

ПЕТРОГЛИФЫ АРМЕНИИ И ИТАЛИИ. ТИПЫ АНАЛОГИИ

А. Р. ДЕМИРХАНЫАН, доктор ист. наук Б. А. ФРОЛОВ (Москва)

Историю развития первобытного искусства на самом крупном материке—Евразийском—сегодня невозможно представить без обширных и ярких комплексов наскальных изображений (петроглифов), открытых и изучаемых на Армянском нагорье, исключительно богатом памятниками наскального искусства (ввиду лучшей изученности мы рассматриваем здесь материал Кавказского сектора), в сопредельных территориях Кавказа и в Италии.

Одной из необходимых стадий в такого рода исследованиях является сопоставление этих комплексов как с сопредельными и весьма отдаленными памятниками, так и между собой. Настоящая статья посвящена наиболее существенным типам аналогий, сближающим наскальное искусство этих регионов.

Прежде всего здесь необходимо напомнить о ряде черт, сближающих эти регионы с точки зрения интересующих нас проблем. Первое—это географическое положение: северные районы Кавказа и север Италии, с одной стороны, южные районы Закавказья и юг Италии, с другой, характеризуются близкими или тождественными величинами северной широты (около 37° — 46° с. ш.). При этом они занимают в известном смысле ключевое положение с точки зрения контактов Западного и Восточного Средиземноморья между собой, Средиземноморья и центральных районов Европы, Передней Азии и Восточной Европы—то есть древнейших очагов зарождения и становления цивилизации. Не случайно Кавказ и Италия принадлежат к тем немногим уголкам земного шара, где обнаружены древнейшие—нижнепалеолитические следы изобразительной деятельности формирующихся людей и их обрядов¹. Второе—сходство рельефа и ландшафтов в интересующих нас регионах. Альпийская и Апеннинская горные системы в Италии подобно Большому и Малому Кавказским хребтам и Армянскому нагорью создавали вполне определенные условия для жизнедеятельности первобытного человечества, специфической направленности в эволюции материальной и духовной культуры, включая преимущественную ориентацию (в сравнении с условиями жизни первобытных людей в равнинных местностях) на использование камня не только как инструмента, но как и монолитной поверхности для нанесения, сохранения и обозрения монументальных наскальных композиций в относительно стабильных условиях (с точки зрения топографии, ориентации, общего фона и смыслового контекста и т. п.). Показательно, что и в Италии, и на Кавказе традиции наскальных изображений зафиксированы в широчайшем хронологическом диапазоне: от палеолита до начала нашей эры, более того, не только в технике гравировки (как например в Карелии) или в технике цветописы (как например на Урале), но и в той и

¹ История первобытного общества. М., 1983, с. 384, 390—391, 400.

в другой. Особенно важным моментом является наличие и в Италии, и на Кавказе, наряду с пунктами одноразового нанесения первобытных наскальных изображений, обширных «палимпсестов», оставленных мастерами разных эпох на одних и тех же скальных поверхно-

ТАБЛИЦЫ:

	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11									
I																			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
II																			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12							
III																			

Изображения на петроглифах Кавказа:

- Табл. I: 1—Г-1, № 327—329, Г-2, № 75, С, № 330 (1); 2—Г-1, № 291, К, № 13 (10, 12); 3—С, № 257 (2), К, № 14 (9), с. 33, № 8, Г-1, №№ 293, 331; 4—Г-1, № 145, К, № 14 (8), с. 24, №№ 6, 7, 12, с. 50, №№ 29—35, Д, рис. 5, 8, 20; 5—Г-2, № 64 (1); 6—Г-1, № 295, Г-2, № 64 (6), К, с. 33, №№ 1, 2, 5, с. 50, № 5, Д, рис. 21 (5), рис. 13; 7—К, 14 (4); 8—Г-2, № 59, К, № 9 (10, 12); 9—Г-2, № 144; 10—Г-2, № 71 (2), С, № 69 (4), № 70 (2), № 257 (2), № 261 (1), К, с. 23, № 11, Д, рис. 10 (11); 11—С, № 232 (1).
- Табл. II: 1—К, № 46 (1, 2), № 78 (1—6, 8, 9); 2—Г-2, с. 138; 3—Г-1, № 125, 128; 4—С, № 271 (1); 5—Г-1, №№ 253, 307, 308, 310, 321; 6—см. напр., С, № 103 (2); Г-1, № 47 (2); Г-2, №№ 33, 34, 51; 7—С, № 104 (5), №№ 164, 172, 179, 193, 291, 313, 318 (2); 8—С, № 78 (2); 9—С, № 2; 10—С, № 169 (1), № 240 (1); № 290; 11—Г-1, № 317, Г-2, № 68 (1); 12—С, № 165 (2), № 198 (2); 13—С, № 90 (4), № 209 (1); 14—К, №№ 48, 49, 65 и др., С, № 341 (1); 15—Г-2 (табл. 1); 16—С, № 89 (3), №№ 190, 252 (1); 17—Г-2, №№ 29, 50 (1, 2), № 54 и др.; 18—Г-2 (табл. IX), №№ 14—20; 19—Г-2, №№ 30, 42, 73 (2) и др.
- Табл. III: 1—К, № 78; 2—К, №№ 46, 67; 3—Г-2, с. 130, № 12; 4—С, № 170; 5—см. табл. I (10); 6—Г-1, №№ 114, 146, 153; 7—Г-2, № 59, С, № 215; 8—С, № 59 (7); 9—Г-1, № 305, Д, рис. 13 (8), К, № 14 (9) и др.; 10—С, № 164; 11—Г-2, № 67, С, № 59 (1) и др.; 12—Г-2, № 73.

