

Росляков С.М.  
ЗАГАДКА МІЗИНСЬКИХ «ПТАШОК»

УДК 902.2(477.51)

Вивчення художньої спадщини українського палеоліту почалось з 1908 року з вивчення славетної Мізинської стоянки на березі Десни, на північ від Чернігова поряд з Новгород-Сіверським. Першими дослідниками стоянки були Ф.К. Волков, Л.Є. Чиколенко та П.П. Єфименко. Саме цим дослідникам належить честь наукового відкриття стоянки, яка дала науці першоджерела художньої творчості на теренах сучасної України. Саме тоді, незважаючи на фрагментарний ще характер археологічних робіт були виявлені головні художні артефакти: скульптури з кістки мамонта та графічні орнаменти на кісткових пластинах та бивнях.

Наступний період вивчення стоянки був більш планомірним і, з точки зору науки, більш зваженим. Головними дослідниками стоянки за доби 1920 – 1930-х років стають М.Я. Рудинський та П.П. Єфименко, а з 1950-х років – І.Г. Шовкопляс. Останньому вдається завершити більш ніж 50-річну історію дослідження Мізинської стоянки і підвести головні підсумки вивчення цієї унікальної пам'ятки в монографії «Мизинская стоянка», яка вийшла друком в 1965 р. [1]. Ця праця й сьогодні вважається найбільш повною і достовірною щодо наукової спадщини стоянки. Саме до цього етапу належить честь відкриття первісних жителів людини доби палеоліту, що стає взагалі новим і дуже цікавим напрямком розвитку науки про добу палеоліту.

Таким чином, всесвітню відомість Мізинської стоянки надають саме художні артефакти та житла. З точки зору розвитку образотворчої діяльності, насамперед, мову слід вести про унікальні антропоморфні скульптури, які не мають аналогів в світі. Саме цій стоянці також належить честь відкриття перших в світі зразків орнаменту «меандр», який, до речі, вкривав саме скульптурні зображення, а також унікальні житла, які можна вважати першими архітектурними спорудами світу. Щодо останніх, саме українським вченим слід віддати першість у реконструкціях цих унікальних споруд, що дало, в свою чергу, поштовх подібним реконструкціям доби палеоліту в різних кутах Європи [1, с. 258-278]. В нашому матеріалі торкнемося, в тому числі, проблеми викладання результатів аналізу унікальних антропоморфних скульптур, які інколи називаються «пташками» та «фалосами». Таку назву скульптурам дав Ф. К. Волков, який крім «пташок» відокремив групу скульптур «фалосів». До «фалосів» дослідник відніс фігури, що мають значно більш довгу одну частину зображення (рис. 1 і 2).

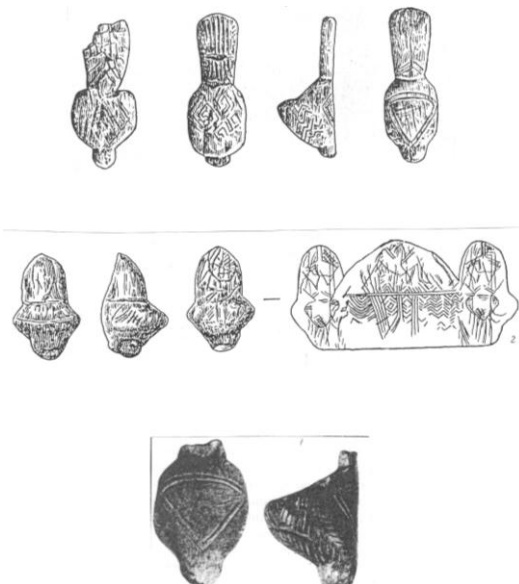


Рис. 1. Зображення «пташок».



Рис. 2. Зображення «фалосів».

Тому саме, враховуючи велику схожість цих зображень з чоловічим фалосом, вчений зарахував декілька кісткових скульптур до групи той же назви. Стосовно «пташок» дослідник вважав, що коротка частина зображення нагадує голову птаха, на той час, як довга частина доволі схожа з хвостовою частиною птаха. Сам Ф. К. Волков в 1913 році висловив припущення, що зображення птахів скоріше за все використовувались в якихось невідомих нам релігійних обрядах.

