

*Ирина Викторовна ШМИДТ — ассистент
кафедры теории и истории мировой культуры
Омского государственного университета*

УДК 903.2

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕЩЕРНЫХ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ УРАЛА: ИСТОРИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ ГУМАНИТАРНОГО ПОДХОДА (ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК)

АННОТАЦИЯ. Речь в данной статье идет об истории изучения содержательной составляющей настенного пещерного искусства эпохи палеолита и традициях преодоления возникающих при этом проблем. Рассмотрены основные итоги работ представителей гуманитарного направления в интерпретации изобразительных текстов первобытности.

This article is all about a history of studying basic part of wall rock art of paleolith age. Also the author tells about a different interpretations of primitive art texts.

Интерпретация изобразительных текстов палеолита — процедура, которую исследователи чаще стараются избегать, чем предпринимают попытки по разрешению непростых семантического характера задач, выдвигаемых ею. Рано или поздно эту ситуацию нужно будет объяснить, как и парадокс, суть которого заключена в следующем: при отсутствии четко выраженных методических подходов к интерпретации (согласно многим исследовательским позициям, на данный момент существуют лишь отдельные «попытки») практически каждый из археологов знает, что конкретно взятое изображение обозначает либо может обозначать. Предлагаю попробовать разобраться с тем, на основании каких фактов и с использованием каких методических приемов получены эти знания. Иначе говоря, обратимся к истории данной научной практики, представим оценку существующим результатам и обозначим наиболее вероятные перспективы её развития.

Разумеется, поставленная задача достойна монографического изложения и для того, чтобы сохранить в рамках статьи ее колорит и притягательность, необходимо внесение некоторых ограничений. Обратимся к истории исследований уральской пещерной живописи, представленной до недавнего двумя грандиозными памятниками — Каповой и Игнatieвской пещерами.

Методические основания исследования. Осуществление предлагаемого также невозможно без раскрытия некоторых вопросов теоретического плана.

К настоящему моменту в отечественной археологии о своем существовании заявило несколько методических (и даже методологических) направлений — гуманитарное, более известное в России как традиционное и естественнонаучное». Методические особенности каждого из них хорошо представлены в труде немецкого исследователя Михаэля Раппенглюка [2; 28]. В нашем случае, полагаю, будет достаточным оговорить самый яркий, разделяющий эти два направления, момент. Если мы представим себе процесс познания в виде какой-либо геометрической фигуры, а силы интерпретатора, пытающего понять, что есть эта фигура, обыкновенным вектором, то в первом случае вектор будет

* Некоторые исследователи выделяют три направления: традиционное, интуитивистское и естественнонаучное [1; 12]. Выделение интуитивистского направления мне кажется не совсем обоснованным, т.к. выделено лишь по признаку построения интерпретаций на основе философских размышлений и умозрительных заключений. Философичности достаточно в любом из двух вышепредставленных направлений.

направлен от центра фигуры к окружающему ее контексту; во втором — нацелен на нее непосредственно. Иначе говоря, согласно методическим традициям гуманитарного направления изображение само по себе очень редко становится объектом интерпретации — в его суть проникнуть невозможно, так считают его сторонники, и обращаются за «подсказками» к окружающим изображение информационным полям, более понятным археологам. Приверженцы естественнонаучного направления настроены более оптимистично и уверены в объективности заключений, полученных строгими естественнонаучными методами. Их внимание сконцентрировано только на предмете-изображении и различных его характеристиках.

Сконцентрируем внимание на результатах исследований представителей гуманитарного направления, оставив рассмотрение трудов сторонников естественнонаучного подхода грядущим изложениям.

Раз уж мы обратились к схемам, то необходимо сказать и о важности схематизации и последующей структуризации основного объекта нашего исследования — интерпретационного заключения. Принципы семиотического структурализма помогут выделить истинный объект, на которой был устремлен творческий гений интерпретатора, понять, что же было интерпретировано — суть, прагматика или же синтаксический статус палеолитического произведения.

Интерпретация изображений Каповой пещеры. В 1959 г. на Урале зоологом А.В. Рюминым в Каповой пещере были открыты палеолитические изображения [3-9]. Значимость этого открытия рассматривалась многими исследователями и в целом сводится к следующему:

1) в 1959 г. на территории России был обнаружен первый пещерный памятник, содержащий следы палеолитической изобразительной деятельности;

2) это открытие повлекло за собой постепенное изменение общепринятой, подтвержденной фактами гипотезы о локализации палеолитической живописи во франко-кантабрийском регионе.

А. Брейль — один из тех, кто занимался исследованием феномена территориального рассредоточения памятников пещерного палеоискусства. Им были организованы специальные поиски живописи в пещерах Восточной Европы, но, кроме нескольких охристых пятен в одной из пещер Моравии и гравировки при входе в пещеру в Югославии, а также немногочисленных рисунков палеолитического возраста в пещере Кучулат в Румынии, ничего обнаружено не было [10; 36]. Эти редкие находки не изменили общего отношения к проблеме пещерной художественной деятельности палеолитических коллективов людей восточных территорий [11; 37], обозначив в этом аспекте их некую «инаковость» и даже определенную «ущербность» в сравнении с европейскими соседями.