стях. При этом в ряде случаев в большей или меньшей степени дерекликаются темы, сюжеты, стилистические особенности наскального искусства в интересующих нас регионах, что уже обратило на себя внимание исследователей².

Налицо, таким образом, несомненное сходство или совпадение определенного круга проблем, встающих перед исследователями первобытных наскальных изображений на Кавказе и в Италии, разу-

² А. А. Мартirosян, А. Р. Исразян. Наскальные изображения Гегамских гор. Ереван, 1971, с. 51—53; В. М. Котович. Древнейшие писаницы горного Дагестана. М., 1976, с. 37; В. А. Frolov. Aspects mathématiques dans l'art Préhistorique.—Valcamonica Symposium. Brescia, 1970, p. 477.

меется, при всем различии в количественных и качественных параметрах материалов, введенных в научный оборот к настоящему времени, в конкретных методиках, истории и методологии исследований. Данная статья посвящена лишь одной из проблем: важнейшим типам аналогий, формально сближающим именно данные (кавказский и итальянский) регионы первобытного наскального искусства (несмотря на известную удаленность их друг от друга в пространстве), порой сближающие их более тесно, чем это можно сказать о непосредственно прилегающих и сопредельных районах. При этом речь будет идти лишь о наиболее ярких аналогиях, поскольку полный их перечень невозможен в рамках одной статьи. Соответственно в круг нашего рассмотрения не будут входить хронологические, семантические, художественно-стилистические и тому подобные аспекты проблематики, требующие специального, подробного рассмотрения: здесь мы пользуемся наиболее устоявшимися в отечественной и зарубежной литературе вариантами определений и оценок соответствующих аспектов. Некоторые из них остаются до сих пор предметом дискуссий и, возможно, полный анализ типов аналогий интересующих нас применительно к двум комплексам петроглифов позволит приблизиться к наиболее адекватным определениям и оценкам упомянутых аспектов их изучения.

В интересующих нас материалах Кавказа и Италии целесообразно выделить три основные сферы анализа петроглифов: знаковую (I), образную (II), ритмическую (III). Соответствующие номера имеют таблицы, в которых последовательно представлены изобразительные эквиваленты по типам аналогий в петроглифах Кавказа и Италии³. Приводимые в этих таблицах изображения не охватывают

³ Табл. I—III носят выборочный характер. Наибольшая работа по систематизации этого материала, прежде всего на основе исследований петроглифов на территории АрмССР, проделана А. А. Мартirosьяном (см. *Գեղամա լեռների ժայռապատկերները*. Երևան, 1981; *Գիտությունը սկզբում է նախադարձում*. Երևան, 1978). Отмечая ценность его работы, прежде всего как первой попытки последовательной систематизации и типологии указанных материалов, авторы данной публикации, ставя перед собой существенно иные цели, предлагают в развитии этих принципов иной подход к систематизации петроглифов. В частности, в таблицах представлены не отдельные конкретные изображения, а в известной мере условные типы изображений, акцентирующие характерные черты ряда рисунков по их функциональной значимости в контексте первобытной символики. Пояснения к таблицам указывают на отдельные конкретные изображения, связывая их с соответствующими схематическими аналогами в графической части таблиц. При этом используются следующие условные обозначения первоисточников, опубликованных к настоящему времени:

Г-1: Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան. *Գեղամա լեռների ժայռապատկերները*. Երևան, 1971.

Г-2: Հ. Ա. Մարտիրոսյան. *Գեղամա լեռների ժայռապատկերները*. Երևան, 1981.

С: Գ. Հ. Շարիшյան, Գ. Գ. Մաքյան. *Սյունիքի ժայռապատկերները*. Երևան, 1970.

К: И. М. Джафарзаде. Гобустан. Баку, 1973.

Д: В. М. Котович. Древнейшие писаницы горного Дагестана: М., 1976.