Проте, вже Г. Обермайер в тому ж 1913 році заявив, що «фалоси» це сильно схематизовані зображення жінок [2]. Його думки поділяли такі визначні дослідники первісного суспільства, як А. Брейль та Е. Картальяк [3, 4]. Щодо зображень «птахів», то більшість вчених були дуже обережними у трактуванні цих скульптур. Частина дослідників погоджувалась з думкою, що скульптура зображує дійсно птахів, нехай й дуже схематизованих (Анучін, Ганчар, Спіцин, Формозов [5-7]), другі вважали «птахів» все ж таки схематизованими зображеннями жінок (Сальмоні, Граціозі, Чайльд, Абрамова [8-11]).

Були дослідники, які вважали, що «фалічні» фігури також є дуже схематизованими зображеннями голови птаха, що вони, начебто, нагадують дзьоб птаха в його загальних формах (Рудинський). Слід віддати належне думкам видатного українського вченого, одного з перших дослідників Мізинської стоянки П.П.

Єфименка, який також схилився до думки, що мізинські «пташки» в основі мають образ жінки. Але і він не відкидав остаточно думки про птахів, посилаючись при цьому на зображення птахів зі стоянки Мальта в Сибіру. Цікаво пригадати й думку П.І. Борисковського, який свого часу вважав, що зображені не жінки і не птахи, а фантастичні істоти, які належать вже первісній міфології [12].

Пізніше, вже І.Г. Шовкопляс, вказав, що всі мізинські скульптури «пташок» є нічим іншим як зображеннями жінок [1, с. 248]. При цьому дослідник дуже обережно висловлював припущення, що між «фалосами» та «пташками» можливо й не існує різниці, що їх розділення доволі умовне [1, с. 231]. Але й до сьогодні серед вчених немає єдиного погляду на зміст зображень. Більшість дослідників вважають правим Шовкопляса, але були і прихильники думки про те, що зображені дійсно саме птахи, які могли бути частиною культів або первісних релігійних обрядів. Подібні думки висловлювали навіть видатні українські дослідники палеоліту, такі як П. П. Єфименко, І. Г. Підопличко та П. І. Борисковський [12-14]. Вважаючи дуже важливим це питання щодо вивчення художньої спадщини українського (і не лише) палеоліту, автор висловлює власну думку про ці артефакти.

Коли одночасно всі основні зображення «пташок» і «фалосів» (всього 17 артефактів) вишукувати в один рядок, в очі впадає той факт, що всі зображення мають одну форму, один загальний профіль і різниця між ними лише у пропорціях (рис.3). Це настільки вочевидь, що подібний висновок повинен був бути зроблений ще на початку досліджень мізинських скульптур.

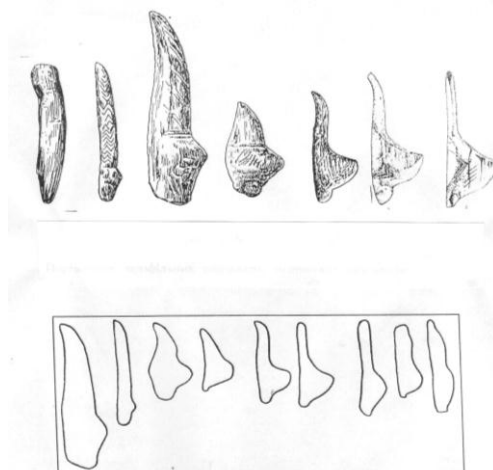


Рис. 3. Порівняння зображень і силуетів мізинських скульптур.

На рис. 3 добре помітна і загальна композиція скульптур. Кожна з них складається з двох різних половинок: верхньої, більш або менш довгої, яка має площинну форму та нижньої, яка, навпаки, має округлу об'ємну форму. При цьому, фасадна поверхня скульптур має виключно пласку форму, на той час, як задня поверхня складається з пласкої верхньої частини та дуже об'ємного її завершення в нижній частині. Знизу скульптура має коротенький шип, яким завершується вся композиція і який імітує ноги в скороченому виді.

Розміри мізинської скульптури різні, вони жодного разу не повторюються і коливаються від максимальних: довжина - 14,5 см., ширина - 4,5 см., товщина - 4,2 см. до мінімальних: довжина - 2,4 см., ширина - 1,3 см., товщина - 1,0 см. Також, жодного разу не повторюється орнаментальна композиція, яка нанесена на фігури за допомогою врізаних ліній. При цьому, славний орнамент «меандр» знаходиться лише на верхній половині виступаючої частини, на той час, як нижня частина виступаючої частини прикрашена рисками та кутами. Слід зазначити, що орнамент на скульптурах за технікою виконання відрізняється від орнаменту, нанесеного на кістках або бивнях мамонта. Якщо на скульптурах орнамент нанесений за допомогою врізаних ліній, на кістках та бивнях він зроблений за допомогою малювання вохрою.

