

904.6  
125

В. ЛАРИЧЕВ  
ПЕЩЕРНЫЕ  
ЧАРОДЕИ









**В. ЛАРИЧЕВ**

**НОВОСИБИРСК**



**ЗАПАДНО-  
СИБИРСКОЕ  
КНИЖНОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1980**



# ПЕЩЕРНЫЕ ЧАРОДЕИ

РАССКАЗЫ  
О ПЕРВОБЫТНЫХ  
ХУДОЖНИКАХ,  
МАГАХ,  
ВОЛШЕБНИКАХ,  
ЗВЕЗДОЧЕТАХ  
И МЫСЛИТЕЛЯХ

Книга доктора исторических наук В. Е. Ларичева рассказывает об одном из самых ярких «звездных часов» археологии — открытии искусства людей каменного века. В первозданных образах, нарисованных красками и выгравированных на стенах пещер, отразилось не только совершенство художественного видения мира, но и глубина мыслей и чувств первобытного человека.

# Рассказ первый: ОХОТНИКИ И ЭСТЕТЫ

*Человек ледникового времени  
равен в искусстве современному  
европейцу? Но это же скандал!*

**Ортега и Гассет**

## МАМОНТ, ИЗОБРАЖЕННЫЙ ЧЕЛОВЕКОМ

«Мамонт, изображенный человеком», — как сквозь сон донеслись до Эдуарда Лартэ эти слова. Будто не веря в их реальность, он снова и снова повторял их, словно священное заклинание. Да, он не ошибся: его гость из Англии, знаменитый палеонтолог и антрополог, известный всему ученому миру Европы Хью Фальконер так и воскликнул, осторожно проводя пальцем по частой сетке процарапанных линий: «Это мамонт, изображенный человеком, который жил с ним в одно время!» На руке Фальконера покоились пять тщательно подогнанных друг к другу обломков бивня мамонта, еще влажных после промывки, и он, не скрывая торжества, рассматривал их, близоруко щуря глаза.

Такое, действительно, может лишь присниться. Ведь всего несколько минут назад он, Лартэ, прошел со своими почетными гостями господином де Верно и доктором Фальконером по склону, что возвышался над рекой метров на шесть. Узкая тропинка, протоптанная в густой траве, петляла между ветками кустарника и, наконец, вывела их на площадку перед гротом Ля Мадлен, где производились раскопки. На семь метров поднялся свод грота, на дне которого покоилась не нарушенная никем трехметровая глинистая толща с залегающими в



ней костями вымерших животных и всевозможными каменными орудиями.

Эдуард Лартэ недаром пригласил гостей осмотреть именно этот грот долины реки Везер в Дордони, на юго-западе Франции, района, знаменитого многочисленными пещерами. Год назад, весной 1863 года, он, воспользовавшись любезным сообщением владельца одной из лавок древностей в Париже о находках каменных орудий неким Абе́лем Лаганном, поехал в местечко Лезэйзи, что находится невдалеке от небольшого городка Тейяк. Приехал и не пожалел: ему еще не приходилось бывать



Разъяренный

в местах столь живописных и приятных. Многоцветные золотисто-серые горы, необычайно разнообразные по очертаниям, покрытые лесом и кустарниками, залитые ослепительными лучами солнца поляны, будто расписанные щедрым художником, а главное — пещеры и гроты, которые располагались у подножия или прямо в стене каждой сколько-нибудь примечательной скалы! Козырьки каменных навесов ловко приспособили крестьяне, сооружая дома и хозяйственные постройки. Они ограничивались тем, что выкладывали из камней переднюю стену жилья и сараев, сколачивали впритык к скале покрытую черепицей крышу, а обо всем остальном позаботилась природа, «вытесавшая» в скале другие части строений. Крестьяне долины Везера, обитатели этих странных для парижанина домов, давно обратили внимание на то, что в глине часто попадались кости животных и расколотые камни, в том числе наконечники и ножи, отличающиеся изяществом и совершенством форм.

Абель Лаганн и его брат Ален, жители Лезэйзи, сна-

чала просто ради интереса копались в пещерах, отыскивая «старинное оружие», обитые камни и тяжелые окаменевшие кости, а затем, уяснив, что такие находки пользуются спросом у каких-то чудаков в столице, стали добывать их и для продажи. Но не только они портили гроты. Как рассказал Лартэ местный историк-краевед Десаль, еще в начале века пещеры Везеры раскапывал некто Франсуа Жуане, который был уверен, что в этих естественных убежищах жили древние кельты и галлы. Остатки их пищи, кости, по его мнению, обладали лекарственными свойствами, в частности, помогали избавиться от ревматизма. Франсуа Жуане рекомендовал растирать древние кости в порошок и глотать это снадобье... Но подлинная катастрофа постигла гроты и пещеры Дордони во времена Великой революции 1789 года: в пещерах искали селитру, которая использовалась для приготовления пороха.

Когда Лартэ в сопровождении превосходных проводников, братьев Лаганнов, начал обследование долины реки Везер, он пришел в ужас при виде настоящих погромов, в ходе которых уничтожалась часть рыхлых толщ, покрывающих каменистый пол пещер и гротов. В большинстве случаев те, кто здесь орудовал, не обращали ни малейшего внимания на каменные орудия и кости животных. Сколько погибло сокровищ древностей — трудно вообразить!

Но, с другой стороны, кто в то время принимал кости и камни за сокровища, если даже сейчас, через четверть века после начала изнурительного сражения великого Буше де Перта с академиками из Парижа за утверждение глубочайшей древности человека, находится немало скептиков и противников? Сам Лартэ не далее как три года назад, в 1860 году, не смог напечатать в издании Парижской Академии наук свою статью «О геологическом возрасте человека в Западной Европе». Тогда ему необычайно повезло. Все, кто проживал в

местечке Ош, что расположено к западу от города Тулуза, знали, что Эдуард Лартэ, мировой судья департамента Жэр, с увлечением занимается сбором разных древностей. Эта страсть появилась у него давно, с детских лет, когда однажды крестьянин, вспахивающий поле, обнаружил громадный зуб слона и подарил его мальчику. Со временем юношу особенно взволновал вопрос о том, как появился человек на Земле. Книги Буше де Перта были для него желаннее самых увлекательных романов: археолог из Аббевиля утверждал, что камни со следами сколов, которые он находил в земле, не простые камни, а свидетельства той далекой, «допотопной эпохи», когда человек жил вместе с давно вымершими мамонтами. Буше де Перт на десятилетия стал объектом язвительных насмешек седовласых академиков из Парижа. Но он не сдавался и продолжал свою почти безнадежную борьбу за «сумасшедшую идею» о «допотопном человеке», жившем задолго до того рубежа, когда 6 000 лет назад, по утверждению церкви, да и официальной науки тоже, будто бы появились первые люди. Сосредоточенный и целеустремленный Лартэ беззаветно верил своему кумиру Буше де Перту. И не просто верил, а всеми возможными силами стремился подтвердить его правоту, для чего и начал раскопки вблизи от своих родных мест около Сансана. Эдуард Лартэ гордился, что сам Жоффруа де Сент-Илер, великий натуралист Франции и противник академика Жоржа Кювье, который не признавал «допотопного человека», похвалил его за открытие костных останков ископаемого гиббона. Эта находка, по словам Сент-Илера, показывала, что и обезьяны, предки человека, изменялись в ходе развития.

Но все же по-настоящему Лартэ повезло лишь в 1860 году. Однажды к нему пришел мастер Вье и сообщил, что при прокладке дорожного полотна около местечка Ориньяк рабочий Бонмэзон, выковыривая киркой



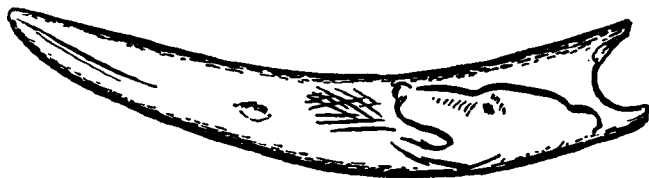


Малая Сая (Хакасия). Крылатый солнечный конь.  
Выбивка на камне. Деталь композиции.

камни, наткнулся на человеческое погребение. Стоит ли говорить, как взволновало Лартэ это сообщение! Впрочем, оказалось, что бургомистр Ориньяка доктор Амьель давно отдал распоряжение захоронить потревоженный прах на местном кладбище и найти кости уже невозможно. Тогда Лартэ начал раскопки в Ориньяке. Они завершились полным триумфом: очередное захоронение человека залегало в слое с костями «допотопных» животных — мамонта, северного оленя, медведя и пещерной гиены! Там же находились превосходные, изготовленные из кремня орудия, в том числе совершенных форм, и мастерски выструганные наконечники копий и ножи. Кажется, более ничего не нужно для подтверждения глубочайшего, насчитывающего многие тысячи лет возраста людей каменного века. Вот оно новое и такое бесспорное подтверждение правоты обожаемого Буше де Перта, и в Париже должны, наконец, признать это!.. Вот тогда-то Лартэ и написал статью «О геологическом возрасте человека в Западной Европе», и 19 марта 1860 года направил ее в столицу. Теперь осталось дожидаться выхода ее в свет, чтобы Буше де Перт узнал о своем неведомом союзнике. Но не тут-то было... Когда к Лартэ прибыл журнал Академии, он нашел в нем лишь упоминание о получении редакцией его сочинения, текст которого редактор, однако, не осмелился напечатать! Эдуарду Лартэ пришлось переслать статью в Англию, где геологи поддерживали идеи Буше де Перта, и она в том же году благополучно вышла в свет, но в специальном узкогеологическом издании.

На том волнении 1860 года не закончились. Главное и самое неожиданное случилось осенью, в сентябре, когда Лартэ посчастливилось принять участие в раскопках Альфреда Фонтана, который в Арьеже вел исследования пещеры Массы. Здесь тоже некогда жили охотники древнекаменного века. На месте их примитивного становища в перемешанной с камнями глине за-

легали всевозможные инструменты, изготовленные из легко раскалывающихся кремнистых пород, а также обломки костей — остатки первобытных трапез. Кости в большинстве случаев принадлежали животным, которые давно не встречались на территории Франции, и Лартэ, перебирая кости и рассматривая каменные орудия, извлеченные из глины, с трудом сдерживал негодование при мысли, что теперь в Париже вновь придется доказывать давно очевидное для тех, кто не гнушается сам копать в пещерных отбросах.



Сердится

И вдруг (вот уж поистине час от часу не легче!) он, поворачивая в разные стороны заостренный рог северного оленя, заметил гравированный рисунок головы животного. Для Лартэ не потребовалось много времени, чтобы установить, кто именно изображен на роге: конечно же это голова ревущего в ярости медведя! Глубокие резные линии, превосходно сохранившиеся на гладкой поверхности рога, четко оконтуривали узкую, сильно вытянутую морду зверя. Массивная верхняя челюсть, на конце которой резчик не забыл наметить характерный пяточок носа, едва заметно и плавно переходила в сильно покатый лоб и низкую округлость головы с шишковидными выступами уха. Глаз маленький, черный, злой, а пасть раскрыта, и из нее не то брызжет слюна, не то хлещет кровь... А может, медведь старается схватить ртом нечто травянистое с ягодами?.. Ни-



что не поможет разгадать этот ребус. К тому же Лартэ никак не мог прийти в себя от мысли, что у него в руках находится нечто невиданное археологами: гравированное изображение головы животного, сделанное (как ни кажется это невероятным!) художником древнекаменного века. Вот ведь в чем состоит незадача: не успели Буше де Перт и его не столь уж многочисленные сторонники убедить часть ученого мира в том, что родословная человека не столь молода, как представлялось всего четверть века назад, как приходится признать: эти примитивные, едва ли отличающиеся от современных дикарей пещерные жители, троглодиты, умели рисовать! Причем, судя по гравюру, их художественные способности находились отнюдь не на детском уровне. Ну, а если так оно и есть, то какие же они троглодиты?!

Как все же отнесутся к находке из пещеры Масса противники глубокой древности рода человеческого? Не обернут ли они ее против тех, кому и без того приходится не легко?.. Возможен, кажется, лишь один ход, который сразу выбьет почву из-под ног всех противников. На роге северного оленя из Масса изображен, по-видимому, гигантский медведь, возможно, обитавший в той же пещере до прихода в нее людей каменного века. Не исключено, что охотники убили и даже съели медведя, а гравюра представляет собой своеобразный документ, подтверждающий это знаменательное событие... Впрочем, такие мысли не более, чем фантазии: доказать их реальность невозможно... Эдуард Лартэ понимал это; но вот что казалось ему совершенно бесспорным — так это факт сосуществования людей древнекаменного века и такого огромного животного, как пещерный медведь. Первобытные охотники удостоверили тем самым свою глубокую древность, ибо с этого момента всяческие глубокомысленные рассуждения «теоретиков» о невозможности доказать одновременность вымерших живот-

ных и каменных орудий, а также человека, как обитателя Земли в «допотопные» времена, лишались всякого смысла.

Конечно, Лартэ понимал, что пещерный медведь не лучший представитель «допотопного мира». Вот если бы найти гравюру мамонта или шерстистого носорога!.. А то медведь... Медведь, он и теперь обитает в альпийских пещерах... С другой стороны, северного-то оленя сейчас во Франции нет. Теплый климат для него не подходит. А голова медведя, между прочим, выгравирована на роге не какого-нибудь, а именно северного оленя!

После завершения осенних раскопок в Масса Эдуард Лартэ написал статью с намеренно вызывающим на дискуссию названием — «Новые исследования сосуществования человека и крупных млекопитающих». На сей раз его сочинение беспрепятственно вышло в свет. Возможно, эта удача объясняется тем, что редактор отдела «Зоология» «Анналов естественных наук» попросту не разобрался в коварном подтексте статьи мирового судьи из департамента Жэр. Но зато разговоров о сенсации или упреков в некомпетентности «провинциальных любителей наук» в парижских академических кругах не последовало. Заинтересованные лица сделали вид, что не читают зоологические тома «Анналов...»

С весны до августа месяца 1863 года Лартэ вместе с братьями Лаганны обследовал множество пещер в долине реки Везер. Он хотел найти такой памятник, который при раскопках дал бы достаточно многочисленные находки каменных орудий и костей вымерших животных, а если повезет, то и гравированных рисунков. Не вырезали же их лишь в Масса!.. С общего согласия исследования начались в гроте Ришар, известном также под названием Лезэйзи. Затем раскопки были продолжены в пещерах д'Анфер и в Верхней Ложери, в Ложери-От и Ложери-Басс. Работа подвигалась медленно: пещерная глина, смешанная со щебнем, за мно-

гие тысячелетия слежалась в твердую, как камень, брекчию. Разбирать ее приходилось с предельной осторожностью, чтобы не повредить хрупкие изделия из камня и кости, а главное, сохранить от нарушений те находки, что связаны с изображениями «допотопных животных».

В удачливости Лартэ не откажешь: помимо всевозможных орудий первобытных охотников, он вновь обнаружил гравированные рисунки животных. Кажется, та же, что и в Масса, уверенная рука нанесла на поверхность костей наброски фигур нескольких животных. Теперь к медведю можно было добавить горного козла



Захватывающее зрелище

и серну, а главное, что восхитило Лартэ, северного оленя и древнего тура! Вот они, давно исчезнувшие на юго-западе Европы животные, которых преследовали, убивали и съедали охотники древнекаменного века. Опи, бесспорно, его современники, поскольку в противном случае, «допотопный человек» рисовал бы каких-то других зверей. Значит, действительно люди, заселявшие некогда пещеры долины Везеры в Дордони, жили в одно время с северными оленями, на которых они, вооруженные всего лишь копьями с каменными наконечниками, умели успешно охотиться! Эдуард Лартэ придавал настолько важное значение факту сосуществования северного оленя и первобытного человека, что в который уже раз, стремясь подчеркнуть глубокую древность

троглодитов, связал название их культуры с «эпохой северного оленя».

