

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

УДК 7.031.1

О.А. Куліш

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ ЗА ДОБИ ДАВНЬОКАМ'ЯНОГО ВІКУ

Сучаснику постіндустріального суспільства важко адекватно оцінити смислову насиченість предметів первісного мистецтва, будь-то міфологічна, магічна або ж певна комунікативна спрямованість у передачі зображень. Адже протягом усієї світової історії людство зазнавало потужних психо-фізіологічних та біоенергетичних мутаційних змін, унаслідок глобальних катастроф, що супроводжувались змінами магнітного поля Землі – такі світові події (за М.Чмиховим) у вигляді тектонічної активності планетарного масштабу відповідно окреслювали злами кліматичних періодів та історичних епох, впливаючи на світогляд стародавнього людства [14; 362]. Відтак, про ступінь розвинутої людського зорового сприйняття, скажімо, у верхньому палеоліті, неправомірно судити – воно було іншим як, власне, й емпіричне оцінювання довколишньої дійсності.

Первісне мистецтво за своєю сутністю є продуктом первісного мислення людства. А це значить, що духовна культура кам'яного віку містила в собі не тільки специфічні артефакти, але й особливе ставлення давніх людей до суб'єктів і об'єктів зображення. З часу відкриття в різних місцях земної кулі осередків палеолітичного мистецтва, саме з ХІХ ст. у науці розпочалося ґрунтовне вивчення витоків образотворчої діяльності. Виявилось, що як і протягом ХХ ст. так і на нинішньому етапі, існує складність у розумінні семантики прадавніх малюнків. Це пов'язується, насамперед, із кардинальною різницею в умовах та устрої людського життя первісного суспільства і сучасного інформаційного.

По-друге, для двох непомірно віддалених одна від одної історичних епох складність полягає у невідворотних змінах психологічного сприйняття реальності видимого світу, а також іншим ставленням до невидимого світу, тобто до того, що складало ірраціональні уявлення доісторичного людства. Відтак, залишається незрозумілим не тільки морфологія певних об'єктів зображень первісного мистецтва, внаслідок їхньої абстрактної переробки, але й характерне з'єднання і розташування хаотичного переплетення ліній і плям малюнка на площині.

Метою дослідження буде виявлення тих чинників, що справляють певний ефект складності у зоровому сприйнятті загальної композиції зображення такого явища в мистецтві кам'яної доби, де малюнки нашаровуються один на одного.

Складність зорового сприйняття доісторичних витворів печерного мистецтва відмічали у своїх працях такі дослідники первісності, як А.Леруа-Гуран, А.Лямінг-Амперер, Анрі Брейль, Ян Єлінек, Е.Новгородова, О.Окладніков та інші. Тому наукова новизна публікації полягає в доробці дослідження по консолідації різних підходів до оцінювання хаотичного характеру давніх композицій.

За мистецькою термінологією, композиція, як побудова художнього твору, обумовлена специфікою вида мистецтва, змістом, призначенням твору і задумом художника [1; 269]. Але стосовно доісторичних витворів печерного мистецтва, то тут немає сенсу вести мову про основний структурний принцип композиції, який полягає у супідрядності різних частин зображення, „що надає твору єдність, цільність і довершеність” [1; 269]. Адже композиції первісного мистецтва відрізняються особливою невпорядкованістю від усіх інших композицій образотворчого мистецтва наступних історичних епох. Так, дослідники

первісності (А.Леруа-Гуран, Е.Новгородова) відмічали повну свободу в моделюванні зображень найдавнішого живопису: „відкритість” малюнка полягала не тільки у відсутності рамки, перспективи, межі, поняття верху і низу, центра і напрямку дії. Зовнішня розкутість композиції виражалася і в роз’єднаності усіх малюнків – роз’єднаності такої, що ввижається, удаваної, бо малюнки ці підкорені єдиній сюжетній лінії, що диктується топографією печери” [7; 23].

