рис. 1). В одне з них, розташоване неподалік біля входу до печери, зайшла дівчинка. Присвічуючи собі каганцем, вона побачила намальованих на стінах зубрів, а коли до зображень підійшов дон Марчеліно, то був вражений та впевнений, що це малюнки "печерної людини", і повідомив про це місцеву пресу [2, 91].

Чутки про знахідку в печері швидко набули розголосу. Ними зацікавилися дослідники. Щоб глянути на диво, печеру особисто відвідав король Іспанії Альфонс XII, а мала Марія стала справжньою героїнею події.

Однак реакція науковців з цього приводу була різною [3, 113]: коли професор Хуан Вілянова на конгресі 1880 р. у Лісабоні заявив про велике відкриття, то йому одноставно заперечили вчені Франції, Німеччини, Швеції, Норвегії та Англії, аргументувавши тим, що згаданим малюнкам не більше 20-ти років. Свою думку висловив і один іспанський художник, який з-поміж іншого самовпевнено виголосив: "В них немає нічого від духу мистецтва кам'яного віку, архаїчного мистецтва, асирійського або фінікійського. Це всього лиш мазня посереднього послідовника сучасної школи живопису" [2, 92].

Підстав для сумнівів у достовірності тисячолітнього шедевр знайшлося багато, у тому числі й те, що фарби на розписах збереглися надто свіжими і яскравими. Нищівним ударом був закид одного з французьких експертів, який стверджував, що в маєтку дона Саутуола мешкає молодий художник — студент Паризької художньої академії, чим натякнув на ймовірність його авторства, тобто фальсифікації. Спостерігаючи реакцію вчених мужів, Саутуола відмовився від спроб довести автентичність свого відкриття і замурував вхід до печери. 1888 р. він раптово помер, так і не дочекавшись офіційного визнання своєї знахідки. Визнання прийшло, але через двадцять років.

Марчеліно де
Саугуола

Як могло трапитись так, що цю визначну пам'ятку так довго не визнавали до свідчені науковці багатьох країн?

Зауважимо, що археологія як наука тільки почала розвиватися, й визначні відкриття були ще попереду. Зацікавлення доісторичною епохою та її мистецтвом стрімко набувало популярності. Перші знахідки перебували в полі зору не тільки науковців, але й громадськості. Про це свідчить хоча б такий факт: 1867 р. у Парижі відкрилася знаменита Всесвітня виставка, яка демонструвала досягнення промисловості й культури. На

ній представили колекцію виробів людей кам'яного віку, зібрану з території всієї Європи. Увагу відвідувачів привернув стенд із 51-м зразком артефактів мистецтва палеоліту. Найбільший на товп зібрався біля вітрини із зображенням мамонта, вирізаного на шматку бивня. Про колекцію говорив весь Париж. Відомо, що за неї навіть пропонували мільйон франків [2, 24].

Отже, вивчення артефактів мистецтва палеоліту набирало обертів, але знали про нього ще мало. Перші знахідки — це зображення, гравіровані на різних предметах. Утім, настінних малюнків фарбами знайдено ще не було, та й навряд чи хтось вірив, що такі могли зберегтись. Але з'ясувалося, що такі були в печерах. У центральній частині Європи їх почали відкривати щораз більше.

Ще в ті далекі часи, коли печери були прихистком для людини, траплялося так, що в результаті різних тектонічних процесів ґрунт обвалювався і перекривав доступ в печери на тисячоліття. Досить стабільний мікроклімат у них створював умови, у яких сліди людської діяльності залишалися ніби законсервованими. Коли щастило відкрити таку печеру, то знаходили різні речі, малюнки, скульптурні зображення із сирої глини та ін. Недоторканими залишалися навіть відбитки босих ніг на долівці.

Значний інтерес, навіть ажіотаж навколо знахідок палеоліту, а особливо можливість отримати за них великі гроші, спровокували низку фальсифікацій.

Одну з таких “знахідок” виявили за кілька років до відкриття Альтаміри. Цю скандальну історію розповів у книзі “Глухі провулки археології” чеський вчений Карел Скленарж [4]. Археологові Карлу Мерку, який проводив розкопки у Швейцарії, показали два вигравіровані на кістці зображення ведмедя і лисиці, які нібито знайшли на місці розкопок палеолітичної стоянки. Оскільки попередньо на цьому місці знайшли справжні пам'ятки, то учений прийняв їх за “чисту монету” і 1876 р. у Цюриху опублікував ці зображення в археологічному журналі [4, 82]. Коли їх побачив відомий археолог Людвік Лінденшміт, то пригадав, що десь він вже таке бачив... і згадав. З'ясувалося, що ці малюнки повторюють ілюстрації дитячої книжки із зоології. Отак, цілком випадково виявили цю підробку (рис. 2).