Капова пещера — самый восточный памятник, и до 1980 г. — единственный на территории нашей страны. Обнаружение в ней палеолитической живописи открывало новый этап в истории и теории изучения пещерной живописи. Стилистика изображений поставила его в один ряд с классическими западноевропейскими пещерными комплексами, показав, что за тысячи километров от культурных палеолитических центров Европы существовала не менее «интеллектуальная» общность людей, выражавших свои представления о мире посредством пещерных рисунков.

В этой ситуации «широта» и «глубина» понимания-объяснения, обнаруженных изображений приобретали особое значение. Но все попытки в данном случае были ограничены возможностями сравнений лишь с западноевропейскими образцами. Поэтому на отечественный материал и были перенесены уже сложившиеся (с конца XIX в.) традиции восприятия и объяснения этого феномена в западноевропейской науке. Это позволило увидеть как общие с европейскими

изображениями черты, так и выявить определенную уникальность уральских рисунков.

Начало семиотического анализа памятника связано с именем О. Н. Бадера. В 1960-х гг. мировое палеоискусствоведение переживало смену интерпретационных концепций, внимание было сосредоточено на теме мифологического мышления и форм его отображения в палеокультуре (и в искусстве в частности) [12-17]. Композиция и взаимодействие составляющих ее элементов становятся основой мифологического повествования, зафиксированного посредством сочетания геометрических форм и художественных образов. На фоне продолжающихся рассуждений о семантике отдельных изображений начинают свою историю исследования изобразительной (композиционной) синтактики. О. Н. Бадер пытался рассмотреть с этих позиций уральскую пещерную живопись. Но он не увидел связей между образами и посчитал невозможным их объединение в композиции [18]. Значимость же самой пещеры, архитектуры ее подземных залов, их оформление им были отмечены. Он дал заключение о культовости пещерного пространства и всего того, что с ним связано [18; 20, 23], а следовательно, и характера рисунков, расположенных в пещерных галереях.

Замечание об отсутствии очевидной композиционной связи между рисунками было встречено с пониманием, что выдвинуло на первый план поиск семантики единичных изображений: геометрических знаков и отдельных художественных образов.

При интерпретации геометрических знаков и форм О. Н. Бадер был согласен с вариантом восприятия подобных изображений А. Леруа-Гураном, разработавшим для них таблицу на основе франко-кантабрийских материалов. Главными её разделами являются системы женских и мужских символов [18; 23]. В. П. Любин высказался против ограниченного семантикой пола восприятия знаков [19; 37]. А. Д. Столяр определил геометрические знаки-тектоформы Каповой пещеры как «планы-конструкции» полуподземных домов верхнего палеолита приледниковой зоны Европы и Азии. По его мнению, древний художник показал их как бы в разрезе, такими, какими видел и знал изнутри — со всей системой опорных конструкций и свай, с крышей, в одних случаях двускатной, а в других — куполовидной [20; 123].

Таким образом, единичные изображения геометрических форм (редко-сочетания знаков) в условиях гуманитарного восприятия, могли быть прочтены и как знаки пола, и как изображения архитектурных конструкций.

В 1990 гг. данный подход был подвергнут критике. В. Е. Щелинский и В. Н. Широков предлагали все же обратиться к поискам композиций, в которые могли быть включены геометрические знаки. По их мнению, они являются информационными дополнениями к художественным образам, которые в свою очередь не могли без знакового сопровождения передать требуемый диапазон информации [21; 35].

С этим был согласен и В. Г. Котов. Он предложил вариант системного рассмотрения геометрических знаков и реалистично выполненных зооморфных образов. Особое внимание было уделено символической сцене — лошадь и стоящий на четвереньках под ней антропоморф — которая, по его убеждению, раскрывает суть системы «геометрические изображения — реалистические образы». Ввиду характерной стилистики изображения антропоморфа, сближающей его с изображениями трапеций, эти геометрические конструкции («трапеции с ушками») предложено рассматривать как символ человека либо воспринимать их символами его социального статуса. «В некотором роде они (трапециевидные знаки) являются тамгами, о чем говорит и устойчивость их формы». Встречающиеся же

вариации отмечают этапы прохождения обряда инициации на индивидуальном уровне [22; 75], [23; 14-15].

Таким образом, В. Г. Котов пытается объяснить геометрическое изображение через объяснение его связи или же идентичности со знаком ему более понятным.

Очень интересный прием проникновения в суть геометрического знака через объяснение другого аналогичного геометрического символа был предпринят в конце 1990-х гг. группой западных исследователей. Ж. Клотт, Д. Левис-Вильямс и Т. Довсон рассматривали сочетания геометрических знаков в пещерных росписях как фиксацию различных стадий транса шаманов. Исследователи уверены, что образно-знаковое сопровождение трансцендентного путешествия шамана современного и шамана палеолитического в целом идентичны [24; 204-205] [25]. Но уральские исследователи В. Е. Щелинский и В.Н. Широков призывают к осторожности в восприятии и попытках адаптации данного вывода к отечественному материалу. Предложенные объяснения групп знаков, на их взгляд, были малоубедительны, и для интерпретации отечественного материала — различного рода штриховых и пунктуационных изображений Каповой (и Игнatieвской) пещеры — не подходят. Они построены на анализе сочетаемости определенной формы знаков, не характерных для уральских композиций [21; 152-153].