Відповідь на питання: хто саме зображений на скульптурах, лежить, на нашу думку, в площині підходу до мистецтва, як до системи знакової поведінки людини. Цей підхід розглядає мову та образотворчу діяльність з точки зору накопичення та передачі інформації за допомогою зовнішніх носіїв. Таким чином, мова і образотворча діяльність з'являються тоді, коли виникає потреба в передачі складної інформації. Сьогодні більшість дослідників погоджується з думкою, що існує повна паралельність між розвитком у первісної людини мови і здатності до образотворчої діяльності. Більш того, пропонують, навіть, побудувати незалежну хронологію пам'яток образотворчого мистецтва за допомогою їх власного контексту. Подібно тому, як виникають слова, потім поняття і ще пізніше - фрази, в образотворчій діяльності можна спостерігати окремі реалістичні зображення (аналогі слова), наприклад палеолітичні «Венери» або бізони Альтамірської печери, потім схематичні зображення (аналогі поняття), наприклад, схематичні зображення людини або тварин на стінах печер Валлторта (Іспанія) або Кобистану (Азербайджан) доби мезоліту і, нарешті, окремі сцени (аналогі фраз), наприклад, на стінах Кам'яної Могили біля Мелітополя [15].

Відштовхнувшись від того, що мізинські скульптури доволі схематизовані і не мають явного реалістичного рішення, їх можна віднести до другого етапу розвитку образотворчої діяльності. Справді, якщо б це було реалістичне зображення жінки, художник обов'язково б зробив груди, але їх немає (лише на

двох зображеннях на місці грудей за допомогою карбованих ліній зроблені два гострих кута звернені до низу, які віддалено нагадують жіночі груди). Всі скульптури мають, на що вище вже зверталась увага, єдину загальну композицію, яка чітко відокремлює верхню та нижню частини тіла. При цьому, верхня частина має сплюснену форму, а нижня, навпаки, об'ємну. Взагалі вся фронтальна поверхня скульптур має пласку форму, на той час, як всі відомі палеолітичні «Венери» мають реалістичне зображення живота та грудей жінки. Проте, нахил вперед у верхній частині скульптур (де має бути голова) має повну аналогію з усіма відомими реалістичними зображеннями жінок. Про цей нахил свого часу писала З. О. Абрамова [16]. При цьому, проти всіх правил реалізму, у мізинських фігур відсутня голова. Абрамова також, вказує на той факт, що ноги у палеолітичних «Венер» зображені у скороченому вигляді. Це також відповідає канонам зображення жіночих фігур доби палеоліту. Доволі виразно і відповідно канонам зображення реалістичних жіночих фігур мізинський скульптор виділяє у скульптур сідниці та символ жіночності у вигляді трикутника на фронтальній стороні.

Одночасно мізинські зображення мають певні ознаки і чоловічого фалоса. Особливо це стосується вигляду збоку. В цьому випадку нахил крайньої частини скульптури можна трактувати зовсім інакше ніж нахил голови. До того ж, загальна форма скульптури, особливо коли товщина деяких зразків дорівнює їх ширині, дуже подібна чоловічому фалосу. Таким чином, характеристика мізинської скульптури вийшла дуже суперечливою і такою, що може бути визнана ані реалістичною, ані однозначною з точки зору її змісту.

Автор відразу пригадає знайомство з роботою одного з сучасних скульпторів Якутії (до речі, жінкою), яка зробила зображення жінки, що сидить. Цікаво, що скульптура була зроблена і скомпонована таким чином (за допомогою своєрідної зачіски, розставлених колін та широких стегон), що при погляді зі спини глядач ясно бачив чоловічий фалос. Не менш цікаво, що подібна скульптура існувала і за часів пізнього палеоліту в Європі.

На рис. 4 можна спостерігати знахідку з Італії (з району Тразіменського озера), а саме антропоморфне зображення, в якому можна побачити поєднання статевих ознак чоловіка і жінки [17, с.247, рис. 235]. Зберігається цей твір в збірці графа А. Пальма ді Чезіола у Флоренції. На нашу думку, і добре відомі дослідникам, так звані «стрижневі зображення жінок», зі стоянки Долні Вестоніце, що в Моравії, і які зображують «жіночі груди» на кістковому стрижні, також є комбінованим зображенням, хоча й більш примітивним, ознак чоловіка і жінки одночасно.