Вместе с тем Лартэ вовсе не считал этих «допотопных троглодитов» примитивными существами. Он настолько любил все связанное с древнекаменным веком, что искренне недоумевал, как можно не видеть красоты и совершенства в тех же каменных орудиях! Как искусно и продуманно они оформлены, с каким тонким чувством симметрии!.. Это искусство закономерно и поражает не в меньшей мере, чем все остальное, связанное с культурой пещерных жителей эпохи северного оленя. Возмущая ретроградов, Лартэ так и писал в очередной статье о находках в долине Везеры: «Чему удивляться, что охотники на северного оленя так искусно изображали животных? Они же жили вместе с ними!..»

...Не случайно в мае 1864 года Лартэ привел своего почетного гостя Хью Фальконера в грот Ля Мадлен. Привел в столь подходящий момент, что могла даже возникнуть мысль о розыгрыше, о заранее подготовленном «открытии». Но те, кто хорошо знал Лартэ, его строгое служение науке, разумеется, понимали, что ничего подобного и быть не могло. Произошло лишь случайное совпадение, не более. Но какое знаменательное! Лартэ ведь привел Фальконера в Ля Мадлен просто потому, что эта пещера, расположенная всего в шести километрах к северу от Лезэйзи, почему-то влекла его к себе больше, чем другие гроты долины Везеры. Может, тому виной ненарушенность и значительная мощность глины с обильными находками каменных орудий или на-



Акробатический этюд

ходки новых образцов искусства троглодитов, правда, безжалостно разломанных и очень уж фрагментарных, но зато невиданных им ранее,— не гравюр, а скульптур! Выходило так, что первобытные охотники умели не только рисовать, но и вырезать из кости и рога скульптуры?!

Пожалуй, Ля Мадлен влекла Лартэ прежде всего потому, что культура древнекаменного века, которую ему посчастливилось обнаружить здесь, казалась самой древней. Вывод такой он сделал после того, как в слое глины стали попадаться останки не только бизонов и северных оленей, но и обломки гигантских костей мамонтов.

Это означало, что троглодиты охотились и на самых крупных животных «допотопной эпохи», которые жили в долине Везеры в одно с ними время.

Мечта найти в пещере изображение мамонта даже самому Лартэ казалась дерзкой и едва ли осуществимой в ближайшее время. Это было бы слишком простым решением наиболее сложной и центральной по значимости проблемы — бесспорного доказательства существования людей древнекаменного века с самым эффектным и экзотическим животным ледниковой эпохи — колоссом мира млекопитающих, мамонтом. Но нет, Лартэ не ослышался, и он не пребывал в мечтательных грезах: сухой и педантичный Хью Фалькoner, который приглашен в Ля Мадлен удостовериться в том, что в глине, в непосредственном соседстве с костями мамонта, залегают каменные орудия, произнес — «это мамонт, изображенный человеком, который жил с ним в одно время!»

Эдуард Лартэ вновь и вновь восстанавливал в памяти обстоятельства происшествия, значительность последствий которого для науки о древнейшем прошлом человека трудно было переоценить. Рабочий передал ему пять разломанных пластинок бивня мамонта, и он, привычно сопоставив их друг с другом, сложил облом-



ки вместе. Гравированные линии были не беспорядочны, они очерчивали нечто вроде фигуры животного, но какого — Лартэ никак не мог понять. Опасаясь, не воспримет ли гость его предположение как беспочвенную фантазию, он передал пластинку Фалькonerу. Однако тот спокойно подтвердил правоту Лартэ, а затем (вот он опытный глаз палеонтолога!) обратил его внимание на характерную подтреугольную с крутым лбом голову животного. Такой, конечно, могла быть лишь голова мамонта. И глаз на месте, и хобот, опущенный вниз... А плавно изогнутые линии не что другое, как бивни. Потом Фалькoner, как будто он ничем более, кроме расшифровки гравюр троглодитов, в жизни не занимался, указал на пучки и полосы тонких извилистых линий, расположенных поперек тела животного. Эти линии изображали шерсть. Шерсть покрывала тело гиганта и свисала клочьями с его шеи и брюха. Пучки густых волос размещались и в верхней части хобота, хотя конец его оставался голым. Спина мамонта выступала горбом и резко понижалась к задней части, где торчком поднялся вверх тонкий хвост, распушенный на конце вроде метелки. Фигура животного полна ярости — он явно готовился ринуться в сражение с врагом, но с кем — из-за недостающей части пластины сказать было невозможно.

Так неожиданно решился главный вопрос, уточнить который предстояло в Ля Мадлен Хью Фалькonerу. Неизвестный художник удостоверял своей гравюрой, что он на самом деле был современником мамонта. В тот майский день все разговоры вертелись около находки гравюры. Ее обсуждали на все лады, а Лартэ, торжествуя в душе, отмахивался и говорил, что, собственно, открытие из области пещерного искусства не добавляет ничего принципиально нового для раскрытия теперь в общем-то ясной проблемы — человек был современником вымерших животных! Фактов, подтверждающих

эту идею, и без того много... Однако Лартэ, будучи действительно чрезвычайно скромным человеком, на сей раз слегка лукавил: он, конечно, отдавал себе отчет, насколько сильное оружие вложено в его руки. Следовало лишь в нужный момент, расчетливо и без промаха пустить его в ход. И Лартэ, в отличие от предшествующих случаев, когда известие об открытии гравюр публиковалось немедленно, решил не спешить и действовать наверняка, чтобы не скомпрометировать начатое им великое дело, чтобы открытие было оценено исследователями сразу.

Гравюра была представлена на обозрение ведущим специалистам и экспертам по археологии. Обломок пластины рассматривали Катрфаж, Лонперье, Жуане, Одьерн и, наконец, высший авторитет по разного рода «раритетам» — сам господин Фрэнкс, директор Лондонского общества антикваров. «Дебют» гравюры мамонта в «высшем свете» прошел без эксцессов, чего более всего опасался рассудительный и осторожный Лартэ, не склонный к агрессивным баталиям с коллегами. Далее Лартэ подготовил копии уникальной гравюры — Британский музей, Парижский музей естественной истории и Венский естественно-исторический музей выразили желание заполучить их для своих экспозиций. Точность и ясность факта прежде всего — и Лартэ разослал в крупные музеи Европы образцы слоя, в котором в Ля Мадлен залегали каменные инструменты и пластина с гравюрой мамонта. Теперь, когда никто из самых придиричивых критиков и ворчливых скептиков не мог ни к чему придаться, настала пора объявить об открытии официально, в печати, что и было сделано. Своенравный, подверженный бурным эмоциям научный мир был на сей раз достаточно подготовлен к тому, чтобы спокойно принять один из величайших по ценности документов, связанных с деятельностью древнейшего человека...

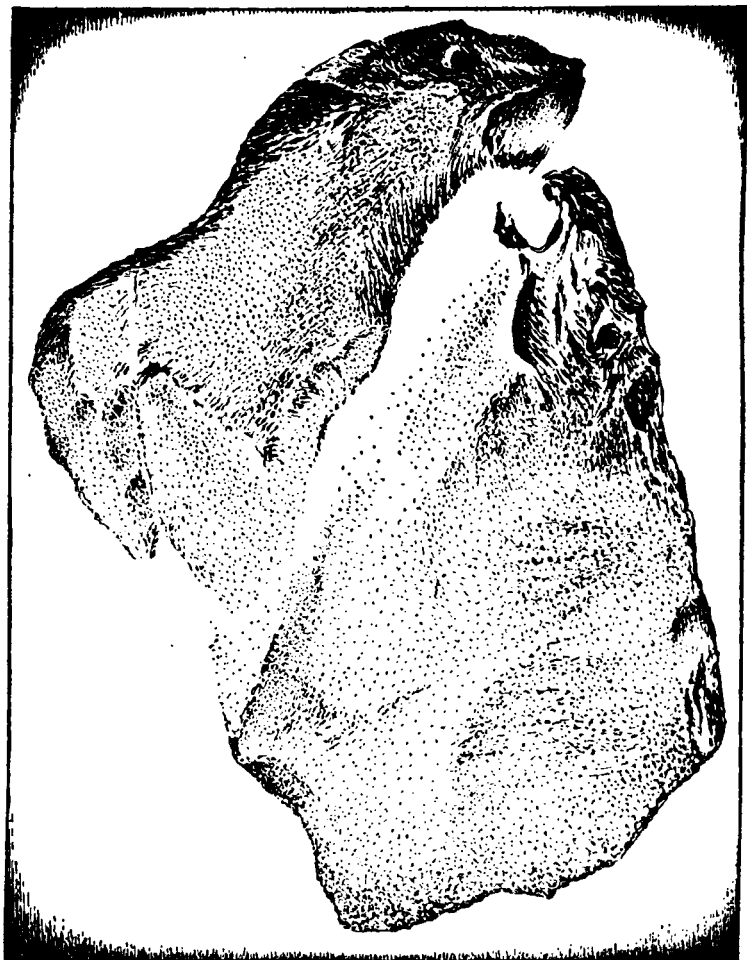
И все же гравюры и скульптуры в каменных убежищах «допотопного человека» не могли не смутить археологов вследствие одного весьма деликатного обстоятельства: если им удалось открыть и подтвердить «допотопный» возраст первобытного человека, если его культура действительно необычайно проста, то как, в таком случае, объяснит то, что столь отсталые существа оказались способными создать с помощью незамысловатых каменных резцов такие совершенные образцы искусства? Быт пещерных жителей, как его раскрывали раскопки, в самом деле отличался примитивностью. В сложенных из камней очагах, а то и просто в ямках, эти люди разжигали огонь, чтобы приготовить скудную трапезу. Они жадно пожирали поджаренное мясо, дробили в мелкие куски трубчатые кости животных, чтобы полакомиться мозгом, и тут же, не заботясь об особой чистоте и порядке, отбрасывали их в стороны. Когда наступала ночь, здесь же, среди догнивающих остатков пищи, расстилались грязные и вонючие шкуры, и вся группа троглодитов, сбившись в кучу, заваливалась спать, восстанавливая силы для очередного, полного бесчисленных забот, дня. Слабость технического оснащения охотника каменного века не вызывала сомнений. Так ли велика была надежда на успех в охоте на осторожных быстроногих животных вроде горных козлов или лошадей, а тем более толстокожих, покрытых пластами слежавшейся шерсти носорогов и мамонтов, если ты вооружен лишь копьем или дротиком с каменными наконечниками да кремневым ножом? Можно представить, сколько времени затрачивали охотники и к каким изощренным уловкам им приходилось прибегать, прежде чем преследование зверей завершалось удачей. До искусства ли было им, вечно занятым главной заботой — добыть пропитание и не остаться голодными?!

Все, что было известно о древнекаменном веке к 60—70 годам прошлого века, буквально вопияло про-

тив принятия искусства как неотъемлемой части культуры далеких предков, живших во времена, давность которых обывателю от науки трудно было даже вообразить. Дикость этих неожиданно появившихся на свет божий «родственников» не поддавалась описанию, вызывая порой при знакомстве с отдельными подробностями быта и ужас, и брезгливое негодование. И вот едва, скрепя сердце, было признано, что нечто такое в родословной человека все же было, как миру преподнесли очередной сюрприз: оказывается, эти дикари способны еще и к художественному творчеству! Да такому, что, пожалуй, немало современных служителей искусств окажутся посрамленными при сравнении их плодов труда с первобытными! Не ударились ли эти вечно склонные к фантазерству господа гробокопатели, то бишь археологи, в мистификацию? Не наступила ли пора охладить их не в меру разыгравшееся, а может быть, и большое воображение?

Охлаждать воображение не пришлось. Напротив, возникла настоящая потребность подогреть его кое у кого, в том числе у облеченных «регалиями», чтобы они смогли, наконец, понять, что произошло.

А случилось действительно нечто фантастическое, на первый взгляд, невозможное — людям открылись живые картины давно ушедшего в небытие мира, о котором несколько лет назад никто из живших на Земле не имел ни малейшего понятия. Эдуард Лартэ и его коллеги воскресили мир забытый, наглухо заваленный многометровыми пластами глин, надежно скрытый от любопытных глаз под обвалами каменных глыб, запрятанный под темными сводами пещер и гротов,— странный, непонятный, чужой. И этот мир заговорил не только языком каменных инструментов, но и образами истинного искусства — гравюрами на камне, кости и роге, барельефами и скульптурами. Мир предков стал осязаемым до реальности. Он отчетливо проступил из мрака тысяче-



Малая Сяя (Хакасия). Волк, атакующий лошадь. Барельеф.



летий в подробностях, которые, казалось, не должны были сохраниться ни при каких обстоятельствах. Он оживал на глазах с каждой новой находкой — трепетный, полнокровный, чувственный.

Человека в том мире, как можно предполагать, интересовало и волновало, конечно, многое — и скалы, и река, и лес, и травянистые долины, и пещеры, и ручьи, пробивающиеся из-под камней. Но он, как будто зная, что все это сохранится в неизменности на тысячелетия вперед, постарался запечатлеть для будущих поколений то, что безвозвратно исчезло затем с лика Земли или стало экзотической редкостью, доступной для обозрения немногим. В этом тоже заключалась непреходящая ценность древнейшего в мире искусства. Во всяком случае, палеонтологи неожиданно заполучили для себя «картинки», с которыми им теперь следовало сверять свои реконструкции вымерших обитателей Земли. Эдуард Лартэ, рассматривая открытые им и другими археологами Европы гравюры и скульптуры людей древнекаменного века, не мог, разумеется, сразу, без особых раздумий сказать — для чего, на самом деле, первобытный человек воссоздавал на обломках камней и галек, а также на поверхности кости и рога изображения животных? Однако не могло не броситься в глаза одно бесспорное обстоятельство: именно они, звери «допотопной эпохи» и ледниковых времен, в первую очередь волновали пещерных жителей. За редчайшим исключением образцы искусства связаны именно с образами животных.

И с каким поразительным разнообразием положений и композиционных сочетаний предстал перед археологами этот своеобразный «парад» звериного окружения троглодитов! Сведенные воедино, образцы искусства воспринимались как некогда рассеянные ураганом времени листки из книги или даже, лучше сказать, энциклопедического руководства древнекаменного века, под,

предположим, единым названием — «Жизнь животных. Допотопные времена». Громоздкими тушами, испещренными волнами коротких и длинных линий (космы волос!), проступали в гравюрах фигуры гигантов ледниковой эпохи — мамонтов и шерстистых носорогов. И на рисунках они сохраняли величавое спокойствие осознанных свое могущество господ животного царства. А если художник показывал их взволнованными или рассерженными, то в изображениях со всей отчетливостью чувствовалась сила, сокрушающая все на своем пути. Спокойными или медленно вышагивающими были показаны лошади, северные олени, бизоны, горные козлы, лани. У каждого животного древний художник умел подчеркнуть наиболее характерную для него особенность тела, походки, позы. Причем мастерство художников достигало такого уровня, что ему достаточно было бегло набросать несколько штрихов, чтобы рисунок, при всем схематизме и даже порой кажущейся небрежности, воспринимался как трепетный слепок живого образа! Если же гравированный рисунок или скульптура отделялись с желанием воспроизвести натуру в деталях, то в таких случаях гравюра, скульптура или барельеф приобретали настоящую зримую объемность, одухотворенность и живость. Животные теряли статичность поз, в испуге неслись галопом от невидимого врага. Изящные и тонкие ноги ланей пружинисто, как из катапульты, бросали вперед поджарые, налитые мускульной силой тела животных; передние подогнутые ноги гривастых лошадей сливались с линией живота, а задние оттягивались далеко назад, из-за чего невольно возникало впечатление стремительного полета по воздуху. Художники пещер умели схватить в рисунке мгновенное движение животного!