Таким образом, рассматривается ли знак «сам по себе», ведется ли поиск его связи с художественным образом, предпринимаются ли попытки его объяснения через другие знаки — предложенные варианты пока не помогли в аргументированном прочтении геометрических символов, но указали на их особый информационный статус.

Допустим, объяснение геометрических изображений любой эпохи всегда более затруднительно, чем художественных образов, вызывающих более ясные и спектрально унифицированные ассоциации. Как выглядят результаты интерпретации единично взятых анималистических изображений этой же пещеры?

Реалистически выполненные *образы мамонтов* являются своеобразными стилистическими и хронологическими маркерами уральской пещерной живописи. Семь из них обнаружены в Каповой и восемь — в Игнatieвской пещерах [21; 138]. Чтобы раскрыть семантику данных образов в Каповой пещере, В. П. Любин проанализировал соотношение реализма и стилизации в их фигурах. Рассматривая каждого в отдельности, а затем и в имеющихся групповых комбинациях, сопоставляя реконструкции (построенные с учетом остеологических данных) плейстоценовых гигантов с их «пещерными портретами», он приходит к выводу, что художник имел безупречную визуальную память, образы которой и были перенесены им на стены пещер, воплощены в кости и камне [19], [26; 56-63]. Но изображения мамонтов именно этой пещеры отличает локальная «каповая» стилизация — характерное «митраобразное» изображение отдела головы; художественное своеобразие передачи шерстяного покрова и «седловидного вреза»; необозначенность глаз и ушей; отсутствие изображений типичных, спирально изогнутых бивней; динамика фигур [19; 36]. Тем не менее моменты стилизации не нарушают общего впечатления об их реализме.

Следовательно, реально существовавший представитель фауны в его поведенческой активности был столь же интересен палеолитическому художнику, «оформлявшему» Капову пещеру, как и архитектурные достижения эпохи, и знаки социальной стратификации палеообщины; идеи, выражавшиеся преимущественно знаково и схематично. «Поэтично» об этом сказал А. П. Окладников: «...вот так, с крутым горбом и гибким хоботом, рисовал в своих пещерах — в той же Каповой пещере на Урале — палеолитический человек своих современников, мохнатых мамонтов. Здесь же освещенные неверным, колеблющимся светом све-

чи эти странные образы, созданные случаем и нашим воображением, как будто бы двигались, подобно живым: не так ли оживали недра перед глазами нашего далекого предка!» [27; 440]. Если абстрагироваться от художественности изложения мысли, то в сказанном можно выделить замечание о роли различных факторов в восприятии изображений. Это указывает на необходимость расширения синтаксического поля интерпретируемого текста, на включение в него дополнительных факторов: «мерцание огня», «темнота пещеры» и т. д.

Исследования в этом направлении были организованы А. К. Филипповым. Особое внимание в своих реконструкциях ученый уделил «геоархитектуре» пещерных комплексов. Определенной системой, которую О. Н. Бадер искал в расположении изображений, является, по его мнению, вся пещерная полость. Её надо воспринимать как некий целостный организм, где важную роль играет топографический фактор, находивший отражение в мифопоэтическом сознании палеолитического человека. Она (пещера) служила для пространственно-временной связи между двумя мирами: миром людей и мифологическим миром, малым миром и большим миром, верхним и нижним. Все культурное пространство Каповой пещеры иллюстрирует не реальный, окружавший палеолитического человека мир, а некую мифологическую систему, полную внутренней динамики. А.К. Филиппову удается рассмотреть роль топографических участков пещеры в ракурсе некой повествовательности — «... связь через узкие проходы, провалы-колодцы и другие природные препятствия». Здесь могли проводиться определенного рода ритуалы, сопровождаемые изобразительными текстами [28; 65-67], [29; 69-70]. В целом с данной прагматической, культово-мифологической оценкой значимости пещерного пространства согласны З. А. Абрамова [30], Т. Н. Дмитриева [31], А. Д. Столяр [32], В. Г. Котов [22]. По тезисам, представленным ими на уфимскую конференцию, посвященную изучению отечественного пещерного искусства, можно констатировать переход к новой модели интерпретации пещерной живописи. Объяснение её теперь ведется через восприятие «микрокосма» всего пещерного пространства.

Возвращаясь к процедуре и результатам анализа отдельных образов, необходимо отметить особый интерес к образу лошади, игравшему, по мнению В. Г. Котова, заметную роль, как в текстах древних мифов, так и в настенных панно уральской пещеры [22; 75]. Данный персонаж, очевидно, является символическим изображением покровителя-родоначальника. Вероятно, конь в мировоззрении палеолитических охотников был тотемом, хозяином мира людей и зверей — символом Верхнего мира. Мамонт, расположенный под изображением лошади (на Восточной стене зала Рисунков), соответственно олицетворял собой нижний мир [23; 15]. Так, через анализ синтактики композиционных элементов («образ вверху — образ внизу») дается объяснение отдельным изображениям-символам.