**Рис. 4.** «Комбіноване» антропоморфне зображення чоловіка-жінки зі збірки графа А. Пальма ді Чезіола.

Стосовно подібних знахідок відомий фахівець А. Д. Столяр висловлює думку більшості з вчених, що в даному випадку ми маємо справу з «каламбуром з сексуальним змістом» [17, с. 246]. Але, вважати так, значить механічно переносити психологію сучасної людини на психологію первісної людини, чого робити не можна.

На думку автора в якості додаткового аргументу щодо зображення на мізинських скульптурах, слід звернутися й до унікальних орнаментів, які прикрашають більшу частку зображень з Мізинської стоянки.

Як було зауважено на початку статті, вони є не менш цікавою часткою художньої спадщини Мізинської стоянки. Додамо, і не менш важливою. Орнаменти прикрашали антропоморфну скульптуру, славетні мізинські браслети та окремі кістки або їх фрагменти, серед яких є, на думку вчених, і музичні інструменти. Серед орнаментальних композицій, нанесених на антропоморфні фігури в різних комбінаціях, слід виділити шість елементів: кут, зигзаг, ромб, меандр, коротку пряму лінію та довгу пряму лінію.

Українська дослідниця мізинських орнаментів Л. А. Яковлева виділяє три типи антропоморфних зображень, які вона визначає через розташування орнаментів. Так, для першого типу скульптур характерною є підкреслення орнаментом верхньої частини скульптури, для другого типу - підкреслення орнаментом нижньої частини скульптури і для третього типу - підкреслення орнаментом обох частин скульптури [18]. Якщо звернути увагу на характер мізинських орнаментів, слід визнати, що головним серед всіх елементів треба вважати кут. При цьому, слід звернути увагу на один з двох скоріш за все більш ранніх антропоморфних образів з Мізина, а саме на скульптуру з бивня мамонта, яка має довжину - 33 см. та діаметр - 6 см., у якій обличчя зроблено у вигляді врзаної ямки в верхній частині, а в нижній частині у вигляді гострого кута, зверненого вершиною вниз, розташований символ жіночності [1, с. 219, рис. 56], (рис. 5).

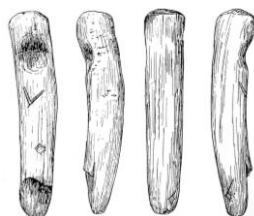


Рис. 5. Антропоморфна фігура.

З точки зору художньої майстерності остання скульптура є доволі примітивною, що свідчить на користь її більш раннього походження по відношенню до всіх решта мізинських скульптур. Таким чином, можна вважати, що елемент - кут з'являється одним з перших і відразу у семантичній прив'язки до символу жінки.

Формально появу кута в якості знаку можна віднести до доби мустьє. Одним з перших його зразків нас знайомить артефакт з печери Ермітаж (Вьєнн, Франція). Це кістковий фрагмент з нанесеним на нього рядком гострих кутів, який віднесений вченими до доби мустьє. Проте використання гострого кута можна спостерігати і в пізньому палеоліті, наприклад, в печерах Нію або Істюриць (Франція), де гострий кут використовується у вигляді знаку рани, що нанесена людиною дикій тварині. І подібних прикладів можна наводити ще багато.

Стосовно до використання кута в якості символу жіночності за доби пізнього палеоліту, то він неодноразово зустрічається на статуетках зі стоянок Мальта (Сибір), Неславиці (Чехія), Ментон (Франція), тощо, а також на малюнках.

Якщо звернутись до фігури, яка належить вже до кола славетних «фалосів» і яка прикрашена у верхній частині орнаментом у вигляді кутів, можна побачити процес «перевертання» кута на 180 градусів [1, с. 222, рис. 58], (рис. 6, 6 а).



Рис. 6. Антропоморфна фігура (так званий «фалос»).

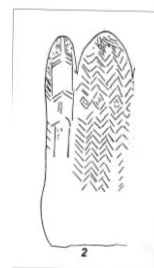


Рис. 6а. Орнаментальне оздоблення «фалоса».