Там, где звери были изображены в сравнительно спокойные моменты, главным достоинством их, несомненно, являлась точно подмеченная трогательная красо-

та поз. Запомнить все это, а затем в подходящее время перенести увиденное на поверхность камня или кости — было, конечно, нелегко. Вот шагающий олень повернул голову назад и внимательно смотрит на нечто весьма для него любопытное. На другой гравюре олень изображен в тот момент, когда, мелко переступая ногами, он нагнул голову, чтобы ущипнуть траву или ягель. Гравюра миниатюрна, но как точно и со знанием дела выписана на ней каждая деталь! Спокойно опущена вниз голова с тяжелыми рогами; с шеи свисают пучки подшейного волоса; прямая линия спины завершается коротким, торчащим вверх хвостиком, покрытым щетинками мельчайших волос. Короткие штрихи на теле, своего рода светотень, создавали впечатление объемности. Как внимательно следовало наблюдать за жизнью животного, как хорошо нужно было знать его повадки, чтобы «остановить» в



Заблудился...

гравюре прекрасное мгновение, не оставляющее людей равнодушным и сейчас. Тонкость отделки мирно пасущегося оленя тоже не может не поразить — трудно представить, как и каким инструментом резчик по кости выгравировал столь миниатюрный овал глаза, темную точку ноздри, узкую и извилистую линию рта и, наконец, ухо, со штрихом внутри. Не пользовался же он, в самом деле, увеличительным стеклом!

А разве не те же самые мысли возникают при взгляде на скульптуру бизона, изображенного художником в тот момент, когда животное лизало шершавым языком

свой мохнатый бок? Массивная шея с покрытым густой шерстью загривком мешала развернуться под должным углом, поэтому бизону пришлось изогнуть все тело, выставить вперед не только передние, но и задние ноги, а затем резко завернуть назад голову, чтобы дотянуться, наконец, до нужного места. Космы шерсти на груди и подбородке рассыпались веером. Глядя на эту скульптуру, отчетливо чувствуешь тонкий юмор и добрую усмешку первобытного скульптора, выбравшего для сюжета такой забавный момент. Нужно было действитель-

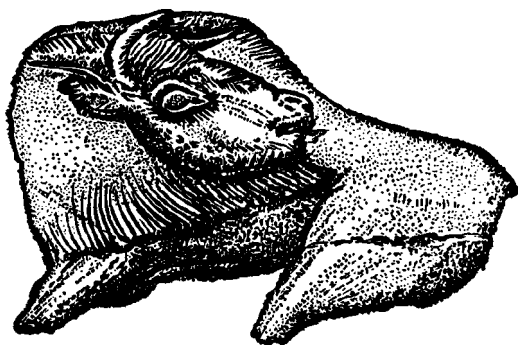


Лакомка

но обладать истинно человеческим взглядом на мир, чтобы по достоинству оценить такую вот обыденную и вместе с тем яркую по жизненности картину. Первобытный человек, которого всегда представляли предельным рационалистом и прагматиком, видел, оказывается, мир и многокрасочнее и полнее, чем иные строгие судьи-потомки, оторвавшиеся от живой природы.

Древний человек гравировал на камнях и костях не только единичных животных. Большая часть их в перелесках степи и тундре паслась стадами, и это тоже нашло отражение в образцах искусства. Если для жителя пещер, освоившего главные принципы художественного творчества, было под силу изобразить зверей

не просто статичными, а в движении, и не только в профиль, а и с разного рода ракурсами и неожиданными разворотами, с передним и задним планом, то не составило для него труда представить тех же животных группами. Такие гравюры тоже удалось обнаружить при раскопках. Чередой крутых холмов поднялись друг над другом фигуры мамонтов с их характерным профилем. Грозным частоколом пик выдвинуты вперед бивни... А на другой плитке толпой сгрудились тяжеловесные би-



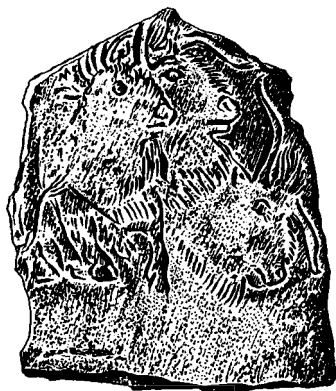
Лидер гонки

зоны. Один из них, с опущенным книзу рогом, с лохматым чубом над лбом, склонил голову до земли. Два других стоят рядом. И, видимо, не они одни, поскольку в сплетении ног внизу трудно разобраться.

Однако самый излюбленный мотив в многофигурных композициях — мчащиеся друг за другом лошади, олени, лани, горные бараны и козлы. Они несутся в ряд, один за другим, хвост в хвост. Тела вытянуты в летучем галопе или, напротив, сжаты в комок, как бы готовые к решительному броску. У зверей длинные напряженные шеи, задранные вверх головы. Часто граверы вообще изображали лишь головы животных — одна за другой или

друг над другом. При этом рисунок не был фрагментарным или условным. Видно: козы мчатся по густой высокой траве луга. Мелькают, колеблясь как волны, их короткие шеи с посаженными на них красивыми головами. А олени, очевидно, плывут через глубокую речку; потому художник ограничился тем, что изобразил только их тревожно поднятые над водой головы... Каждая из таких сцен пронизана динамизмом, экспрессней. Кажется, удали камень, освободи из плена замерших в какой-то момент зверей, и они рванутся на простор и волю. А там за ними никому не угнаться!

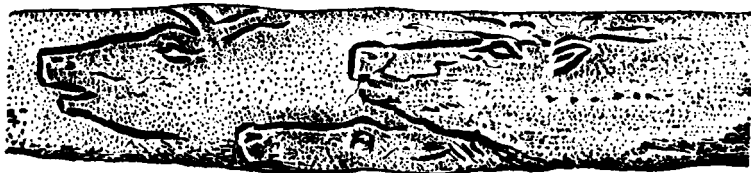
Значительно реже попадались археологам гравюры, представляющие собой жанровые сцены или своего рода рассказы в картинках. Художник подсмотрел зорким и равнодушным взглядом эпизоды порой трагические, порой забавные, а то и просто повседневные, заурядные. Вот хищники, очевидно, волки, присели друг перед другом в угрожающей позе. Каждый готов вцепиться другому в горло, пасти раскрыты, округлены глаза, торчком стоят уши. Они, очевидно, не поделили добычу и через мгновение схватятся в ожесточенной драке. Другая сцена более трагическая: огромная львица приготавлилась напасть на быка, но застыла в изумлении —



Нераслучные друзья

кажется, совсем беззащитное и обреченное на гибель животное вытянуло, защищаясь, переднюю ногу и готово ударить копытом своего противника. Трудно сказать, чем завершится борьба, но не отчаянная ли смелость жертвы, вызывающая почтительное к ней уваже-

ние, заставила художника взяться за резец?.. А здесь, на узком стержне рога, выгравирован настоящий «бой быков» древнекаменного века. Покрытые шерстью могучие зубры с огромными горбами и массивными головами с ходу столкнулись лбами друг с другом. Кажется, искры посыпались, пыль поднялась столбом и изгибы молний сверкнули в воздухе. Быки упрямы, никому из них не хочется уступать. Третий герой события тоже торопится принять участие в свалке: он суетливо приближается к месту столкновения — не опоздать бы! Все



### Дружное семейство

в этой композиции прелестно: и уравновешенность ее, и характерность «действующих лиц», и динамичность действия, и его острый конфликт, и реализм рисунка. И снова добрая, со значительной долей юмора усмешка первобытного художника над своими собратьями из звериного царства. Она смягчает, она сводит на нет трагичность ситуации.

Все эти события художник мог наблюдать из засады, спрятавшись за кусты или камни. Но как он подсмотрел, что происходило под водой, когда олени переправлялись через глубокую речку? По-видимому, умел вообразить сцену до деталей, ибо удалось обнаружить пластину с гравированными изображениями оленей в воде. Тела их как бы плывут в невесомости, ноги повисли безжизненными плетями — так они при ходьбе по земле никогда не изображались, ибо острые концы копыт направлены вертикально вниз. Олени передвигались

как балерины на пуантах. Гравированные рисунки огромных рыб, изображенные в непосредственном соседстве с оленями, подтверждали, что олени действительно плывут в глубоком потоке. Композицию из плывущих оленей и рыб невозможно оценить иначе, как подлинный шедевр вдохновенного искусства первобытных художников, которые умели воспринимать мир во всей его многокрасочности.

Но что представляли собой те камни, кости и рога, на которых Лартэ неожиданно для себя выявил гра-

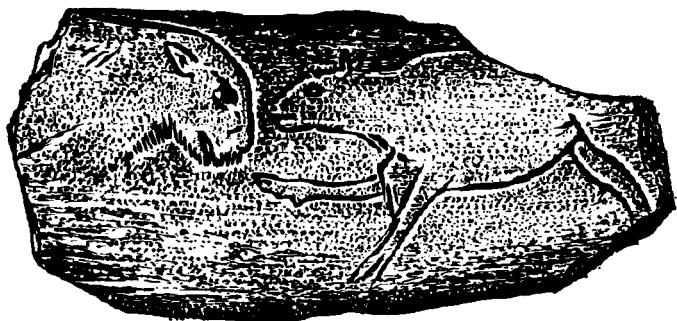


Разговор начистоту

вированные изображения «допотопных животных»? Это не всегда были бесформенные обломки неизвестного назначения. Как выяснилось в ходе раскопок, из рога и кости изготавливались орудия, поверхности которых как раз и украшались гравированными рисунками или барельефами. В особенности эффектными выглядели копьеметалки, концы которых украшали выступы, скульптурно оформленные в виде тел животных. Они изображались с подчеркнутым динамизмом и экспрессией — в стремительном движении, прыжке и в неожиданных поворотах. Сложные многофигурные композиции порой сплошь покрывали поверхность загадочных изделий из рога с круглым отверстием, прорезанным у его основания. Представить, для чего они могли использоваться, никто не мог, но, учитывая обилие гравюр



на их поверхностях, что свидетельствовало об особой ценности и значимости изделий, такие предметы почти-тельно называли «командирскими жезлами»! Ножи и копья, вырезанные из костей, тоже украшались гравюрами. Вообще создавалось впечатление, что пещерные обитатели Европы «допотопных эпох» не упускали случая украсить гравюрами орудия своего труда и оружие, которое использовалось для повседневных нужд, а также и для охоты. Выходило, что первобытный дикарь жил постоянно в мире искусства, образцы которого он сам творил с любовью и наслаждением.



Мораль сей басни такова...

Такое заключение, конечно, не могло не вызвать недоумения. Зачем искусство дикарю, задавленному тяготами жизни, борьбой за выживание? Что означали эти образцы, в чем заключался их смысл, следовало ли искать этот смысл? Как могло случиться, что в примитивном обществе при самом низком уровне культуры, который можно только вообразить, возникла вдруг тяга к художественному творчеству, зародилось святое святых человеческого духа — искусство? Ведь если «допотопное искусство» действительно — реальность, если ему нельзя отказать в яркой художественной вырази-

тельности и эмоциональной силе, то, значит, «пещерные варвары» замахивались на соперничество с великим искусством античности! Но кто же не знает, что культуры древнего Рима и Греции как небо от земли отличались от того, что породили их дикарские прадеды? И как можно всерьез утверждать, что дикари за много тысячелетий до выхода на историческую арену варваров, соперников священного Рима, создали нечто такое, чем большая часть Европы не обладала даже каких-то два тысячелетия назад, на рубеже нашей эры? Открытие Лартэ нарушало элементарные логические заключения



А около бойцов, как всегда, суетился судья...

историков культуры, а потому настораживало и воспринималось с плохо скрываемым раздражением и скептицизмом. Правда, скептикам, которые уже оконфузились однажды с неприятием камней Буше де Перта, приходилось соблюдать осторожность и сдержанность. Но, как выяснилось вскоре, лишь до поры до времени...

На плечи Лартэ легла нелегкая задача — дать логически безупречные ответы на те вопросы, что волновали всех, кто следил за успехами археологии древнекаменного века. Сложность положения заключалась еще и в том, что Лартэ следовало вначале доказать, опираясь на открытое им искусство, допотопный возраст культур каменного века. А когда это удалось, Лартэ прежде всего обратил внимание на изобилие встречающихся на стоянках костей крупных животных, на которых охотились троглодиты. Пещерные жители бы-

ли охотниками и, судя по завалам костей в местах их обитания, не испытывали особого недостатка в пище.

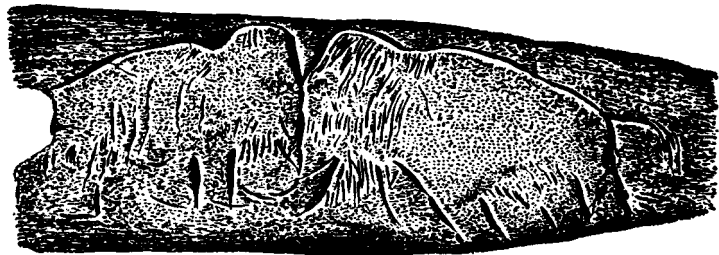
В те далекие времена в долине Везеры бродили тысячные стада животных. Преследовать их не составляло труда. Охотничьи предприятия, несмотря на слабую вооруженность людей, оканчивались обычно успехом. Многочисленность и разнообразие дичи позволяли без



Переправа? Переправа!

особо значительных затрат сил и времени обеспечивать стойбище пропитанием и даже накапливать на зимнее время обильные запасы пищи, поскольку холода создавали благоприятные условия для ее длительного хранения. В этих условиях у дикаря, не обремененного тяжелой необходимостью совершать ежедневные охотничьи экспедиции, появлялось много свободного времени. Вот та причина, которая, по мнению Лартэ, привела к появлению искусства и, более того, по-настоящему питала его. Длительный досуг, незанятость повседневными заботами, вынужденное безделье, жажда какого-либо

занятия как бы поневоле располагали к художественному творчеству. Щедрая природа позволяла пещерным жителям использовать значительную часть времени на труд, не связанный с добыванием пищи. В зимние долгие вечера, когда за стенами пещеры бушевали снежные бури, когда ураганы и днем не вызывали желания отправиться поохотиться, охотник, занимая себя, украшал



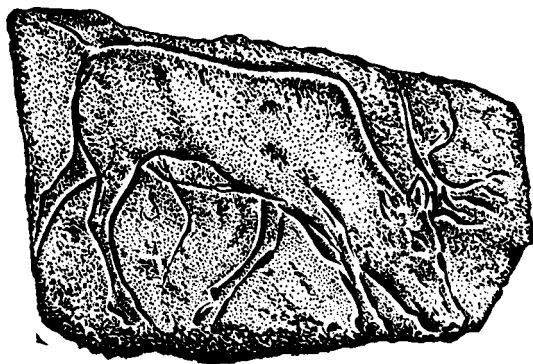
Никто не хотел уступать...

просто так, ради удовольствия, свое оружие, облагораживал предметами искусства жилище, рассеянно прочерчивал на камнях и костях фигуры животных, вспоминая эпизоды удачной охоты. В пещерах Везеры в такое время можно было наблюдать совершенно идиллические картины из жизни первобытных: они, бездумно развлекаясь и даже, можно сказать, эстетствуя, старались по возможности полнее и плодотворнее заполнить часы своего досуга.