Применительно к петроглифам Италии наиболее полную и детальную работу по систематизации и типологии провел Э. Анати (E. Anati. *Evolution and Style in Samunian Rock Art*. Brescia, 1976). На с. 46 этой монографии схематически представлена большая часть основных типов изображений на скалах Валькамоники, отвечающих разделам таблиц I—III. На с. 166—170 читатель найдет наиболее полную

всего богатства изобразительного содержания данных комплексов наскального искусства, поэтому некоторые вариации (подтипы) знаков, образов и ритмов будут оговорены особо. Предлагаемая классификация, подобно многим другим возможным, в известной степени условна. Порой трудно провести четкие границы между знаковыми и образными трактовками различных тем и сюжетов, выявить особенности их ритмических построений в соответствии с первоначальным замыслом. Мы рассматриваем эту классификацию как один из надежных путей к воссозданию достоверного значения каждого из элементов знаковых, образных и ритмических средств в общей монументальной картине первобытного художественного творчества древнего населения Кавказа, Апеннинского п-ова и прилегающих к ним районов. Этой же цели служит также рассмотрение основных вариантов (подтипов) и возможных прототипов изобразительных средств, использованных создателями первобытных комплексов монументального искусства. В ходе такого рода рассмотрения могут более определенно и детально проявиться реальные содержательные предпосылки генезиса и развития тех сфер первобытного изобразительного творчества, к первоначальному (и в известной мере формальному) анализу которых мы сейчас переходим.

I. Знаки (табл. 1). Простейшим формообразующим элементом знаков в наскальных изображениях являются линия и ямка (точка) или пятно округлой формы. Для комплексов петроглифов в двух интересующих нас регионах типичными являются построения замкнутых окружностей более или менее правильной формы с помощью сплошной замкнутой линии или соответственно расположенного по окружности определенного числа ямок. Такие окружности в одних случаях имеют расположенную в центре ямку (точку), в других — лишены ее. Дальнейшее усложнение подобных фигур достигается введением линейных элементов либо во внутреннюю поверхность круга (вследствие чего появляются радиальные и диаметральные отрезки; одним из частных случаев является пересечение двух диаметров под прямым углом, образующее четырехконечный крест, вписанный в окружность), либо на внешнюю поверхность круга в виде радиально расходящихся лучей. Что касается собственно линейных построений, то, помимо крестообразных фигур, они используются для замкнутых прямолинейных (обычно или чаще всего прямоугольных) фигур, причем полученные таким образом прямоугольники в свою очередь делятся либо поперечными, либо продольными, либо, наконец, теми и другими прямыми линиями на прямоугольники меньших размеров. Напротив, усложнение знаков типа окружностей производится путем добавления к наружным контурам фигуры новых уровней (ярусов), построенных с помощью повторения тождественных исходной фигуре начертаний. Таковы многоярусные концентрические окружности, воспринимаемые как статичные замкнутые фигуры, а с другой стороны — спирали, передающие к тому же принцип динамического повторения графических элементов знака в одном четко определенном

библиографию публикаций отдельных конкретных наскальных изображений, соответствующих указанной на с. 46 типологии, а наиболее полную иллюстративную панораму наскального искусства Италии в целом — в трех монографиях П. Грациози: P. Graziosi. *L'Arte dell' antica eta della Pietra*. Firenze, 1956; Idem. *L'Arte Preistorica in Italia*. Firenze, 1973; Idem. *Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco*. Firenze, 1980.

направлении. В прямоугольных построениях из двух линий простейшей фигурой, несущей динамическое начало, ориентированное по противоположным направлениям, является простой крест. На его основе акцентирование динамического начала приводит к фигуре типа свастики. Наконец, в обоих регионах мы встречаем знаки в виде равносторонних треугольников.

II. Образы людей и животных (табл. II). Соотношение образной и знаковой сфер первобытного наскального искусства может быть весьма различным в разных его регионах и в разных местонахождениях одного региона. Рассматриваемые в целом с этой точки зрения петроглифы Кавказа и Италии, начиная с крупнейших местонахождений (таких как комплексы Гегамских гор и Сюнка в Армении, с одной стороны, Валькамоники в предгорьях Альп на севере Италии, с другой), представляются в достаточной степени гомогенными. Сходство в этом плане значительно отличает Кавказ и Италию от ряда других регионов наскального искусства (например, в сравнении с резко доминирующей знаковой сферой петроглифов в соседствующих с Италией других областях Альпийской горной системы или на западном побережье Пиренейского п-ова, на территории Португалии, по контрасту с исключительно образным миром наскального искусства на его восточном побережье, в так называемом Иберском Леванте). По общему количественному соотношению между фигурами людей и фигурами животных в образной сфере наскального искусства кавказский и итальянский регионы также оказываются довольно близкими. Это весьма примечательное обстоятельство заставляет обратить особое внимание на соответствующие типы аналогий в петроглифах двух регионов.