Справді, якщо придивитись до правого боку скульптури, то бачимо кут, спрямований вершиною догори, на той час, як з лівого боку можна побачити кут, спрямований вершиною вниз, тобто, перед нами вже знайомий за жіночою семантикою символ. Таке перетворення відбулося завдяки переходу «жіночого» кута через рух орнаменту уздовж лівого боку фігури на правий. Так відбувається перетворення «жіночого» кута на «чоловічий» кут, який, звісно, вже спрямований вершиною до гори. Це вже не символ жіночності, а символ чоловіка. Але, як бачимо, обидві символи існують на одній фігурі. Більш того, один з елементів мізинських орнаментів, а саме зигзаг, складається з поєднаних в один рядок разом «жіночого» та «чоловічого» кутів.

Подальший рух вивчення мізинського орнаменту приводить нас до наступної скульптури, а саме до класичної мізинської «пташки» [1, с. 223, рис. 59], (рис. 7, 7 а). На спині у цієї скульптури можна спостерігати відтворення нового елемента орнаменту, а саме, ромба, на місці з'єднання двох протилежно орієнтованих «жіночого» та «чоловічого» кутів. Але й це ще не кінець подальшого розвитку палеолітичного мізинського орнаменту.

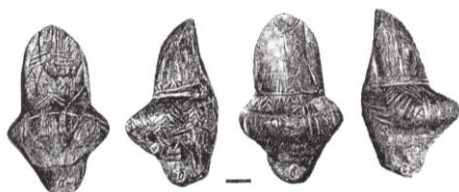


Рис. 7. Антропоморфна фігура (так звана «пташка»).

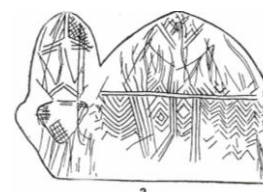


Рис. 7а. Орнаментальне оздоблення «пташки».

На одних з найбільш цікавих в художньому значенні скульптур можна побачити появу принципово нового елемента орнаменту - «меандра», який складається з ламаних ліній [1, с. 228, табл. XLVIII], (рис. 8). Меандр розташований на задній частині обох скульптур і, як вже згадувалось, це перше зображення цього типу орнаменту за доби пізнього палеоліту не лише на теренах сучасної держави Україна, а і в світі.

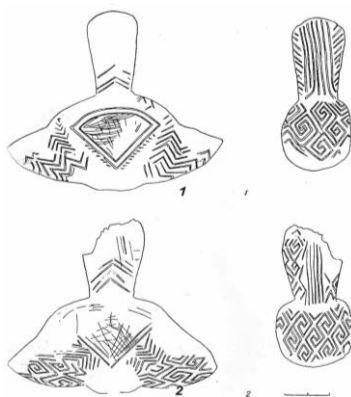


Рис. 8. Орнаментальне оздоблення антропоморфної фігури. Поява орнаменту «меандр».

Спробуємо розібратись з питанням яким чином утворився цей тип орнаменту і що уявляє собою цей саме орнамент - меандр. Якщо розібрати меандр на складові частини, то він складається все з тих самих кутів, які нам вже добре знайомі. Якщо протиставити один одному «жіночий» та «чоловічий» кути, або взяти ромб та змістити протилежні вершини від діагоналі, а потім з'єднати кінець правого лучу верхнього («чоловічого») кута з кінцем лівого лучу нижнього («жіночого») кута за допомогою елемента зигзаг з двох протилежних кутів, то отримаємо мізинський меандр (рис. 9).

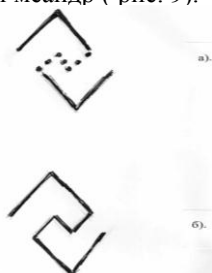


Рис. 9. Етапи формування головного елемента «меандра» на антропоморфній фігурі.

Зауважу, що в меандри двічі поєднані «чоловічий» та «жіночий» кути: два великих і два маленьких, тих, що з'єднують правий луч верхнього та лівий луч нижнього. Подібна система будівництва меандрового орнаменту цілком своєрідна і завжди буде спрямовувати розвиток орнаменту або по напрямку вниз, або догори саме завдяки гострим кутам, як «жіночим» так і «чоловічим». Значно більш пізні античні меандрові орнаменти мають справу не з гострими кутами, а, переважно, з прямими, тому їх розвиток йде по прямій лінії.