Эдуард Лартэ и его последователи видели в образцах древнейшего искусства и результат неодолимого, заложенного в крови дикаря стремления художественно выразить себя, проявить свой художественный вкус и наклонности. У троглодита, по их мнению, была врожденная страсть к украшательству, а через нее и любовь к искусству. Он, используя часы отдыха, любил предаваться резьбе по кости, рогу и камню, в чем и прояв-

лялась его художественная страсть, присущая всему человечеству.

Допотопный охотник с большой охотой гравировал изображения и вырезал скульптуры животных, ибо сама эта работа и ее конечный результат, которым можно было в дальнейшем неоднократно любоваться, доставляли ему подлинно-эстетическое удовольствие. Никакого скрытого «подтекста» образы животных, воссозданные первобытными художниками, по мнению Лартэ,



Утоление жажды

не содержали. Изготавливая какой-нибудь инструмент, первобытные мастера стремились сделать его прежде всего изящным, привлекательным, что в свою очередь подталкивало к желанию дополнительно украсить изделие гравюрами или скульптурно-барельефными изображениями. Делалось это для того, чтобы повысить значимость орудия, усилить его художественный эффект. Если же охотник не был занят художественной отделкой своего оружия, то он приступал к резьбе по кости, оформляя скульптуру какого-либо животного или про-

черчивая резцом гравюру. Фрагментарные и незавершенные изображения, которые часто встречались на отдельных камнях и костях, следовало воспринимать как пробные рисунки эскизного характера. Они попадались в раскопках в изобилии, и это подтверждало мысль о том, что многие пещерные жители питали склонность к занятиям искусством.

Древние смотрели на изображения животных так же, как современный человек любит в Лувре художественными полотнами. Искусство пещерных жителей следовало, таким образом, воспринимать как чисто художественное явление, натуралистическое по характеру. Оно призвано было украшать и облагораживать жизнь дикарей, которых более всего волновали образы животных, дававших им основную массу пищи. Искать за этими образами какие-то «сокровенные идеи» бесполезно... Правда, раздавались робкие голоса, которые отмечали некоторые странные черты в искусстве допотопных художников и призывали видеть за образами животных нечто большее, чем просто желание древнего человека выразить в них свои эстетические пристрастия. Делались неуверенные и не до конца последовательные попытки уловить некую «неизвестную цель», которую преследовал охотник за мамонтами, создавая свои шедевры; разгадать особые и глубоко запрятанные «побудительные» мотивы в его творчестве; отыскать иной смысл в этих древних зооморфных образах. Однако ничего не получилось, и, в конце концов, пришлось отступить в недоумении — археологи не готовы еще были решить слишком смутно поставленные задачи. Таинственный мир идей первобытных, если он действительно прятался в образцах искусства, открытых в пещерах, не поддавался пониманию. Поэтому большинство исследователей, признавших искусство, открытое Лартэ, продолжали писать о «страсти к искусству троглодита древнекаменного века», о стремлении его при выполнении худо-

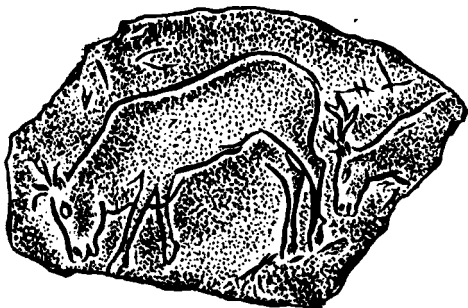
жественных работ «достигать личного удовлетворения», о странной склонности допотопных дикарей к «роскоши», к желанию украсить свои орудия так, чтобы они выглядели «более драгоценными»...

## ВСТАТЬ, СУД ИДЕТ!

Но именно в тот момент, когда споры об искусстве древнекаменного века понемногу вошли в спокойное русло, разразился грандиозный скандал, в результате которого почти все немецкие специалисты по древним культурам перешли в лагерь скептиков. Речь шла ни больше ни меньше как о сомнении в подлинности образцов искусства «эпохи северного оленя», о самом страшном, что может случиться в науке, — о злонамеренной фальсификации. А началось все с того, что учитель из Шаффгаузена Конрад Мерк при раскопках пещеры Кесслерлох в Таинингене (Швейцарские Альпы) в 1873—1874 годах тоже нашел образцы искусства в одном слое с каменными орудиями и костями вымерших животных. Результаты его раскопок получили широкую огласку. О них с восторгом и восхищением писали многие газеты и журналы Германии и Швейцарии. Особое возбуждение, а вместе с тем противоречивые отклики вызвала знаменитая гравюра «Пасущийся олень». Ее совершенство, ее почти современный лирический настрой заставили заподозрить неладное — возможность подделки и обмана. Однако вначале дело ограничивалось сомнениями.

Гроза разразилась через год, когда Мерк опубликовал в Цюрихе книгу «Находки в пещере Кесслерлох», а в «Известиях антикварного общества» статью, где среди прочих иллюстраций напечатал гравированные рисунки медведя и лисы. Противники «допотопного искусства» давно поджидали такого момента: директор Романо-Германского музея в Майнце Людвиг Линденшмит,

который и ранее неоднократно высказывался о том, что искусство троглодитов — фальшивка («праздная болтовня краснобаев от истории культуры»), потирал от удовольствия руки. Наконец-то любители подделок зарвались настолько, что попались на крючок, — лиса и медведь, помещенные на таблице № 2 и на рисунке № 17 в книге Мерка, представляли собой точную копию картинок из всем в Германии известной детской книжки «Зоопарки и их обитатели», изданной Отто Шнамером в Лейпциге еще в 1868 году! Можно представить удовольствие Линденшмита, бросившего реплику: вероят-



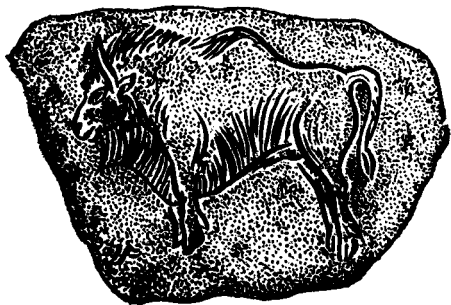
Зима пришла

но, «потоп» залил землю не более семи лет назад, ибо так называемые образцы «допотопного искусства» выполнены и впервые издал в 1868 году художник Лойтеманн!

Убийственное, неотразимое по силе обвинение! И не чье-либо, а такого известного ученого, как Людвиг Линденшмит. Того самого, кто не устал говорить о том, что судить о прошлом можно лишь собирая древние находки; кто считался зачинателем изучения древностей в Германии; кто создал в Майнце знаменитый во всей



Европе Романо-Германский музей; кто по просьбе самого императора Наполеона III, увлеченного изучением кельтских городов, приезжал в 1862 году в Париж, чтобы помочь организовать в Сер-Жермен-ан-Лэ крупнейший во Франции Музей национальных древностей! Людвиг Линденшмит! Самая видная фигура в доисторической археологии и древней истории Европы. И слыл он среди специалистов как один из наиболее удачливых собирателей древностей и легких на руку археологов. Конечно, у Линденшмита были свои счеты с теми, кто столь безответственно болтал о «допотопном искусстве».



Вожак

Ведь они стремились подорвать одну из главных его идей — до кельтов и древних тевтонов в Европе вообще не было никакой культуры. О каком же искусстве древнекаменного века можно в таком случае говорить всерьез? Теперь Линденшмит получил возможность воздать должное своим противникам. Как-то им удастся выкрутиться из столь щекотливого положения? Попались, голубчики!

Убитый горем Кондрад Мерк потребовал судебного разбирательства. Но напрасно он доказывал, что всего

лишь заимствовал гравюры медведя и лисы из сочинения профессора Рютмайера, издавшего их первым (один из рабочих, участвовавших в раскопках в Кесслерлохе, передал кости с гравюрами именно Рютмайеру). Напрасно он говорил, что он, Мерк, не описывал эти гравюры... Не помогло даже чистосердечное признание рабочего Штамма, который «с целью доставить радость Мерку» попросил одного из школьников Шаффгаузена перекопировать рисунки Лойтеманна на поверхность древних костей из Кесслерлоха. Людвиг Линденшмит, торжествуя негодуя, во всеуслышанье провозгласил, что все это так называемое искусство «эпохи северного оленя» — фальшивка, самое настоящее надувательство и насмешка над наукой. Логика его рассуждений была такова: «Все, что лежит между предполагаемыми попытками изображения животного мира и успехами в искусстве, достигнутыми за тысячелетие, представляет собой лишь беспомощное варварство. Лошади древнейшей итальянской бронзы не лучше наших пряничных фигур. Загадочные мифические существа на галльских монетах; состоящие только из головы и рук фигуры всадников на германском золоте; ужасно искаженные, составленные лишь из завитков, рисунки ирландских манускриптов и большинство изображений еще более древнего мира показывают фантастическое, совершенно произвольное восприятие животного мира. Эта повсеместная дикость остается тем более необъяснимой, если принять во внимание несоответствие между уровнем мастерства и условиями того времени, особенно же условиями, в которых жили троглодиты ледникового периода...»

Итак, глубоко реалистическое искусство древнекаменного века не могло, по мнению Линденшмита, стоять у истоков искусства древних европейских цивилизаций. Искусство должно начинаться с простейших форм. Те же, кто занимается фальсификациями, пред-

лагают принять нечто несусветное, противное элементарным законам эволюции.

Страсти, однако, накалились до предела, ибо французские археологи, вопреки «железной логике» немецких исследователей ранних культур, продолжали настаивать на подлинности «допотопного искусства». Эдуард Пьетт, посвятивший свою жизнь изучению древних стоябищ, выставил в 1875 году на Парижской географической выставке богатейшую коллекцию гравюр и скульптур пещерных обитателей Франции ледниковой эпохи. При всей настороженности, трудно было поверить, что такое чудесное собрание образцов искусства подделано, — какой безудержной фантазией для этого нужно обладать!

Находки Пьетта произвели настолько сильное впечатление, что через три года, в 1878 году на Всемирной выставке в Париже, французские археологи, чтобы окончательно закрепить свой успех, представили для обозрения публике, съехавшейся в столицу со всего света, лучшие из находок Лартэ, Пьетта, Гарригу и других исследователей «допотопных культур». Это можно было расценить как дерзкий вызов коллегам из Германии, и те не преминули его принять. Помимо Линденшмита, с критикой ошибок французов выступил известный археолог из Штутгарта Оскар Фраас. Правда, он не ставил под сомнение подлинность находок искусства древнекаменного века, поскольку ему самому при раскопках стоябища Шуссенквелле посчастливилось обнаружить кость, украшенную гравированным рисунком. Ему казался только весьма сомнительным «допотопный» возраст культуры охотников на северных оленей. Оскар Фраас считал, что они жили в тот период, когда в других районах Земли существовали государства с высоко развитой культурой, влияющей на пещерных дикарей, отставших в своем развитии. Доктор Томассен, решивший в 1881 году отметить наиболее впечатляющие успехи в естествознании за последнюю четверть века, прямо ука-

зал, где следует искать источник благотворного влияния. По его мнению, «непредвзятый взгляд» не оставлял сомнений в том, что троглодиты многое заимствовали у греков. Он даже рискнул предсказать день не столь отдаленного будущего, когда археологи найдут вместе с останками северного оленя и пещерного медведя кость, на поверхности которой будут видны процарапанные буквы греческого алфавита.

Между тем 1880 год ознаменовался выходом в свет еще одного сочинения, которое с невиданной силой взбудоражило и без того накалившиеся страсти. На обложке тоненькой книжки, изданной в типографии провинциального городка северной Испании Сантандера, стояло имя никому неизвестного в Европе археолога дона Марселино С. де Саутуолы. Сочинение называлось предельно прозаически: «Краткие заметки по поводу некоторых предысторических предметов, найденных в провинции Сантандер». Но скучный заголовок скрывал за собой рассказ о великой древней поэзии.

## Рассказ второй: ПОДРЫВАТЕЛЬ ОСНОВ

*Великие горизонты и перспективы откроются для науки, когда начнется исследование Сибири.*

А. Катрфаж

### СВЕТСКИЕ ПЕРЕСУДЫ

Осенью 1871 года в Знаменском предместье Иркутска, а также во всем городе, возбужденно и на все лады обсуждали какие-то фантастические слухи. И в самом деле, было о чем посудачить и над чем призадуматься сибирскому горожанину: оказывается, на Ангаре, если верить «политическим» польским ссыльным Ивану Дементьевичу Черскому и Александру Лаврентьевичу Чекановскому, много тысяч лет назад, задолго до появления русских и постройки казаками Иркутского острога, жили какие-то неведомые первобытные люди. Копаясь в глине около военного госпиталя, что в Знаменском предместье, политические, которые и до этого занимались бог весть чем, нашли якобы обитые неведомыми «дикими людьми» каменные инструменты. Округлив глаза и покачивая в недоверии головами, собеседники торопились обменяться друг с другом услышанным: и земля-то, по какой ходили эти дикари, теперь скрыта, оказывается, от людских глаз! Вот насколько давно это было!..

Целых два метра глины «наросло» в Знаменке с тех пор. Неизвестно даже, имели ли дикари одежду. Может быть, так и ходили голыми, в чем мать родила, поскольку «стеснений!» тогда, говорят, никаких не было... Так, в беседах за вечерним самоваром (не приведи гос-

подь говорить об этом на ночь!) ахал иркутский обыватель.

А все Европа виновата. Мало того, что «политические» затеяли несколько лет назад «противогосударево дело». Они и сейчас, по слухам, продолжают почитать разные непотребные для людей «благонамеренных и серьезных» книжки и журналы, доставляемые из-за границы. Это там, в легкомысленной Франции, вот уже более двух десятков лет некие «ученые» уверяют, что люди жили задолго до потопа, а произошли они (прости господи!) от обезьян, которые некогда научились превращать камни в топоры и ножи. Что ж удивляться тому, что и наши сибирские «ученые» тянутся туда же, за Европой. А ведь столичные профессора пока ничего подобного даже в России не открыли.

Политические они и есть политические. Подрыватели основ, одним словом...

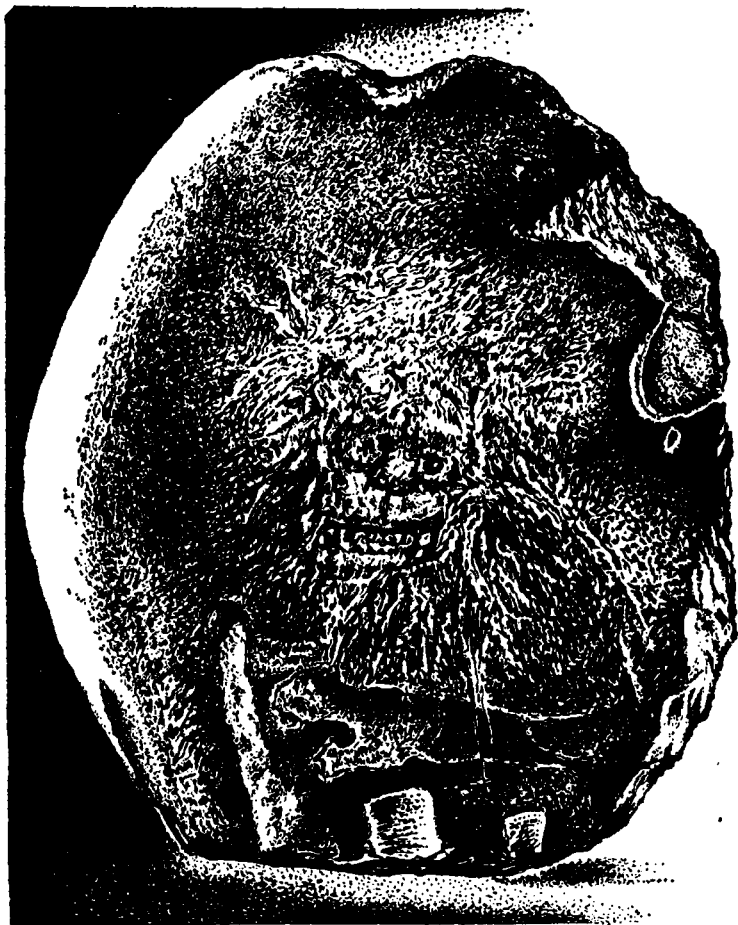
А все же любопытно: говорят, дикари жили тогда, когда можно было видеть живого мамонта! Более того, рассказывают, что охотились они на мамонтов и даже убивали их! Причем убивали (смешно подумать!) какими-то самыми обыкновенными камнями, булыжниками, разве что лишь слегка обитыми. Говорили, что в Знаменском выкопали копья из камня и рогатины из кости, которые будто бы настолько остры, что могут легко пропороть шкуру медведя или лося. Однако представить, как все это на деле применялось в древности, никто не мог. Даже охотники, знавшие силу куда более слабого по сравнению с мамонтом хозяина тайги — медведя, только качали в сомнении головами, слушая подобные легкомысленные с их точки зрения разговоры. А уж на что этот народ тароват на перехватывающие дух таежные байки!

