

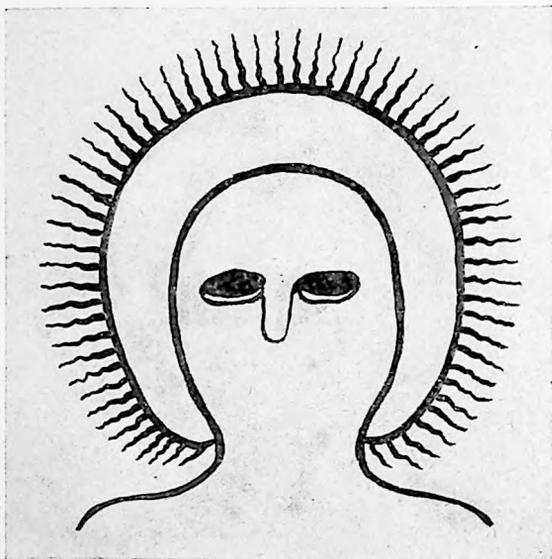
РАННИЕ ФОРМЫ ИСКУССТВА

РАННИЕ ФОРМЫ ИСКУССТВА

СБОРНИК СТАТЕЙ

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА 1972**

В. П. КАБОВ



СИНКРЕТИЗМ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

(По материалам австралийского изобразительного искусства)

Немного найдется научных проблем, столь дискуссионных и далеких от окончательного решения, как вопрос о семантике первобытного искусства, о его общественной функции. Несло ли это искусство утилитарную нагрузку и служило орудием для достижения практических целей — охотничьего счастья, магического овладения миром и умножения его производящих сил, — или оно было порождено прежде всего эстетическими потребностями общества и служило их удовлетворению, было оно связано с первобытной религией или развивалось независимо от нее — эти и подобные вопросы все еще являются предметом не утихающих споров. Очень часто, однако, эти разногласия объясняются тем, что сторонники того или иного взгляда на первобытное искусство не опираются в достаточной мере на этнографические материалы, относящиеся к наиболее отсталым народам мира. Между тем только глубокое изучение искусства и его роли в жизни таких народов позволит проникнуть и в тайны искусства далекой, первобытной древности.

Опыты объяснения загадочных памятников первобытной культуры почти всегда в той или иной мере опираются на данные этнографии. Хорошо известен пример с верхнепалеолитической пещерой Тюк д'Одубер, где наряду с глиняными фигурами бизонов сохранились отпечатки ног взрослых и подростков, приходивших сюда, видимо, для совершения каких-то обрядов, очевидно, связанных с изображениями бизонов. Как обычно думают, речь идет об обрядах посвящения подростков, хотя связь с изображениями животных остается при этом нераскрытой. Такая интерпретация была бы невозможна без знания обрядов посвящения у современных отсталых народов. И таких примеров множество (см., например, Абрамова 1966).

Весь вопрос лишь в том, насколько глубоко понимаем мы духовную жизнь современных нам отсталых народов и место искусства в ней.

Духовной культуре первобытных народов посвящено немало исследований, но даже лучшим из них нередко присущ один недостаток. Авторы этих трудов, расчлняя духовную жизнь первобытного общества, выявляя ее структурные элементы, часто забывают о том, что они имеют дело с явлением, представляющим собой в действительности нечто цельное и нерасчленимое, — словом, за анализом не следует необходимый в этом случае синтез. Мы читаем о тотемизме, шаманизме, фетишизме, магии, обрядах посвящения, народной медицине и знахарстве и о многом другом, и анализ всех этих элементов, конечно, необходим. Но этого еще недостаточно. Для правильного понимания первобытной культуры нужна еще одна глава, которая показала бы, как все эти явления функционируют как единая и цельная система, как они переплетены между собой в действительной жизни первобытного общества.

Первобытное искусство может быть правильно понято лишь в социальном контексте, только в связи с другими сторонами жизни общества, его структурой, его мировоззрением, взятым как единая и цельная система.

Одна из особенностей первобытного общества состоит в том, что в нем вследствие низкого уровня развития производительных сил индивидуальная специализация в тех или иных видах деятельности еще только намечается. В этом — одно из коренных отличий первобытного общества от обществ, в которых уже существует развитое разделение труда и где, в частности, имеются люди, всецело посвятившие себя творческой деятельности. В первобытном обществе каждый человек одновременно и художник и зритель. Разделение труда в первобытном обществе носит по преимуществу коллективный характер. Это, во-первых, естественное, основанное на физиологических различиях между мужчинами и женщинами и людьми разных возрастов, разделение труда внутри коллектива и, во-вторых, межгрупповое, географическое разделение труда, основанное на природно-географических различиях между регионами, населенными различными коллективами.

Шаман, может быть, первый по времени появления профессионал в этой сфере, и относительно раннее возникновение такой специализации связано с той жизненно важной — с точки зрения первобытного коллектива — функцией, которую он выполняет. Шаман пользуется привилегией всецело отдаваться порывам экстатического вдохновения в то время, когда все вокруг него преданы житейской прозе и обыденности. И люди именно этого «вдохновения» от него и ждут. Не только сибирский шаман, но и австралийский первобытный колдун — далекий предтеча позднейших пророков, томимых «духовной жаждой», и даже в какой-то мере — творцов-профессионалов позднейших времен. Не случайно посвящение пророка, как оно изображено мусульманским преданием, напоминает посвящение первобытного колдуна или шамана не только в главном (смерть и новое рождение), но и в деталях («и он мне грудь рассек мечом, и сердце трепетное вынул, и угль, пылающий огнем, во грудь отверстую водвинул»). Вот как духи «делают» австралийского колдуна: пронзают язык, голову, грудь, вынимают внутренности и заменяют новыми, вкладывают в его тело магические камни и затем вновь оживляют его. И не случайно образ человека, призываемого к пророческой деятельности, так близок и понятен поэту и композитору иного времени, иной культуры.

Под синкретизмом первобытного искусства обычно понимают слитность, неразчлененность в нем основных форм художественного творчества — изобразительного искусства, драмы, музыки, пляски и т. д. Но отметить только это еще недостаточно. Гораздо важнее, что все эти формы художественного творчества тесно связаны со всей многообразной жизнью коллектива, с его трудовой деятельностью, с обрядами посвящения (инициациями), с продуцирующими обрядами (обрядами умножения естественных ресурсов и самого человеческого общества, обрядами «делания» животных, растений и людей), с обрядами, воспроизводящими жизнь и деяния тотемических и мифологических героев, то есть с отличными в традиционную форму коллективными действиями, играющими в жизни первобытных обществ очень большую роль и сообщающими и первобытному искусству определенное социальное звучание. То же относится и к другим аспектам духовной культуры первобытного общества.

Характерным примером является тотемизм как одна из основных форм религии раннеродового общества. Специфика тотемизма как синкретической формы религиозного сознания состоит в том, что в нем отражена структура раннеродового общества, что он является ее идеологическим выражением, будучи в то же время связан с ней неразрывными узами. В то время как религии, отражающие более высокий уровень общественного развития — в том числе и мировые религии, такие, как христианство или ислам, — безразличны к уровню развития исповедующего их общества и легко приспосабливаются к нему, тотемизм вне «тотемического» общества немислим. В тотемизме, порожденном самой структурой архаического общества, отражены его социально-экономические основы, но в нем же выкристаллизовывается понятие о сакральном, священном — то метафизическое ядро, которое ляжет в основу более развитых форм религии.

Экономическая, социальная и религиозная сферы, а вместе с тем и искусство, в первобытном обществе переплетены и взаимообусловлены в значительно большей степени, чем это свойственно более высоким уровням общественного развития. В представлении и практике первобытного человека труд и магия почти одинаково необходимы, и успех первого часто не мыслится без второй. Вот почему Б. Малиновский мог с известным основанием говорить об «экономическом аспекте» австралийских продуцирующих обрядов интичумы (Малиновский 1912, стр. 81—108), хотя рассуждения об экономической роли магических обрядов и могут показаться парадоксальными. Но в признании этой роли лишь отражено понимание историчности человеческого мышления и культуры.

Первобытная магия была тесно связана и с положительными знаниями первобытного человека — с тем, что можно с известными оговорками назвать «первобытной наукой». Олицетворением слияния этих двух начал — объективного и субъективного — в сознании и практике первобытного человека является характерная фигура знахаря.

Обобщены эти начала и в деятельности культурных героев — демиургов родоплеменной эпохи (подробнее см. Мелетинский 1963). Ярким свидетельством синкретичности мышления, свойственного этой стадии культурного развития, являются слова Прометея в трагедии Эсхила. Прометей говорит об искусствах, которым он научил людей:

«...Я восходы и закаты звезд
Им первый показал. Для них я выдумал
Науку чисел, из наук важнейшую...

...Я открыл им способы
Смешенья зелій болеутоляющих,
Чтоб люди все болезни отразить могли.
Установил я разные гадания
И объяснил, какие сны сбываются,
Какие — нет, и вещей слов значение
Раскрыл я людям, и примет дорожных смысл.
Птиц хищных и когтистых разъяснил полет,
Определил, каких считать зловещими,
Каких — благими...»¹

Первобытная мифология — сложное явление, религия переплетена в ней сдонаучными представлениями о происхождении мира и человеческого общества, с первобытным правом и нормами поведения, в первобытных мифах — нередко в высокохудожественной форме — отражена творческая деятельность человеческого общества. Возникновение и расцвет мифа характерны именно для эпохи первобытного синкретизма. Магия — это практика синкретического сознания, тогда как миф — его теория. Лишь по мере общественного развития из этого сложного целого, отражающего синкретическое мировоззрение первобытного общества, постепенно разовьются, дифференцируясь, и собственно религия, и этика, и искусство, и наука, и философия, и обычное право. И тогда мифология как система идей, как энциклопедия духовных ценностей первобытного общества исчезнет.