Таким чином, меандр є результатом логічного і послідовного, скоріш за все доволі тривалого, розвитку мізинського орнаменту. З точки зору його змісту, на нашу думку, меандр в мізинському трактуванні є ні що інше як поєднання в одному цілому двох протилежних начал: жіночого і чоловічого. Таким чином, ми маємо ще один аргумент на користь нового тлумачення сенсу антропоморфних мізинських скульптур.

Зауважимо, що подібним образом формується і головний елемент меандру на славетних мізинських браслетах. Кути на браслетах мають майже прямокутний характер і завершуючи коло на браслеті також утворюють ромб, а інколи майже квадрат. В деяких випадках первісний художник додає до одного лучу (нижнього або верхнього кутів) два менших кути, з яких, в свою чергу один менший за другого (рис. 10). Таким чином, на поверхні браслету з'являються окремі елементи меандру. При цьому самостійного значення вони не мають, а лише включені до орнаменту з кутів, так званої «ялинки».

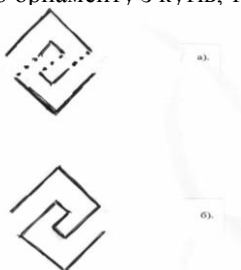


Рис. 10. Етапи формування головного елемента «меандра» на мізинських браслетах.

Слід додати до сказаного наші міркування щодо призначення самого орнаменту, як важливої складової частини палеолітичних художніх виробів.

Перш за все, як вважає сьогодні більшість вчених, орнамент є своєрідним художнім відображенням верхнього одягу людини доби пізнього палеоліту, при цьому орнаментальні візерунки нагадують про

переплетіння ниток [1, с. 256]. На нашу думку, подібна гіпотеза має право на існування, але вона не може пояснити ані появу меандрового орнаменту ( дуже важко уявити собі можливість таких складних сплетінь ниток за доби пізнього палеоліту ), ані наявність орнаменту на окремих кістках, в тому числі на так званих «музичних інструментах» (навіщо «одягати» кістки та інструменти?).

Друга гіпотеза бачить в мізинських орнаментах відображення татуювання тіла первісної людини [1, с. 256–257]. Ця гіпотеза пояснює важливий факт індивідуального орнаментального оздоблення кожної з антропоморфних скульптур ( немає жодного повтору серед артефактів). Але, вона також не дає пояснень щодо появи татуювання на решта кістках, які не мають ніякого відношення до зображення людини. До того ж, не всі скульптури мають орнаментальне навантаження.

Можна також пригадати доволі оригінальне тлумачення орнаментів з Мізина, яке було дане відомим дослідником А. Сальмоні [8, с. 113].

Вчений вважав, що мізинський орнамент - це схематизоване зображення поховальних прикрас головного убору, які склалися з нашитих на нього мушлей. При цьому, дослідник посилається на аналогії з Гри-мальдійського «Гроту дітей», баварської печери Офнет та палестинського мезолітичного гроту Кармел. Меандровий орнамент, на думку А. Сальмоні, це схематизовані зображення спіральних равликів. При цьому, А. Сальмоні не відхиляє думки про орнаменти, як графічне відображення нашитих на одяг ланцюжків мушлей, або взагалі простого татуювання.

З досвіду вивчення дитячого творчого процесу добре відомо, що діти звертаються до орнаментального прикрашення, коли мають справу з найбільш красивими та привабливими речами, інакше кажучи, речами, на їх погляд абсолютно бездоганними. Тобто, і появу орнаменту на скульптурах можна трактувати, як знак найвищого визнання створених скульптором образів. Свого часу античний мислитель Платон вважав за ідеал людини поєднання в одне ціле двох половинок: чоловічої та жіночої. Чому б не так само думав і первісний митець, коли створював мізинську пластику? Гіпотетично такі уяви не можна виключати з поля зору.

Таким чином, на думку автора, до класичних пояснень орнаменту в якості віддзеркалення татуювання або верхнього одягу, як то пропонують робити археологи, можна додати і «естетичну» гіпотезу про появу орнаменту в якості визнання вищого художнього зразку творчого виробу. Це пояснення може бути поширено і на кістки і на «музичні інструменти», як окремі декоративно - ужиткові речі вищого гатунку.

Слід, також, окреслити проблему схематизації зображення мізинських скульптур. Проблема орнаменталізації та схематизації образів є доволі складною, насамперед, тому, що досліднику майже ніколи не відомо ( принаймні коли мова йде про первісні культури) з якою схематизацією він має справу. На думку автора, мову слід вести про два види схематизації.