В среде чиновничества особое оживление вызвали между тем слухи иные: о том, что в глине у военного госпиталя выкопали (час от часу не легче!) какие-то

предметы искусства, в том числе вырезанные из бивня мамонта украшения. Конечно же, они принадлежали «подругам» тех смелых, но диких охотников, которые умели убивать громадных мамонтов и свирепых быков. Значит, уже тогда, тысячелетия назад, женщины любили украшать себя?.. А почему бы и нет? Их руки, как у дикарок с каких-нибудь тихоокеанских островов, были украшены браслетами, волосы стянуты костяными обручами, а на шее висели целые связки безделушек. Правда, вырытое в Знаменском кажется слишком тяжеловатым и громоздким, но кто знает, что за мода была в каменном веке на Ангаре тысячелетие назад. И на какие жертвы не пойдет женщина ради моды?..

## ГЛОБУС ИЗ БИВНЯ

Пересуды пересудами, а за десяток дней до их появления и на самом деле случилось нечто необычное. Как-то вечером комнатнушку поднадзорного политического ссыльного Черского, который снимал ее у вдовы иркутского прасола в Знаменском предместье, неожиданно посетил член Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества В. А. Бельцов. Дело, которое привело его сюда, было поистине из ряда вон выходящее, и помочь разобраться в нем мог лишь человек, достаточно сведущий не только в археологии, но также в палеонтологии и геологии. Таким универсальным знатоком как раз слыл в Иркутске Иван Дементьевич Черский, многим обязанный самообразованию. Недаром сам Арсений Федорович Усольцев, председатель Отдела, при появлении Черского в Иркутске нагрузил его, несмотря на «поднадзорность», сразу тремя должностями — библиотекаря, консерватора музея и даже писаря. Политический оправдал надежды председателя — составленный им каталог костей древних животных оказался выполненным превосходно. Так что Черский для Бельцо-



Малая Сая (Хакасия). Вселенная в образе мамонта и других зверей (бизон, лев, львица). *Скульптурно-гравированное изображение.*



ва, учитывая цели его визита, был самым подходящим в Восточной Сибири консультантом.

Не поздоровавшись и не раздеваясь, Бельцов свалил на стол Ивану Дементьевичу несколько бумажных пакетов. С торжеством указывая на них, он не без сарказма пожурил палеонтологов, привыкших выискивать кости в музейных коллекциях. Они настолько увлечены этим делом, что, кажется, забыли, где обычно встречаются подобные находки. Между тем то, что он принес господину ученому-консерватору, найдено не за тридевять земель... а где, как вы думаете?.. И, не дожидаясь ответа, сказал шепотом, как будто боялся, что их кто-то подслушает: «Да здесь же, рядом, в Знаменском, на берегу Ушаковки! Знаете, где строят новый военный госпиталь? Так вот, в котлованах рабочие нашли такое, что уж определенно в вашем музее и не выдывали!»

Бельцов развернул пакеты. В них оказались разломанные на мелкие части кости каких-то животных. Комья глины ясно показывали, откуда они извлечены. Это все тот же плотный и тяжелый лессовидный суглинок. Он покрывал склоны возвышенностей по берегам Ангары и в самом Иркутске и в его окрестностях. Время отложения — десятки тысячелетий.

Черский отодвинул в сторону очередной пакет, отметив, что довольно большой обломок бедра принадлежит, кажется, первобытному быку, а затем потянулся к последнему из свертков. Но Бельцов опередил его

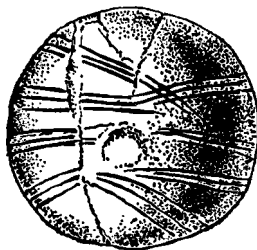
— Постойте, не спешите, Иван Дементьевич. Эти находки я покажу вам сам, так сказать, из рук в руки, — и торопливо пододвинул пакет к себе. — Это, собственно, то, из-за чего я и зашел к вам. Смотрите, что это может означать?

Бельцов торжественно развернул бумагу, стараясь, чтобы Черский не увидел содержимого пакета раньше времени, затем выхватил какой-то круглый предмет и, держа его на расстоянии вытянутой руки от Ивана Де-

ментьевича, стал поворачивать между пальцев из стороны в сторону. Черскому на мгновение показалось, что в руке Бельцова находится вырезанная из кости миниатюрная копия глобуса — круглый и только слегка, кажется, приплюснутый сверху и снизу кусок зашлифованной кости.

Поверхность шара перечеркивали пучки плавно изогнутых параллельных друг другу линий. Некоторые из пучков пересекали соседние линии. «Похожи на параллели и меридианы», — подумал Иван Дементьевич. Глубокие трещины рассекали отдельные участки поверхности зрде каналов или проливов, разделяющих материки и острова, а в центре плоскости, обращенной к нему, Черский увидел круглую кратерообразную вмятину.

Иван Дементьевич молчал, дожидаясь, когда Бельцов передаст ему загадочную находку. И тот, наконец, положил ее на стол.



«Глобус» из бивня

Желтовато-коричневая кость, казалось, излучала мягкий, таинственно-бархатистый свет. Очень тонкие, прорезанные острым орудием линии четко выделялись на относительно светлом фоне отполированной кости. Сквозь трещины и свежие царапины, сделанные, видимо, уже рабочими-землекопами, легко просматривалась структура кости. И без этого Черскому было ясно, что шар такого размера не могли изготовить из трубчатой кости крупного животного. Он не мог удержаться от восклицания:

— Мамонтова кость! Шар-глобус из бивня мамонта!

Бельцов, довольный произведенным эффектом, положил рядом с шаром несколько продолговатых костяных предметов, извлеченных все из того же заветного паке-

та. Это были клыки благородного оленя. Их Черский спределил с первого взгляда. И все же ни в одной из коллекций Иркутского музея подобных он не встречал. На конце длинных корней виднелись отверстия. Широкая воронка постепенно суживалась к центру и превращалась в круглую очень узкую щель. Перевернув один из клыков, Иван Дементьевич увидел на противоположной стороне корня такую же воронку. Дырка в клыке оказалась биконической, то есть ее сделали с помощью сверления с двух противоположных сторон. В центре корня воронки сближались; достаточно было легкого нажима, чтобы разъединяющая их перегородка сломалась.

Назначение просверленных клыков оленя определить было не трудно. Отверстия в их корнях служили для продевания нитки или тонкого ремешка, соединяющих в связке десятки подобных незатейливых украшений. В результате получалось настоящее ожерелье! Его могли носить на груди и удачливый охотник, и модница. Клыки веером были рассыпаны по одежде и, несмотря на то, что каждый из них в отдельности вряд ли производил впечатление (уж слишком проста была их форма), в связке они, очевидно, были достаточно эффектны. Подобные подвески могли украшать рукава верхнего платья, голенища меховых сапог или шапку. Черский видел подобное на некоторых образцах старинной тунгусской одежды. Платья аборигенов, украшенные зубами животных, встречались в этнографических собраниях довольно часто.

Но находки Бельцова не имели к современности никакого отношения, ибо «шар-глобус» из бивня мамонта и клыки оленя с отверстиями покрывал тонкий слой желтой лессовидной глины. Ее комочки сохранились и в углублениях на поверхности, и в воронках.

Иван Дементьевич извлек несколько частичек глины и тщательно растер их в ладони. Сомнений нет,

Клыки были извлечены из той самой лессовидной глины! Она в Знаменском предместье всюду прослеживается под слоем чернозема и хорошо видна по склонам обрывов, промоин и в карьерах кирпичных заводов. Ну, а раз это так, то Бельцову явно посчастливилось — он попал не на просто скопление костей животных, замывших в глину после их гибели, а на нечто невиданное не только в Сибири, но и вообще в России. Рабочие, строители военного госпиталя Иркутска, сами того не подозревая, обнаружили изделия, связанные с деятельностью первобытного человека!

Бельцов, разумеется, это понял и явился к нему не случайно.

— То, что я вам сейчас скажу, — волнуясь и потому немного запинаясь, начал Черский, — нужно, конечно, проверить на месте находок, но, мне кажется, вероятность ошибки в общем мала. Рабочие натолкнулись на нечто чрезвычайно интересное и исключительное. Возможно, на изделия каменного века, причем не исключено, что необычно раннего... Вы позволите оставить находки у меня? А завтра, непременно с утра, чтобы не опоздать, я приглашу Чекановского, и мы осмотрим место находки. Если представится возможность, то и покопаем. Рабочие определенно извлекли из ямы не все украшения, а уж кости животных — тем более.

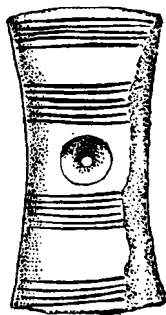
Голос Черского, обычно тихий и глухой, звенел от возбуждения.

После ухода Бельцова он еще долго сидел за столом. Сортировал кости, стараясь определить, каким видам животных они принадлежат, много раз возвращался к осмотру шара, вырезанного из бивня мамонта, но так и не мог понять, для какой цели он предназначен. Только поздно ночью погасла свеча на столе Черского. К этому времени у него окрепла уверенность, хотя признать в этом было нелегко, что рабочие-строители открыли изделия, принадлежавшие именно древ-

нему человеку. Настолько древнему, что, возможно, они существовали в одно время с мамонтом.

Человек в Сибири — современник мамонта. Если бы узнали об этом «аббевильский пророк» великий археолог Франции Буше де Перт и его не менее знаменитый противник естествоиспытатель Жорж Кювье!.. Как бы они оценили подобную находку?..

На следующий день начались раскопки. Они сразу привели к неожиданности: в глине, на глубине двух метров, в том же слое и недалеко от места находок



Загадочный цилиндр

рабочими костями животных, а также просверленных клыков благородного оленя и шара из бивня мамонта, залегали осколки раздробленного древним человеком камня — сферосидерита. Удалось найти несколько оббитых обломков, строго определенной формы которых, несомненно продуманная, а главное — повторяющаяся, не оставила никаких сомнений в том, что это настоя-

щие инструменты. Назначение их тоже установили быстро: наконечники копий и листовидные ножи.

Однако самыми поразительными и неожиданно разнообразными по форме оказались многочисленные изделия из бивней мамонта. Ничего подобного ни в одной из зарубежных публикаций по древнекаменному веку ни Черский, ни Чекановский не встречали, хотя слышали о том, что Эдуарду Лартэ посчастливилось найти на некоторых столь же древних, как в Знаменском, стоянках первобытного человека редкие предметы искусства — гравированные изображения животных на костях и роге... Кроме шаров из бивней мамон-

та и подвесок из клыков благородного оленя, в слое сразу бросались в глаза короткие, менее десятка сантиметров длины, цилиндры. Они имели оригинальную и необычную форму — расширялись на концах и довольно резко сужались в центральной части, напоминая перетянутую талию. Сквозь «талию» по центру проходило сквозное отверстие с двумя округлыми воронкообразными сверлинами, направленными с двух противоположных сторон навстречу друг другу. Поверхность цилиндров была гладкой, как бы полированной, и на ней отчетливо выделялись прорезанные острым инструментом строго параллельные друг другу линии, опоясывающие цилиндр. Резные линии располагались группами, каждая примерно на одном расстоянии от другой. На плавно и изящно расширенных концах цилиндров было вырезано по пять линий, выше и ниже биконических отверстий — по семь.

Не менее сильное впечатление производили кольца. Но какие кольца! Так же, как цилиндры и шары, они были вырезаны из бивней мамонта... Каким же опытом обладал мастер, если сумел вырезать из кости, а затем отшлифовать до блеска загадочные по назначению вещи?.. Ширина каждого кольца составляла около сантиметра, толщина — полсантиметра.

Черский взял наиболее широкое кольцо, сжал ладонь, и — о, чудо! — ладонь довольно свободно проскользнула в кольцо. Браслет! Настоящий браслет!

Черский тут же проделал новый «фокус»: разные по диаметру кольца вставил друг в друга, и они плотно, без зазоров совместились, образовав массивный круглый обрубок бивня. Каким-то непонятным образом распиливая подобные куски, древним косторезам удавалось расслаивать их на ряд колец или браслетов.

Но и это было не все.

Рядом с браслетами и цилиндрами лежали обломки пластинок, также вырезанные из мамонтовой кос-

ти. По ширине они не отличались от круглых браслетов, но на концах имели сквозные отверстия. Может быть, обломки украшений типа браслетов или диадем, но уже с иным принципом закрепления на руках, голове, шее. С помощью шнурка, продетого сквозь отверстия, их можно было размещать где угодно. И завершали эту серию обломки предметов с отчетливо выраженными шейками и тонкими или, напротив, глубокими, как винтовая резьба, круговыми нарезками.

В конце первого же дня раскопок стало ясно, что предметы искусства, расколотые камни и кости животных залегали в глине на довольно значительной глубине. Это означало одно: около военного госпиталя в Иркутске открыты первые остатки изделий людей древнекаменного века! Первые не только в Сибири, но и в России. Возможно ли это?!

— Можно бы поздравить друг друга с открытием поразительным, однако не будем спешить,— сказал, подводя итоги размышлениям, Чекановский.— Нужно выяснить все точно, а главное — определить возраст этой вот бурой глины,— ткнул он пальцем в разрез.— Определить ее возраст нам помогут кости животных. Тут уж карты в руки вам, Иван Дементьевич! Вы у нас — консерватор... Докажите, что глина несомненно времен периода первобытного быка. И тогда... О, представляю, что тогда начнется!.. Впрочем, может быть, все пройдет мирно...

— Я готов приняться за работу немедленно,— сказал Черский.— Правда, мне не дает покоя мысль о невероятности совместной находки шара и прочих предметов искусства с такими вот грубыми камнями. Насколько мне помнится, в Европе в публикациях ни о чем подобном не сообщалось.

— При наших скудных литературных собраниях что можно утверждать с уверенностью!— возразил Чекановский.— Однако каких неожиданностей не бывает

на свете! Почему бы нам не опередить Европу хотя бы в этом и не дать ей возможности поломать голову над сибирской загадкой?..

В последующие дни Черский определял с помощью специальных руководств возраст костей, залежавших в глине около военного госпиталя. Среди них оказались остатки первобытного быка и крупной степной лошади. Они явно принадлежали вымершим видам, а это окончательно подтверждало, что в древних отложениях Иркутска впервые в России открыт древнекаменный век.