Религия, таким образом, не предшествует другим формам общественного сознания, в том числе и искусству, но развивается вместе с ними. Эволюция культуры, при всей условности этого понятия, подобно эволюции в природе в известной мере сводится к дифференциации, к расчленению первоначально интегрированных форм и развитию дифференцирующихся функций. В основе их находятся, по выражению К. А. Тимирязева, «синтетические типы».

Синкретическое мышление, утрачиваемое человечеством в целом, сохраняется детской психологией. Здесь, в мире детских представлений и игр, еще можно обнаружить следы давно минувших эпох. Не случайно и художественное творчество ребенка, как увидим дальше, имеет особенности, сближающие его с первобытным искусством. «В основе синтетического творческого акта у ребенка обычно лежит художественное воплощение действия — игры, сопровождаемой словом, звуком, зрительными символами. Это исходный пункт, первоначало, из которого, выделяясь, развиваются отдельные виды детского искусства. Их продукты в свою очередь ребенок стремится использовать синтетически, вводя например, сделанную вещь в игру со словами и музыкальным оформлением» (Бакушинский 1931, стр. 651).

По тем же законам синтетического творчества живет и первобытное искусство, однако то, что у ребенка стало игрой, в первобытности было обрядом, социально детерминированным и мифологически интерпретируемым. Тот же путь — от элементарного действия к сложным формам сознательной деятельности — проходит и первобытное искусство. Это относится и к другим формам первобытного общественного сознания. «В Деянии начало бытия», — говорит Фауст.

¹ Э с х и л, Прометей прикованный, М., 1956, стр. 35—36.

Когда австралийский охотник берет на охоту деревянную гуделку-наматвинну как магическое средство, обеспечивающее охотничью удачу, он рассматривает ее как орудие, помогающее ему в его труде не менее, чем копые и бумеранг. Орнаментация охотничьего оружия — нередко такой же магический акт, обеспечивающий эффективность оружия. Может быть, именно поэтому в Квинсленде (Австралия) неорнаментированный бумеранг считался незаконченным. «Это обычно те же узоры, что и на священных символах, употребляемых в тайных религиозных обрядах, и могут воспроизводиться только теми полно-посвященными мужчинами, которые знают подобающие случаю песни и заклинания... Должным образом заговоренные, они сообщают инструменту или оружию сверхъестественную силу, ниспосланную миром духов, культурных героев и магии. Бумеранг с таким узором — это не только украшенное оружие: благодаря художественному украшению он стал совершенным, надежным и бьющим без промаха... Экономика, искусство и религия взаимозависимы, и для понимания охотничьей и собирательской деятельности аборигенов требуется также понимание этих других сторон их жизни» (Элькин 1952, стр. 32—33).

Когда примитивные земледельцы сопровождают каждую важную стадию земледельческого труда — обработку почвы, посев, сбор урожая — сложными и продолжительными обрядами, они не жалеют на это ни времени, ни усилий, так как в их представлении обряды земледельческой магии совершенно необходимы для того, чтобы труд земледельца увенчался успехом. Так же смотрел на охотничью магию охотник. Религиозные обряды и верования, а наряду с ними и искусство, первоначально непосредственно вплетены в материальную, трудовую деятельность, в процесс воспроизводства самого человеческого существования. «Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни. Образование представлений, мышление, духовное общение людей являются здесь еще непосредственным порождением материального отношения людей»².

Для изучения первобытного искусства в социальном контексте, как уже было сказано, необходимо обратиться к современным культурно-отсталым народам, ибо только здесь мы сумеем увидеть, как функционирует искусство в жизни общества. А важнейшим источником явятся для нас этнографические материалы, относящиеся к аборигенам Австралии, которые донесли до наших дней очень архаические формы культуры и быта. Интересовать нас будет главным образом изобразительное искусство австралийцев, ибо через него мы легче всего сможем перебросить мост в ту далекую эпоху, от которой, кроме памятников изобразительного искусства, других предметов материальной культуры и костных останков самих людей, ничего уже не сохранилось. А искусство австралийских аборигенов во многом сопоставимо с памятниками искусства каменного века.

Взглянув на австралийский континент, мы обнаружим, что он делится на ряд культурных провинций, каждой из которых свойственны свои особенности, в том числе и в изобразительном искусстве. Главнейшими из этих провинций являются Юго-Восточная и Восточная Австралия, северо-восточный Квинсленд, Центральная Австралия, Кимберли, Западная Австралия, Южная и Юго-Западная Австралия и полуостров Архемленд с ближайшими островами.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 3, М., 1955, стр. 24.

Окраины континента — Южная и Восточная Австралия, Квинсленд, полуостров Арихемленд, Кимберли и Западная Австралия — изобилуют наскальными изображениями, тяготеющими к реалистическому отображению предметов окружающего мира — людей, животных, орудий труда. В искусстве центральных областей Австралии преобладают условные геометрические композиции, абстрактные символы, воплощающие абстрагированные формы вещей. Но элементы условно-геометрического, или символического, искусства можно обнаружить и на окраинах континента, тогда как образцы примитивно-реалистического искусства встречаются и во внутренних областях материка.

Возможно, что такое размещение двух ведущих стилей австралийского искусства отражает историю заселения континента. Окраинные области Австралии были заселены раньше внутренних ее областей, хотя и те и другие были освоены человеком еще в плейстоцене. Кроме того, дальнейшее развитие аборигенов окраинных и внутренних областей, вследствие различных исторических и географических условий, протекало различно, и это также не могло не отразиться на характере их культуры. Как показывают новейшие радиоуглеродные исследования, заселение Австралии началось около 30 тысяч лет тому назад — то есть еще в эпоху верхнего палеолита, к которой относятся самые замечательные достижения искусства каменного века. Унаследовав в известной мере антропологический тип своих верхнепалеолитических предков и сохранив в изоляции некоторые особенности их культуры, аборигены Австралии унаследовали и ряд достижений этой великой эпохи в развитии изобразительного искусства.

Очень интересным примером, указывающим на связь искусства австралийцев с верхнепалеолитическим искусством, является мотив лабиринта. Он известен как на западе, так и на востоке Австралии, наряду с целым рядом других элементов культуры, которые свидетельствуют о древних этнических связях между населением Востока и Запада, связях, относящихся еще к эпохе первоначального заселения Австралии (Кабо 1966).

Мотив лабиринта в его различных вариантах, порою сильно стилизованных, в том числе в одном из наиболее характерных и древних — в виде меандра, известного и в Австралии, — восходит еще к верхнему палеолиту, о чем свидетельствует его изображение на загадочных изделиях из Мезина (Абрамова 1962, табл. 31—35). Возраст этих изделий — примерно 20—30 тысяч лет. Подобные формы орнамента известны и впоследствии, в мадленскую эпоху, а затем в неолите, энеолите и позднее, когда они широко распространяются на территории трех великих культурно-исторических миров древности — в Средиземноморье и на Кавказе, в Восточной Азии и в Перу. Одним из вариантов мотива лабиринта является клетчатое переплетение, получившее у монголов название *улзий* («нить счастья») и ставшее одним из элементов буддийской символики. *Улзий* «уходит своими корнями в очень древние времена, связанные с охотничьим бытом; возможно также, что самый термин является наименованием тотемного животного» (Вяткина 1960, стр. 271). Изображается *улзий* всегда в центре украшаемого предмета и «приносит человеку, по понятию монголов, счастье, благополучие, долголетие» (Кочешков 1966, стр. 97). То же сакральное значение имеет и орнамент *алхан хээ*, являющийся монгольской разновидностью античного меандра, широко распространенной и на смежных территориях Восточной Азии, — «линейная попытка передать вечное движение, вечную жизнь» (Бельский 1941, стр. 97). Орнамент этот изображается только на особо важных предметах: на священных

сосудах, на поверхности праздничной палатки и т. д. Священное значение меандра и родственных мотивов у монголов и других народов Азии проливает свет на значение этих мотивов и у античных народов Средиземноморья. Несомненно, сакральное значение этих стилизованных форм лабиринта связано с тем, что в глубокой древности с ними ассоциировались какие-то магические представления. И представления эти мы можем, хотя бы приблизительно, расшифровать, опираясь на известные нам австралийские параллели.

На востоке Австралии изображения в виде лабиринта вырезались на стволах деревьев, окружающих могилы или запретные для непосвященных места, где совершались обряды инициации. Очевидно, изображения эти были священными символами, связанными с обрядами инициации и погребальным ритуалом. И действительно, известно, что в условных символических изображениях на деревьях (дендроглифах) было зашифровано содержание мифов, относящихся к обрядам посвящения. Изображения эти играли важную роль в обрядовой жизни коренного населения, значение их было эзотерическим, их нельзя было видеть непосвященным. Аналогичные символы, связанные с обрядами инициации, изображались и на земле. На сохранившихся фотографиях видно, как посвящаемых подростков с закрытыми глазами ведут вдоль тропы, на которой начертаны фигуры, напоминающие изображение лабиринта. Так представлялся аборигенам путь великих культурных героев и тотемических предков по земле и по «стране сновидений». Иногда рядом с изображением лабиринта можно было видеть и контуры животного, которое аборигены во время обрядов поражали копытами (Маунтфорд 1961, стр. 11). Такие изображения тоже были неотъемлемой принадлежностью сложного религиозно-магического ритуала. И до сих пор еще люди племени валбири, в Центральной Австралии, делают на земле кровью и окрашенным пухом обрядовые рисунки, схематически изображающие «страну сновидений» — священную страну предков, где разворачивались события мифологии, откуда некогда явились и куда вновь ушли, завершив свой земной путь, предки нынешних поколений (Меггит 1962, стр. 223).