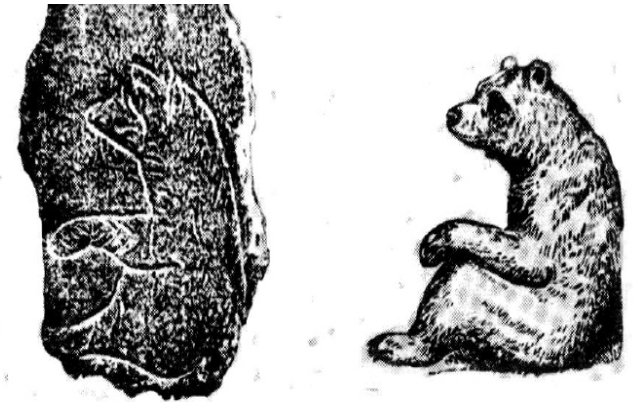


Рис. 2 Археологічна фальшивка ілюстрація в книжці із зоології запропонована вченим

Фальсифікати продовжували виявляти, що пояснювало насторожене ставлення науковців до нових знахідок.

Головною причиною недовіри учених до малюнків в Альтамірі було інше. Мистецтвознавство ХІХ ст. вже мало значні здобутки. Це під час завойовницьких походів Наполеона в Єгипет разом з військовими споряджалися наукові експедиції, завдання яких полягало у виявленні та замальовуванні всього, що сто-

сувалося мистецтва і культури цієї країни, та забирати все, що можливо, у Францію. Саме ХІХ ст. відзначалося небувалим пограбуванням пам'яток давніх культур, коли європейські музеї збагатилися найбільшою кількістю зразків старовинного мистецтва, вивезеного з інших країн. Завдяки цьому європейцям відкривалися культури давніх цивілізацій — спочатку Єгипту, згодом Шумеру та Ассиро-Вавилонії. Зацікавлення епохою античності почалося раніше. Наприклад, у фундаментальній “Истории искусств”, перший том якої присвячений мистецтву Давнього Єгипту, Месопотамії, Вавилону й античності, є 580 графічних ілюстрацій творів цього мистецтва.

Отже, до часу відкриття Альтаміри в істориків накопичилася значна кількість фактичного матеріалу, який, хоч і обмежувався періодом писемної історії (близько 5 тис. років до н. е.), але водночас спонукав заглянути в глибші часові виміри. Вибудовуючи логічний ряд змін шляхом екстраполяції у зворотньому напрямку — від нових часів, часів Відродження, античності до часів Давнього Єгипту, Вавилонії і далі вглиб історії, у дослідників сформувалися певні уявлення про можливі витоки цього процесу. Початки мистецтва уявлялися надто схематичними та примітивними, а тому те, що вони побачили в печері Альтаміра, зовсім випадало з рамок таких уявлень. У реалістичності малюнків, легкій манері їх виконання не було нічого такого, що могло б асоціюватися з недолугими потугами первісної людини. Це й стало головною причиною несприйняття, тому недовіра щодо “справжності” цієї пам'ятки була майже одноставною.

Що ж, врешті-решт, змусило науковців змінити свою думку? Усе відбулося просто. Невдовзі після відкриття Альтаміри виявлено нову знахідку, але цього разу у Франції, та й малюнки були подібні до тих, що в Альтамірі. Згодом в різних місцях Європи почали знаходити аналогічні зображення, що переконувало навіть найбільших скептиків: мова не може йти про підробку. Під тиском фактів вони були змушені змінити свою думку. Один із завзятих опонентів Еміль Картельяк навіть визнав свою помилку публічно — у пресі. Він разом з археологом, видатним дослідником палеолітичного мистецтва

Генрі Бройлем (1877-1952) поїхали до Альтаміри, де їх зустріла вже доросла дочка Саутуоли Марія. Вхід у печеру знову відкрили, і почалися її ґрунтовні дослідження [3, 116].

Г. Бройль так захопився побаченим, що присвятив своє життя вивченню цієї, а також інших пам'яток мистецтва палеоліту. Оскільки в той час ще не було досконалої фототехніки, учений олівцями та аквареллю виконав сотні точних копій малюнків з Альтаміри й інших печер, якими науковці користувалися впродовж наступних десятиліть (рис. 3,4).



Рис. 3 Г. Бройль. Плафон з розписами. Печера Альтаміра

Схиляємося до думки, що коли уважніше вивчити ці малюнки, то зрозуміємо чому вони привернули до себе погляди науковців, зокрема Бройля. Вражає точність у відтворенні пропорцій та характерних рухів тварин, майстерність і вправність виконання їх зображень. Хоча колористика палеолітичного малярства обмежується використанням пігментів кольорових глин (вохри різних видів і каоліну), а для чорного кольору — сажі, їхня гама налічує близько 20 відтінків.