Правда, трудно было определить, к какому из периодов Лартэ следует отнести находки: к «веку» зубра или первобытного быка? Но ведь есть изделия из бивня мамонта, а мамонт вместе с носорогом определял у Лартэ особый «век». Носорога в раскопке у военного госпиталя не оказалось, зато рабочие извлекли из глины рог северного оленя со следами обработки. Рог выглядел как настоящее долото или кирка. Северный олень (кости его особенно часто встречались в древних стоянках Европы) у Лартэ определял — особый период. Он назвал его «веком северного оленя». Чекановский по этому поводу иронизировал: осталось найти кости пещерного медведя, и военный госпиталь представит все четыре этапа палеолита Эдуарда Лартэ!

Костей пещерного медведя не нашли, но зато открыли остатки каких-то крупных птиц, возможно, лебедя или гуся. «Не выделить ли особый птичий период?» — без тени улыбки предложил один из участников раскопок.

Осенью 1872 года в «Известиях Сибирского отдела Русского географического общества» появилась статья Черского об исследованиях около военного госпиталя с подробным описанием стоянки «самых древних иркутян».

Но, вопреки ожиданиям, публикацию встретили равнодушно. Кажется, ее попросту не заметили. А еще



более печальным было красноречивое молчание столичной прессы, обычно падкой на сенсации.

Молчал и ученый мир.

Прошел год, другой... пять, десять. Ни слова. Мало ли какая блажь придет в голову провинциальным недоучкам? Им вечно мнятся единственные в своем роде открытия!..

Выстраивались на полках библиотек очередные номера «Известий» Сибирского отдела. Среди многих десятков и сотен статей, корреспонденций и заметок затерялась навсегда статья Ивана Дементьевича Черского. Порой ему представлялось, что если через много лет какой-нибудь не в меру ретивый специалист разыщет ее, то будет изучать это сочинение с таким же удивлением, с каким палеонтолог рассматривает кости невиданного ранее чудовища.

Самое страшное — не град оскорбительных насмешек, который сопровождает порой сообщение о необычном открытии, а мертвящий заговор молчания вокруг того, что могло бы стать делом жизни. Так происходит каждый раз, когда открытие намного опережает время. И в таком случае остается терпеливо ждать суда истории. Для Черского этот час пробил почти через сто лет. А для того, о ком пойдет речь в следующем рассказе, — через четверть века...

## Рассказ третий: „БЫКИ, НАРИСОВАННЫЕ БЫКИ!..“

*Открытие, прямо противоречащее совокупности предыдущих исследований, обыкновенно принимается с большим недоверием.*

Чарльз Лайель

### СОБАКА НАВОДИТ НА СЛЕД

От неудобного положения ныла спина, покалывало ноги. В узкой тесной яме работать можно было лишь скорчившись в три погибели. Давно пора расширить шурф, не то и до беды недолго: стенки ямы, при всей их твердости, могут все же обвалиться и погрести археолога заживо. Тогда в гроте Альтамира появится, пожалуй, и новое захоронение, подобное которому он, дон Марселино С. де Саутуола, давно мечтал найти. Пока его двенадцатилетняя дочь Мария добежит до замка в родовом поместье Сантильяна, чтобы сообщить о беде, он, без сомнения, задохнется под тяжелыми камнями...

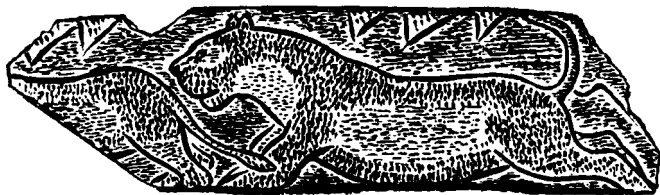
Дон Марселино осторожно снял свечу с камня, что в виде естественной подставки выступал со дна, и, с трудом распрямившись, закрепил ее снаружи. Затем он выбросил наружу лопату и небольшую кирку, выложил кучку костей и оббитых камней и стал осматривать стенку ямы. Марселино де Саутуола слышал за спиной шорохи, доносившиеся из глубины пещеры, звонкие щелчки о камень и видел, как колеблются и судорожно мечутся причудливые тени по стене грота. Тревожиться нечего. Любопытства Марии не занимать — стоило ей прийти с отцом в Альтамиру и спуститься под землю, как она всегда начинала свои похо-

ды со свечой в руках по внутренним галереям и камерам грота. Это была, как говорила дочь, до ужаса увлекательная игра — бродить с тусклой свечой по проходам пещеры, исчезающим в крошечной тьме. Незнание пугало, сердце колотилось от страха перед неизвестным, камни оживали на глазах, угрожая как оскаленные пасти неизвестных зверей. Марии нравилось выходить победителем в борьбе со страхом и каменными видениями. Вот и теперь она бродит где-то там по закоулкам в ожидании острых ощущений.

Поиски в пещере, расположенной прямо на территории родового поместья дон Марселино де Саутуолы, давно стали семейным увлечением. Во всяком случае, дон Марселино, как и Мария, с неохотой уходил из пещеры, когда наступала пора возвращаться в замок. Вроде бы негоже ему, потомственному дворянину и своему человеку в аристократических кругах Сантандера, копаться в темноте в пыльной глине, однако он не волен распоряжаться собой, поскольку страсть к пещерной археологии, с некоторых пор захватившая его, уже не поддавалась доводам так называемого здравого смысла... А ведь все началось совсем недавно, в прошлом году, когда дон Марселино с благословения семейства отправился в Париж, чтобы побывать в павильонах Всемирной выставки. Ничто, чем славен был мир к 1878 году, не произвело на Саутуолу такого сильного впечатления, как осмотр образцов искусства древнекаменного века из коллекции французских археологов Эдуарда Лартэ и Эдуарда Пьетта. Его удивили и озадачили совершенство и одухотворенность гравюр и скульптур, обнаруженных в пещерных слоях, возраст которых отстоял от современности на многие тысячелетия. Это казалось невероятным, но факт оставался фактом — за стеклами витрин лежали подлинные вещи, бесценные по значимости.

Марселино де Саутуола долго рассматривал наход-

ки, много раз возвращался к ним при каждом очередном посещении выставки. Ему посчастливилось побеседовать с самим Пьеттом, после чего у него мелькнула мысль — а почему бы не попробовать самому поискать нечто подобное в родной провинции Сантандер? Этот район севера Испании, расположенный в предгорьях Пиренеев, не так уж удален от Дордони и богат пещерами, которые никто из археологов не обследовал. В сущности, чтобы попытаться счастья, ему и отправляться далеко не надо. Года три назад он случайно услы-



В засаде

шал от местного охотника о том, как тот еще в 1868 году потерял собаку, которая внезапно как под землю провалилась на лугу поблизости от Сантильяна Сур Мар. Каково же было удивление охотника, когда выявленный им небольшой лаз привел его прямо в пещеру, где и находилась перепуганная собака. Горы отсюда были далеко; понятно недоумение охотника, оказавшегося в каменном подземелье! Может быть, оно связано с небольшой возвышенностью Альтамира, расположенной поблизости?..

Охотник сообщил дону Марселино, владельцу земли, о своем необычном открытии, и тот в 1875 году посетил пещеру. Впрочем, ничего особо примечательного он в ней не нашел и в последующие два года почти не вспоминал о пещере.

Только после возвращения из Франции, в ноябре 1879 года, дон Марселино отправился в Альтамиру испытать удачу и свое археологическое счастье. Копать яму он начал у входа в пещеру, где было посветлее. Раскопки подвигались медленно, но, к великому торжеству Саутуолы, сразу же удалось обнаружить древние изделия. Это означало многое: Альтамиру, как и пещеры во французских Пиренеях, посещали люди древнекаменного века! К тому же, судя по всему, они не просто заходили сюда эпизодически, а в какой-то период превратили Альтамиру в становище, которое было обитаемым в течение сравнительно долгого времени. Вспоминая беседу с Пьеттом, Саутуола обратил внимание на то, что в стенках выкопанной им ямы отчетливо выделялся темный горизонт, достигающий толщины одного метра. Такие темноокрашенные пещерные слои, насыщенные черными частицами древесного и костного угля, костями животных, раковинами и расколотыми человеком камнями кремнистых пород, представляли собой тот уровень, с которым увязывалось время обитания троглодитов в Альтамире. Сама по себе мощьность темного слоя свидетельствовала о продолжительном времени пребывания в пещере первобытных охотников. То же подтверждали многочисленные остатки их деятельности — затерянные или выброшенные за ненадобностью каменные, костяные и роговые инструменты, всевозможные отбросы производственной деятельности в виде бесформенных сколов с кремневых желваков, костей, рогов, камней, опаленные жаром костра, золистыми и углистыми прослойками — выбросами из очагов. Особую радость Саутуоле доставили наконецники, вырезанные из кости, — узкие игловидные и более широкие с заостренными концами, которые, очевидно, вставлялись в расщеп древка дротиков, а затем заматывались нитками из сухожилий. На поверхности отдельных наконецников дон Марселино с торжеством

заметил нарезки и насечки, образующие нечто вроде сетки. Конечно, такие узоры несравнимы с гравюрами, обнаруженными Лартэ, но лиха беда начало. Кто знает, что дадут раскопки в последующие дни? В этом деле главное — терпение и еще раз терпение, как при рыбной ловле.

Терпение действительно вознаграждалось. Вскоре Саутуола смог воочию убедиться, что древние обитатели Альтамиры питали определенную страсть к украшениям: ему посчастливилось извлечь из глины подвески, изготовленные из хрупких раковин, а также частаяший каменный брелок со сквозным отверстием на конце, сквозь который модник или модница могли продергивать шнурок. На одной из широких плоскостей брелка Саутуола различил ряд насечек и неясные линии, возможно остатки плохо сохранившегося рисунка. Изящная и тонкая костяная игла с миниатюрным ушком на конце подсказывала, что троглодиты Альтамиры могли носить все эти украшения не на голом теле, а на одежде, которую они умели кроить и шить. Марселино де Саутуола, закончив осмотр стенок своего разведочного шурфа, зябко повел плечами — когда в Альтамире перестанешь работать киркой или лопатой, сразу начинаешь чувствовать промозглый холод и сырость. Наивно думать, что троглодиты не имели одежд, как это обычно представляют. Костры, если даже они горели круглосуточно, не могут нагреть такое огромное, протянувшееся на десятки метров подземное чрево.

«А где, кстати, Мария? Что-то ее не слышно... Надо подниматься наверх, а то, избави бог, простудится... Не заблудилась ли она, потеряв ориентировку?» — обеспокоенно подумал дон Марселино.

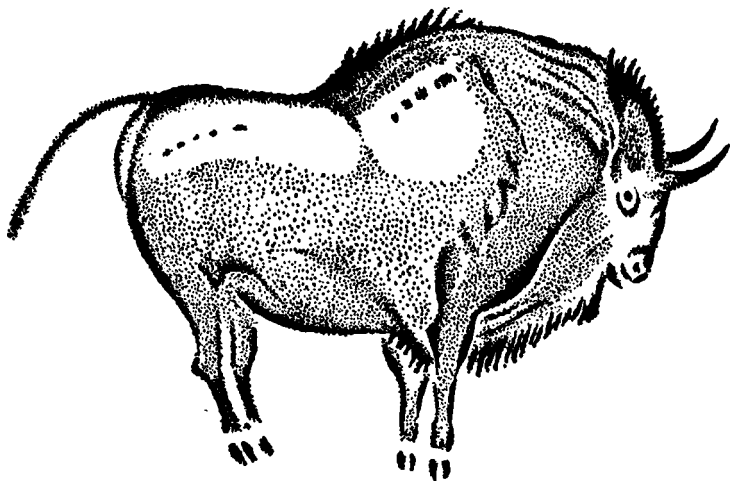
Перед тем, как выбраться из шурфа, он снова присел на корточки, чтобы извлечь со дна еще несколько горстей глины. Может быть, в них как раз и окажется самое интересное? Без свечи, в темноте, на ощупь Сау-

туола сгребал рукой рыхлые с примесью мелкой щебенки отложения. Затем поднялся и стал рассматривать найденное.

И тут раздался радостный крик Марии:

Papa, mira, pintados toros!<sup>1</sup>.

Марселино де Саутуола торопливо выбрался из шурфа. Каких нарисованных быков увидела дочь? Что за выдумки и фантазии?



Торо! Торо!

Мария стояла с высоко поднятой свечой и расширенными от удивления глазами смотрела на потолок пещеры. Дон Марселино тоже поднял голову, окинул взглядом низкий свод пещерной камеры и замер от изумления: огромное стадо животных беспорядочно

---

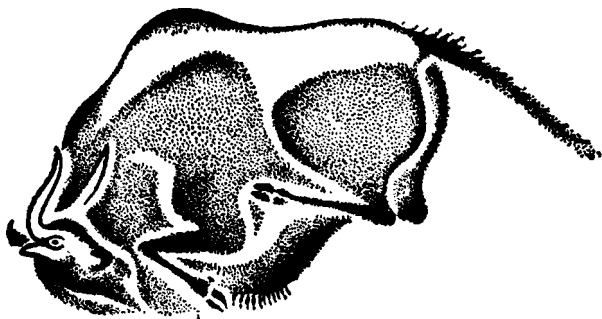
<sup>1</sup> Папа, смотри, нарисованные быки! (Испанск.)

сгрудившейся массой заполнило все пространство вогнутого аркообразного потолка. Животные настолько близко располагались один около другого, что вначале у ошеломленного Саутуолы зарябило в глазах от многоцветья огромных фигур, которые, казалось, сплелись в единый нерасторжимый клубок. Ошибки не было — истинно многоцветья, ибо свод пещеры даже при слабом свете огарка свечи радужно пестрел сочными пятнами и полосами краски — красной, черной, желтой, малиновой, то наложенной плотно и однотонно, то блекло, с полутонами и незаметными переходами от одного цвета к другому. Придя в себя, дон Марселино стал вглядываться в огромные закрашенные краской каменные плоскости кровли и, наконец, уловив настоящий масштаб, различил контуры отдельных фигур. Поразительно, но Мария оказалась права — на потолке Альтамиры изображены toros — быки! Все они отличались друг от друга позами: часть направлялась в одну сторону, другие двигались или намеревались идти совсем в другом направлении. Некоторые животные были изображены в стремительном галопе, другие замерли, как вкопанные, третьи, кажется, лежали в ленивой позе. Часть фигур приняли странную вертикальную позу — животные как бы встали на задние ноги. Круто изогнутые рога угрожающе нацеливались на того, кто осмелился бы сдерживать порыв разъяренного животного. Живость и экспрессия изображений были таковы, что Саутуола на мгновение ощутил страх — вот сейчас животное отделится от стены и ринется на него!

Эта полная жизни реальность и одухотворенность достигалась, конечно, высочайшим мастерством тех, кто расписывал потолок Альтамиры. Да, никто не упрекнет Саутуолу в оговорке или грубой ошибке — именно расписал красками, а не вырезал в виде гравюры и не выколотил в камне в виде барельефов или скульптур, как обычно делали художники древнекаменного века, судя



по археологической экспозиции на Всемирной выставке в Париже. Не говоря уже о том, что монументальная масштабность, величие и грандиозность фигур на потолке Альтамыры не шли ни в какое сравнение с миниатюрными, поистине камерными по характеру образцами искусства из коллекций Лартэ и Пьетта. К тому же были они выполнены разноцветными красками. Мария и здесь оказалась права — быки были «нарисованными». Устами младенца глаголила истина! В сущности, дон



Изящный галоп

Марселино рассматривал многокрасочную настенную живопись, никем не виданную ранее.

Пещерную живопись?! Выходило, что так!