Известны и наскальные изображения лабиринта — например, на западе Нового Южного Уэльса. Лабиринт сочетается здесь с изображением следов животных, сцены охоты или пляшущих людей, как бы исполняющих обрядовый танец (А. и К. Ломмель 1959, стр. 115, фиг. 40; Маккарти 1965, стр. 94—95). На другом конце континента — на крайнем западе Австралии — в обрядах посвящения применялись перламутровые раковины, орнаментированные изображением лабиринта. Путем межплеменного обмена раковины эти распространялись за тысячи километров от места их изготовления, чуть ли не по всей Австралии. И везде к ним относились как к чему-то священному. Их разрешалось надевать на себя только мужчинам, прошедшим обряд посвящения. С их помощью вызывали дождь, их применяли в любовной магии. Несомненно, таинственные изображения, начертанные на раковинах, увеличивали в глазах аборигенов их магическую силу. Чуринги с изображением лабиринта употреблялись только во время обрядов инициации (Дэвидсон 1949, стр. 93).

Древность, глубокая традиционность и в то же время сакральный, эзотерический смысл изображений лабиринта на раковинах подтверждается и тем, что изготовление этих изображений сопровождалось исполнением особой песни-заклинания мифологического содержания и само превращалось в обряд. Рисунок мог делать только тот, кто знал песню (Маунтфорд и Харви 1938, стр. 119).

Перед нами — еще один яркий пример первобытного синкретизма, синтеза изобразительного искусства, пения-заклинания, священного обряда и связанной с ним эзотерической «философии», в глубины которой, к сожалению, не проник еще никто из этнографов.

Связь изображения лабиринта с обрядами посвящения и в то же время с погребальным ритуалом не случайна — ведь и самый обряд посвящения трактуется как смерть посвящаемого и его возвращение к новой жизни. Аналогичную символику лабиринта дают и этнографические материалы по некоторым другим народам. Так, чукчи изображали в виде лабиринта обитель мертвых (Богораз 1939, стр. 44, рис. 36). Религиозно-культурное значение имели и сооружения в виде лабиринта, иногда подземные, в Древнем Египте, в античной Греции и Италии.

Связь лабиринта с представлениями о мире мертвых и обрядами инициации проливает свет на происхождение загадочных каменных сооружений в виде лабиринта, распространенных на севере Европы — от Англии до Беломорья. Аналогичные сооружения известны и у австралийцев. Они служили для обрядов посвящения, совершавшихся здесь еще на памяти нынешнего поколения, и каждой линии их придавалось особое, эзотерическое значение (Айдрис 1963, стр. 57, 63).

На одной из скал в Норвегии (в Ромсдале) виден рисунок лабиринта, а выше — оленей в так называемом «рентгеновском» стиле, с «линией жизни», схематически изображающей пищевод. Петроглиф относится примерно к 6—2-му тысячелетиям до н. э. и, видимо, является изображением «нижнего мира», откуда посредством магических обрядов возвращаются к новой жизни убитые на охоте животные (А. Ломмель 1964, стр. 362—363, фиг. 17). Значительно раньше, в пещере Альтамира и других пещерах мадленского времени, изображались сложные переплетения тройных линий, так называемые «макароны», значение которых до сих пор не разгадано. В одном случае в этот сложный узор вплетена голова быка. Не являются ли и эти рисунки лабиринтами, аналогичными по своему значению лабиринту с оленями из Ромсдала, иными словами — изображениями подземного мира, куда уходят и откуда вновь возвращаются к жизни в результате обрядов животные, убитые первобытными охотниками? Ведь источники пищи, от которых зависела сама жизнь людей, нужно было систематически пополнять, и этой цели служили продуцирующие обряды, обряды плодородия, необходимой принадлежностью которых могли быть и эти изображения. Обряды плодородия предназначались не только для умножения охотничьей добычи, но и для умножения самого человеческого общества, и здесь они соприкасались с обрядами посвящения. Не было ли упомянутое выше наскальное изображение лабиринта из Нового Южного Уэльса с человеческими существами, как бы вплетенными в него (некоторые из них вооружены бумерангами или палицами), наглядным изображением охотников, возвращающихся из «нижнего мира» к новой жизни?

И лабиринты палеолитических и неолитических охотников, состоящие из меандров, concentрических ромбов или сложного переплетения линий, и изображения животных в «рентгеновском» стиле — все это мы и до сих пор встречаем в искусстве австралийцев, и можно думать, что в основе этих мотивов лежат сходные представления и идеи. Возможно, и северные лабиринты служили как бы моделями «нижнего мира», где совершались магические обряды умножения промысловых рыб. Не случайно почти все эти сооружения расположены по берегам морей или в устьях рек. Их связь с обрядами, совершавшимися с целью

обеспечить успех рыболовного промысла, допускает и исследовательница этих сооружений Н. Н. Гурина, хотя она интерпретирует их иначе (Гурина 1948).

Высказанные нами гипотезы не противоречат друг другу. Этнографии известны примеры, когда обряды умножения животных или растений совершаются одновременно с обрядами посвящения, как бы переплетаясь с ними. Очевидно, в представлении первобытных людей продуцирующие обряды, посредством которых возвращаются к новой жизни животные и растения, и обряды посвящения, посредством которых возрождаются после временной смерти иницируемые, связаны глубоким внутренним смыслом. И искусство играет в этих обрядах важнейшую роль, выражая в наглядных формах глубокий, сокровенный смысл того, что происходит. Искусство прочно вплетено в обряды, значение которых в жизни первобытного коллектива очень велико, а через них — и в саму эту жизнь с ее трудом, с ее обрядовыми действиями, не менее важными для первобытного человека, чем труд, с философским осмыслением ее человеком.

Итак, мотив лабиринта, порою стилизованный, возник еще в эпоху верхнего палеолита. Пещеры, на стенах которых сохранилась палеолитическая живопись, как правило, труднодоступны, благодаря чему они были хорошо приспособлены для совершения обрядов, требовавших уединения и тайны, обрядов, видеть которые непосвященным, как и в Австралии, было запрещено. Иногда путь в глубину этих пещер — настоящий подземный лабиринт с множеством препятствий (Кастере 1956, стр. 161).

Может быть, первоначально мотив лабиринта в искусстве палеолита и был схематическим изображением таких подземных лабиринтов, уводящих посвященных и посвящаемых в подземное святилище, а одновременно был и символом «нижнего мира», «страны сновидений», с которой ассоциировались таинственные, уходящие в глубину гроты. Пещеры палеолитического человека были прототипом этого мира. Возможно, с подземным лабиринтом ассоциировался и путь культурных героев и тотемических предков, а в глубине пещер совершались обряды умножения животных, изображения которых покрывают стены пещер, и обряды инициации. И тогда святилище в пещере Тюк д'Одубер, о котором я упомянул в начале статьи, было местом, где совершались тесно связанные в мировоззрении первобытных людей обряды посвящения и обряды умножения промысловых животных — бизонов, и связь обрядов посвящения с изображениями бизонов становится понятной. Глиняные фигуры бизонов и многочисленные изображения животных на стенах палеолитических пещер, вероятно, были неотъемлемой принадлежностью сложной системы продуцирующих обрядов. Большая роль этих обрядов в жизни австралийцев, связь их с изображениями животных — все это позволяет думать, что и в жизни людей эпохи верхнего палеолита их роль была не менее велика.

Чем же объясняется устойчивость мотива лабиринта на протяжении многих тысячелетий? Тем, что первоначально это был не просто орнамент, каким он временами становился впоследствии, тем, что в него вкладывалось религиозно-магическое смысловое содержание. Это содержание, как и все, что связано с областью религиозных верований и магии, обладает значительной степенью устойчивости и консерватизма. И даже в том случае, если одно содержание с течением времени замещается другим, форма как сопричастная чему-то священному продолжает сохраняться. Вот почему и изображение лабиринта могло быть унаследовано народами Средиземноморья, Восточной Азии и Австралии, а через Восточную

Азию и народами Америки в конечном счете у их далеких палеолитических предков. Нам уже известно, что для некоторых из этих народов оно было несомненно священным символом.

Древним аналогом орнамента, состоящего из меандров, была спираль — мотив, также хорошо известный уже с эпохи верхнего палеолита (она встречается в мадленских орнаментах на кости и роге) и характерный для искусства австралийцев, но распространённый лишь в Центральной Австралии. Учитывая палеолитическое происхождение этого мотива, нет оснований, вслед за Ф. Маккарти, связывать его появление в Австралии с эпохой бронзы (Маккарти 1956, стр. 56). Спираль появляется значительно ранее и, после верхнего палеолита, изображалась на египетской керамике неолитического времени. Религиозно-магическое значение мотива спирали у австралийцев подтверждается тем, что они изображали ее на чурингах — священных предметах из камня или дерева. Чуринги глубоко почитались австралийцами, с ними ассоциировались души предков и живых членов племени, чуринги были как бы их двойниками, вторым телом, на них изображались посредством спиралей, концентрических окружностей и других абстрактных символов деяния мифических героев и тотемических предков, они хранились в тайниках и показывались лишь юношам, достигшим зрелости и прошедшим обряды посвящения, а их утрата рассматривалась как величайшее несчастье для племени. Чуринга — это, по существу, сакральное изображение конкретного человека, изображение не его внешности, а его тотемической сущности. Иного австралийское общество, с его магическим мышлением, еще не знало. Если потерять чурингу жиром или охрой, она превратится в тотемическое животное — другую ипостась человека. Изображения на чурингах имели тот же эзотерический смысл, что и дендроглифы Восточной Австралии.