Древнейшие наскальные изображения людей и животных имеют хорошо обоснованную датировку эпохой позднего палеолита в Италии и эпохой мезолита на Кавказе⁴. При этом в последовательной эволюции изображений человека в петроглифах Италии и Кавказа имеется целый ряд аналогичных стадий. Как в том, так и в другом регионе древнейшие изображения показывают фигуры людей с примерно или точно соблюдаемыми пропорциями, отчетливо моделированными формами тела, с сомкнутыми ногами и без рук. Подчеркнуто статичные и как бы «идолоподобные», как правило, без точно выраженных обозначений признаков пола, эти фигуры вместе с тем отнюдь не стереотипны, они наделены своими индивидуальными признаками и при этом группируются отчетливо выраженными рядами по горизонтали.

На следующих стадиях мы видим уже более или менее активно действующие персонажи как в групповых (охота, танцы), так и в одиночных актах. При этом все меньшее внимание уделяется пластической моделировке форм человеческого тела, так что оно постепенно сводится к упрощенным очертаниям овалов, прямоугольников, широкой полосы и, наконец, обычной прямой линии. Вместе с тем характер изображаемых человеческих фигур и динамические особенности их поведения получают в петроглифах Италии и Кавказа все более разнообразные и выразительные обозначения с помощью определенного (постепенно становящегося стандартизированным)

⁴ См. напр.: А. А. Формозов. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1960, с. 50–53; P. Graziosi. L'Arte Preistorica in Italia; E. Anati. Evolution and Style in Camunian Rock Art.

акцентирования положений ног, рук, признаков пола (как правило, мужского), общего положения фигуры в пространстве (вертикальное, горизонтальное и промежуточное), а также все расширяющегося спектра предметов, дополняющих очертания человеческих фигур. Особенно многообразны и семантически значимы акценты, подчеркивающие роль рук: они вытянуты по горизонтали, подняты, согнутыми в локтях (как под прямым углом, так и по овальной дуге) и с теми же признаками опущены. Свое естественное продолжение эта тенденция получает в изображениях людей с гиперболически преувеличенными раскрытыми кистями рук: здесь можно видеть искусно создаваемые иллюзии разрастания размеров ладоней и пальцев, во много раз большими по сравнению с натуральными пропорциями (забегая вперед, отметим в этих случаях несомненные аналогии с акцентированием разрастающимися изображениями рогов у ряда фигур оленей, козлов и других животных; можно усматривать вероятность подобных аналогий также и в изображениях сложных знаков, строящихся как системы из многих ячеек).

Дальнейшее развитие тенденции к акцентированию роли рук в изображениях людей в петроглифах Италии и Кавказа можно видеть в усложнении мира орудий, которыми манипулируют данные персонажи. Общими для обоих регионов являются фигуры пеших лучников, пеших копьеносцев со щитами или без щитов, а также держащих лишь короткое прямое орудие, может быть, древко или жезл, всадников с копьями, пеших людей, сопровождающих запряженные животными повозки. Таким образом, специфике разнообразно акцентированных изображений рук в наибольшей степени отвечает «нагрузка» человеческой фигуры многообразными признаками культурно-технических достижений, известных создателям наскальных рисунков и их современникам и зрителям в первобытных общинах Италии и Кавказа (хотя в первом из этих регионов список соответствующих признаков значительно обширней, чем во втором). К указанному кругу аналогий непосредственно примыкают те случаи, когда в изображении человеческой фигуры особый акцент делался на украшении головы (в головном уборе) в виде некоего подобия радиально расходящихся лучей или «короны» с выступающими зубцами (здесь нельзя не вспомнить об акцентировании рогов в изображении животных). В других случаях для выделения характерного признака фигуры человека использовались горизонтальные (в отличие от вертикально направленных над головой) параллельные линии, симметрично пересекающие ось туловища под прямым углом и достаточно очевидно образуя четкие перекрестия в разных участках туловища от копчика до шеи. Наконец, особенно явно тенденция к схематизации изображений человека среди петроглифов Кавказа и Италии обнаруживается в тех случаях, когда путем дугообразного смыкания рук на талии или ног с носками стоп, повернутыми внутрь, создается кольцообразный знак, симметрично наложенный на центральную ось туловища: в первом случае получается фигура, близкая по начертанию к букве «Ф», во втором — туловище как бы вырастает из кольца.

Сходные процессы схематизации можно наблюдать и в изображениях животных, прежде всего, млекопитающих. Их древнейшие изображения на петроглифах Италии и Кавказа — это рисунки диких быков, выполненные лаконичными и вместе с тем чрезвычайно живыми и динамичными контурными линиями, тонко моделирующими

характерные пластические формы животных в лучших традициях анималистического искусства эпохи палеолита.