Безусловно, важную роль в мифологических повествованиях играли и изображения зооантропоморфов, выявленные в панно Каповой и Игнatieвской пещер [21; 166]. Об их характере рассуждать пока сложно. Наблюдения современных этнографических традиций начали уводить исследователей в область шаманизма — тема популярная в современной западноевропейской науке. Но, критически подойдя к сравнениям этнографического и палеолитического знаков, ученые согласились с тем, что они (образы) лишены соответствующих изображениям лиц данного особого статуса атрибутов — ни у одного из них нет «бубна» либо другого иного характерного знака. Поэтому высказано предположение, что в уральских пещерах изображены не шаманы, а духи, полуживотные-полулюди, которые, вероятно, оказывали помощь шаманам в их странствиях [21; 166].

Помимо мифологического аспекта культуры в композициях Каповой пещеры нашли отражение и естественнонаучные знания эпохи. Особая археоастрономическая важность положения этого памятника отмечена (но осталась не аргументированной) М. Н. Шалашовым. Геоастрономические наблюдения показали, что прилежащее к пещере пространство имеет ряд возвышенностей, с которых удобно вести наблюдения за созвездиями Большой и Малой Медведицы. Их взаиморасположение позволяло определять периоды наступления весны и осени. При наблюдениях с другой возвышенности фиксировался день летнего солнцестояния. Была обнаружена также площадка для наблюдения дня зимнего солнцестояния, с другой — хорошо просматривалось направление Запад-Восток. Сама возможность проведения подобных наблюдений и их результаты, считает исследователь, не могли не сказаться при «оформлении» первобытным человеком пространства пещеры [33; 109].

Это замечание, корректирующее характер прагматики святилища, нацеливает на поиск специфического, протонаучного (астрономического и календарного) содержания в самих рисунках. Но эта работа пока не начата.

Подведем некоторые итоги.

Выявленная каноническая художественность образов Каповой пещеры изначально давала преимущество развитию *гуманитарной методике* анализа содержания композиций, которая заключается в *тщательном наблюдении-описании изображений и построении предположений о культовости данного места, магическом и мифологическом характере изображений-символов*. Постепенное расширение анализируемого синтаксического поля: рисунок — композиция — пещерное и прилегающее к пещере пространство не прояснили семантику самих изображений, но на уровне гипотез изменили прагматическую оценку памятника. Из пещеры с рисунками она постепенно приобрела статус святилища.

Интерпретация изображений Игнatieвской пещеры. Данная стратегия семиотического исследования реализовала себя и в объяснении изображений другой уральской пещеры — Игнatieвской [34; 71], [35; 47-48], [36; 16-18]; [37; 95-97], [38]. Но ввиду стилистического своеобразия её росписей, по сравнению с Каповой они выполнены более схематично, иначе представлен «тематический объем» интерпретационных идей.

Сложность использования традиционных подходов для интерпретации изображений в данном случае обусловлена их не совсем обычной для палеолита стилистикой. «Тотальная» знаковость и плохая сохранность единичных каноничных групп изображений сказались на активности гуманитарных описательных методик. Фактор стилистики оказался настолько сильным, и, можно сказать, отвергающим многие принципы традиционных исследований, что наиболее очевидным оказался вариант интерпретации изображений через сопутствующие контексты. Их объяснение В. Т. Петриным изначально строилось на анализе взаимосвязей и характера включенных в пещерное пространство-текст элементов, более понятных археологу и спелеологу. Желая как можно полнее объяснить значение рисунков, он перевел их в статус синтаксических единиц, наравне с негативами сколов и материалом из культурных слоев пещеры. Объяснив на теоретическом уровне социокультурную значимость пещерного пространства — место для проведения инициаций — он переходит к интерпретации составляющих его элементов в контексте проводившихся здесь культовых действий, поэтому не составляет особых трудностей объяснить обращение исследователя к мифологической парадигме при поиске значений рисунков*. По мнению

* Аргументируя свой выбор, он обращается к трудам А. Ламинг-Эмперер, А. Леруа-Гурана, К. Леви-Стросса, М. Элиаде [38; 147-148].

исследователя, именно знакомство с мифом является кульминацией процедуры инициации [38; 154-156].

В. Т. Петрин тщательно структурировал изобразительную композицию (чего не сделал А.К. Филиппов). Семантически важными названы не только системы знаков, образов, отдельные композиции, но и их взаиморасположение, цвет краски, размеры. Особо перспективными для интерпретации и наиболее значимыми в рамках мифологического поля пещеры были признаны панно двух залов — Большого и Дальнего.

Согласно выбранной методической линии, работа строилась прежде всего на объяснении композиций, синтактики и семантики их знакового поля. Исследователю удалось зафиксировать отчетливые «семантические формулы». В Большом зале это: мамонт и два острия; лошадь, вертикальные линии, змея; змея, семь пятен и знак в виде «пятна с тремя отрезками вокруг» [38; 69]. Их связь с темой охоты не вызвала сомнений. Это просматривается во взаиморасположении знаков: смысловой центр — животное (мамонт, лошадь, носорог), окруженный элементами второго плана — символами орудий поражения, ловушками (стрелы, змеи, изгородь) [38; 148].