Раскрашенные гальки, напоминающие широко известные гальки из пещеры Мас д'Азиль, почитались австралийцами как яйца и почки тотемических животных. Они были особым типом чуринг. В Тасмании также же гальки считались изображениями отсутствующих соплеменников. Помимо азильских галек предметы, подобные австралийским чурингам, с условными геометрическими изображениями, найдены в Дордони, Мадлене и других палеолитических местонахождениях (Грациози 1956, табл. 96). Очень похожи на чуринги украшенные резьбой кости из Пшедмости — та же овальная форма, те же концентрические окружности. Вероятно, в основе австрало-тасманийских и палеолитических изделий лежал сходный комплекс идей.

Таковыми же священными символами, изображавшими мифические существа древности, были рельефные или раскрашенные композиции на земле, которые делались аборигенами Центральной и Восточной Австралии для тотемических обрядов (Спенсер и Гиллен 1904, стр. 737—743). Они не только служили центром, вокруг которого разворачивались эпизоды тотемической мистерии, — само их изготовление было частью сложного ритуала.

Велика была роль в религиозно-обрядовой, эзотерической жизни аборигенов Австралии и наскальных изображений, многие из которых были сделаны еще в незапамятные времена. Современные аборигены ничего не знают об их происхождении, а потому часто приписывают их изготовление легендарным тотемическим предкам или таинственным существам, обитающим в расщелинах скал. О том, какую роль играли эти изображения в общественной и религиозной жизни в прошлом, свидетельствует то, что еще и сегодня в очень немногих, правда, ме-

стах Австралии существуют петроглифы, сохранившие все свое былое значение. Так, например, в Западной пустыне, в одном из самых изолированных и труднодоступных мест Австралии, где аборигены по-прежнему ведут свой древний, традиционный образ жизни бродячих охотников и собирателей, сохранилось все еще почитаемое аборигенами тотемическое святилище, посвященное птице эму «времени сновидений». Аборигены продолжают охотиться на эму, и обряды, совершаемые здесь, должны способствовать размножению этой птицы. Большой камень округлой формы символизирует яйцо эму, а следы эму, выгравированные на поверхности камня, символизируют птенцов, выходящих из яйца. На вопрос о происхождении гравюр аборигены отвечают, что они «были всегда», что они созданы «во времена сновидений», в далекие времена творения. И до сих пор еще гравюры эти, будучи частью святилища, играют важную роль в обрядовой жизни племени (Эдвардс 1966, стр. 33—38).

Пещеры-галереи с изображениями мифических существ Ванджина в Кимберли, так же как некоторые тотемические галереи с петроглифами в Центральной Австралии и на полуострове Арnhemленд, все еще священны и полны смысла для местных племен. Особенно интересны Ванджина, изображаемые с сияниями вокруг голов, с лицами, лишенными рта. Сияния, как утверждают аборигены, изображают радугу, а сами Ванджина связаны с обрядами плодородия, поэтому рядом с ними изображается змея-радуга, тоже символизирующая производящие силы природы. В сухое время года, накануне сезона дождей, аборигены обновляют свежими красками эти древние изображения, чтобы обеспечить выпадение дождя и увеличить количество влаги в природе и чтобы души еще не родившихся детей, покинув тело змеи-радуги, воплотились в живые человеческие существа. Таким образом, рисование или обновление древних рисунков здесь само по себе является магическим актом. Любопытно, что на дольменах Испании встречаются изображения лиц, лишенных рта и напоминающих этим австралийские Ванджина. На мегалитах Франции можно увидеть систему дуг и другие символы, аналогичные изображениям на австралийских петроглифах (Кюн 1952, табл. 74, 86, 87). Пещеры Европы, начиная с палеолита, изобилуют отрицательными отпечатками рук — рука прижималась к стене и окружающее пространство покрывалось краской. Точно такие же отпечатки рук покрывают стены и многих пещер Австралии и этим необыкновенно живо напоминают древние пещеры Европы. Как было установлено, каждый отпечаток представляет собой своеобразную «подпись» человека, пришедшего в пещеру для совершения обряда.

Известны в Австралии и изображения стоп человека. Такие изображения часто встречаются здесь как среди петроглифов (см., например, Спенсер и Гиллен 1927, табл. 3), так и на ритуальных предметах. Таково, например, магическое костяное острье для «порчи» в Музее антропологии и этнографии в Ленинграде (колл. № 921—79). Оно вложено в футляр из коры, на поверхности которого изображены отпечатки рук и стоп человека (Кабо 1960, стр. 161). Для австралийцев, охотников и следопытов, способных по отпечатку ноги узнать любого человека, отпечаток ноги и его изображение были неразрывно связаны с личностью человека. Изображения следов человека, антропоморфного существа или животного как бы изображали их самих.

А. А. Формозов в одной из своих работ пишет: «Изображения стоп человека особенно характерны не для искусства палеолитических и мезолитических охотников», а для более поздних эпох, «когда охота, а за ней и следопытство утрачи-

вали свое значение». «В палеолитической живописи Франции,— пишет он далее,— на неолитических сибирских писаницах, в раннем бушменском искусстве нет или почти нет изображений людей» (Формозов 1965, стр. 137). Это явление он связывает с эволюцией первобытного мышления, с тем, что у охотников еще не возник интерес к человеку (ту же мысль он повторяет в своей книге: Формозов 1966). Многочисленные изображения людей и антропоморфных существ, человеческих рук и стоп в искусстве австралийцев — первобытных охотников, культура которых находилась на уровне мезолита,— показывают, что мнение об отсутствии на этом уровне развития интереса к человеку открыто для дискуссии.

Символизм — характерная черта австралийского искусства. Традиционные формы этого искусства, особенно часто геометрические мотивы — спирали, концентрические окружности, полуокружности, волнистые линии, Меандры — в каждом отдельном случае наполнены содержанием, известным только художнику и людям, посвященным в мифологию племени. Формы этого искусства ограничены, количество вариантов невелико, но тем разнообразнее и богаче содержание, вкладываемое в них аборигенами. Один и тот же вариант,— например, спираль или полуокружность,— распространенный к тому же на огромной территории, у многих племен Центральной Австралии, в каждом отдельном случае, в каждой группе означает самые различные вещи, понятия, идеи, чаще же всего — повествует о деяниях тотемических предков данного племени или группы племен. Один и тот же геометрический мотив может означать любое растение или животное, человека, камень, гору, водоем, мифическое существо или тотем и многое другое, согласно значению всего комплекса изображений, контексту и в зависимости от того, какая тотемическая группа, род, братрия этот комплекс употребляют, кому он принадлежит как священная, неотъемлемая собственность. Очень распространенный знак U внутри U обычно символизирует сидящих людей или животных. Он может изображать целую тотемическую группу, племя, группу охотников в стойбище или во время коробори, стаю отдыхающих животных или сидящих на земле птиц. Мотивы условно-геометрического искусства передаются из поколения в поколение, они глубоко традиционны и, по мнению аборигенов, возникли еще в далекие мифические времена алтгвара. Вкладывать в эти изображения различное содержание тем удобнее, что часто нет никакой видимой связи между абстрактным мотивом и каким-либо конкретным явлением природы, которое он изображает. Связь между тем и другим чаще существует лишь в сознании творцов, а сложные отношения между действительностью и художественным мышлением может объяснить только психология примитивного творчества.

Развитие первобытного символического искусства могло быть вызвано потребностями развивающегося культа. Символические, условно-схематические изображения являются своего рода шифром, скрывающим от непосвященных содержание того, что изображено. Так, например, мотив зигзага может быть стилизованным изображением змеи, играющей большую роль в верованиях австралийцев. Многие другие мотивы, если они и являются стилизованным изображением каких-то реальных, расшифровать значительно труднее.

За символикой австралийского искусства может скрываться целая система отвлеченных понятий, мировоззрение племени. По словам одного автора, ему удалось выяснить значение системы концентрических кругов в одном из племен. Это было «священное изображение целого племени и всех его верований... Внут-

ренный круг был самим племенем. Внешние концентрические круги изображали жизненный цикл его членов, от первой инициации в юности до полного посвящения в зрелости. Их охватывал Круг стариков, высшего совета племени, средоточия всей его мудрости... Затем шли другие круги, тотемические и священные, связующие племя в единое целое, окружающие его жизнью, продолжающейся на земле и во вселенной... Один из наружных кругов был солнцем; последний круг, охватывающий собою все, было само небо и все, что олицетворяет собою вселенная» (Айдрис 1955, стр. 67—68).

Изображения тех же символов на ванингах — священных эмблемах, больших сооружений из шестов или копий, украшенных пухом и перьями, — и на ярко разрисованных обрядовых головных уборах играют важнейшую роль в тотемических мистериях, воспроизводящих драматические события «времени сновидений» — алтыра, когда еще были живы творцы вселенной и самого человеческого общества — тотемические предки племени. В этих обрядах, игравших большую религиозно-магическую и общественную роль, замечателен не только синкретизм различных видов искусства — изобразительного искусства, драмы, пляски, музыки и пения, — замечательно прежде всего значение самого искусства в религиозно-обрядовой и общественной жизни племени. Роль искусства здесь не служебная, не декоративная или иллюстративная — искусство необходимейшая составная часть самого действия, без него действие не будет иметь смысла и не приведет к желаемым результатам.