Сучаснику постіндустріального суспільства важко збагнути ті емоційно-естетичні важелі впливу на людину давньокам’яного віку, які поступово формували чуттєвість ока до світла і насиченості кольору. В науковому кольорознавстві існує таке положення: розвинута чуттєвість ока, яка є основним показником якісної характеристики кольорового зору в тому виді, що ми знаходимо у людини, мала тривалу еволюцію органів чуттів у напрямі пристосування до кращого бачення кольорових відмінностей оточуючого світу [3; 66]; [4; 11].

Якщо врахувати фізіологічний аспект людського зору доісторичних часів і теперішніх, то слід констатувати не лише факт еволюції кольорового світобачення, але й зміни сприйняття відстані. Адже око урбанізованого мешканця звикло споживати і опрацьовувати інформацію тільки на коротких відстанях унаслідок всеохоплюючого ущільнення цивілізаційних процесів, що пов’язано з розвитком технічного прогресу, забудовою територій великих масштабів та збільшенням населення земної кулі.

Натомість, первісна людина, що жила серед безкраїх просторів дикої природи, мала надзвичайно треноване око, тому що вона постійно піддавала зоровому аналізу життєві процеси, що протікали в ойкумені. Древній мисливець видивлявся на здобич у лісових хащах, спекотних степах та снігових тундрах – споглядаючи у далечінь, він запам’ятовував основну форму стад копитних тварин, і як вони її можуть змінювати у разі небезпеки. Впродовж полювання давня людина запам’ятовувала криволінійний напрям руху стрімкого бігу ланей або ж ламаний рух гірських козлів по кам’янистих кручах, а також спостерігала конфігурацію лету пташок і хвилясті візерунки сліду на піску, що залишала по собі змія. Тому первісний художник, що був водночас і мисливцем, малював не просто представників зоосвіту, але прагнув передати в абстрактних лініях і плямах сліди, характерні напрями руху і загальну форму скупчення тварин. Поза тим, підвищену увагу древнього мисливця викликали хижакі, бо зустріч із ними завжди була сильним психо-фізичним випробуванням, що нерідко мало фатальні наслідки для однієї із сторін. Відтак, людям льодовикової епохи властиве символічне осмислення агресивних атрибутів хижаків.

У доісторичному мистецтві не відразу з’явилися готові образно-асоціативні чи площинно-реалістичні зображення анімалістичних сюжетів. Радянський вчений-археолог А.Столяр, який зробив великий внесок у світову скарбницю досліджень походження мистецтва, довів, що розквіту ранньооріньякського анімалізму передував зтяжний процес становлення „натуральної творчості” неандертальців нижнього палеоліту – „штучні ведмежі печери”, „натуральний макет” звіра, що мав своє продовження у верхньопалеолітичній культурі неантропа, „глиняний період”, як перехід до анімалістичної скульптури, а також період загально-абстрактної „знакової творчості” мустьєрської епохи [9; 123-211].

Важливою ланкою у генезі антропогенової творчої діяльності була імітація грифад – слідів від пазурів печерного ведмеда, що наносились на поверхню групами з майже паралельних ліній-штрихів і, що було, власне, тією „природньо-зображальною прикметою, яка символізувала активність звіра” [9; 53; 55]. А.Столяр припускає, що „людина накладала свої „грифади” на звірячі не тільки на початку верхнього палеоліту (Монтеспан, Хорнос де ля Пенья, Альден ...), але вже в мустьє (Базау ...)” [9; 53].

Це доводить, що у накладанні імітаційних грифад, зроблених палеоантропом поверх природних ведмежих грифад на стінах печер, проявляється споконвічне протистояння антропої і звіриної сутності. Етнографічним прикладом такого протистояння є мисливська оповідь, що збереглася в Сибіру навіть до минулого ХХ століття, і яка ще здавна передавалась від одного покоління мисливців до іншого: „Якщо мисливець побаче у лісі на дереві зроблені ведмедем подряпини і захоче викликати звіра на єдиноборство, він має залишити вище цих

подряпин свій слід, свою мітку. Тоді ведмідь прийде сюди і обо'язково зробе подряпини вище мисливської зарубки. Змагання продовжується, доки не трапиться вирішальна зустріч людини з ведмедем" [8; 37].