При общей ясности темы все же оставались детали, указывавшие на невозможность однозначной интерпретации. Так, мамонт был лишь окружен «дротиками», но не поражен ими [38; 71], [39; 29]. Лошадь — не менее важный персонаж в промысловой магии палеочеловека, выполнена непринужденно, и в контексте окружающих ее знаков может быть интерпретирована, как натуралистический сюжет — «лошадь, гуляющая в высокой траве» [39; 29]. Группа из четырех параллельных небольших линий, змеи, четырех знаков, похожих на след животного, семи овальных пятен и двух горизонтальных линий объяснена частично. Четыре знака, похожие на след животного, являются, вероятно, изображением следов носорога, «...лишь этот зверь может, благодаря своеобразному строению ступни, оставить подобный след» [38; 72]. Но включение этого натуралистического сюжета в контекст мифологического повествования осталось неясным.

Из композиций Дальнего зала, наиболее важного, по мнению В. Т. Петрина, были интерпретированы два панно — «Черное» и «Красное». Особая значимость «Красного» панно определена его месторасположением — оно занимает середину потолка зала и является смысловым центром всего, что в нем находится, не исключено, что и святилища в целом [38; 148]. Доминирующими знаками здесь являются фигуры женщины и «двурога», остальные — мамонт, змеевидный знак черного цвета, фрагменты красных рисунков, очевидно, играли вспомогательную роль. Безусловная связь главных образов отмечена такой деталью, как совпадение цепочек пятен (если их продолжить), выходящих из промежности антропоморфного существа и груди «двурога». Пытаясь пояснить этот сюжет, В. Т. Петрин «разобрал» его на составляющие детали, решающим фактором в объяснении которых стала «привилегированность» расположения некоторых из них. «Из двух, в общем-то, равнозначных фигур «главной», очевидно, является фигура животного, что подчеркивается его размерами и расположением: выше по потолку, в самом его центре» [38; 148]. Объяснение других возможно лишь в контексте оппозиции архетипов, лежащей в основе любого мифологического текста. Оппозиция «двурог» — антропоморфное существо, это противопоставление: «мужского — женского», «природного — социального», «жизни — смерти» [38; 149]; [39; 28]. Если речь в ней идет о таких глобальных категориях, не исключено, что она являет собой «великий миф» космического звучания о начале сотворения мира, когда из хаоса рождался миропорядок [38; 149, 153].

Семантика «Черного» панно противопоставлена содержанию «Красного», что задано, вероятно, контрастом цветовой гаммы. Черный цвет символизирует потусторонний мир, являющейся оппозицией реальному, живому, выполненному в «красном» мире. Следовательно, и геометрические, и зооморфные изображения, включенные в него, некоторым образом повествуют о нормах и правилах присутствия человека (неофита) в потустороннем мире, либо о его устройстве [39; 29].

Не исключено, что цветовая антитеза говорит о важности заключенной в композициях информации. Поэтому «Черное» панно можно рассматривать и как дополнение к основному мифологическому сюжету центральной композиции зала [38; 149].

Исследование В. Т. Петриным святилища в Игнatieвской пещере, является образцом семиотического исследования пещерных памятников, выстроенным в рамках гуманитарного подхода. В методическом плане на него оказали свое влияние теории структурализма, возможно, учитывался и первый опыт практических исследований А. К. Филиппова, аналогичным образом интерпретировавшего Капову пещеру [28]. Но в отличие от предшественника В. Т. Петрин расширил границы семиотического текста. Он впервые аргументированно рассмотрел семантику пещерного пространства через взаимодействие четырех (а не двух, как А. К. Филиппов) составляющих: внутренняя архитектура — рисунки — сколы — анализ материала культурных слоев. О необходимости процедуры расширения синтаксического поля уже сказано в связи с определенного рода «ущербностью» реализма рисунков Игнatieвского святилища. Но в данном случае этот «вынужденный шаг» обернулся усилением аргументации давно известных в палеоискусствоведении интерпретационных заключений.

Высокая значимость проведенного В. Т. Петриным исследования отмечена многими специалистами, в частности Д. Л. Бродянский. Опираясь в своих рассуждениях на теорию структуралистов о «живучести» мифологии — «... существовавшая всегда (она, мифология), начиная с ашеля, трансформируется, обновляется, но не исчезает» [40; 176; 41] — он видит возможным объяснение таких мифологически-емких оппозиций, как женщина-зверь, женщина-змея, женское-мужское. Они связаны с культом плодородия и с мифами творения, но все же допускают множество прочтений. Попытки объяснения композиций В. Т. Петриным Д. Л. Бродянский находит «продуктивными и интересными», но не видит возможностей перейти «к окончательной интерпретации» сюжетов, т.к. в настоящий момент нет мифологических текстов, связь палеолитических изображений с которыми доказуема.