С помощью отвлеченных, абстрактных символов аборигены Австралии излагают целые истории, некогда происшедшие с героями мифологии и тотемическими предками. Глядя на чурингу, на которой изображено несколько концентрических окружностей или полукружностей, соединенных волнистыми линиями, австралиец, посвященный в мифологию своей группы, в ее символику, расскажет вам полную драматизма историю из жизни своих предков, полулюдей-полуживотных. И без его помощи вы никогда бы не постигли смысла этих изображений, ибо и в соседней группе вы видели такие же точно, но там значение их было совсем иным. Так искусство перерастает в пиктографию, стоящую у истоков письменности. Перед нами — еще одна функция первобытного искусства — коммуникативная, состоящая в передаче информации от человека к человеку, от группы к группе, от поколения к поколению. Социальную и культурную роль первобытного искусства в этой функции трудно переоценить. И возникает она, как видим, стадияльно очень рано.

У соседей австралийцев — папуасов Новой Гвиней — эту функцию искусства обнаружил еще Н. Н. Миклухо-Маклай. Он писал: «Многие рисунки, сделанные цветной глиной, углем или известью на дереве и коре и представляющие грубые изображения, приводят к поразительному открытию, что папуасы Берега Маклая дошли до идеографического письма, хотя и очень примитивного... В соседней деревне Бонгу я нашел на фронтоне буамбрамы (мужского дома. — В. К.) ряд щитов... Эти щиты были украшены грубыми рисунками наподобие иероглифов, изображавшими рыб, змей, солнце, звезды и т. п. ... В других деревнях я также видел на стенах некоторых жилищ рисунки, сделанные красной и черной краской; встречал подобные же фигуры на стволах деревьев в лесу, вырезанными на коре, но вследствие их простоты и в то же время разнообразия еще менее понятные... Все эти изображения не служили, по-видимому, орнаментами в тесном смысле этого слова; однако их значение оставалось для меня неяс-

ным, пока однажды, много месяцев спустя, я не получил неожиданно разрешения загадки во время одного моего посещения Били-Били. Здесь, по случаю спуска двух больших лодок, над которыми туземцы работали несколько месяцев, был устроен праздничный пир. Когда он близился к концу, один из присутствовавших молодых мужчин вскочил, схватил уголь и начал рисовать ряд примитивных фигур на толстой балке, лежащей неподалеку на площадке... Две первые фигуры, нарисованные туземцем, должны были изображать две новые лодки... Затем следовало изображение двух зарезанных для пира свиней... Далее было показано несколько больших табиров, соответствовавших числу блюд с кушаньями, которые были предложены нам в этот день. Наконец, была изображена моя шляпка, отмеченная большим флагом, две больших парусных лодки с о-ва Тиара и несколько малых пирог без парусов... Эта группа должна была изображать присутствовавших на обеде гостей... Изображение должно было служить воспоминанием о происходившем празднике; я его видел еще месяцы спустя. Мне стало ясно, что это изображение, которое с трудом можно было назвать рисунком, равно как и все изображения в том же роде, виденные мною раньше, должны быть рассматриваемы как зачатки примитивного образного письма» (Миклухо-Маклай 1951, стр. 97—98).

Сделав это открытие, обнаружив у папуасов начатки письменности, Н. Н. Миклухо-Маклай тут же отмечает, что «значение этих импровизированных рисунков неизвестно и непонятно другим, не бывшим при их начертании», что условность этих изображений очень велика и не дает «возможности понимать это примитивное письмо посторонним» (Миклухо-Маклай 1951, стр. 99). То же самое, как мы знаем уже, имеет место и у австралийцев. Как же в таком случае осуществляется информационная функция искусства? На этой стадии развития это достигается только двумя способами: либо изображение играет роль мнемонического средства, служит напоминанием о событиях прошлого, действительных или легендарных, и, опираясь на него, память о прошлом передается непосредственно от одних людей к другим; либо в данной социальной группе существует уже известная договоренность или обусловлено традицией, что те или иные символы связаны с теми или иными конкретными понятиями или явлениями. В последнем случае первобытное искусство в его информационной функции находится уже совсем недалеко от письменности в собственном значении этого слова.

Своеобразная примитивная письменность — традиционные схематические рисунки на песке — сопровождает мифологические по содержанию рассказы о «времени сновидений» в центральноавстралийском племени валбири. Активную роль в этом рассказывании, сопровождаемом пояснительными рисунками, играют женщины. Процесс рассказывания ритмизован и помимо рисунков сопровождается традиционной жестикуляцией, также поясняющей рассказываемое (Мунн 1962, стр. 972—984; Мунн 1963, стр. 37—44). Это характерный пример свойственного австралийцам и другим первобытным народам синкретизма мифологического повествования, порою переходящего в пение, рисования и языка жестов. Рассказы эти имеют образовательное и воспитательное значение: образ жизни современных валбири, нормы их поведения освящены авторитетом мифа, санкционированы проекцией в мифические времена.

Редко говорят о том, что письменность возникает лишь в обществах, в которых уже произошло или происходит социальное расслоение, что она является, таким образом, показателем совершающихся или уже совершившихся важных

социальных и культурных сдвигов. Это верно лишь отчасти. Нужно иметь в виду, что истоки письменности лежат еще в изобразительной деятельности доклассового общества, что уже первобытное общество испытывало потребность и располагало средствами для передачи информации с помощью символов, и одним из них была пиктография, находившаяся в основе письменности и возникающая на очень ранней стадии общественного развития. Уже в изобразительной символике австралийского раннеродового общества совмещены искусство, магия, мифология и возникающая примитивная письменность.

В настоящее время известно очень много примеров коммуникативной функции первобытного искусства, лежавшей в основе письменности (см., например, Дирингер 1963, стр. 31—53). Но, накапливая фактические материалы, не менее важно выяснить, какими же общественными потребностями определяется развитие пиктографии. А их, по-видимому, немало. В одном случае перед нами любовное послание юкагирской девушки — трогательный рассказ о несчастной любви (Дирингер 1963, стр. 52); в другом — рассказ о празднике по случаю спуска на воду двух лодок, диктуемый желанием надолго сохранить воспоминание о столь выдающемся событии; в третьем — рассказ о событиях, происходивших во «время сновидений». Особенно интересной и важной представляется та функция возникающей и развивающейся пиктографии, которая связана с потребностью сохранить память о событиях прошлого — действительных или вымышленных. Потребность эта лежит в основе возникновения истории как науки. Уже на самых ранних этапах общественного и культурного развития люди ощущают необходимость в познании своего прошлого, своей истории и в сохранении памяти о ней, включая и «священную историю», мифологию, которую они еще не умеют отделить от подлинной истории. «Видеть, как возникает какое-либо явление, — это лучший способ понять его», «только тем действительно владеешь, что ясно понимаешь» — эти афоризмы Гёте близки были бы и первобытному человеку, хотя он и понял бы их по-своему. Для него понять происхождение вещи — значит овладеть ею, понять происхождение человеческого общества — значит овладеть силами, от которых зависит существование общества. Знание того, как произошел мир, не просто удовлетворяло любознательность первобытного человека — с помощью этого знания он стремился овладеть силами, управляющими миром.

«И не то еще сдержали,
И не то остановили
Три могучих божьих слова,
Повесть о вешей начале...»

Так говорится в «Калевале» («Калевала», руна 8, стр. 42). Чтобы излечить рану, нанесенную железом, остановить кровь, создатели эпоса знают одно верное средство: нужно знать «начало стали и рождение железа» («Калевала», руна 9, стр. 43). Власть над вещью — в знании истории происхождения этой вещи, власть над миром, над силами, управляющими судьбами людей, — в истории происхождения мира и человеческого общества. Человек, знающий начало всех вещей, — знахарь. Он может заклясть любую вещь, любую боль, рассказав о происхождении этой вещи, подобно тому как Лемминкяйнен заклинает мороз:

«Иль сказать твоё начало,
Объявить происхождение?
Знаю я твоё начало...»

(«Калевала», руна 30, стр. 184)

Вот почему человеку так важно было знать и свое собственное «начало». Так родилась история, еще неразрывно связанная с псевдисторией, и искусство сыграло и здесь свою важную общественную роль. Сначала общество удовлетворяется легендарной историей, повествованием о «времени сновидений», рассказами о подвигах полулюдей-полуживотных, первотворцов и основателей общественного устройства, об их деяниях, зафиксированных в традиционных символах, изображаемых на чурингах, на скалах и стенах пещер, на земле и т. д. Но, возникнув, потребность в познании прошлого становится самодовлеющей, и тогда развивается примитивная историография. Индейцы дакота, не имевшие письменности, делали на шкурах бизонов рисунки, располагая их концентрическими кругами, — эти рисунки представляли собой своеобразную историческую хронику, и старики, указывая на них, объясняли, что произошло в таком-то году: рисунок рассказывал о происшедшем в этом году событии. Подобные же рисунки были обнаружены у юкагиров — иногда они были даже своеобразными историческими картами.

В то время как в условно-геометрическом, символическом искусстве австралийцев связь с реальными формами видимого мира в значительной мере утрачена, их примитивно-реалистическое искусство, напротив, стремится к возможно более точному воспроизведению форм, характерных особенностей предметов. Причем, как это вообще свойственно первобытному искусству, эффект сходства достигается минимальными средствами, что одновременно свидетельствует о наблюдательности и большом мастерстве. Сюжеты этого искусства, как правило, ограничены явлениями окружающего мира и событиями повседневной жизни. Особенно часто изображаются животные — объекты охоты. Иногда представлены целые сцены, например, ловля черепах, рыб, дельфинов и дюгоной людьми, сидящими в лодках-долбленках и вооруженных гарпунами, — таковы рисунки на стенах пещер островов Грут-Айленд и Кэзм в заливе Карпентария (Маккарти 1959). В число памятников примитивно-реалистического искусства можно с известными оговорками включить и многочисленные антропоморфные изображения духов, культурных героев и других мифических существ.