Массивные туши бизонов с характерными покрытыми клочьями шерсти горбатыми загривками раскрашивались красной краской. Тон и плотность ее от места к месту менялись, что создавало иллюзию рельефности рисунка. Но живопись, ко всему прочему, была полихромной — отдельные части тела бизонов, в частности ноги, голова, рога, шерсть на загривке, груди и сзади на спине, расписывались черной или коричневатокрасной краской. В разинутой, очерченной темными линия-

ми губ пасти виднелся темно-красный язык. На беловато-розовом миндалевидном по очертаниям белке глаза черной дырой округлился широко раскрытый зрачок. Темная краска тоже менялась по тональности и густоте, отчего жизненность рисунка усиливалась еще более. Художник явно стремился предельно детализировать рисунок, не забывая выписать не только крупные, но и мелкие детали — ноздри, раздвоенные копыта, овальные приостренные на конце уши, хвост с расширением — кисточкой на конце, сердито вздыбившиеся на загривке пучки жесткой шерсти, свисающие с груди жирные складки кожи, густые космы волос на широком лбу. Рога бизонов, подлинное их украшение и гордость, вырисовывались с особым старанием. Они причудливо изгибались, а поверхность их окрашивалась в темный или беловато-коричневый цвет. По контуру рисунка преобладали, как правило, более темные тона красок. Тем же приемом выделялись выступающие части тел. В целом изображения бизонов отличались изяществом и грацией, несмотря на кажущуюся тяжеловесность фигур. Такую живопись могли создать лишь по-настоящему великие мастера, виртуозно владевшие кистью и красками.

Марселино де Саутуола с трудом оторвал взгляд от «каменного полотна». Ему осталось лишь недоумевать, как он ранее не сообразил осмотреть потолок Альтамиры, ненамного возвышающийся над головой. Но археологи обычно смотрят в землю, и кто мог думать, что нечто интересное может оказаться вверху — на потолке, а не на полу пещеры. Направляясь за свечкой, чтобы основательнее осмотреть живописное панно, дон Марселино припомнил, что еще в первый визит в Альтамиру в 1875 году он заметил на одном из участков стены пещеры темные полосы, сделанные, возможно, краской. Но не только тогда, а и теперь, через четыре года, когда начались раскопки Альтамиры, Саутуола не придавал значение этим мазкам. Мало ли кто и для какой цели на-

нес их на стену пещеры! Ведь к археологии древнекаменного века полосы эти никакого отношения не имели...

Теперь, однако, все представлялось в ином свете. Возбужденно заколотилось сердце дона Марселино, когда со свечой в руках он двинулся с Марией вдоль пещеры, освещая затемненные участки потолка. Как выяснилось, неведомые живописцы, побывавшие в Альтамире задолго до дона Марселино, хитроумно использовали неровности кровли. Отдельные рисунки исполнялись на плоскости обширных выпуклостей. В итоге впечатление объемности усиливалось многократно. Живопись совмещалась с естественным барельефом. Следовательно, художник, осматривая выступы на кровле пещеры, заранее прикидывал возможности использования их для конкретных рисунков. Неровности оживали в воображении живописцев еще до нанесения краски.

Внимательно осмотрев панно, дон Марселино отметил про себя, что художники изображали не только быков. В левой части композиции красовалась крупная спокойно стоящая лань, на правой — распластался мчащийся кабан. Несколько особняком галопом мчалась лошадь. Были и разрозненные рисунки, среди которых угадывались контурные изображения лани, быка, возможно, еще одной лошади и какого-то странного существа с туловищем не то быка, не то лошади, но с птицеобразной головой. Отчасти сохранился рисунок головы лани с крупными ушами и треугольным глазом. Затем следовали малопонятные фигуры, расчерченные полосами, в свою очередь перечеркнутые короткими черточками. Длинные параллельные, извивающиеся как змеи, полосы тоже разделялись вертикальными черточками. Что все это могло означать?

Марселино де Саутуола возвратился к главному панно, дотянулся рукой до раскрашенной плоскости потолка, провел по ней пальцем. Насыщенная влагой темно-коричневая краска, наложенная на камень густым сло-

ем, окрасила кожу. Свежесть и яркость ее поражала: можно было подумать, что живописные работы производились в Альтамире всего несколько дней назад. Собственно, и четкость каждого изображения, их ясные и строго очерченные контуры подтверждали то же самое.

Марселино де Саутуола растер краску между пальцами — это был тонкий по структуре, минеральный, типа охры, краситель. Он щедро наносился на камень: в том месте, где палец коснулся окрашенной поверхности, естественная поверхность скалы не проступила наружу.

Мария с недоумением смотрела на отца. Почему он стал таким задумчивым и молчаливым, и отчего не обрадовали его рисунки быков? Ведь они такие красочные и необычные!

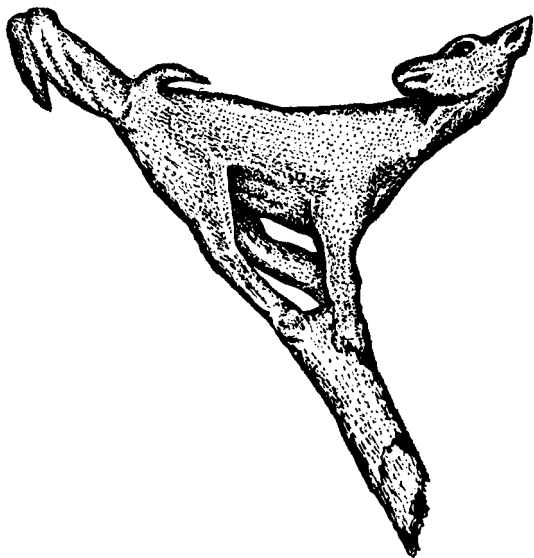
Марселино де Саутуола между тем никак не мог прийти в себя от изумления. Он был поражен и ошеломлен настолько, что потерял дар речи. В голове ронлось множество вопросов, но ни на один из них не удавалось найти вразумительного ответа. У кого и когда возникло странное желание расписать потолок темной и сырой пещеры? Для чего сделано это в столь недоступном и малоудобном месте? Как исполнялись рисунки в крошечной тьме? Значит, кто-то использовал искусственное освещение? Но каким оно было, если на потолке и стенах Альтамыры не сохранилось следов копоти от факелов и костров? И, наконец, главное — быки такого облика сейчас не встречаются в Испании, да и в остальной Европе тоже. Это могучие, покрытые густой шерстью бизоны. Если в пещере побывали одержимые религиозным фанатизмом католические монахи, то что за странный сюжет они воплотили в живописных росписях? Нет, монахи, ограниченные духом слуги господ, тут ни при чем... Слишком совершенна и в то же время своеобразна эта живопись. Сравнить ее с чем-то известным Саутуола не мог. А как удивительно верно схвачены художником позы животных, как живо представле-

ны в рисунках манеры и повадки бизонов, как сочно переливаются тона и полутона красок.

Дон Марселино взял за руку дочь, они выбрались из пещеры и медленно направились домой. Археолог никак не мог преодолеть чувства растерянности и недоумения. Подумать только — пожалуй, не менее чем на сорок метров в длину протянулось на низком потолке пещеры живописное панно, составленное из многокрасочных изображений!.. Мария за всю прогулку до замка Сантьяна слышала от отца лишь несколько слов: «Какому современному человеку могла прийти в голову мысль рисовать быков или бизонов в темной пещере?..» Это предположение казалось дону Марселино абсурдным и невероятным. Можно ли, без риска быть жестоко осмеянным, вообразить, что люди столь отдаленной эпохи в одно прекрасное время, как настоящие живописцы, принялись украшать потолок пещеры рисунками разных животных? Не слишком ли смелым будет следующее отсюда заключение, что пещерные люди ледниковой эпохи умели готовить краски и использовали их для живописных работ? Сама по себе постановка таких вопросов приводила Саутуолу в трепет. К тому же, зачем понадобилось первобытному человеку расписывать темную пещеру, где рисунки без соответствующего освещения едва ли кто мог видеть?

И все же вопреки логике и здравому смыслу дон Марселино, раздумывая над увиденным, не мог отделаться от впечатления, что красочные рисунки в Альтамире — дело рук троглодитов «допотопной эпохи»! Что касается совершенства изображений на потолке, то разве не то же изумление испытывал он, рассматривая гравюры и барельефы на костях, рогах и камнях, выставленные под стеклами витрин Всемирной выставки в Париже? Следовательно, само по себе умение дикаря каменного века изобразить животное реалистически, по-настоящему вдохновенно не подлежало сомнению.

Необходимо учитывать и еще одно важное обстоятельство — в Альтамаре изображены бизоны, которые на территории юга Европы и в зоне Средиземноморья не встречаются. Облик животных был явно «допотопный». А раз так, значит, он, Саутуола, выступает по существу с «крамольным» утверждением: троглодиты древнека-



Оглянись в изумлении...

менного века, склонные к искусству, познали радость приобщения к нему не только в гравюрах, барельефах, но также в настенной живописи. Им доставляла удовольствие игра красок, и они с восторгом изображали животных на стене и кровле пещеры. Какая иная цель могла при этом преследоваться?

Марселино де Саутуола некоторое время сомневал-

ся в оправданности своих дерзких предположений. Трудно сказать, какие доводы в конечном счете убедили его: возможно, воспоминания об удивительных лекциях «мобильного искусства» Лартэ и Пьетта, увиденных им в Париже (разве они не отличались той же поразительной художественностью?), может быть, собственные находки предметов искусства в культурных слоях Альтамиры, что со всей очевидностью свидетельствовало о высокой художественной одаренности обитателей пещеры, а может, просто здравость суждений неспециалиста, который не был скован цепями каких-либо предрассудков. Как бы то ни было, Саутуола решил поделиться своими размышлениями с ведущим специалистом по древним культурам Испании, автором известной книги «Происхождение, природа и возраст человека» дон Хуаном Виланова и Пьера. Тот в скором времени посетил Альтамиру, осмотрел живописные росписи и, ознакомившись с изделами, извлеченными из культурного слоя, пришел к выводу, что и то, и другое, бесспорно, относится к ледниковой эпохе. Иной вывод был бы действительно странным, учитывая то важное обстоятельство, что вход в Альтамиру не был известен до 1868 года, а после случайного его открытия в пещере побывали лишь почтенный дон Марселино да он, дон Хуан. Местным крестьянам подобные подземелья внушали суеверный ужас, они избегали таких мест, и уж, конечно, никто из них не нарисовал бы таких необычных животных. Поэтому Виланова без колебаний сделал категорический вывод: в Альтамире найдены первые рисунки ледникового периода. Как представлялось ему, такое заключение в значительной мере подтверждали результаты проведенных им в Альтамире раскопок. Материалы их ни в чем значительном не отличались от того, что находили при раскопках пещер долин Дордони и Везеры французские археологи. Что касается краски, то Виланова, изучая в Альтамире слой с

находками, к радости Саутуолы, обратил внимание на разноцветные частицы охры, в изобилии встречавшиеся в глине, где залегали окаменевшие кости животных и оббитые камни. Значит, действительно обитатели Альтамиры знали минеральную краску и использовали ее для определенных целей!.. Кроме того, Виланова отметил, что художники ледниковой эпохи до того, как приступить к рисованию красками, набрасывали на камне эскиз фигуры животного. Значит, это были все те же искусные граверы, которые на юге Франции украшали оружие и ритуальные предметы резными рисунками.

Марселино де Саутуола и Виланова были настолько убеждены в оправданности, разумности и реальности своих выводов, что вскоре опубликовали специальные работы, посвященные первым итогам изучения Альтамиры. Хуан де Виланова, кроме того, прочитал в университете Сантандера несколько лекций, посвященных анализу многокрасочных рисунков пещеры. Ежедневная пресса Испании оживленно обсуждала необычайное открытие, в итоге чего Альтамира стала известна самым широким кругам страны. Фото Марии появились на страницах столичных газет, к великой радости обитателей замка Сантильяна. Возбуждение и интерес к пещерному искусству достигли такого накала, что даже сам король Альфонс XII соизволил прибыть в Сантильяну, чтобы (о, ужас!), спустившись в пещеру, всемиловиднейше осмотреть необыкновенные росписи художников ледниковой эпохи. Копоть от свечи на стене Альтамиры, выписавшая имя монарха, до сих пор подтверждает знаменательное для пещеры событие.

## **ФАЛЬШИВКА? НЕТ—ОТКРЫТИЕ ВЕКА!**

Однако за коротким триумфом для донна Марселино началась нескончаемая, преследовавшая его до конца жизни полоса трагических неудач. Счастливое откры-



тие, которое сопровождалось интуитивным прозрением, обернулось подлинной трагедией, поневоле заставившей вспомнить о судьбе замечательного предшественника Саутуолы — Буше де Перта. Однако удар на сей раз последовал со стороны тех, от кого менее всего его следовало ожидать, — от признанного лидера исследователей древнейшего прошлого Европы выдающегося археолога Габриэля де Мортилье. Именно к нему обратился Саутуола с сообщением об открытии в Альтамире «допотопной живописи». По-видимому, он надеялся, что Мортилье напечатает сведения об Альтамире в ведущем журнале «доисториков» Франции и археологов всего мира «*Materiaux pour l'histoire primitive de l'homme*» и тогда другие археологи тоже взглянут на потолки и стены исследуемых ими пещер. Не может быть, чтобы росписи Альтамиры оказались единственными!

Результат, однако, оказался неожиданным: Мортилье с негодованием отверг возможность такого феномена, как многокрасочная живопись палеолитической эпохи! Подобное утверждение он, кто первый воссоздал убедительную картину эволюции культур древнекаменного века, посчитал просто нелепостью. Искусство, представленное в сообщении Саутуолы, казалось Мортилье коварной подделкой, злонамеренной фальшивкой, чем-то совершенно невероятным, может быть, мистификацией. Автор таких сведений выглядел в его глазах безответственным авантюристом.

Учитывая беспрецедентность и кажущуюся невероятность открытия Саутуолы, что при участвовавших в то время случаях всякого рода подделок действительно могло насторожить профессионального археолога, все же непонятно, почему Мортилье не воспользовался возможностью осмотреть Альтамиру, как это сделал Виланова. Не было ли тому виной равнодушие Мортилье к полевым исследованиям? Ведь такое равнодушие сродни отсутствию элементарной любознательно-

сти, не говоря уже об отсутствии страсти к любимому делу, которая буквально сжигала такого исследователя, как Буше де Перт.

К тому же Мортилье не просто отмахнулся от «подозрительного сообщения» Саутуолы. Он обратился с просьбой к одному из своих постоянных авторов, любителю-археологу, железнодорожному инженеру-строителю Эдмонду Арле, осмотреть Альтамиру и представить соответствующее заключение о пещерной живописи. Тот действительно посетил Альтамиру и (не судьба ли!), превосходно осведомленный о резкости суждений Мортилье, написал статью, в которой отчетливо выразил все тот же глубокий скептицизм. Видимо, Арле, выполняя заказ Мортилье, никак не мог преодолеть традиционного взгляда на «допотопного человека» как на существо с чрезвычайно низко организованной культурой, в которой искусство, столь совершенное и одухотворенное, выглядело поистине как нелепость и фальшивка, хотя многочисленные и разнообразные образцы гравюр на костях и камнях со всей силой факта показывали, насколько несправедливым было такое заключение.

Для Арле не составило труда посетить Альтамиру, поскольку работы по строительству дороги проходили вблизи от провинции Сантандер. Марселино де Саутуола сопровождал его при осмотре пещеры и представил в распоряжение гостя все свои находки, в том числе кости животных ледниковой эпохи. Датировка каменных инструментов, обнаруженных при раскопках в Альтамуре, не вызвала у Арле возражений. Однако, когда придирчивый посланец Мортилье начал осмотр красочных изображений на стенах и потолке пещеры, воспринял он их сквозь призму глубокого скептицизма. Все до единого доводы его были направлены к тому, чтобы заявить категорически — «Нет! Не древнекаменный век!»