В дальнейшем наскальные изображения быков, а также оленей, козлов и других млекопитающих в Италии и на Кавказе приобретают все более отчетливые признаки упрощенных и схематичных трактовок. В результате на поздних стадиях этого процесса фигуры различных животных постепенно сводятся к условным прямолинейным контурам или силуэтам, основанным на очертаниях овальных, четырехугольных знаков, а то и просто прямой полосы на месте тела, снабженного столь же прямолинейно трактованными конечностями. Наиболее ярким и определяющим фактором в подобных изображениях становятся рога, очертания которых трактуются особенно многообразно, нередко преувеличенных пропорций и своими формами отчетливо ориентированных на тот или иной, порой нарочито геометризованный условный знак—овал, дугу, треугольник и т. п. В ряде случаев подобные изображения, рассматриваемые без рогов, становятся для современного исследователя весьма затруднительными в плане их видовой идентификации. Иначе обстоит дело с изображениями хищных животных, которые в целом менее подвержены указанным процессам схематизации и в особенностях трактовки конечностей, хвостов, общего экстерьера более устойчиво сохраняют характерные видовые признаки. Вполне возможно, что указанная разница изобразительных трактовки двух групп животных, сходно проявившаяся в двух регионах наскального искусства, связана с общей эволюцией восприятия и художественного воплощения образа животного от традиций первобытных охотников к традициям первобытных скотоводов. Во всяком случае, одним из дополнительных подтверждений в пользу такого предположения могут служить характерные особенности в изображениях фигур птиц (в основном водоплавающих) и змей. На общем фоне изображений млекопитающих—основного массива зооморфного «репертуара» в наскальном искусстве Кавказа и Италии—с особой отчетливостью проявляются непосредственность восприятия и художественной трактовки образов птиц и змей.

III. Ритмы (табл. 3). Упорядоченное чередование однородных элементов, лежащее в основе ритма, различно проявляется в наскальных изображениях каждого комплекса. Тем более интересны совпадения типов таких чередований в петроглифах Италии и Кавказа. Древнейшими в обоих регионах являются группировки однотипных человеческих фигур по пять и семь⁵. В ряде случаев ритм-5 и ритм-7 дополняются ритмом-3 в изображениях фигур людей и знаков (ямки, концентрические окружности, группы линий и т. д.). Важная роль нечетных ритмов в комплексах наскального искусства Кавказа и Италии тем более интересна, что обычно они представляются более сложными по построению, чем четные, которые, как правило, принято выводить из простейших парных сочетаний. Для фигур людей и животных эти сочетания кажутся естественно и элементарно заданными анатомическими особенностями строения тела. Между тем, случаи гиперболизации числа конечностей людей и рогов животных, возможно, проливают дополнительный свет на сложность исходного замысла первобытного художника. Например, ярусное удвоение рогов

⁵ P. Graziosi. Levanzo. Firenze, 1962, pl. 5, 6, 30, 31, 34; И. М. Джафарзаде. Гобустан. Баку, 1973 (Беюкдаш, верхняя терраса, камень 78, 85).

или конечностей (обычно по вертикальной оси), исходящее из возможностей живой природы, но вместе с тем превосходящее заданные ею границы, по всей видимости, уже достаточно ясно указывает на дополнительные семантические аспекты такого изображения (в частности, как бы опираясь на возможности традиций в передаче части вместо целого, широко распространенных в первобытном искусстве). Парные сочетания строятся и по иному принципу. В изобразительные композиции включаются различные типы симметричных построений, основанные на бинарных оппозициях. Такого рода изображения, основанные на простейшем ритмическом принципе и кажущиеся на первый взгляд довольно простыми по содержанию, на самом деле, будучи предметом специального анализа, оказываются включенными в сферу важнейших социальных и космологических представлений⁶. Более сложные типы ритмов, согласующие четные и нечетные группировки как внутри знаковых и образных сюжетов, так и в построенных путем различных сочетаний знаков и образов в сложных изобразительных композициях, очевидно являются исключительно сложными объектами научного анализа, неизбежно требующими многоаспектного подхода.

IV. Возможные прототипы и варианты аналогий. Рассмотренные выше типы аналогий между знаками, образами и ритмами, изученными в наскальных изображениях Кавказа и Италии (табл. 1—3), представляют собой в предварительном изложении один из возможных подходов к анализу сходных традиций первобытного художественного творчества в указанных регионах. Разумеется, приведенными материалами далеко не исчерпывается весь массив данных, свидетельствующих о близости путей становления и развития первобытного монументального искусства на Кавказе и в Италии, тем более им не охватывается все богатство наскального искусства и связанных с ним представлений у древнего населения двух регионов. Для постановки, разработки и решения соответствующих проблем очевидна необходимость дальнейшего продвижения по крайней мере в двух направлениях: к рассмотрению возможно более полного спектра связей между перечисленными выше типами аналогий с разнообразными вариациями (подтипами) в изобразительном решении тем и сюжетов, связанных с этими типами аналогий, а с другой стороны—к выявлению возможных исходных прототипов данного класса изображений.