Таким образом, стилистические различия изображений обоих пещерных комплексов сказались на «глубине» аргументации высказанных гипотез (отчасти и на их разнообразии — гипотеза тотемизма в отношении композиций Игнatieвского храма пока не прозвучала), но не на оценке их семантического характера. В рамках «археологического структурализма», тенденции перехода к которому намечены В. Т. Петриным, фактор широкого синтаксического поля начинает приобретать особое значение. Стилистическое своеобразие пещерного оформления может быть необходимым знаковым явлением сакрального пространства, в котором проходила инициация. Различным ее этапам должны были соответствовать различные «декорации», суть которых — передача важной информации о нормах социальной жизни общины [38; 156-157]. Если принять эту гипотезу к серьезному рассмотрению, то нужно отметить, что семиотическая сфера пещерного пространства начинает терять свои естественные границы. Она выведена за пределы одного конкретного памятника (пещеры) и расширена до пределов нескольких комплексов.

Результаты. Итак, в истории развития семиотических исследований пещерных изображений заметно несколько этапов:

1. 1960-е гг. — исследования изображений Каповой пещеры О. Н. Бадером. Анализ единичных изображений и попытки перехода к новой интерпретационной концепции.

2. 1980-е гг. — исследования пещерных изображений (и Каповой, и Игнатьевской пещер) в рамках мифологической гипотезы. Внимание исследователей сосредоточено на повествовательности изобразительных композиций.

3. 1990-е гг. — отход от анализа непосредственно композиций или же одиночных изображений. Пещера начинает восприниматься некоей целостностью, влияющей на характер творчества внутри нее. Через подобное «экологическое» восприятие пещерного пространства ведется и интерпретация рисунков.

Оценить активность археолога в интерпретации пещерных изобразительных памятников очень сложно, многое зависит не только от выбранной им генеральной методической линии, но и от его подготовленности к данной процедуре, от специфики его мировоззрения. В данном случае лучше отметить, что более всего удастся археологу в рамках семиотических исследований специфических текстов, и что — менее.

При первом, геолого-археологическом знакомстве с изображениями возможны заключения синтактического* и прагматического** характера. В их высказывании исследователю помогают геологический, топографический, археологический и архитектурный, спелеологический и искусствоведческий контексты анализируемого пространства, будь то пещера в целом либо лишь одна из композиций на ее стенах. Синтактические и прагматические заключения, сделанные археологом, уточняют содержательную специфику рисунков, но не раскрывают ее полностью. Когда же ведется рассмотрение непосредственно изобразительного знака (образа) и композиции, начинается демонстрация мировоззренческих позиций автора на фоне объективной *неизвестности ему норм ментальной культуры исторической первобытности*. Археолог — специалист в области культуры материальной, все же использует возможность дать первым содержательную интерпретацию предмету со ссылкой на наработки известных ему теоретиков первобытного мышления, мифологии и этнографии. При этом, на мой взгляд, нередко допускаются ряд ошибок.

Одна из них заключена в игнорировании принципиальной разницы предметов исследования археолога, изучающего изделие или же изображение в его многоаспектности — культурный слой, топография, краска и материал, и теоретика мифологии (культуролога или же филолога), работающего с текстом (чаще греческого происхождения) и многоаспектностью его содержания. Разрыв между «вещью» и «текстом» очень велик, прямая накладка одного на другое невозможна. Стремление к подобному рода «переводу» всегда оценивается положительно, но проведенный «археологически» он чаще порождает путаницу, чем приближает исследователя к истине. Так, на данный момент можно констатировать «формально-стилистическое безразличие» и знаковый хаос в мифологи-

* Заключение, построенные на интерпретации синтактических связей знаков. Но исследователи по-разному видят текст, его границы и его «участников». Так, В. Г. Котов характеризует взаимоотношения лишь изобразительных композиций, А. К. Филиппов текстом воспринимает всю полость пещеры, В. Т. Петрин предположил, что границы знакового повествования могут простираться на несколько пещерных памятников.

** Подход, проиллюстрированный О. Н. Бадером. Пещера сначала была признана культовым местом, и уже после этот же характер был обнаружен и в единичных изображениях. Это заметно и в работах В. Т. Петрина — место сакральное, для проведения инициаций, следовательно, и суть изображений должна быть соответствующей.

ческих, магических, культовых и соответствующих реальности знаковых системах изобразительной культуры палеолита. Нередко данная ситуация объясняется емким синкретизмом первобытного мышления [31; 59], но против этого могут быть привлечены многочисленные теоретические наработки по первобытному мышлению отвергающие его столь широкое присутствие [42; 48-49], [43; 104-106], [44; 87-114, 333-372], [45; 130-134].

Вторая проблема связана с безграничным доверием археолога методу этнографических параллелей (либо «иллюстративного сравнения» [46; 102], что лучше отображает суть процедуры). И «миф», и «культ», и «тотемизм» пришли в археологию из этнографии. Поиски особенностей их «пещерных» проявлений либо способов трансляции этих категорий культуры в условиях пещерного пространства (рассматриваем только Уральский регион, а не Францию) археологами пока не предпринимались. По сути дела, это та же проблема перевода, адаптации одних явлений (и терминов) к специфической среде других. Рассмотрим справедливость некоторых, априори принятых археологами «связок» фактов.