Перший вид можна умовно назвати технічною схематизацією. В даному випадку мова йде про початкову фазу опанування художником свого ремесла, тобто, суто про технічно - професійне озброєння майстра. Можна провести повну аналогію з фазами опанування дитиною образотворчої діяльності. Завдяки успіхам науки останнього часу, вченими були визначені основні фази поступового руху дитини по шляху опанування мистецтвом, а саме були виділені наступні фази: до образотворча, схематична, фізіопластична, правдоподібна та вірних зображень [19].

В цьому рядку нам цікава саме друга, схематична фаза опанування дитиною образотворчої діяльності. Вона настає у віці 3-6 років і пов'язана, насамперед, з появою в малюнках дитини дуже схематичних зображень. Багато авторів вважають, що схема є єдиною можливою формою начального етапу малювання. При цьому, спостерігаючи навколишній світ, дитина відображає його в спрощеному вигляді. Доволі часто зображаються окремі ознаки речей без їх деталізації, що можна спостерігати на багатьох малюнках як у дітей так і у первісних художників. Таким чином, відповідно до біогенетичного закону Е. Геккеля, коли людина протягом онтогенезу проходить основні фази філогенезу, так точно дитина, опановуючи образотворчу діяльність, підказує нам, як первісні майстри опановували перші скульптури та малюнки. Можливо, що мізинські антропоморфні скульптури, доволі схематизовані, належать саме такій фазі розвитку і ми маємо справу з технічною схематизацією.

До другого виду схематизації слід віднести понятійну схематизацію. Краще за все порівняти її з подібним процесом в мові. Добре відомо, що в деяких мовах, наприклад, англійській мові збереглися так звані артиклі. Якщо англієць вживає визначений артикль «the», він має на увазі конкретне поняття про який-то конкретний предмет, тварину або людину. На той час коли він вживає не визначений артикль «a», то мова йде не про конкретний об'єкт, а про групу явищ або предметів, тобто, мова йде про поняття, яке завжди абстрактне. На думку автора, мізинські скульптури належать саме другому виду схематизації, про що вище і йшлося. Проте, не можна виключати співпадання двох видів схематизації, зважаючи на доволі ранній етап розвитку людини. Нагадаємо, що Мізинська стоянка віднесена до доби солотре, близько 20 тисячоліття до нашої ери.

На думку автора, все це дозволяє зробити припущення, що загадка мізинських скульптур полягає в спробі первісного скульптора відтворити поняття не жінки або чоловіка, а людини в цілому. Таким чином, перед нами унікальні, ключові зразки, які свідчать про перехід первісної людини на інший рівень мислення. В мові з'являються абстрактні поняття. А в галузі образотворчої діяльності - схематизовані зображення людини. З точки зору науки про розвиток мозку цей час слід вважати добою активних змін в розподілі функцій між лівою та правою півкулями мозку людини (так звана асиметрія в роботі мозку). Автор вважає за можливе, поряд з існуючими тлумаченнями антропоморфних мізинських скульптур, використовувати у викладацькому процесі і гіпотезу щодо належності цих унікальних артефактів, одночасно першоджерел

мистецтва на теренах сучасної держави України, до унікальних зразків і перших спроб створення абстрактних уявлень про людину в первісному образотворчому мистецтві.

Якщо зазирнути вперед, то скрізь в мистецтві ми будемо спостерігати паралельне існування я образотворчості, з одного боку прояви схематизації зображення, а, з другого боку, неухильний потяг художників всіх часів та народів до реалістичності зображень. Можна пригадати чудові зразки схематизованої трипільської скульптури, як жіночої так і чоловічої. Цікаво, при тому, що схематизація у трипільських майстрів наростає з часом і, наприклад, у пізно-трипільських усатівських племен зустрічаємо вкрай схематизовані зображення жінок у вигляді кубоподібних фігур. Натомість, в давньогрецькому образотворчому мистецтві від ранньої архаїки до еллінізму постійно йде процес пошуку більш реалістичного відображення навколишнього світу, в тому числі й людини.

Не менш цікаві трансформації можна спостерігати в скіфському та сарматському образотворчому мистецтві. Так, славетний скіфський «тваринний» стиль також трансформується від більш реалістичних зображень тварин ( хоча й вони доволі схематизовані) взагалі до схематичних зображень в більш пізні часи. Подібна картина спостерігається і в славетній скіфській пластиці. Так, більш ранні скіфські скульптури воєнків VI - V ст. до н. е. мають значно більш реалістичні і індивідуальні риси в обличчях чоловіків, ніж більш пізні зображення IV ст. до н. е.