В комплексном изучении такого рода возможных прототипов и подтипов в аналогичных изображениях среди петроглифов Италии и Кавказа первостепенная роль принадлежит данным археологии. При всей вполне понятной фрагментарности археологических материалов, относящихся к древнейшим периодам генезиса изобразительной деятельности в первобытном обществе, мы уже сегодня располагаем целым рядом бесспорных свидетельств о том, что и на Кавказе, и в Италии первоначальные шаги в становлении ранних форм искусства, относящиеся к эпохе палеолита, проявлялись именно в таких чертах, которые можно трактовать как исходные в сложном и длительном процессе вызревания прототипов тех знаков, образов

⁶ А. Р. Исраэлян. Наскальные изображения Армении и семантика некоторых композиций (II Международный симпозиум по армянскому искусству). Ереван, 1978; Л. А. Абрамян, А. Р. Демирханян. Близость и мировое древо.—Историко-филологический журнал, 1975, № 4.

и ритмов, которыми характеризуются многие существенные аналогии в наскальных изображениях Кавказа и Италии. Напомним в этой связи два древнейших документа, датированных концом нижнего палеолита—мустьерской эпохой. Первый из них—четкое резное изображение правильного прямоугольного четырехконечного креста на плитке известняка в Цонской пещере (Южная Осетия). Второй—чашевидное углубление, намеренно выбитое на гальке, найденной в гроте Тиволи близ Рима. Такого рода намеренно выбитые на камнях округлые углубления вообще типичны для памятников мустьерской эпохи на территории Европы, причем в ряде случаев эти ямки выполнены группами, образующими какие-то подобия знаковых изображений. По мере развития исследований остается все меньше сомнений в том, что перед нами звенья одной цепи в эволюции изобразительной деятельности и духовной культуры первобытного человечества в целом: Действительно, крестообразные начертания, оставленные людьми эпохи палеолита уже в конце древнекаменного века на сводах грота Мгвимеви близ Чиатуры, предстают в качестве одного из промежуточных звеньев, ведущих к позднейшим резным изображениям на скалах Кавказа подобных крестовидных фигур и многочисленных их модификаций. С другой стороны, четырехконечные крестообразные фигуры широко распространяются в наскальных изображениях Италии. Так, судя по материалам недавно открытого и исследованного комплекса росписей, созданных первобытными земледельцами и скотоводами на сводах грота Порто Бадиско близ Отранто на юге Италии, центральное место отводилось четырехконечным крестообразным фигурам—здесь более двадцати их разновидностей. В не меньшей, а пожалуй даже в большей степени распространение первобытных традиций создания ямочных углублений проходит через всю последующую историю древнего искусства Евразии, причем на Кавказе оно может быть прослежено вплоть до этнографической современности.

Это относится в равной мере и к акцентированию ритма-7 в первобытных изображениях Кавказа и Италии. Неподалеку от уже упоминавшегося грота Мгвимеви, в пещере Гварджилас-Клде в слое позднего палеолита обнаружено костяное орудие, по обеим сторонам которого повторяются по семь одинаковых знаков, основу которых составляет прямая линия. В гроте Леванцо на юге Италии в слое финального палеолита найдена крупная галька, на которую краской нанесены семь параллельных полос, а на одной из стен этого грота начерчены контуры трех антропоморфных фигур, у одной из которых группы по пять и семь полос дополняют внутренний контур; на другой стене грота в тот же финально-палеолитический период краской нанесены две группы по пять антропоморфных фигур, в силуэтах которых ясно проступают характерные черты палеолитических женских статуэток⁷. Аналогичные черты свойственны и древнейшим резным изображениям человеческих фигур на скалах Гобустана, датированных эпохой мезолита, причем эти фигуры также группируются по пять.

Что касается наскальных рисунков животных, то в Италии яркие палеолитические образы быков, оленей и других диких зверей несомненно являлись первоначальным источником художественной тра-

⁷ Б. А. Фролов. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974, с. 72, 92, 196, табл. 23(6), с. 226, табл. 53 (1—3).

днии мезолитических и более поздних образов анималистического искусства в наскальных изображениях. Во многом аналогичны итальянским палеолитическим и мезолитическим рисунки быков на скалах Гобустана⁸.