Наиболее ярким и интересным является примитивно-реалистическое искусство Арихемленда, а особенно высоко по своим художественным достоинствам и разнообразию сюжетов стоит наскальная живопись этого полуострова. Это либо полихромные, статичные изображения зверей, птиц, рыб, пресмыкающихся, людей и таинственных антропоморфных существ, зловредных или благосклонных к людям, выполненные в «рентгеновском» стиле, когда наряду с внешними деталями воспроизведены и внутренние органы; либо монохромные, динамичные рисунки людей в совершенно ином стиле, переданных тонкими линиями и всегда в движении — мужчины бегут, сражаются, бросают копья, играют на музыкальных инструментах, а женщины несут сосуды для пищи или пляшут. Образ человека занимает большое место в примитивно-реалистическом искусстве австралийцев, и это свидетельствует о том, что интерес к человеку им присущ — вспомним здесь А. А. Формозова, полагающего, что у первобытных охотников он еще не возник.

В то время как некоторые рисунки в «рентгеновском» стиле сделаны еще на памяти нынешнего поколения, рисунки в «линейном» стиле являются значительно более древними. Их творцы давно забыты, и аборигены приписывают их происхождение *мими* — таинственным существам, живущим в скалах. Мими

живут подобно людям, собирают пищу и охотятся, однако их никто еще не видел, потому что они очень пугливы и при малейшем звуке приближающегося человека скрываются в расщелинах скал. Изображениям в пещерах (особенно рисункам животных) аборигены приписывают магическую, творческую силу. Старики, произнося над ними заклинания, стремятся тем самым увеличить количество животных, на которых они охотятся и от которых зависит жизнь племени (Харви 1957, стр. 117; Маунтфорд 1954, стр. 11, 14). Вот почему возникает предположение, что и в палеолите изображения животных играли важную роль в производящих обрядах.

Другим видом искусства Арихемленда является живопись на коре. Она имеет очень древнее происхождение — есть сведения, что еще в первые годы колонизации на коре рисовали аборигены Юго-Восточной Австралии и Тасмании. В настоящее время этот вид искусства сохранился только в Арихемленде, но зато достиг здесь подлинного расцвета. Известно немало художников-аборигенов, рисующих охрой различных оттенков, белой глиной, углем на листах коры эвкалипта, и каждому из художников присущ свой особый стиль, свой «почерк». Ими делаются и рисунки в «рентгеновском стиле». Они имеют вид примитивных анатомических схем; почти всегда изображены позвоночник, сердце и пищевод (Спенсер и Гиллен 1914; Купка 1962).

За пределами Австралии рисунки в «рентгеновском» стиле встречаются у папуасов Новой Гвинеи и в искусстве народов Севера — эскимосов, нганасанов полуострова Таймыр (Иванов 1954; Карпентер 1962, стр. 8—13; Химмельхабер 1953, стр. 126—127). Вот как рисовал папуас из этнической группы маринд-аним мифическое существо — дема. «Он начертил три зигзагообразные линии, означающих нетленные внутренности демы, вместилище его жизненной силы, потом обвел их овалом, который должен был изображать кожу, и добавил: «Снаружи он может выглядеть по-разному. Это нарисовать нельзя» (Неверман 1960, стр. 272).

Австралийское искусство, как и первобытное искусство вообще, развивается по своим особым законам. Но оно тяготеет к целостному изображению окружающего мира, к выявлению его главных, существенных особенностей, оно стремится выразить то, что соответствует уровню знаний аборигена о вселенной. Животное — прежде всего источник пищи, и австралиец, по выражению одного исследователя, «видит его не только глазами, но и желудком» (Купка 1957, стр. 265). Точнее, он видит его всеми своими чувствами, и это делает некоторые произведения австралийского искусства, как считает тот же исследователь, выдающимися образцами «экспрессионизма» в живописи. Не следует, однако, преувеличивать субъективное начало в творчестве австралийских живописцев. Австралийский художник берет из многообразной действительности то, что жизненно важно для него, то, от чего зависит его жизнь, жизнь прошлых и грядущих поколений. Если это — животное, он стремится выразить в рисунке все самое существенное в нем: не только его наружный вид, но и его внутреннюю структуру — в той мере, конечно, в какой она ему известна. Австралийское изобразительное искусство находится на грани примитивного искусства и примитивной науки. К рисункам австралийцев можно подходить и как к произведениям искусства и как к свидетельствам их познаний о природе, в частности, об анатомии животных. Если это — мифическое существо, то и в этом случае австралиец, как и папуас маринд-аним, стремится подчеркнуть то, что особенно важно, существенно в нем. Для папуаса несущественна в деме его наружная,

видимая, меняющаяся оболочка; главное в нем — его внутренности, вместилще его жизненной силы. К созданию своего воображения австралиец может подойти иначе, но и он выразит самое существенное в них. В «рентгеновском» стиле рисуются главным образом животные, употребляемые в пищу, анатомическая структура которых достаточно хорошо известна. В рисунках крокодилов, которые в пищу не употребляются, а также людей и мифических существ изображение внутренних органов ограничивается лишь некоторыми частями скелета. С человеческим скелетом аборигены Арnhemленда знакомы по погребальному ритуалу (они практикуют вторичное погребение), а мифические существа изображаются по аналогии с человеческими. Если это беременная женщина, то рисуется плод, как бы видный сквозь ее кожу. Такие рисунки, как и некоторые изображения животных в «рентгеновском» стиле, применяются в колдовских обрядах и, будучи произведениями искусства, являются в то же время орудиями магии. Старейшие нередко рисуют тотемических животных для того, чтобы посвятить молодежь в мифологию племени, и такие рисунки преследуют, главным образом, образовательные, дидактические цели.

Некоторые исследователи применяют к «рентгеновскому» стилю понятие «интеллектуальный реализм» (Кеньон 1929, стр. 37—39; Адам 1951, стр. 162). «Интеллектуальный реализм», которому свойственно изображать объект так, как его знает или представляет художник, они отличают от «зрительного реализма», который стремится изображать объект таким, каким его видят глаза художника. Понятие «интеллектуальный реализм» включает в себя, кроме «рентгеновского» стиля, и другие изобразительные приемы, свойственные первобытному, в том числе и австралийскому, искусству — например, когда животные передаются посредством изображения только их следов или когда у изображенного в профиль животного рисуются оба глаза. Термин «интеллектуальный реализм» заимствован из исследований по психологии детского творчества. Явление это характерно для детского искусства. Дети, подобно первобытным художникам, иногда рисуют людей и животных в «рентгеновском» стиле, «с позвоночником». «Ребенок часто противопоставляет то, что он знает, тому, что он видит... Ребенок рисует объекты не такими, какими он должен был бы видеть их, а такими, какими он знает их. Из сторон дома он выстраивает в ряд в одном и том же направлении две или три его стороны, тогда как они неизбежно заслоняют друг друга, или же он изображает содержимое дома так, как если бы его стены были прозрачными... Согласно Пиаже, у ребенка зрительный реализм и интеллектуальный реализм сосуществуют, один — в сенсорном плане, в котором он соответствует данным опыта, другой — в плане мысленных представлений» (Валлон 1956, стр. 196).

Сосуществуют они и в первобытном искусстве. Детское искусство во многом повторяет приемы первобытного художественного творчества. Эта особенность детского искусства очень хорошо подмечена А. П. Чеховым. В рассказе «Дома» он пишет: «Из ежедневных наблюдений над сыном прокурор убедился, что у детей, как у дикарей, свои художественные воззрения и требования своеобразные, недоступные пониманию взрослых. При внимательном наблюдении взрослому Сережа мог показаться ненормальным. Он находил возможным и разумным рисовать людей выше домов, передавать карандашом, кроме предметов, и свои ощущения. Так, звуки оркестра он изображал в виде сферических, дымчатых пятен, свист — в виде спиральной нити... В его понятии звук тесно соприкасался

с формой и цветом, так что, раскрашивая буквы, он всякий раз неизменно звук Л красил в желтый цвет, М — в красный, А — в черный и т. д.).

Подобно детскому творчеству, и примитивные художники пытаются передать звуки в графических символах. Так, на острове Пасхи сохранились наскальные изображения человека-птицы, героя местной мифологии, двойственная природа которого напоминает тотемических предков аборигенов Австралии. Стремясь передать пронзительный крик этого существа, художник изобразил линии, пучком расходящиеся из его раскрытого клюва. Подобно детскому искусству, и в искусстве первобытных народов цвет тесно связан с изображаемым объектом, с представлением о явлении, даже с отвлеченным понятием. Отсюда — символика цветов. У австралийцев белый цвет — это цвет смерти, траура, печали. Он употребляется в погребальном ритуале и обрядах инициации. Иногда, впрочем, в белый цвет раскрашивают себя воины перед сражением. Красный цвет — по преимуществу цвет силы, энергии — видимой (огонь) и невидимой, духовной, — цвет радости, мужской цвет. Красной охрой натираются чуринги, окрашиваются жених и невеста во время брачной церемонии. Женский цвет — желтый. Черный цвет — это цвет кровной мести (Рот 1904, стр. 14—16; Чьюингс 1937, стр. 65—66). Символическое употребление цветов является своего рода языком, традиционным средством передачи идей и душевных состояний.

В Австралии повсеместно употребляются только четыре краски — красная, желтая, черная и белая. Употребление в живописи какого-либо иного цвета — исключительно редкое явление; зато имеется множество оттенков красного и желтого цветов. Только упомянутые четыре цвета и имеют свои особые названия. Так, у аранда Центральной Австралии желтый, зеленый и синий цвета обозначаются одним словом (Спенсер и Гиллен 1927, стр. 551). В этом явлении выражается известная последовательность освоения людьми цветовой гаммы, засвидетельствованная многочисленными исследованиями. Красный и желтый цвета осваиваются детьми и отсталыми народами значительно раньше, чем синий и зеленый. По исследованиям лингвистов, древние евреи и китайцы не знали синего цвета, а Гомер называл море «виноцветным». Туркмены обозначали одним словом синий и зеленый цвета.