«Изображение и культ» (последнее в любых вариантах: поклонение тотемам, инициации) — структурно сложная формула, часто наблюдаемая в этнографической первобытности, но для интерпретации палеолитических пещерных изображений объективно не может быть использована. О связи пещерного пространства и культовой деятельности очень корректно сказано В. Т. Петриным. Но речь шла не о культе предков, духов и т. д., а о культе камня, что археологически аргументируется. Идея о связи изображений и пещеры в целом с инициацией, сакрального плана процедурой — интересна, но гипотетична. Подтвердить её на археологическом материале невозможно, как и найти в этнографических источниках информацию о «пещерной форме инициаций». И не просто найти, а произвести перевод информации, заключенной в этнографическом источнике, в то, что обычно интересует археолога — материальные фрагменты этих процедур.

«Изображение и миф» — тема, давно разрабатываемая многими исследователями. Небольшое, но корректное с позиции семиотического статуса обоих элементов дополнение: «пещерное палеолитическое изображение и палеомиф» делают невозможным объективное рассмотрение этой пары, за моментом ее отсутствия. Если о палеолитическом изображении современной науке известно «достаточно» (конечно же, относительно второго), то о палеомифологии нет никаких рассуждений.

Третья проблема, по-видимому, обусловлена усиливающейся «специализацией» научного знания. Речь идет о несправедливости увязки семантической интерпретации археологического факта с археологической наукой и методикой её исследований. Результаты интерпретации композиций обоих святилищ обозначили сложность стоящих перед археологами проблем уже на этапе «добычи» материала и поставили вопрос о пределах возможностей археолога в процедуре перевода «факта в источник». Для этого «археологическое видение» пещерного пространства и изображений оказывается недостаточным. Изучение «материальной» составляющей памятников принадлежит непосредственно археологии, и она успешно развивается в этом направлении. Но интерпретация добытого материала (особенно того, что к «индустриям» не имеет особого отношения), как это показывает сложившаяся ситуация, должна принадлежать отдельной научной отрасли (созданной в рамках археологии), которая, учитывая мнения археологов, поставит во главу исследования специфические, но не просто археологические методики.

Так в кратком обзоре выглядит история и реалии исследований семантики отечественных пещерных изображений гуманитарными способами. Археолог, пытающийся проникнуть в суть изобразительных текстов, приступает к чрезвы-

чайно сложной в своем решении задаче. Привычная процедура выдвижения «рабочих» гипотез не является решением проблемы, а лишь усугубляет последующее её рассмотрение. По-видимому, необходимо переосмысление правил работы с некоторыми удобными археологу «ключами»: этнографические параллели, теория первобытной культуры, построенная на них же. Все, на что исследователь может сегодня рассчитывать — это археологический материал (при этом не забывая, что это не факт культуры, а то, что от него осталось) и специальная подготовка, необходимая для объективного его рассмотрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ларичев В. Е., Аннинский Е. С. Древнее искусство: знаки, образы и Время. Новосибирск: Изд-во СО РАН, филиал «Гео», 2005. 113 с.
2. Rappenglück, M. Eine Himmelskarte aus der Eiszeit: ein Beitrag zur Urgeschichte der Himmelskunde und zur paläoastronomischen Methodik; aufgezeigt am Beispiel der Szene in «Le Puits», Grotte de Lascaux (Com. Montignac, Dèp. Dordogne, Règ. Aquitaine, France). Frankfurt am Mein: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1999. 531 s.
3. Рюмин А.В. Первобытный человек на Южном Урале // Магнитогорский металл, № 95 (3025) — 12.08.59.
4. Рюмин А. В. Пещерная живопись на Южном Урале (тезисы доклада в секторе неолита и бронзы Института археологии АН СССР 21 ноября 1959) // М-лы комиссии по изучению геологии и географии карста. Информационный сборник. 1960, №1. С. 189-190.
5. Рюмин А. В. Тайна древнего Урала // Вокруг света. 1960 а, № 4. С. 32-36.
6. Рюмин А. В. Древний художник земли // Вокруг света. 1960 б, № 3. С. 39-42.
7. Рюмин А. В. Среди вечного мрака // Вокруг света. 1961, № 8. С. 31-34.
8. Гурьев Ю. «Эрмитаж» пещерного человека // Известия Советов депутатов трудящихся СССР, № 306 (13233). 27.12.59.
9. Мец Н. Рисовал первобытный человек // Огонек. 1960. № 1. С. 26.
10. Петрин В. Т. К проблеме выделения уральского центра палеолитической пещерной живописи // XVI Уральское археологическое совещание (21-24 апреля 1999): тезисы докладов. Челябинск: Рифей, 1999. С. 36-37.
11. Ucko, P. J., Rosenfeld, A. Felsbildkunst im Paläolithikum. München: Kindler-Verlag, 1967. 258 S.
12. Rappael, M. Prehistoric Cave Paintings. Bollingen Series. New York: Bollingen Found, 1945. 160 p.
13. Rappael, M. Prähistorische Höhlenmalerei. Köln: Bruckner&Thünker, 1993. 292 S.
14. Leroi-Gurhan, A. La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithique. // Bulletin de la Société Préhistorique Française. 1958, № 54. P. 384-394.
15. Leroi-Gurhan, A. Hand und Wort: die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 532 S.
16. Laming-Emperaire, A. Lascaux: Paintings & Engravings. Harmonds-worth: Penguin, 1959. 320 p.
17. Laming-Emperaire, A. Lascaux. Am Ursprung der Kunst. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1962. 362 S.
18. Бадер О. Н. Капова пещера. М.: Наука, 1965. 32 с.
19. Любин В. П. Изображения мамонтов в палеолитическом искусстве (по материалам Каповой пещеры) // СА. 1991. № 1, С. 20-41.
20. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М.: Искусство, 1985. 298 с.
21. Sèelinskij, V., Sirokov V. Höhlenmalerei im Ural: Kapova und Ignatievka die altsteinzeitlichen Bilderholen im Südlichen Ural. Sigmaringen: Thorbecke, 1999. 171 S.
22. Котов В. Г. Пещерное святилище Шульган-Таш и мифология южного Урала // Пещерный палеолит Урала (М-лы междунар. конф., 9-15 сентября 1997 года). Уфа, 1997. С. 74-77.