Сложные и многоплановые вопросы хронологической и географической последовательности в движении от исходных прототипов к сходным типам изображений в петроглифах Кавказа и Италии не могут стать здесь предметом специального рассмотрения. Отметим лишь следующее. Распространение резного изображения четырехконечного прямоугольного креста сейчас достаточно наглядно прослеживается от Западного Закавказья через Восточную Европу в Центральную Европу⁹, откуда наиболее вероятным представляется его появление (сравнительно позднее) на севере Италии в петроглифах Валькамоники, на юге Италии в гроте Порто Бадиско (здесь—уже выполняемое цветописью). С другой стороны, наскальные гравюры и росписи конца палеолита—начала мезолита на юге Италии в гротах Леванцо, Аддора и др., изображающие фигуры людей, а также быков и других животных, могут представляться сейчас одним из наиболее вероятных прототипов для изображений людей и животных, выполненных красочными росписями в пещере Малого Хосровского леса близ с. Гарин в Армении¹⁰, и гравировками в Гобустане¹¹. Любопытно в этой связи, что более поздние изображения мужских фигур с ореолом из лучей над головой в Валькамонике и Порто Бадиско находят аналогию в петроглифах Аравийского п-ова¹² и в какой-то мере в петроглифах Сюника и Гегамских гор¹³. В этом контексте интересно отметить особое внимание исследователей дольменов к аналогиям в изобразительно-символическом оформлении этих монументальных погребальных сооружений из каменных плит на Западном Кавказе и в Италии, особенно на юге ее, в Сицилии¹⁴ (поскольку эти особенности оформления нашли известное отражение и в петроглифах обоих регионов). Однако, повторяем, рассмотрение этого круга вопросов лежит уже за пределами данной статьи.

В порядке подведения некоторых предварительных итогов нельзя не коснуться некоторых моментов, принципиальное сходство которых уже в поздние периоды развития наскального искусства в Италии и на Кавказе привлекает особое внимание. Так, в бронзовом веке как на Кавказе (например, в Мецаморе), так и в Италии (в Валькамонике), выбивая на скалах четко определенные группы условных знаков, древние люди создавали простейшие топо-

⁸ А. А. Формозов. Памятники..., с. 50—52.

⁹ История первобытного общества, с. 406.

¹⁰ Б. Н. Аракелян. Обнаружение пещерной живописи в Армении.—Вестник обществ. наук АН АрмССР, 1982, № 8, с. 47—53.

¹¹ И. М. Джафарзаде. Гобустан (Беюкдаш, верхняя терраса, камень 81, 128).

¹² В. А. Frolov. Les personnages a 7 rayons de l'art primitif.—Annali del Museo Civico "U. Formentini" della Spezia, vol. II, 1982, p. 107—113.

¹³ А. А. Мартиросян. Наскальные изображения Гегамских гор. Ереван, 1981, с. 130, № 10, 12. Ср.: Г. О. Караханян, П. Г. Сафян. Наскальные изображения Сюника. Ереван, 1970, табл. 169, № 1; табл. 240 (1); табл. 290, 294.

¹⁴ В. И. Марковни. Дольмены западного Кавказа. М., 1978, с. 213—215.

графические карты-схемы окружающей местности¹⁵. Как в том, так и в другом регионах с помощью больших серий однотипных графических элементов первобытные художники фиксировали на скалах определенные периоды календарно-астрономических циклов, важных для их повседневной деятельности; анализ этого раздела первобытного изобразительного творчества на Кавказе разработан к настоящему времени значительно подробнее¹⁶. Среди знаков, тесно связанных с этой сферой первобытной культуры, видное место занимает спираль. Широкое распространение спиралей в первобытном наскальном искусстве самых удаленных друг от друга регионов позволяет проводить широчайшие аналогии в трактовке их использования (например, от Италии до северной Азии и Австралии¹⁷). Вместе с тем спиральное изображение на скалах в ряде случаев имеет и ближайшие, непосредственные аналогии в археологически изученном контексте первобытных культур данного региона. К примеру, двухспиральные композиции на скалах Сюника находят прямую аналогию в идентичных узорах на культовой керамике куро-аракской культуры (III тыс. до н. э.)¹⁸. С другой стороны, подобные двухспиральные композиции на скалах Валькамоники имеют точные аналогии в неолитических двухспиральных украшениях, лучшие образцы которых найдены на территории Австрии¹⁹. Бесспорные изобразительные и семантические связи объединяют сходные двухспиральные композиции Армении и Италии, причем не только на древних петроглифах и предметах идентичного им местного комплекса первобытной символики, но и на памятниках типа дольменов²⁰.