Кроме символического и примитивно-реалистического искусства в некоторых районах Австралии, особенно в Арнхемленде, существует еще особый, третий тип, или стиль, художественно-изобразительного творчества. Этот тип искусства не является символическим, но его нельзя отнести и к категории предметного примитивно-реалистического искусства, в котором даже создания религиозной фантазии изображаются со всеми свойственными нормальным человеческим существам атрибутами. Здесь же мы находим изображения сверхъестественных существ, особенностью которых является то, что они хотя и состоят из элементов, заимствованных из природы, от человеческих существ и животных, но элементы эти скомбинированы совершенно произвольно, фантастично, невероятно, гротескно. Это настоящие демоны, порождения кошмарных снов. По отдаленной аналогии — конечно, очень условной — с современным искусством, этот вид австралийского искусства (он наблюдается и у других отсталых народов) можно назвать «первобытным сюрреализмом» (яркие образцы этого стиля можно найти в книге: Элькин и Берндт 1950).

Западные исследователи часто склонны преувеличивать магико-религиозное значение первобытного искусства. Этнографические материалы показывают, что

в действительности значение произведения искусства находится в зависимости от его места, его функции в жизни общества. Функциональное значение первобытного искусства — ключ к его пониманию.

Произведения австралийского искусства или даже целая галерея рисунков в пещере могут быть доступны всем, их имеет право делать и видеть любой член племени, но они же могут быть ритуальными, священными, и в этом случае их сохраняет в тайне небольшая замкнутая группа посвященных мужчин. Группа эта является не только хранительницей культа и связанных с ним предметов, — она руководит всей общественной жизнью. А предметы искусства, в которых для австралийцев воплощена сама их жизнь — таковы чуринги, ванинги, натандя Центральной Австралии, ранга — деревянные раскрашенные скульптуры из Арnhemленда, таковы галереи наскальных изображений — святилища, — всё это опора авторитета этой руководящей группы, и в этом смысле такие произведения искусства не просто предметы культа: у них есть вместе с тем и важное общественное значение. Такое же общественное значение, порою никак не связанное с религией или магией, имеют и другие виды искусства — например, пляски, исполняемые в ознаменование заключения мира и других важных событий общественной жизни. Традиционная пляска — собственность группы, иногда даже отдельного лица, и является предметом обмена. Вместе с плясками от группы к группе, от одного лица к другому передаются сопровождающие их песни, хотя они и непонятны людям из других племен, говорящих на иных языках. В этой неразрывной связи пения и пляски — еще одно проявление синкретизма первобытного искусства. Символика священных изображений, вместе с мифами и неразрывно связанными с ними обрядами, также передается от отца к сыну и от группы и группе, распространяясь по континенту подобно изделиям утилитарного назначения.

Одни песни, пляски и произведения изобразительно искусства имеют священное, религиозно-магическое значение, другие — нет. Внешних различий между ними часто может и не быть. Изображения тотемических животных нередко можно видеть в живописи на коре, где они иногда не имеют религиозного значения, но те же изображения на груди молодых людей во время инициации становятся священными символами. Произведение первобытного искусства может быть по-настоящему понято лишь в том случае, если будет раскрыта его роль, его функция внутри социального организма, в котором оно живет.

Произведения, имеющие ритуальное значение, часто являются продуктом коллективного творчества. Изготовлением обрядовых украшений или рисунков на земле обычно занимается целая группа участников обряда, членов тотемической группы, а не какой-то один одаренный художник, причем каждый выполняет свою часть общей композиции (Маунтфорд 1961, стр. 10). Коллективная подготовка к обряду сама является частью сложного ритуала, психологически организующего группу, и в этом — ее социальный смысл. Коллективность свойственна иногда и изготовлению композиций необрядового назначения — например в северо-восточном Квинсленде над украшением щита работают одновременно два аборигена, и каждый разрисовывает свою половину щита (Маккарти 1956, стр. 26, фиг. 14).

У меланезийцев подготовка к обрядам инициации и плодородия и совершение самих этих обрядов имеет еще более сложный характер. Во всем этом принимает участие множество людей, а сами обрядовые экстатические танцы в масках —

яркое, красочное зрелище, синкретически сочетающее различные виды искусства и тесно связанное с общественной и религиозной жизнью группы. Маски, эти замечательные произведения примитивного искусства, всегда очень разнообразны, каждый род масок имеет особые тайные названия, которые не должны знать непосвященные; орнамент, украшающий маску, тоже имеет эзотерическое значение. Но самое замечательное в масках то, что, надевая маску, танцор в глазах окружающих как бы сам превращается в духа или предка, которого изображает маска. Точно так же превращается в сверхъестественное существо и австралиец, разрисовывая красками свое тело, украшая его пухом и обмазывая кровью, надевая на голову артистически сделанный головной убор. Без всего этого, как в Меланезии без масок, обряд потеряет всякий смысл.

Свои живописные композиции на листах коры, покрывающих хижины, аборигены Арихменленда рисуют иногда во время сезона дождей, когда они не могут охотиться и вынуждены целыми днями оставаться дома. Делая это, они не руководствуются ничем иным, кроме желания испытать чистую радость творчества. Несмотря на то, что на этих рисунках иногда изображены тотемические символы и предметы культа, в них нет ничего священного, таинственного, их видят все, кто живет в хижине, и они не используются во время обрядов. Этот вид искусства не преследует иных целей, кроме одной — дать выход творческому импульсу художника. Это искусство сравнительно свободно, оно не сковано традицией, как это свойственно прочим видам художественного творчества аборигенов.

Очень многие композиции посвящены действительным историческим событиям, они должны напоминать об этих событиях, и функцию таких произведений можно назвать исторнографической.

Некоторые рисунки, как сказано выше, делаются с образовательной целью. Но подавляющее большинство произведений австралийского искусства имеет мифологическое содержание. С каждым таким рисунком на коре или с петроглифом, как это удалось выяснить Ч. Маунтфорду и другим исследователям, связаны отдельные мифы или эпизоды целых мифологических циклов (Маунтфорд 1956; Маунтфорд 1958). Одним из самых замечательных мест австралийского континента является огромная куполообразная скала-монолит Айэрс-Рок, возвышающаяся над равнинами Центральной Австралии. С каждым квадратным метром этой скалы связаны рассказы о деяниях мифических героев племени пиньяндьяра, а петроглифы, изображенные на скале, делают ее и одной из самых интересных галерей австралийского искусства, мифологического по содержанию и символического по способу художественного выражения (Маунтфорд 1965).

В жизни австралийцев искусство, мифы и обряды тесно связаны. Мифы воплощены в обрядах и отражены в искусстве, и произведения искусства являются неотъемлемой частью обрядового действия. Основная группа мифов — это мифы о творении, о создании земли и первых людей, о жизни и деяниях культурных героев. Весь этот поистине необъятный мир австралийской мифологии отражен в искусстве аборигенов. А мифология, как об этом говорилось выше, включает в себя далеко не одно только религиозное содержание. Мифология — это сама идеология первобытной эпохи.

Ф. Роуз отмечает, что на острове Грут-Айленд произведения искусства, не имеющие магико-религиозного значения, например рисунки на оружии, никогда не называются *миндья* — словом, которым аборигены называют только такие произведения, которые включены в мир священного, ритуального. Например,

так называются рисунки на теле, которые делаются в важнейших случаях жизни человека и коллектива — при погребальном обряде, инициации и в других аналогичных случаях перехода от прежнего существования к новому (Роуз 1942, стр. 170—176).

Само рисование, как мы уже знаем, может стать магическим актом. Так, легенда рассказывает о том, как кенгуру-человек и собака-человек превратили друг друга в настоящих собаку и кенгуру, разрисовав друг друга и сделав похожими на этих животных (Маршалл 1965, стр. 178—179). Здесь рисование на теле — магический акт «делания» кенгуру и собаки. Легенда вместе с тем рассказывает о том, как люди научились рисовать.

Одним из элементов первобытного художественного творчества является создание орудий труда. Почти всё, что выходит из рук первобытного творца, даже самые заурядные бытовые предметы, имеет большую художественную ценность, но особое место принадлежит орудиям труда, на создании которых с древнейших времен воспитывалось эстетическое чувство первобытного мастера. Ведь эстетическое отношение к действительности формировалось в самом творческом освоении и преобразовании человеком материального мира. Оно выковывалось исторически, в труде, и значение орудий труда в развитии эстетического чувства было теснейшим образом связано с их основной, производственной функцией. Орудия труда были, вероятно, первыми произведениями прикладного пластического искусства. Усовершенствуясь в практической целесообразности и приобретая вместе с тем эстетическую ценность, орудия труда заложили основы искусства скульптуры (Вельфиш 1953). В орудиях труда, как и во многих других произведениях первобытного человека, воплощены не только его техническая мысль, но и эстетический идеал. Совершенство этих изделий — результат не только технических, но и эстетических требований. Создателем верхнепалеолитических и неолитических орудий, как и орудий современных отсталых народов, руководило и руководит его художественное чутье, его понимание красоты, воспитанное многими тысячелетиями творческого освоения природы, изменения ее форм в процессе труда. Недаром В. И. Даль определяет значение слова «искусство» как «рукоделье, ремесло, мастерство, требующее большого умения и вкуса». В то же время изготовление совершенных — в техническом и эстетическом отношениях — изделий увеличивает авторитет мастеров; утверждает их общественное положение, следовательно, имеет и важный социальный аспект (подробнее об этом см.: Кабо 1962, стр. 86—88).