Розглянемо розміщення зображальних складових на ділянці кам'яної площини верхньопалеолітичної печери Альден (Франція), як це подається в А.Столяра: „В печері Альден рисунок голови ведмеда, що перекиває ведмежі грифади, сам у свою чергу був прокреслений вертикальними лініями ... Там же паралельні лінії, що імітують грифади, розташовуються на скелі, рясно подряпаній ведмежими кігтями" [9; 131]. Це означає, що тут спостерігається накладання природного знаку, зробленого самим ведмедем та зображальних накреслень, виконаних неолітом.

Визначний французький спелеолог Норбер де Кастере, який відкрив печери із зображеннями давньокам'яного віку, дотримувався тієї точки зору, що рисунки, які покривають стіни і стелі древніх печер, часто „...переплітаються і накладаються один на одного у зв'язку з технічними зображеннями і, ймовірно, у відповідності до вимог обряду" [5; Гл. 19]. А вже від початку досліджень паріетального мистецтва давньокам'яного віку, саме в районах Франко-Кантабрії було відкрито чимало осередків, де зафіксовано нашарування зображень: печера Коломб'єр, „Трьох братів" (Труа Фрер), Пер-нон-Пер, Ляско тощо. До речі, Норбер де Кастере відмічав надзвичайну вправність мадленців у малюванні „по-пам'яті" древніх представників зоофауни, адже рисунки наносились відразу, впевненими гравірованими контурами на стіни печер. Приміром, такий виразний гравірований рисунок профільної голови рикаючого лева (в натуральну величину) з оголеними іклами, як у гроті „Рикаючого лева", що поблизу Лябастід-де-Нест (Франція), міг створити тільки художник, який був водночас і мисливцем за левами та стикався з цими хижаками неодноразово [5; Гл. 19].

Разом із тим, існуюча різниця сучасного і древнього сприйняття відстані не могла не відбитися у перспективному баченні людини давньокам'яного віку об'єктів зображення. Отож, відносно зорового оцінювання малюнків паріетального мистецтва (наскельних зображень) верхнього палеоліту, в науці прийнято визначення „скрученої" або ще „повернутої" перспективи – коли вся фігура тварини мала профільний вигляд і лише роги, вуха, інколи ноги і копита зображалися анфас. Як слушно зазначає А. Столяр, у мисливському мезоліті і пізніше „...під впливом нової міри простору, яку надали лук і стріли, – формуються зачатки специфічної (профільно-смугової або, інакше, фронтальної) перспективної композиції..., що засвідчує істотний підйом просторового мислення" [9; 227]. Але, що стосується образотворчого мистецтва верхнього палеоліту, то д-р Ян Єлінек – представник чехословацької науки останньої третини ХХ століття, стверджував, що „з нашим сучасним підходом, який ґрунтується на системі вертикальних і горизонтальних координат, ми не зможемо орієнтуватися в палеолітичному мистецтві, тому що ці фрески і гравіровки мають різний напрям, їх вісі не обмежуються горизонтальною чи вертикальною орієнтацією" [2; 291]. Відтак, за просторово-площинною концепцією древності, на думку Яна Єлінека, первісний художник сприймав поверхню, що оброблялася малюнками, як єдине ціле, без визначеного системного розташування зображень у полі зору – власне, це і справляє хаотичне враження на людину вже нової ери.

Російський палеолітознавець Б.Фролов, наводячи заперечення проти магічної концепції у трактуванні палеолітичного мистецтва, що набула розповсюдження у західній науці впритул до другої половини ХХ ст., наводить у доказ критику французької дослідниці первісності, археолога А.Лямінг-Амперер, стосовно одного з аргументів магічної концепції про те, що незвичайні (наче б то хаотичні, випадкові) комбінації з окремих зображень є свідомим одноразового використання кожного зображення, хоча насправді вони представляють зумисну композицію: „зображення звірів, які сусідять, перетинаються, нашаровуються (в Ляско, Комбарель, Фон-де-Гом, Пеш-Мерль) розташовуються не хаотично, не випадково, але, натомість, за типовим поєднанням, що повторюються із печери в печеру, обраним навмисно" [11; 53-54].