23. Котов В. Г. Хтоническая мифология населения Южного Урала (к вопросу о реконструкции хтонических культов по данным археологии, этнографии и фольклора): Автореф. дис. ... канд. истор. наук. Уфа: Экология, 1999. 25 с.
24. Lewis-Williams, J. D., Dowson, T. A. The Sings of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art // *Current Anthropology*. 1988, № 2, Vol. 29. P. 201-245.
25. Clottes J, Lewis-Williams D. Schamanen. Trance und Magic in der Hohlenkunst der Steinzeit. Sigmaringen: Thorbecke Verlag GmbH & Co, 1997. 120 S.
26. Любин В. П. Изображения мамонтов в Каповой пещере // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М.: Институт археологии АН СССР, 1990. С. 56-64.
27. Окладников А. П. «Спящая красавица» Пейшулы // Советские ученые. Очерки и воспоминания. М.: Изд-во АПН, 1982. С. 435-445.
28. Филиппов А. К. Наскальные изображения Каповой пещеры в системе мифологических представлений // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М.: Институт археологии АН СССР, 1990. С. 65-72.
29. Филиппов А. К. Мифологические фрагменты искусства палеолита // Пещерный палеолит Урала. М-лы междунар. конф. 9-15 сентября 1997 года. Уфа, 1997. С. 65-71.
30. Абрамова З. А. Пещера Шульган-Таш (Капова) — палеолитическое святилище мирового значения // Пещерный палеолит Урала (М-лы междунар. конф. 9-15 сентября 1997 года). Уфа, 1997. С. 52-55.
31. Дмитриева Т. Н. Пещера как целостность (к проблеме интерпретации палеолитической пещерной живописи) // Пещерный палеолит Урала (М-лы междунар. конф. 9-15 сентября 1997 года). Уфа, 1997. С. 58-61.
32. Столяр А. Д. Об историческом значении искусства верхнего палеолита // Пещерный палеолит Урала (М-лы междунар. конф. 9-15 сентября 1997 года). Уфа, 1997. С. 56-58.
33. Шалашов М. Н. Археoaстрономические исследования пещеры Шульган-Таш (Каповой) // Пещерный палеолит Урала (М-лы междунар. конф. 9-15 сентября 1997 года). Уфа, 1997. С. 109-110.
34. Окладников А. П., Петрин В.Т. Новая пещера на Урале с палеолитическими росписями // *Природа*. 1982. № 1. С. 70-75.
35. Окладников А. П., Петрин В.Т. Палеолитические рисунки Игнatieвской пещеры на Южном Урале (предварительная публикация) // *Пластика и рисунки древних культур*. Новосибирск: Наука, 1983. С. 47-48.
36. Петрин В. Т. Исследование пещерного святилища на Южном Урале // Исследование памятников древних культур Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск: Изд-во СО АН СССР, 1987. С. 16-18.
37. Петрин В. Т. Первоначальный этап исследования святилища в Игнatieвской пещере // *КСИА АН СССР (Полевая археология древнекаменного века)*. 1990. Вып. 202. С. 95-97.
38. Петрин В. Т. Палеолитическое святилище в Игнatieвской пещере на Южном Урале. Новосибирск: Наука, 1992. 207 с.
39. Petrin. V. T., Sirokov. V.N. Die Ignatievka-Höhle (Ural). Jungpaläolitische Höhlenbilder und einige Aspekte ihrer Interpretation // *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz*. 1991. S. 17-31.
40. Бродянский Д. Л. Феномен Игнatieвской пещеры // *Мир древних образов на Дальнем Востоке*. Владивосток: Изд-во ДГУ, 1998. Вып. 10. С. 170-177.
41. Бродянский Д. Л. К истокам мифов: междисциплинарный синтез // *Интеграция археологических и этнографических исследований*: Сб. науч. тр. Алматы; Омск: Наука, 2004. С. 42-43.
42. Иорданский В. Б. Хаос и гармония. М.: Наука, 1982. 306 с.
43. Григорьев В. Н. Становление художественной культуры в первобытном обществе // *Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование*. Л.: Просвещение, 1984. С. 102-106.
44. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогик-Пресс, 1994. 608 с.
45. Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.
46. Шнирельман В. А. Этноархеология — 70-е годы // *СЭ*. 1984, № 2. С. 100-113.