Характерна ознака цих робіт — м'яка тональна розтяжка, яку багато дослідників вважають початками використання світлотіні в малярстві. Техніка її виконання на необробленій жорсткій поверхні стіни печер до цього часу не зовсім зрозуміла. Польський дослідник З. Флорчак припускав, що, можливо, фарбу здували, використовуючи примітивні пульверизатори з порожнистих трубчастих кісток тварин [3, 105].

Це спонукає погодитися з тим іспанським художником, який сказав, що не бачить тут нічого спільного з асирійським чи фінікійським мистецтвом. На нашу думку, за легкістю та віртуозністю виконання ці печерні шедеври перевершують їх.

Отже, ми підійшли до питання, над яким до нашого часу продовжують “ламати” собі голови дослідники, незважаючи

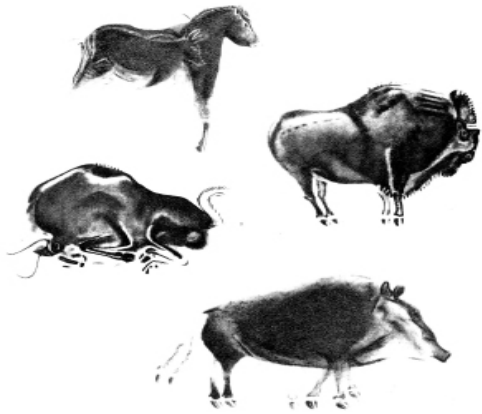


Рис. 4 Г. Бройль. Копії малюнків з печери Альтаміра

на те, що автентичність цих зображень давно вже не викликає сумнівів. Річ у тім, що реалістичне зображення такої складної пластичної форми як фігура тварини є справою непростюю. Достатньо маленької неточності в роботі, щоб ведмідь у рисунку став подібним на кабана, а вівця — на вовка. Визначальним тут виступало вміння досконало передавати форму та дотримуватися пропорцій, що досягається шляхом тривалого студіювання натури. З цією метою сучасна мистецька школа передбачає спочатку тривале рисування нерухомих зображень — натюр-мортів, гіпсових фігур і т. д., у яких можна, не кваплячись, зіставляти різні величини, а за потреби й візуально вимірювати їх, і тільки після цього переходити до рисування живих форм, приміром, людини. Що стосується рисування живих тварин, то це завдання підвищеної складності, бо вимагає дуже швидкого

“схоплювання” моментів перебування тварини у різних поворотах і рухах, які, як відомо, позувати “не люблять”.

Тому навіть для професійних художників ця справа не проста і є предметом певної спеціалізації. Художники-аніمالісти, наприклад, зосереджуються тільки на цьому і спеціально студіюють будову та пропорції різних тварин. Відпрацьована методика таких студій передбачає відповідну послідовність виконання зображення, як це, наприклад, подає для початківців відомий анімаліст Г. Карлов (рис. 5, 6).

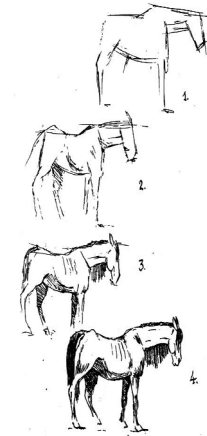


Рис. 5 Г. Карлов. Стадії виконання рисунка



Рис. 6 Зарисовки тигра

Г. Карлов зізнався, що на студії одних лише носів різних тварин він витратив три зими [5, 44]. Недаремно при батальних класах художніх академій були свої конюшні, щоби студенти навчилися добре рисувати коней. Який же баталіст без такого вміння?

Микола Самокиш довго наполягав, щоби аналогічні умови створили для батального відділу новоствореного Харківського інституту, а тому доводилося коней приводити з іподрому. Отож, обов'язковою передумовою оволодіння цим предметом є тривале систематичне навчання. Водночас майстри палеоліту демонстрували високий рівень техніки виконання своїх малюнків

ків, що спонукає до роздумів: яким шляхом це досягалося?

Припустимо, анатомію тварин кроманьйонець міг освоювати в процесі приготування обіду, але ж відомо, що курс підготовки художника цим не вичерпується. На думку Г. Бройля, тоді могли існувати “школи”, що передавали знання малярського ремесла від покоління до покоління. Інакше як можна уявити собі існування такого досконалого та стилістично цільного мистецтва впродовж тисячоліть на великих територіях [3, 106]. З. Флорчак навіть припускав, що такі “школи” могли навіть перевершувати кількістю своїх членів сучасні спілки художників у відсотковому відношенні [3, 109].

Розглядаючи такі питання, варто пам'ятати, що йдеться про давні часи. Вважається, що розписи в печері Альтаміра, як і в аналогічних печерах Ласко, Ніо, Руффіньяк тощо, належать до періоду оріньякської культури, яку археологи визначають межами 20-30-тисячної давнини.