Ще більш цікаві речі можна спостерігати в сарматському пластичному мистецтві. Сарматські майстри, яким взагалі - то не вдалося створити власну оригінальну скульптурну спадщину, поступово «дрейфують» від відвертого наслідування скіфським зразкам або античним скульптурам, врешті - решт, закінчують майже концептуальним мистецтвом, коли в якості кам'яних образів виступають зображення тамги і, навіть, цілі тексти, так звані сарматські «енциклопедії». Безсумнівно у всіх цих прикладів присутній прямий зв'язок між розвитком, з одного боку, образотворчої діяльності, а, з другого боку, мови і далі - писемності. При цьому, чим ближче культура до створення власної писемності, як у сарматів, тим більш схематизованим стає мистецтво. Знов-таки, нове підтвердження належності образотворчої діяльності до системи знакової поведінки людини і прямих зв'язків з паралельним розвитком мови.

Під подібним кутом зору автор пропонує аналізувати розвиток образотворчої діяльності не лише первісних культур, а і значно більш пізніх, включно до сьогодення.

#### Джерела та література:

1. Шовкопляс И. Г. Мезинская стоянка / И. Г. Шовкопляс. – К. : Наукова думка, 1965. – 328 с.
2. Обермайер Г. Доисторический человек / Г. Обермайер. – СПб., 1913. – С. 365.
3. Breuil H. Les subdivisions du Paléolithique supérieur et leur signification / H. Breuil // Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique, 14 session. – Genève, 1912. – P. 185-188.
4. Cartailhac E. Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques – XIV / E. Cartailhac. – Paris. – Т. XXIII. – P. 603.
5. Анучин Д. Н. Предисловие к русскому переводу книги Г. Обермайера «Доисторический человек» / Д. Н. Анучин. – СПб., 1913. – С. XIX.
6. Спицын А. А. Русский палеолит / А. А. Спицын // Записки Русского археологического общества. – СПб., 1915. – Т. XI. – С. 26.
7. Формозов А. А. Образ человека в памятниках первобытного искусства с территории СССР / А. А. Формозов // Вестник истории мировой культуры. – 1961. – № 6 (30). – С. 106.
8. Salmony A. Some paleolithic ivory – carving from Mezin. Artibus Asiae / A. Salmony. – 1949. – Т. XII, № 1/2. – P. 105, 113, 118.
9. Graziosi P. Die Kunst der Altsteinzeit / P. Graziosi. – Florenz, 1956. – P. 65-66.
10. Child D. V. Prehistory in the USSR. Paleolithic and metholithic / D. V. Child. – London. – Т. XLII. – P. 102.
11. Абрамова З. А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии / З. А. Абрамова. – М., 1966. – С. 92-93.
12. Борисковский П. И. Палеолит Украины / П. И. Борисковский // Материалы и исследования по археологии СССР. – М., Л., 1953. – № 40. – С. 282.
13. Ефименко П. П. Первобытное общество / П. П. Ефименко. – К., 1953. – С. 465.
14. Підоплічко І. Г. Дослідження палеоліту в УРСР. Палеоліт і неоліт України / І. Г. Підоплічко. – К., 1947. – С. 23.
15. Шер Я. А. Изобразительные памятники: ареал, типология, хронология / Я. А. Шер, Л. Б. Вишняцкий, Н. С. Бледнова // Происхождение знакового поведения. – М., 2004. – С. 120.
16. Абрамова З. А. Палеолитическое искусство на территории СССР / З. А. Абрамова. – М., 1962. – Вып. А 4-3. – С. 55.
17. Столяр А. Д. Происхождение искусства / А. Д. Столяр. – М., 1985. – С. 246-247. – Рис. 235.
18. Яковлева Л. А. Орнамент в изобразительном творчестве позднепалеолитического человека Поднепровья как исторический источник : автореф. дис. ... канд. истор. наук : спец. 07.00.06. / Л. А. Яковлева. – Л., 1988. – С. 5.
19. Бледнова Н. С. Творчество детей – модель зарождения изобразительной деятельности / Н. С. Бледнова, Я. А. Шер, А. Б. Вишняцкий // Происхождение знакового поведения. – М., 2004. – С. 199.