Також Б.Фролов вказував на кінетичний характер зображень у розумінні візуального сприйняття палеолітичного мистецтва, адже для зорової фіксації багатоманітності образів

необхідно, щоб змінювались ракурси огляду і освітлення предмета, „огляд монументальних печерних композицій можливий лише при рухові глядача у певному ритмі”, при цьому вчений зазначав: „Гальки з Коломб'єр мають таке накладання ліній, які перетинаються, що при послідовній зміні ракурсів розрізняєш фігури декількох тварин ...” [11; 114-116].

Вивчаючи питання наявності композиційного зв'язку палеолітичних зображень печерного мистецтва, російський академік О.Окладніков дійшов висновку, що саме там, де зустрічаються масові поєднання звіриних фігур ізольовано від сусідніх, найбільше демонструється відсутність будь-якого смислового зв'язку і логічної єдності, що призведе до хаотичності. Тому „...самі обширні багатофігурні розписи в печерах належать не одному часу і не одному художнику. Вони – результат послідовного і незалежного нашарування різноманітних зображень, підсумок неузгодженої роботи багатьох поколінь і багатьох століть, а вряди-годи і тисячоліть” [8; 91].

Натомість мистецтвознавець Макс Рафаель надавав смислу нашарованим зображенням первісності; він був першим у західній науці, хто відкинув концепцію хаотичного поєднання випадкових фігур у настінному печерному мистецтві палеоліта, протиставляючи цьому свою позицію про те, що розписи окремих печер (таких як Альтаміра, Комбарель) являють тематичну композицію про боротьбу племен або кланів, що має символічне вираження у приналежних їм звірях-тотемах [10; 108].

Французький археолог Анрі Брейль, вивчаючи стратиграфію печерного живопису і рисунку давньокам'яного віку, відмічав велику складність у визначенні взаємовідношення нашарованих малюнків, виконаних фарбою, порівняно з гравірованими зображеннями, де перемежуються між собою пізніші і раніші рисунки [8; 44-45]. Відтак, для того, щоб виявити послідовність нашарованих живописних зображень, необхідно враховувати, що „...велике значення набували стилістичні ознаки, манера художнього виконання і специфічні прийоми передачі натури” [8; 45].

Французький філософ-позитивіст Л.Леві-Брюль, вивчаючи принципи мислення первісної людини, зауважив на забобонне ставлення до мальованих портретів індіанцями Північної Америки (племені мандани), адже за переконаннями цих індіанців портрети були живими тому, що „зображення запозичали в оригіналів частину їх життєвого початку” [6; 38]. Протиставляючи візуальне сприйняття зображень представників двох різних суспільств – цивілізованого і первісного – Л.Леві-Брюль відмічає у традиційних колективних уявленнях примітивних народів містичні елементи. Це пов'язано з тим, що будь-яке зображення є співпричетним до природи, якостей і життя оригіналу [6; 65]. „Якщо первісні люди сприймають зображення інакше, ніж ми, то тому, що вони інакше, ніж ми сприймають оригінал” [6; 40]. За Л.Леві-Брюлем, ми схоплюємо в оригіналі лише об'єктивні реальні риси, як-от: форму, зріст, розміри тіла, колір очей, вираз фізіономії тощо. Натомість, для первісної людини об'єктивні риси й ознаки, навіть якщо вона і схоплює їх подібно нам, зовсім не вичерпні, найчастіше такі риси є тільки знаками-провідниками таємничих сил, містичних якостей, що властиві усякому, а особливо живій істоті [6; 40].

Отже, історичні відмінності людського зорового світосприйняття древності та сучасності полягають в тому, що первісні люди мали значно кращу, порівняно з сучасним станом, зорову пам'ять, що пояснюється основним заняттям для виживання у верхньому палеоліті – мисливством, а також у кардинальній різниці оцінювання просторової відстані, в іншому баченні перспективи та в ірраціональному візуальному сприйнятті об'єктів реального світу, яке орієнтовано на інтерес до містичних якостей живих істот, що і відобразилося в мистецтві давньокам'яного віку.