Тогочасна людина — кроманьйонець, у своєму житті вже багато всього навчилася і досягла, проте багато чого ще не вміла: навчилася використовувати вогонь, але ще не вміла його видобувати; смажила м'ясо на вогні, але ще не вміла варити страву, бо не знала гончарства, вміла плести кошики, проте не знала ткацтва, носила шкіри вбитих тварин і т. п. [6]. Не винайшла ще навіть голки, але натомість уже вміла малювати. Чи не диво?

На сьогодні це питання залишається актуальним та потребує ретельного вивчення. Вміли кроманьйонці малювати чи ні? На думку попередників, зокрема А. Столяра: “попередньо нами питання ставилося так: як люди верхнього палеоліту навчилися малювати? Але у такому широкому формулюванні воно взагалі неправильне, бо наперед перебільшує дійсні досягнення... Адже малювати “взагалі”, в тому значенні, як це нами розуміється, людина так і не навчилася, тобто вона не могла зображати будь-який сюжет, вибраний за бажанням. Вона володіла передачею лише декількох, строго визначених тем...” [1, 39].

І це справді так. У своїй творчості кроманьйонець обмежувався темою тварин, зображення всіх інших об'єктів, у тому числі людини, у нього було на другому плані. Зображення лю-

дини трапляються рідко і рівень їх дуже невисокий. Гляньмо хоча б на одне з них (рис. 7).

Зображення на рис. 7 нагадує щось перехідне між мордою тварини і лицем людини. Така невизначеність характерна



Рис. 7 Одне з перших зображень людини в палеолітичному мистецтві

для практично всіх зображень цього періоду. Археологи Н. Бройль і Л. Капітан ці дивні зооморфні риси зображень пояснювали використанням масок [7]. На жаль, знахідки “портретів” кроманьйонця поодинокі. Припускаємо, що тема людини не була популярною в палеоліті. Ми могли б більше дізнатися про тогочасну людину, коли б первісні художники передавали її зовнішність з такою ж достовірністю і любов'ю, з якою виконували зображення коней чи бізонів!

Серед учених не виникали б суперечки про те, як одягалися тоді люди, до якої раси належали ті чи інші поселенці.

Утім, А. Столяр вважає: “... власне, і тварин кроманьйонець малювати не вмів. Він відтворював лише певні види тварин, іноді птахів, риб, змії строго відібраних відповідним ходом суспільної думки...” [1, 39]. Учений пояснював це тим, що таке вміння досягалося багатовіковою консервативною стереотипністю більшості операцій, що піддавалися вкрай повільним змінам на основі повторюваної практики й саме таку “міру прогресу” демонструє еволюція мистецтва палеоліту, яка повністю виключає раптові відкриття та “вільний політ творчої думки” і т. д. [1, 38]. Вважаємо теорію А. Столяра щодо зародження первісного мистецтва переконливою та аргументованою [1] та погоджуємося із Карлом Ясперсом, який стверджував: “Ми нічого не знаємо про душу людини, котра жила 20 тис. років тому. Проте знаємо, що впродовж відомої нам історії людства,

цього короткого проміжку часу, людина не змінилася суттєво ні за своїми біологічними, ні психологічними властивостями, ані за своїми первинними неусвідомленими імпульсами” [8, 57].

1. Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — 479 с. 2. Придо Т. Кроманьонский человек. — М.: Мир, 1979. — 154 с. 3. Florczak Z. Sztuka łamie milczenie. Kraków: Wyd.: Litevackie, 1970. — 237 с. 4. Sklenaz K. Slepé uličky archeologie. — Praha, 1977. — 272 с. 5. Г. Карлов. Рисованные животных с натуры // Юный художник. — 1983. — №10. — С. 43-47. 6. Семенов С. А. Развитие техники в каменном веке. Ленинград, 1968. — 235 с. 7. Абрамова Э. А. Изображение человека в палеолитическом искусстве. — М.-Л.: Искусство, 1966. — 264 с. 8. Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М.: АСТ, 1991. — 218 с.

Annotation

Roman Harbus. Did the artists of Altamira know how to paint? The aspect of cave-dweller painting of palaeolith époque especially paintings of Altamira cave is analyzed. The special attention is paid to the actual and discussion questions of high level of skillless of primitive artists.

Key words: palaeolith, evolution, falsification, animalistic images.

Аннотация

Роман Гарбуз. Палеолитические первоосновы изобразительного искусства: к истории вопроса. Рассматриваются вопросы пещерных росписей периода палеолита на примере росписей открытых в пещере Альтамира. Акцентируется внимание на актуальности и противоречиях вопросов относительно высокового уровня мастерства первичных художников в научных кругах.

Ключевые слова: палеолит, анималистические изображения, фальсификация, эволюция.