V. Выводы. В рамках этой статьи мы имели возможность рассмотреть лишь часть тех типов аналогий, которые сближают знаки, образы и ритмы первобытных наскальных изображений, изученных к настоящему времени на Кавказе и в Италии. Даже и в этом неполном перечне типов аналогий для наскального искусства двух регионов может быть выявлено ядро изобразительных и семантических традиций, несомненно восходящих своими истоками к изобразительной деятельности первобытных охотников эпохи палеолита. С одной стороны, речь идет о палеолитических прототипах интересующих нас аналогий, непосредственно являющихся начальными звеньями в той цепи традиций, которые обеспечили возможность тождественных изобразительных решений сходных тем и сюжетов в на-

¹⁵ Э. В. Ханзадян. Культовые памятники Мецамора (II Международный симпозиум по армянскому искусству). Ереван, 1978, с. 5; E. Anati. *Capo di Ponte*. Brescia, 1968, p. 49.

¹⁶ А. А. Мартirosян. Лунно-солнечный календарь первобытной Армении.— Вестник обществ. наук АН АрмССР, 1973, № 7, с. 23—43; В. М. Котович. Древнейшие..., с. 42—45. Ср.: Б. А. Фролов. Начала первобытной символики.— Историко-филологический журнал, 1984, № 1, с. 60—65.

¹⁷ B. A. Frolov e N. K. Timofeeva. *La Nascita dell' Arte dei popoli dell' Amur*; E. Anati. *Nuovi elementi per lo studio di relazioni preistoriche tra Australia e Asia*.—BCCSP, vol. 4, 1968.

¹⁸ Г. О. Караханян, П. Г. Сафян. Наскальные ..., табл. 232, № 1; А. Р. Демирханян. К проблеме символики трехчастных композиций древней Армении.—Историко-филологический журнал, 1982, № 4, с. 156, рис. 1.

¹⁹ E. Anati. *La stele di Ossimo*.—BCCSP, vol. 8, 1972, p. 81—119.

²⁰ Ср.: В. И. Марковнин. Дольмены..., с. 215, рис. 115; А. Р. Демирханян. К проблеме ..., с. 154—164.

скальном искусстве столь далеких друг от друга регионов, как Италия и Кавказ. С другой стороны, путем специального анализа широкого спектра вариантов и подтипов выявленного круга аналогий в знаковых, образных и ритмических компонентах первобытного искусства Италии, Кавказа и сопредельных с ними районов с большей или меньшей степенью достоверности выступает сложная и разветвленная система опосредующих связей, ведущих от глубочайших традиций изобразительного творчества первобытного населения Евразии к целому ряду характерных особенностей, близких или идентичных в известных нам комплексах петроглифов двух регионов. Общее ядро их изобразительных и семантических традиций ярче выступает на фоне несомненных различий, проявляющихся особенно интенсивно после перехода к скотоводству и земледелию древнего населения Передней Азии и Южной Европы. Перспективы дальнейших исследований в данной области определяются, в частности, разработкой материалов палеолитического периода истории первобытного искусства (к настоящему времени они значительно полнее представлены в Италии) и выявлением живых этнографических параллелей к наскальному искусству (такая возможность пока еще сохраняется в традиционных культурах народов Кавказа).

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ԻՏԱԼԻԱՅԻ ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ.
ԸՆԴՀԱՆՐԱՊԵՅՈՒՆՆԵՐԻ ԶԵՎԵՐԸ**

Ա. Ռ. ԴԵՄԻՐԽԱՆՅԱՆ, պատմ. գիտ. դոկտոր Բ. Ա. ՖՐՈԼՈՎ (Մոսկվա)

Ա մ փ ո փ ու մ

Աշխարհի ամենամեծ մայր ցամաքի՝ Եվրասիայի նախնադարյան արվեստի զարգացման պատմության մասին անհնարին է պատկերացում կազմել առանց Հայկական լեռնաշխարհում, նրան հարակից Կովկասում, ինչպես և Իտալիայում յայտնաբերված ու հետազոտվող ժայռապատկերների հիանալի ու խոշոր կոմպլեքսների ուսումնասիրության: Նման բնույթի ուսումնասիրությունների ժամանակ անհրաժեշտ մի փուլ է վերոհիշյալ բնույթի կոմպլեքսների համեմատությունը ինչպես միմյանց, այնպես էլ նման, թեև նույնիսկ տարածքի առումով հեռավոր, հույ՝ արձանների հետ: Այս հոգվածը նվիրված է Հայաստանի և Իտալիայի ժայռապատկերների ամենահայտնի ընդհանրությունների քննարկմանը, ընդհանրություններ, որոնց ոչ լրիվ թվարկումն իսկ հնարադրություն է տալիս վեր հանել արտադրական և իմաստաբանական ավանդական այն միջուկը, որն իր արմատներով, անշուշտ, առնչվում է հին քարի դարը որսորդների գեղարվեստական գործունեության հետ և առանձնապես վաղ է դրսևորվում այն անառակելի տարբերությունների հիմնադրվելի վրա, որոնք ի հայտ են գալիս Առաջավոր Ասիայում և հարավային Եվրոպայում արտադրողական տնտեսությունների ի հայտ գալուց հետո: