

НАСКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ИЗУЧЕНИЯ

Березан Е.М.

г. Пермь, МАОУ «Гимназия №2», 5 «Б» класс

Руководитель: Нечаева С.В., г. Пермь, МАОУ «Гимназия №2», учитель истории и обществознания

Данная статья является реферативным изложением основной работы. Полный текст научной работы, приложения, иллюстрации и иные дополнительные материалы доступны на сайте VII Международного конкурса научно-исследовательских и творческих работ учащихся «Старт в науке» по ссылке: <https://school-science.ru/7/5/40064>.

Первобытное (примитивное) искусство территориально охватывает все континенты, кроме Антарктиды, а по времени – всю эпоху существования человека, сохранившись у некоторых народностей, живущих в отдаленных уголках планеты, до наших дней.

Обращение первобытных людей к новому для них виду деятельности – искусству – одно из величайших событий в истории человечества. Первобытное искусство отразило первые представления человека об окружающем мире, благодаря нему сохранялись и передавались знания и навыки, происходило общение людей друг с другом. В духовной культуре первобытного мира искусство стало этапом развития человечества.

Рисунки содержат огромное количество ценной информации о быте представителей древнейшего населения, раскрывают традиции и исторические события, оказавшие влияние на древнего человека.

Открытия продолжаются, и все более остро встает вопрос адекватного описания как вновь открытых, так и давно известных памятников наскальной живописи.

Объектом нашего исследования является наскальная живопись, а предметом – проблемы ее изучения.

При этом нами использовались следующие методы исследования: нарративные, историко-сравнительные, историко-генетические.

Исходя из всего вышесказанного, цель нашей работы – проанализировать методы и подходы изучения наскальной живописи.

Задачи:

1. Теоретический анализ источников и литературы, связанных с темой нашего исследования;

2. Рассмотреть теории происхождения наскальной живописи;

3. Проследить эволюцию палеолитического искусства;

4. Охарактеризовать и проанализировать методы и подходы изучения наскальной живописи, выявив проблемные зоны

Таким образом, структура нашей работы выглядит так:

Введение

Глава 1: Теоретические основы исследования наскальной живописи

Глава 2: Проблемы изучения наскальной живописи

Заключение

Список литературы

Приложение

1. Теоретические основы исследования наскальной живописи

1.1. Теории происхождения наскальной живописи

Наскальная живопись является одним из древнейших видов изобразительной художественной деятельности. В своеобразной форме первобытный человек донес до наших дней информация о том, каково было понимание нашими далёкими предками вселенной, строения мира, жизни и смерти, а так же о том, каким было их пространственное мышление, какими средствами они выражали свои мысли, эмоции, ритуально-магические представления [4].

Как только были открыты первые места палеолитического искусства, у ученых появилось множество гипотез его происхождения. Рассмотрим некоторые из них.

1. «Искусство для искусства» или «Игровая». Это самая старая гипотеза, согласно которой древние люди рисовали ради удовольствия, а изображения особого смысла не имели. С игровым процессом связывается не только искусство, но и вся первобытная культура в целом. В конце XIX и начале XX века гипотеза пользовалась популярностью, однако затем она утратила популярность в науке из-за имеющихся противоречий с некоторыми фактами. Например,

многие изображения находятся в труднодоступных для человека местах, что плохо согласуется с удовольствием от созерцания искусства. Но нельзя отрицать, что какие-то произведения могли создаваться исключительно в целях украшения [3, с. 25].

2. «Магическая» или «мифологическая». Согласно этой гипотезе, палеолитическое искусство создавалось для магических обрядов, чаще всего связанных с «охотничьей магией». Таким образом, данная гипотеза рассматривает наскальную живопись как систему, где изображения и их местонахождение являются символами, смысл которых открывает мифологические представления древнего человека [9, с. 37].

3. «Демонстрация трофеев». Согласно данной гипотезе первобытное искусство является средством демонстрации мужчинами своих охотничьих успехов, которые помогали им в естественном отборе. Так как кости в пещерах могли украсть или съесть, мужчины стали изображать свои трофеи на стенах пещер [10, с. 8].

4. «Демографическая» или «экологическая». В данной гипотезе факт возникновения искусства, его широкое распространение и расцвет рассматриваются как конечный результат сложных демографических и экологических процессов. Наступление ледника и ухудшение климата привели к росту плотности населения в благоприятных для жизни местах. Искусство в данном ключе используется для нужд социальной идентификации и консолидации, обозначения территориальных границ, выражения прав пользования [3, с. 31].

5. Гипотеза «информационного взрыва». Эта гипотеза предполагает, что появление в разных регионах в разное время различных форм изобразительной деятельности определяется необходимостью выработки специальных вспомогательных способов хранения и передачи культурной информации. Искусство сравнивается с персональным компьютером, который хранит нужную информацию. Изображения могли играть роль «визуальных подсказок», облегчающих запоминание необходимых сведений [2, с. 29].

6. «Палеопсихологическая» гипотеза. Согласно этой гипотезе, мышление первобытного человека существенно отличалось от нашего и именно в этом отличии следует искать движущие силы происхождения первобытного искусства. Для полного понимания: как и зачем начал рисовать древний человек, – необходима реконструкция его психологии. Авторы связывают развитие различных функций мозга и начало творчества человека. По их мнению, человек,

скорее всего, начал рисовать раньше, чем говорить [4].

Рассмотрев все выше представленные гипотезы, мы можем сделать вывод, что ученые пока не смогли прийти к единому мнению и в каждой гипотезе есть рациональное зерно.

1.2. Искусство палеолита

Первые произведения первобытного искусства созданы около тридцати тысяч лет назад, в конце эпохи палеолита, или древнего каменного века.

В истории пещерной живописи эпохи палеолита специалисты выделяют несколько периодов. В глубокой древности (примерно с XXX тысячелетия до н.э.) первобытные художники заполняли поверхность внутри контура рисунка черной или красной краской [2, с. 54].

Позднее (примерно с XVIII по XV тысячелетие до н.э.) первобытные мастера стали больше внимания уделять деталям: косыми параллельными штрихами они изображали шерсть, научились пользоваться дополнительными цветами (различными оттенками желтой и красной краски), чтобы нарисовать пятна на шкурах быков, лошадей и бизонов. Линия контура также изменилась: она стала то ярче, то темнее, отмечая светлые и темные части фигуры, складки кожи и густую шерсть (например, гривы лошадей, массивные загривки бизонов), передавая, таким образом, объем. В некоторых случаях контуры или наиболее выразительные детали древние художники подчеркивали вырезанной линией [8, с. 24].

В XII тысячелетии до н.э. пещерное искусство достигло своего расцвета. Живопись того времени передавала объем, перспективу, цвет и пропорции фигур, движение. Тогда же были созданы громадные живописные «полотна», покрывшие своды глубоких пещер (1, с. 73).

В 1868 г. в Испании, в провинции Сантандер, была открыта пещера Альтамира, вход в которую до того был засыпан обвалом. Почти десять лет спустя испанский археолог Марселино Саутуола, занимавшийся раскопками в этой пещере, обнаружил первобытные изображения на ее стенах и потолке. Альтамира стала первой из многих десятков подобных пещер, найденных позднее на территории Франции и Испании: Ла Мут, Ла Мадлен, Труа Фрер, Фон де Гом и др. Сейчас благодаря целенаправленным поискам только во Франции известно около ста пещер с изображениями первобытного времени [6, с. 18].

В дальнейшем пещерные изображения утратили живость, объемность, усилилась

стилизация (обобщение и схематизация предметов). В последний период реалистические изображения отсутствуют совсем. Палеолитическая живопись как бы возвратилась к тому, с чего начиналась: на стенах пещер появились беспорядочные переплетения линий, ряды точек, неясные схематические знаки [10, с. 14].

1.3. Искусство мезолита

В эпоху мезолита, или среднего каменного века (XII-VIII тысячелетия до н.э.), изменились климатические условия на планете. Одни животные, на которых охотились, исчезли; им на смену пришли другие. Стало развиваться рыболовство. Люди создали новые виды орудия труда, оружия (лук и стрелы), приручили собаку [5, с. 42].

Об этом свидетельствуют, например, наскальные рисунки в прибрежных горных районах Восточной Испании, между городами Барселона и Валенсия. Прежде в центре внимания древнего художника были животные, на которых он охотился, теперь – фигуры людей, изображенные в стремительном движении. Если пещерные палеолитические рисунки представляли отдельные, не связанные между собой фигуры, то в наскальной живописи мезолита начинают преобладать многофигурные композиции и сцены, которые живо воспроизводят различные эпизоды из жизни охотников того времени. Кроме различных оттенков красной краски применяли черную и изредка белую, а стойким связующим веществом служили яичный белок, кровь, и возможно мед [2, с. 61].

Центральное место в наскальной живописи занимали сцены охоты, в которых охотники и животные связаны энергично разворачивающимся действием. Охотники идут по следу или преследуют добычу, на бегу посылая в нее град стрел, наносят последний смертельный удар или удирают от разъяренного раненого животного. Тогда же появились изображения драматических эпизодов военных столкновений между племенами. В некоторых случаях речь идет, даже о казни: на первом плане – фигура лежащего человека, пронзенного стрелами, на втором – тесный ряд стрелков, поднявших вверх луки. Изображения женщин встречаются редко: они, как правило, статичны и безжизненны. На смену большим живописным произведениям пришли малые. Зато поражают детальность композиций и количество персонажей: иногда это сотни изображений человека и животных. Человеческие фигуры очень условны, они скорее являются символами, которые служат для того, чтобы изображать массовые сцены. Первобытный художник освободил фигуры

от всего, с его точки зрения второстепенного, что мешало бы передавать и воспринимать сложные позы, действие, саму суть происходящего. Человек для него – это, прежде всего, воплощенное движение [8, с. 63].

1.4. Искусство неолита

Таяние ледников в неолите, или новом каменном веке (5000–3000 гг. до н.э.), привело в движение народы, начавшие заселять новые пространства. Усилилась межплеменная борьба за обладание наиболее благоприятными охотничьими угодьями, за захват новых земель. В эпоху неолита человеку угрожала худшая из опасностей – другой человек! Новые поселения возникали на островах в излучинах рек, на небольших холмах, т.е. в местах, защищенных от внезапного нападения. Наскальная живопись в эпоху неолита становится все более схематичной и условной: изображения лишь слегка напоминают человека или животное. Это явление характерно для разных районов земного шара. Таковы, например, найденные на территории Норвегии наскальные рисунки оленей, медведей, китов и тюленей, достигающие восьми метров в длину [10, с. 19].

1.5. Сравнительный анализ наскальной живописи в период палеолита, мезолита и неолита

Наскальная живопись и картинки первобытных людей уникальны и чаще всего напоминают двухмерное изображение.

Наскальная живопись изобилует изображением носорогов, бизонов, мамонтов, оленей. Также на рисунках встречаются сцены охоты, изображены люди со стрелами и копьями. Изредка встречаются рисунки рыб, растений, насекомых.

Труднодоступные участки пещер, расположенные в сотне метров от поверхности, являлись прекрасным местом для рисования. Это объясняется, прежде всего, культовым значением наскальных изображений, требующим исполнения определенного обряда. Таким обрядом и было рисование. В площадки заливали растопленный и еще горячий жир диких животных, пучков мха или шерсти. Тогда художник начинал трудиться при свете каменных светильников [8, с. 72].

Более поздние рисунки выполнялись в виде символов или условных обозначений. Человек изначально стремился к выражению мыслей с помощью знаков, письма. Живопись приближала наступление этого момента, став переходным периодом между графическими рисунками и письменностью. Изображения получили назва-

ние пиктограмм. Например, на территории Армении археологами были обнаружены начертания, напоминающие все известные древние алфавиты. Самые древние изображения, найденные здесь, созданы более 9000 лет назад (3, с. 51).

Наскальные рисунки древних людей – это проявление эмоционального и яркого образного мышления. С помощью наскальной живописи передавались видения, человек самовыражался и передавал полученный жизненный опыт.

Исчезновение некоторых животных, изменение климата повлекло серьезную смену деятельности человека. Теперь он больше времени проводил, выращивая животных и обрабатывая землю. Для охоты оставалось меньше времени. Это отразилось и в наскальной живописи. Рисунки теперь выполнялись не глубоко в пещере, а снаружи. Это было продиктовано не так поисками новых лучших мест, как выживанием наскального искусства путем селекции. Наскальная живопись хорошо сохраняется в постоянных условиях глубоких известняковых пещер, но не на скальных поверхностях, более открытых для разрушения. Итак, беспрецедентное распространение наскальной живописи в конце ледникового периода свидетельствует не о росте художественной продукции, а о преодолении порога того, что обеспечивало хорошее сохранение. Изображения человека теперь встречались все чаще. Животные, которых одомашнили, также изображались на пещерных гравюрах (сцены охоты на лис). Распространились схематические рисунки: треугольники, прямые или извилистые линии, нагромождение цветных пятен (8, с. 102).

Если раньше чаще всего изображали сцены охоты, то теперь это были и ритуальные танцы, сражения, выпас скота. Таких рисунков много в Испании.

В Азии формы геометрического искусства, развиваясь, образовали очень совершенные системы, некоторые напоминают официальные записи, другие – мнемонические эмблемы, своеобразные тексты, предназначенные освежать память.

Выполнить скальную гравюру было не так уж и просто, особенно, если краска наносилась в глубокие прорезы, которые древний живописец высекал грубым режущим инструментом. Это мог быть крупный каменный резец. Такой инструмент был обнаружен на стоянке древних людей Ле Рок де Сер. В период среднего и позднего палеолита техника выполнения наскальной живописи первобытных людей более тонкая. Контуры гравюр высекались по несколько раз неглубокими линиями. Уже тогда ис-

пользовалась штриховка и комбинированная роспись. Встречаются подобные изображения на бивнях и костях животных, которые относятся к тому же периоду.

Краска первобытного человека – это все оттенки охры, которые использовались в качестве красного красителя, древесный уголь и марганцевая руда. Использовался и мел, гуано летучих мышей. Будущая краска растиралась при помощи кости или камня. Полученный порошок смешивали с жиром животных. У древних людей были даже прототипы современных тюбиков. Краски они хранили в полых частях животных костей, обе стороны которых запечатывались затвердевшим комочком из того же животного жира. Других красок, например, зеленых или голубых, не было.

Кистью первобытным художникам служили кости или острые палочки, концы которых расщепляли. Использовали и кусочки шерсти, которые привязывали к кости. Рисовали сначала контур, а потом закрашивали. Но встречаются и другие изображения. Например, отпечаток руки, который был забрызган краской через тростинку.

Древние люди не имели представления о композиции или пропорциях тела. Они рисовали больших хищников и на их фоне – крошечных горных козлов. Но это не мешало им создавать шедевры, сопоставимые с современным представлением о живописи. Точность передачи объектов и животных поразительна, и рисунки древних людей в пещерах запечатлели в камне древних животных, которые давно вымерли. Визуальный эффект усиливался благодаря тому, что изображение наносилось на выступ скалы.

На всех континентах, минуя Антарктику, наскальное искусство показывает разнообразие художественных стилей и культур, прогрессивный рост этнического многообразия человечества на всех континентах, а также развитие основных религий.

Отличие наскальной живописи от современной только в том, что первые рисунки выполнялись художниками эпохи палеолита, а в качестве холста использовалась скала. Человек мог создавать нечто новое и важное для себя, но осознание этого явления происходило постепенно. Кроманьонец проживал в такой культурной среде, в которой отсутствовало разделение на отдельные сферы деятельности. А досугом в нашем понимании древние люди не располагали, так как их жизнь не делилась на строгое выполнение работы и отдых. Время, когда человек не боролся за существование, он посвящал выполнению ритуалов и иных действий, важных для благополучия племени.

2. Проблемы изучения наскальной живописи

Изучение наскальной живописи можно разбить на два этапа. К первому этапу, следующему за открытием памятника, относится фиксация и описание памятника. Ко второму этапу относится интерпретация памятника. Первый этап представляется важнейшей стадией изучения, поскольку на полученных результатах базируются все остальные исследования и интерпретации [7, с. 94].

Рассмотрим эти этапы более подробно.

2.1. Первый этап изучения наскальной живописи

Методология фиксации наскальной живописи на сегодняшний день не разработана должным образом. Работа А.А. Формозова на данный момент является единственной известной нам в нашей стране попыткой изложить принципы описания памятников наскальной живописи. В этом тексте излагаются основные, самые общие принципы, которым предлагается следовать при подготовке материалов к публикации [7, с. 94].

Он в качестве основных принципов при изучении наскальной живописи предлагает, во-первых, максимально более полное описание памятника, а не фрагментарное представление вырванного из контекста материала. Во-вторых, он настаивает на исключении из исследования необоснованных интерпретаций и базирующихся на них выводах [7, с. 95].

Фиксация наскальной живописи предполагает наиболее полное описание памятника для дальнейшего изучения, в том числе изучения теми исследователями, которые не могут, в силу каких-либо причин, ознакомиться с памятником вживую. Также известны случаи, когда сами памятники становятся вообще недоступными какому-либо дальнейшему полевому исследованию. Причины здесь бывают разные, среди которых можно назвать уничтожение памятника самими исследователями, либо уничтожение памятника в силу изменения экологической обстановки [7, с. 96].

На практике фиксация сводится к двум типам работ. Во-первых, это получение копий рисунков. Во-вторых, словесное описание рисунков с их возможно более точной топографической привязкой. Получение копий рисунков на сегодня происходит двумя основными способами: прорисовка и фотографирование. Словесное описание предполагает описание расположения рисунков на стене, указание их физических размеров, их состояния, описание свойств красителя, со-

стояния поверхности, на которые нанесены рисунки, и так далее [7, с. 97].

Однако кислотные дожди растворяют защитные минеральные наслоения, покрывающие много петроглифов. Все бурные потоки туристов, разрастание городов, промышленное и горное развитие, даже неквалифицированные исследования вносят свою лепту в черное дело укорочения возраста неоценимым художественным сокровищам. Отсюда возникает первая проблема – это сохранение доисторических памятников.

Результаты фиксации должны быть максимально более объективными. Это значит, что в процессе получения фотографических или любых иных копий наскальных рисунков должен быть исключен субъективный взгляд на предмет исследования. Это, в свою очередь, означает, что любые интерпретации, которые возникают у исследователя во время работы с материалом, должны быть исключены [3, с. 137]. К таким интерпретациям относятся в первую очередь субъективный отбор материала, принятого к исследованию, что можно выделить как вторую проблему.

При отсутствии в арсенале исследования методов прямой датировки наскальной живописи в полевых условиях, надо быть особенно осторожным в определении границ исследований, поскольку ошибка на этой стадии исследования приводит к последующему оперированию с фрагментарным или искаженным материалом.

Методология научной датировки наскальной живописи разработана только в течение последних пятнадцати лет. Современные методы основаны на определении возраста минеральных отложений, которые могли отложиться на наскальные изображения. Но они позволяют определить лишь минимальный возраст. Один из способов – провести анализ микроскопических органических веществ, вкрапленных в такие минеральные наслоения с использованием лазерной технологии. Для определения же возраста самых петроглифов сегодня пригоден только один метод. Он основывается на том, что щербатые при выдалбливании петроглифов минеральные кристаллы имели сначала острые края, которые со временем затупливались и закругливались. Определив скорость таких процессов на близлежащих поверхностях, возраст которых известен, можно вычислить и возраст петроглифов. Помочь датировке могут также несколько археологических методов. Если, например, скальную поверхность покрывают археологические слои грязи, чей возраст можно определить, их можно использовать для определения минимального возраста

петроглифов. Часто прибегают к сравнению стилевых манер, чтобы определить хронологические рамки наскального искусства, правда, не очень успешно. Гораздо надежнее методы изучения наскального искусства, которые часто напоминают методы криминалистики. Например, составляющие краски могут рассказать, как она изготовлена, какими инструментами и примесями пользовались, откуда брали красители и тому подобное. Человеческую кровь, которую применяли как скрепляющее средство в ледниковый период, обнаружено в австралийских наскальных рисунках. Австралийские исследователи также обнаружили в разных местах до сорока наложенных друг на друга слоев краски, свидетельствующих о постоянной перерисовке той же поверхности в течение длительного времени. Как страницы книги, эти слои доносят до нас историю использования поверхностей художниками многих поколений. Изучение таких наслоений только начинается и может привести к настоящему перевороту во взглядах. Пыльца растений, найденных на волокнах кистей в краске наскальных рисунков, указывает, какие культуры выращивали современники древних художников. В некоторых французских пещерах характерные рецепты краски выяснились по их химическому составу. По угольным красителям, применяемым нередко для рисунков, определяли даже вид дерева, пережженного на уголь [3, с. 149].

Несмотря на представленные методы научной датировки наскальной живописи, датировка петроглифов остается крайне трудной, что является третьей проблемой при их изучении.

2.2. Второй этап изучения наскальной живописи

Второй этап предполагает интерпретацию наскальной живописи.

Исследуя образность первобытного искусства, нельзя подходить к ней с позиций современного мышления, необходимо учитывать, что их создатели – носители особого мифопоэтического мышления. Это является четвертой проблемой изучения наскальной живописи (4).

Мифопоэтическое мышление первобытного человека целостно, монолитно в своей синтетичности. Понятие «художник», в привычном для нас смысле, не существовало в эпоху неолита. Мастер, исполнявший наскальные изображения, был одновременно и охотником, и воином, и, что вероятно, магом или шаманом [4].

В первобытном искусстве художественный образ тесно связан с мифопоэтически-

ми представлениями и ритуалами, его выразительность во многом зависит от того, какую ритуальную функцию он выполняет, как соотносится с тем или иным мифом. Для первобытного мастера, создателя наскальных «полотен», познать мир – значит слиться с ним воедино, раствориться в нём, стать вместе со всеми одушевлёнными существами его кровью и плотью, его внешним выражением и внутренним содержанием. Такая нерасчленённость мировоззрения творцов дописьменных эпох нашла прекрасное воплощение в образах наскального искусства. Воплощение художественного образа древнейшими мастерами происходило в рамках особого художественного пространства, которое само по себе уже было сакральным [4].

Структура художественного пространства петроглифов отличается неограниченностью, однородностью и отсутствием фиксированной глубины. По верному наблюдению М.Л. Подольского у наскальной изобразительной поверхности «нет центра и периферии, верха и низа. Соответственно, исключены иерархические отношения между различными фигурами» [4].

Следует также отметить, что в манере изображения петроглифов присутствует контурность фигур, важная роль силуэта, придельная плоскостность. Это есть вовсе не результат неумения передавать объём. Нельзя объяснять довлеющую роль контура в художественной выразительности, скудность арсенала изобразительных средств первобытных творцов. Источник такой манеры – самосознание, само мироощущение людей тех отдалённых эпох, когда господствовали анимистические представления, и на каждом лежала личная ответственность не только за свою судьбу, за судьбу своего рода, но за настоящее и будущее вселенной вообще. Искусство могло составлять часть определённого ритуала, связанного с имитативной, промысловой, заклинательной магией. Поэтому, изображался не сам объект, не копия объекта, а суть, содержание или даже отдельный признак или характерная черта объекта. Контурность либо силуэтность как нельзя лучше отвечают этим требованиям. Образ является результатом повседневных наблюдений и переживаний древнего художника, а так же почти всегда художественный образ в первобытном искусстве связан с определёнными ритуальными функциями [4].

Образное начало в древнейших памятниках изобразительного искусства тесно связано с особенностями ритма жизни первобытного социума. Как правило, посредством образа художник передаёт не столько

конкретный объект и даже не представление об этом объекте – первобытному мастеру важно было охарактеризовать действие, потому что для многих первобытных и традиционных народов именно действие является важным определяющим признаком того или иного объекта [4].

На основе всего вышесказанного, мы можем сделать вывод о том, что, во-первых, исследования наскального искусства превратились в отдельную научную дисциплину, и пользуется методами многих других дисциплин, от геологии до семиотики, от этнологии до кибернетики. Его методология предусматривает широкий спектр специализированных методов описания, которые не являются совершенными в силу как объективных, так и субъективных причин. Во-вторых, первобытные мастера, носители анимистического мышления, всё в окружающем мире наделяли живой душой, поэтому весь мир древние воспринимали как одухотворённое и, вероятно, прекрасное по своей природе, единство. Действительно, одной из важнейших характеристик художественных образов в искусстве первобытных народов является мифопоэтическая основа, предусматривающая восприятие мира как единого целого. Рассматривая особенности первобытного искусства важно учитывать, что древние обладали своеобразным мышлением. Нерасчленённость такого мышления порождает представление о Вселенной как о совокупности форм, перетекающих одна в другую. Те образы, которые мы воспринимаем как фантастические, для первобытного сознания вполне реалистичны, ведь для древнейших творцов нет различия между реальным и сверхъестественным.

Заключение

Наскальные рисунки древних называются петроглифы. Рисунки содержат огромное количество ценной информации о быте представителей древнейшего населения, раскрывают традиции и исторические события, оказавшие влияние на древнего человека.

Рассмотрев все выше представленные гипотезы, мы можем сделать вывод, что ученые пока не смогли прийти к единому мнению и в каждой гипотезе есть рациональное зерно.

Наскальные рисунки первобытных людей нельзя называть примитивными, поскольку их создавали люди, обладающие незаурядными художественными талантами.

Наскальная живопись изобилует изображением носорогов, бизонов, мамонтов, оленей. Также на рисунках встречаются сцены охоты, ритуальные танцы, сражения. Из-

редка встречаются рисунки рыб, растений, насекомых. Изображения человека встречались все чаще в неолите.

Рисунки первобытных людей встречаются как в труднодоступных участках пещер, так и снаружи.

Краска первобытного человека – это все оттенки охры, которые использовались в качестве красного красителя, древесный уголь и марганцевая руда. Использовался и мел, гуано летучих мышей. Будущая краска растиралась при помощи кости или камня. Полученный порошок смешивали с жиром животных. У древних людей были даже прототипы современных тюбиков. Краски они хранили в полых частях животных костей, обе стороны которых запечатывались затвердевшим комочком из того же животного жира. Других красок, например, зеленых или голубых, не было.

Кистью первобытным художникам служили кости или острые палочки, концы которых расщепляли. Использовали и кусочки шерсти, которые привязывали к кости.

Древние люди не имели представления о композиции или пропорциях тела.

На всех континентах, минуя Антарктику, наскальное искусство показывает разнообразие художественных стилей и культур, прогрессивный рост этнического многообразия человечества на всех континентах, а также развитие основных религий.

Изучение наскальной живописи можно разбить на два этапа. К первому этапу, следующему за открытием памятника, относится фиксация и описание памятника. Ко второму этапу относится интерпретация памятника. Первый этап представляется важнейшей стадией изучения, поскольку на полученных результатах базируются все остальные исследования и интерпретации.

Охарактеризовав и проанализировав методы и подходы изучения наскальной живописи, мы смогли выявить следующие проблемные зоны:

1. Сохранение доисторических памятников, ибо от степени их сохранности напрямую зависит фиксация и описание памятника.

2. Результаты фиксации должны быть максимально объективными.

3. Датировка петроглифов остается крайне трудной и ошибка на этой стадии исследования приводит к последующему оперированию с фрагментарным или искаженным материалом.

4. Исследуя образность первобытного искусства, нельзя подходить к ней с позиций современного мышления, необходимо учитывать, что их создатели – носители особого мифопоэтического мышления.

Несмотря на существующие проблемы изучения наскальной живописи, палеолитическое искусство позволяет нам осознать далёкое прошлое, проникнуться мироощущением предков, тем самым познать самих себя, ощутить архетипические начала, которые пронизывают нашу культуру и повседневность. Изучение образной выразительности древнейших произведений искусства обращает наши мысли к самым истокам общечеловеческой культуры и духовности.

Список литературы

1. Алексеев В.П., Першиц А.И. История первобытного общества: Учебник для вузов. – М.: Высшая школа, 1990. – 350 с.
2. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1988. – 557 с.
3. Гарден Ж.-К. Основные теории интерпретации первобытного искусства. – М.: Прогресс, 1998. – 295 с.
4. Лукашевская Я. Понятие «художественный образ» и проблемы его изучения в первобытном искусстве [электронный ресурс]. – (https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php).
5. Ларичев В.Е. Пещерные чародеи. – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1980. – 220 с.
6. Любимов Л.Д. Искусство Древнего мира – М.: Просвещение, 1996. – 154 с.
7. Солодейников А.К. К вопросу о методах и методологии изучения наскальной живописи // Вестник Гуманитарного Факультета СПбГУТ им. проф. М.А. Бонч-Бруевича. – 2005. – №2. – С. 94–107.
8. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
7. Фролов Б.А. Первобытная графика Европы. – М.: Наука, 2004. – 200 с.
8. Энциклопедия для детей: Искусство. Т 7. Ч. 1 – М.: Аванта+, 1997. – 688 с.