Джерельні приписи

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / [Под общ. ред. А.М. Кантора]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Елинек Ян. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека / Ян Елинек; [пер. Е.Фиштейна, под редакцией В.П. Алексеева]. – Прага: Артия, 1983. – 558 с.
3. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись / А.С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.: ил.
4. Кравков С.В. Цветовое зрение / С.В. Кравков. – М.: Изд-во АН СССР, 1951.

5. Кастере Н. [Електронний ресурс]: Скопировано с сайта: Комиссия спелеологии и карстоведения Московского центра Русского географического общества. – М.: Мысль, 1974 / [Н.Кастере. Моя жизнь под землей. html.](#)
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
7. Новгородова Э.А. Мир петроглифов Монголии / Э.А. Новгородова. – М.: Наука, 1984. – 166 с.
8. Окладников А.П. Утро искусства / А.П. Окладников. – Л.: Искусство, 1967. – 135 с.: ил.
9. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. – М.: Искусство, 1985. – 292 с.
10. Фролов Б.А. Палеолитическое искусство и мифология / Б.А. Фролов // У истоков творчества (Первобытное искусство) / [Отв. ред. – д-р ист. наук Р.С. Васильевский]. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 106-115.
11. Фролов Б.А. Первобытная графика Европы / Б.А. Фролов. – М.: Наука, 1992. – 200 с.
12. Чмихов М. Від Яйця-райця до ідеї Спасителя / М.Чмихов. – К.: Либідь, 2001. – 432 с.

Резюме

Розглядається візуальне світосприйняття давнини і сучасності людством на основі порівняльного аналізу невпорядкованого розташування зображень печерного мистецтва та історичних змін у ставленні до природного оточення.

Ключові слова: печерне мистецтво, світобачення, давньокам'яна доба.

Summary

Historical differences of human visual world outlook in paleolith age. Article contains a review of visual perception of the world in ancient and modern times by mankind based on comparative analysis of lacking amenities disposition of pictures of cave art and historical changes in attitude toward environment.

Key words: spelaeen art, attitude, paleolithic days.

УДК 32+39:7[477]

Р.Д. Михайлова

ПОЛІТИЧНІ ТА ЕТНОМИСТЕЦЬКІ ЗВ'ЯЗКИ НАСЕЛЕННЯ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ РУСІ Й ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Протягом доби середньовіччя Причорномор'я, як відомо, було територією економічних, політичних й культурних обмінів широкого кола східних та європейських країн. У той же час одним із маловивчених питань історії культури та мистецтва зазначеного часу є контакти та зв'язки місцевого населення з представниками Давньої Русі, зокрема із мешканцями галицько-волинського регіону, який територіально знаходився найближче від інших давньоруських земель до Кримського півострова.

Як зона впливів Візантії V-VI століть, Причорномор'я стало предметом уваги давньоруських князів ще у IX ст. Походи київських князів Ігоря, Святослава й Володимира на Корсунь (Херсонес Таврійський) та Керч (давній Пантікапей), закінчились приєднанням причорноморських територій до давньоруських вотчинних земель (X-XI ст.), а відвойована за допомогою варязьких дружин Тмутаракань (в подальшому острів Тамань), перетворилася на давньоруське князівство. Походи Володимира сприяли утвердженню слов'ян на Кримському півострові. Торгівельні, політичні і культурні зв'язки з Візантією стали більш тісними. В X-XII ст. переселенці з Київської Русі освоїли район колишнього античного міста Киркінітиди (нині Євпаторія). В XI столітті там знаходилися князь Ростислав Володимирович (до 1066 р.), засновник династії галицьких князів, який прибув до Надчорномор'я із Прикарпаття, волинський князь Давид Ігорович (до 1083 р.), порушник клятви, даної на Любецькому з'їзді, що згодом осів