Подобно изготовлению орудий, изобразительное искусство у австралийцев — преимущественно мужская сфера деятельности, хотя и женщины не исключены из нее полностью и вносят в нее свой вклад.

Ко всему сказанному остается лишь добавить, что синкретизм первобытного искусства, под которым мы понимаем не только недифференцированность его различных видов, но и теснейшую, органическую связь его с жизнью общества во всех ее проявлениях, взаимопроникновение искусства и других форм общественного сознания, не является чем-то изолированным. Это характерное, отличительное свойство первобытной культуры, синкретичной по самому своему существу. Это явление стадияльное, знаменующее собой один из ранних этапов в развитии человеческого общества, культуры и мышления. Последующее развитие культуры ведет к все более значительной дифференциации ее элементов, находившихся когда-то в органическом единстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

АБРАМОВА 1962: З. А. Абрамова, Палеолитическое искусство на территории СССР, М.—Л., 1962.

АБРАМОВА 1966: З. А. Абрамова, Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии, М.—Л., 1966.

АДАМ 1951: L. Adam, The Bark Paintings of Groote Eylandt in the Melbourne University Collection.—«Südseestudien», Basel, 1951.

АЙДРИС 1955: I. L. Idriess, The Vanished People, Sydney, 1955.

АЙДРИС 1963: I. L. Idriess, Our Living Stone Age, Sydney, 1963.

БАКУШИНСКИЙ 1931: А. Бакушинский, Детское искусство.—«Большая Советская Энциклопедия», изд. 1, т. 21, М., 1931.

БЕЛЬСКИЙ 1941: Н. Н. Бельский, Изобразительное искусство монголов.—«Современная Монголия», 1941, № 2—3.

БОГОРАЗ 1939: В. Г. Богораз, Чукчи, т. 2, Л., 1939.

ВАЛЛОН 1956: А. Валлон, От действия к мысли, М., 1956.

ВЕЛЬТФИШ 1953: G. Weltfisch, The Origins of Art, New York, 1953.

ВЯТКИНА 1960: К. В. Вяткина, Монголы Монгольской Народной Республики.—«Труды Института этнографии», т. 60, М.—Л., 1960.

ГРАЦИОЗИ 1956: P. Graziosi, Die Kunst der Altsteinzeit, Florenz, 1956.

ГУРИНА 1948: Н. Н. Гурина, Каменные лабиринты Беломорья.—«Советская археология», т. 10, 1948.

ДИРИНГЕР 1963: Д. Дирингер, Алфавит, М., 1963.

ДЭВИДСОН 1949: D. S. Davidson, The Interlocking Key Design in Aboriginal Australian Decorative Art.—«Mankind», vol. 4, 1949, No. 3.

ИВАНОВ 1954: С. В. Иванов, Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в., М.—Л., 1954.

КАБО 1960: В. Р. Кабо, Описание австралийской коллекции А. Л. Ященко в Музее антропологии и этнографии.—«Сборник Музея антропологии и этнографии», т. 19, М.—Л., 1960.

- КАБО 1962:** В. Р. Кабо, Каменные орудия австралийцев.— «Труды Ин-та этнографии АН СССР», т. 80, М.—Л., 1962.
- КАБО 1966:** В. Р. Кабо, Мотив лабиринта в австралийском искусстве и проблема этногенеза австралийцев.— «Сборник Музея антропологии и этнографии», т. 23, М.—Л., 1966.
- «КАЛЕВАЛА»:** «Калевала. Финский народный эпос», М.—Л., 1933.
- КАРПЕНТЕР 1962:** E. Carpenter, Artists of the North.— «Natural History», vol. 71, 1962, No. 2.
- КАСТЕРЕ 1956:** Н. Кастере, Десять лет под землей, М., 1956.
- КЕНЬОН 1929:** A. S. Kenyon, The Art of the Australian Aboriginal.— «Australian Aboriginal Art. National Museum of Victoria», Melbourne, 1929.
- КОЧЕШКОВ 1966:** Н. В. Кочешков, Монгольская орнаментика и ее характерные особенности.— «Географическое общество СССР. Доклады по этнографии», вып. 4, Л., 1966.
- КУПКА 1957:** К. Курка, Australian Aboriginal Bark Painting.— «Oceania», vol. 27, 1957, Sidney, No. 4.
- КУПКА 1962:** К. Курка, Un art a l'état brut, Lausanne, 1962.
- КЮН 1952:** Н. Kühn, Die Felsbilder Europas, Stuttgart, 1952.
- А. ЛОММЕЛЬ 1964:** A. Lommel, Zur Deutung von Felsbildern.— «Festschrift für A. E. Jensen zu seinem 65. Geburtstag», Bd 1. München, 1964.
- А. И К. ЛОММЕЛЬ 1959:** A. und K. Lommel, Die Kunst des fünften Erdteils, München, 1959.
- МАККАРТИ 1956:** F. D. McCarthy, Australian Aboriginal Decorative Art, Sydney, 1956.
- МАККАРТИ 1959:** F. D. McCarthy, The Cave Paintings of Groote Eylandt and Chasm Island. Records of the American-Australian Scientific Expedition to Arnhem Land, vol. 2, Melbourne, 1959.
- МАККАРТИ 1965:** F. D. McCarthy, The Aboriginal Past: Archaeological and Material Equipment.— «Aboriginal Man in Australia», ed. by R.M. and C.H. Berndt, Sydney, 1965.
- МАЛИНОВСКИЙ 1912:** В. Malinowski, The Economic Aspect of the Intichiuma Ceremonies.— «Festschrift Tillägnad. Ed. Westermarck», Helsingfors, 1912.
- МАРШАЛЛ 1965:** А. Маршалл, Мы такие же люди, М., 1965.
- МАУНТФОРД 1954:** C. P. Mountford, Aboriginal Paintings. Arnhem Land.— «Unesco World Art Series», 1954.
- МАУНТФОРД 1956:** C. P. Mountford, Art, Myth and Symbolism.— «Records of the American-Australian Scientific Expedition to Arnhem Land», vol. 1, Melbourne, 1956.
- МАУНТФОРД 1958:** C. P. Mountford, The Tiwi, Their Art, Myth and Ceremony, London, 1958.

- МАУНТФОРД 1961:** C. P. Mountford, *Aboriginal Art*, London, 1961.
- МАУНТФОРД 1965:** C. P. Mountford, *Ayers Rock. Its People, Their Beliefs and Their Art*, Sydney, 1965.
- МАУНТФОРД И ХАРВИ 1938:** C. P. Mountford and A. Harvey, *A Survey of Australian Aboriginal Pearl and Baler Shell Ornaments*.—*Records of the South Australian Museum*, vol. 6, 1938, No. 2.
- МЕГГИТ 1962:** M. J. Meggitt, *Desert People*, Sydney, 1962.
- МЕЛЕТИНСКИЙ 1963:** Е. М. Мелетинский, *Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники*, М., 1963.
- МИКЛУХО-МАКЛАЙ 1951:** Н. Н. Миклухо-Маклай, *Собрание сочинений*, т. 3, ч. 1, М.—Л., 1951.
- МУНН 1962:** N. D. Munn, *Walbiri Graphic Signs: An Analysis*.—*American Anthropologist*, vol. 64, 1962, No. 5, pt. 1.
- МУНН 1963:** N. D. Munn, *The Walbiri Sand Story*.—*Australian Territories*, vol. 3, 1963, No. 6.
- НЕВЕРМАН 1960:** Г. Неверман, *Сыны Дехевая*, М., 1960.
- РОТ 1904:** W. E. Roth, *North Queensland Ethnography*.—*Bulletin 7*, Brisbane, 1904.
- РОУЗ 1942:** F. Rose, *Paintings of the Groote Eylandt Aborigines*.—*Oceania*, vol. 13, 1942, Sidney, No. 2.
- СПЕНСЕР И ГИЛЛЕН 1904:** W. B. Spencer and F. J. Gillen, *The Northern Tribes of Central Australia*, London, 1904.
- СПЕНСЕР И ГИЛЛЕН 1914:** W. B. Spencer and F. J. Gillen, *The Native Tribes of the Northern Territory of Australia*, London, 1914.
- СПЕНСЕР И ГИЛЛЕН 1927:** W. B. Spencer and F. J. Gillen, *The Arunta. A Study of a Stone Age People*, vol. 2, London, 1927.
- ФОРМОЗОВ 1965:** А. А. Формозов, *Камень «Щеглец» близ Новгорода и камни-следовики*.—*Советская этнография*, 1965, № 5.
- ФОРМОЗОВ 1966:** А. А. Формозов, *Памятники первобытного искусства на территории СССР*, М., 1966.
- ХАРНИ 1957:** W. Harney, *Life Among the Aborigines*, London, 1957.
- ХИММЕЛЬХЕБЕР 1953:** Н. Himmlheber, *Eskimo-künstler*, Eisenach, 1953.
- ЧЬЮИНГС 1937:** C. Chewings, *Back to the Stone Age*, Sydney, 1937.
- ЭДВАРДС 1966:** R. Edwards, *Comparative Study of Rock Engravings in South and Central Australia*.—*Transactions of the Royal Society of South Australia*, vol. 90, 1966.
- ЭЛЬКИН 1952:** А. Элькин, *Коренное население Австралии*, М., 1952.
- ЭЛЬКИН И БЕРНДТ 1950:** А. P. Elkin and R. M. and C. Berndt, *Art in Arnhem Land*, Melbourne, 1950.