Эдмонд Арле руководствовался следующими, как ему казалось, логически неоспоримыми соображениями. 1. Рисунки могли быть исполнены лишь при свете факелов. Но поскольку следы копоти не прослеживались, значит, изображения делались при искусственном освещении современного типа. 2. Краска не затвердела, а лежит на каменной поверхности стен пещеры толстым влажным слоем. Вывод отсюда тот же — росписи произведены недавно. 3. Поразительная тонкость рисунков показывает, что они делались кистью, использование которой в эпоху древних оледенений невозможно... К тому же слой краски перекрывал трещины на каменной поверхности, что Арле также считал обстоятельством, подтверждающим современность росписей. Марселино де Саутуола, доказывая свою правоту, обратил внимание Арле на весьма существенное обстоятельство — на отдельных рисунках краска перекрывалась тонкой известковой коркой. Однако Арле и это не убедило. По его мнению, такая корка могла образоваться довольно быстро.

Общее заключение Арле поражало категоричной жестокостью: красочные изображения животных сделаны недавно, в крайнем случае несколько лет назад, возможно, между первым (1875 год) и вторым (1879 год) посещениями Саутуолой пещеры Альтамира... Итак, Арле, по существу, публично обвинил дону Марселино в преднамеренной, заранее обдуманной фальсификации, а публикация такого заключения в ведущем журнале доисториков Европы была воспринята археологическим миром как не подлежащий обжалованию приговор!

Так оно и обстояло на самом деле, и это со всей определенностью показал ход дальнейших событий.

В 1880 году в Лиссабоне состоялся очередной Междупародный конгресс по антропологии и доисторической археологии. Он дал возможность Виланова представить

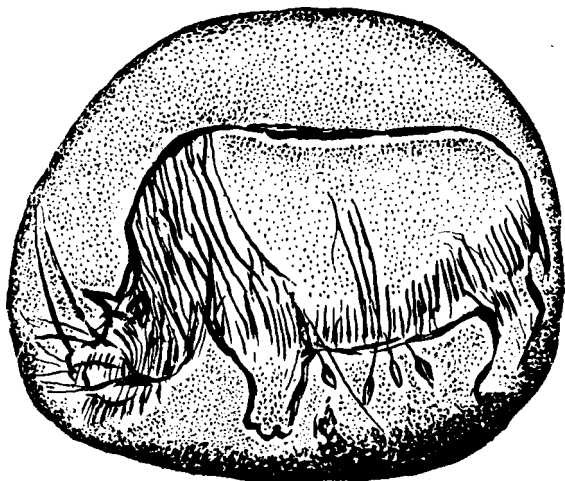


Малая Ссыя (Хакасия). Голова предка. *Окрашенная скульптура.*

открытие в Альтамире самому широкому кругу специалистов Франции, Германии, России, Италии, Бельгии, Англии, Швеции, Швейцарии, Финляндии, Норвегии и Нидерландов. Чтобы разубедить скептиков, Саутуола и Виланова планировали провести для участников конгресса экскурсию в пещеру, где каждый мог убедиться в надуманности заключений Арле. Однако доклад Виланова, который он сделал 17 сентября на девятом заседании конгресса, не вызвал прямых откликов. Лишь в выступлениях подлинных мэтров от доистории — профессора Тулузского университета Эмиля Картальяка, профессора Антропологического института в Париже Мортилье и господина Кюсо из Музея национальных древностей в Сен-Жермене — сквозила неприкрытая насмешка над теми, кто осмеливается всерьез говорить о пещерной живописи. Позже в архиве Института палеонтологии человека в Париже было обнаружено письмо, адресованное самому яростному противнику Альтамиры Картальяку. Тон письма прекрасно отражал настроение того времени: «Перехожу к вопросу о картинах Сантандера. Просмотрев приложенные к Вашему письму рисунки, я сразу пришел к выводу, что это фарс, чистая карикатура. Она изготовлена и пущена в оборот лишь для того, чтобы заставить мир посмеяться над легковверными палеонтологами и исследователями древности».

В свете этого можно ли удивляться, что, помимо Мортилье и Картальяка, такие известные ученые, как Франц Дало, Эмиль Ривьер, Луи Лартэ, Арманд Катрфаж, Пьер Жиро, Ф. Гарригу, Эдуард Тэйлор, Питт Риверс, Джон Леббок и Бойд Даукинс не только не нашли уместным и необходимым сказать хоть слово в защиту Альтамиры, но даже не пожелали откликнуться на настойчивое приглашение Виланова посетить пещеру. Это был сокрушительный удар для Саутуолы. Дело, однако, не ограничилось столкновениями в кругу профессиональ-

ных ученых. Оно сразу получило широкую общественную огласку, и когда Саутуола вернулся из Португалии в родную Сантильяну, то он с ужасом прочитал в газетах статьи, прямо обвиняющие его в фальсификации. Эти обвинения прозвучали совсем уж правдоподобно,



Ну, охотник, погоди!

когда газетным репортерам стало известно, что в 1879 году в замке Сантильяна у Саутуолы гостил художник! Напрасны были официальные заявления художника о том, что он не посещал Альтамиры. Никто не хотел его слушать, а тем более верить отчаявшемуся «обвиняемому». Газеты тем более не желали расставаться с «пикантной версией» о подлоге.

При таком развитии следует отдать должное Виланова. Он не отказался от поддержки Саутуолы и самоотверженно продолжал борьбу. В сложившейся ситуа-

ции выступления в защиту скомпрометированного открытия в Альтамире нельзя расценивать иначе, как акт настоящего гражданского и научного мужества, ибо в атмосфере всеобщей подозрительности такое упорство в отстаивании оправданности однажды сказанного могло быть воспринято как естественный шаг сообщника. Однако Виланова ничто не могло остановить. Когда 11 марта 1882 года на Конгрессе по антропологии и доисторической археологии в Берлине Саутуола попытался обратить внимание участников заседания на свою книгу как на документ, подтверждающий подлинность живописи Альтамиры, его акция ни к чему не привела. Вопрос об Альтамире не был поставлен на конгрессе, обсуждение его не состоялось. Хуан де Виланова настоял лишь на том, чтобы было зачитано его мнение о живописи Альтамиры. Чтобы не возбуждать страстей, он пошел на уступку и говорил о несколько более позднем возрасте настенного пещерного искусства (8—10 000 лет). Но уступка была напрасной — мнение Виланова оказалось гласом вопиющего в пустыне.

Вторую, наиболее подготовленную и широкую атаку на противников Альтамиры Виланова развернул на Международном конгрессе, созванном 28 августа 1882 года учреждением, которое называлось весьма обнадеживающе — Французская ассоциация помощи прогрессу науки. К тому времени Альтамиру посетил Картальяк, второй после Мортилье ведущий исследователь палеолита Франции. Положение Виланова осложнялось тем, что общий вывод Картальяка по существу не отличался от заключения Арле. Тем не менее Виланова сразу определил цель своего выступления на конгрессе — страстное желание подтвердить истинность живописи Альтамиры! Он призвал руководствоваться при решении вопроса не общими соображениями, не абстрактными теоретическими выкладками и рассуждениями, а обратиться к фактам, к действительности. Доводы его вкрат-

це сводились к следующему: 1. Техника исполнения живописи ни в чем не совпадает с техникой современных художников. 2. Контуры части рисунков гравировались с помощью каменных инструментов. 3. Гравюры на костях, рогах и камнях подтверждают высокий уровень художественного творчества человека ледниковой эпохи. 4. Охра разных цветов постоянно встречается в культурном горизонте Альтамыры, и, следовательно, первобытные охотники использовали краску для своих нужд. 5. Рисунки по совершенству неодинаковы, и поэтому можно предполагать постепенную эволюцию художественного творчества обитателей Альтамыры от изображений простых к более сложным. 6. Художник изображал вымерших животных, представить облик которых современный живописец не может. 7. Известковая корка, перекрывающая рисунки, — показатель глубокой древности изображений, поскольку из-за специфичности условий крупные сталактиты здесь вообще не образовывались. 8. Первобытный художник жил охотой, и поэтому в живописи Альтамыры преобладают образы зверей. 9. Упрек Саутуоле в том, что он сразу не заметил живописи, по крайней мере странен, поскольку речь идет об открытии невиданном, которое может быть зафиксировано по воле случая или после определенной работы. 10. Вход в пещеру на открытой местности был замыв в конце ледниковой эпохи, после чего в нее никто не входил. 11. Влажность краски определяется микроклиматом пещеры, а не современностью исполнения живописных работ. 12. Совершенство настенного искусства Альтамыры не выглядит уникальным явлением в кругу скульптур и гравюр ледниковой эпохи, которые столь же поразительны по совершенству. 13. Отсутствие следов копоти — не аргумент в споре, поскольку никто не знает, при каких обстоятельствах исполнялись в Альтамыре живописные работы.

Заговор молчания был ответом на страстное выступ-



ление Виланова. В дискуссии по его докладу никто участия не принял. Дело было не только в том, что логичность его заключений требовала от противников столь же серьезного и аргументированного ответа. Трагедия заключалась в полной неподготовленности ученого мира к открытию поистине древнего искусства.

Можно вообразить психологическое состояние Саутуолы, который как никто представлял, насколько был несправедлив к нему мир профессиональных археологов. Невозможность доказать то, что для него было с первого дня очевидным, — состояние поистине трагическое! При жизни Саутуолы вышли в свет две капитальные работы, посвященные древнейшему прошлому Европы. Их написали выдающиеся специалисты Мортилье и Картальяк. Примечательно, что последний посвятил свою книгу проблемам ранней истории Испании и Португалии. Однако в книгах этих не нашлось ни одного слова, которое было бы посвящено настенному искусству Альтамиры, хотя бы в плане чисто критическом.

На следующий год после выхода в свет книги Картальяка, в 1888 году, Марселино де Саутуола умер. Он до последнего дня своей жизни тяжело переживал неприятие известными археологами его открытия. За этим пряталось и опустошение человека, которого представили перед всем светом как обманщика, и трагедия археологической науки. Муки, которые переживал Саутуола, превосходно передаются пророческими, полными трагизма словами, сказанными им незадолго до кончины: «Горе, которое во мне, пройдет лишь со смертью».

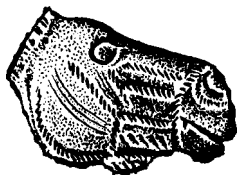
Скрытая враждебная полемика с Саутуолой велась вплоть до начала XX века. Уже на следующий год после его смерти вышла в свет новая обобщающая книга Картальяка по «французской доистории», представленной на широком историческом фоне. Книга была переиздана в 1896 году, но ни в том, ни в другом издании опять ни слова не говорилось об Альтамире. Но дело

заклучалось даже не только в этом. Достаточно проследить события, связанные с открытиями после смерти Саутуолы древних гравюр и живописных рисунков, чтобы представить, насколько двусмысленное положение сложилось в деле изучения настенного искусства троглодитов. Конечно, кому придет в голову упрекать тех исследователей, которые вели раскопки в пещерах и не заметили гравюр и росписей, поскольку не каждому было дано их увидеть. Но ведь были и те, кто видел, те, кто в обстановке всеобщей подозрительности и скептицизма посчитал за благо не объявлять о замеченном. Амбиции мэтров послужили мощным тормозом для развития науки.

С этой точки зрения весьма примечательна история открытия первых пещерных гравюр. Как известно, они были замечены даже до того, как Саутуола объявил о живописи Альтамиры. В 1878 году учитель из Сен-Жюст д'Ардеш Леопольд Широн при осмотре пещеры Шабо (Агез, департамент Гар) обратил внимание на рисунки, выгравированные на стенах пещер. Он сфотографировал их и два снимка опубликовал в местном журнале «Revue historique et arheologique du Vivarais». Позже писали, что эта публикация осталась незамеченной. Такое Завявление более чем странно, поскольку известно что Широн, как и Саутуола, послал сообщение о своем открытии Мортилье, надеясь на публикацию его все в том же журнале. Однако заметка разделила печальную судьбу статьи Саутуолы: издатели журнала, Мортилье и Казали де Фондус, не только не опубликовали присланного, но даже не напечатали хотя бы самое краткое извещение о существовании открытия. Логика никакой, учитывая признание гравюр на костях и роге, — ведь гравюры из Шабо представляли, в сущности, то же самое, только перенесенное на стены пещерной камеры! Таким образом, наблюдения Широна могли бы сразу позволить Мортилье оценить открытие Саутуолы, благо известия о том и

другом так счастливо совпали по времени. Однако Мортилье не хватило воображения и прозорливости совместить и то и другое, и прекрасный шанс избежать трагического развития событий был безнадежно упущен.

Леопольд Широн попытался вести борьбу. На заседании Антропологического общества Лиона 14 мая 1889 года он сделал доклад о гравюрах пещеры Шабо. Затем, в 1890 году, сообщение было представлено Академии наук. Леопольд Широн, в частности, уверял, что им открыты изображения различных животных, в том числе мамонта, а также рисунок охотника. Конечный результат предпринятых действий был тот же, что и в случае с Саутуолой,— настойчивость исследователя не нашла отклика у тех, кто мог его поддержать.



Загримировался...

Партамент Жиронда, недалеко от Бордо), случайно открытый на берегу Дордони, недалеко от места впадения ее в Гаронну. Важно, что вход в пещеру был закрыт еще в ледниковую эпоху и его удалось обнаружить лишь при ломке камня на склоне горы. Не менее существенно и то, что мощный, до четырех с половиной метров толщины, слой с находками каменного века заполнял пещерную камеру почти до самого потолка. Когда Дало расширил вход в пещеру и, удалив часть напластований, обнажил ее стены, при дневном освещении стали заметны искусственно нанесенные на камень линии. Это случилось 27 декабря 1883 года, а через пятнадцать лет раскопок, 31 августа 1896 года, Дало обнаружил и изображения животных, выполненные на стенах методом

гравировки. С помощью распылителя Дало смочил водой стены пещеры и обнаружил изображения мамонта, лошади, тура, медведя и козла. Отдельные рисунки были миниатюрны, они не превышали в длину двадцати шести сантиметров. Но встречались и крупные изображения, почти по два метра. Самым, однако, важным из наблюдений Дало следует считать его заключение о том, что в глубоких желобках, оконтуривающих фигуру лошади, сохранилась красная краска! Отсюда неизбежно следовал вывод о том, что плоскости гравюр в древности раскрашивались. Примечательно, что Дало, объявив о своем наблюдении в Археологическом обществе Бордо, не затронул проблемы Альтамиры. Сообщения о гравюрах Пэр-нон-Пэр тоже никого не подтолкнули сделать сам собой напрашивающийся вывод. Своеобразное табу, наложенное на пещерную живопись, продолжало действовать.

Но как удалось установить позже, первые письменные засвидетельствованные известия о пещерной живописи относились к концу XVII века. В 1575 году Франсуа де Бельфорк описал пещеру Руффиньяк, которая называлась тогда Кро де Ключо, и упомянул об изображениях «больших и малых животных», открытых под землей в нескольких местах. Местное население, по утверждению Бельфорка, приносило там жертвы подземным богам и Венере. Об изображениях «диких и неизвестных животных» в Руффиньяке в 1609 году писал Андре дю Шене, а в 1699 году — Морери, который упомянул не только рисунки, но и алтарь, будто бы посвященный подземным богам. Если, однако, обратиться к XIX веку, когда началось изучение искусства древнекаменного века, то не менее замечательным представляется тот факт, что уже в 1864 году Гарригу, который копал пещеру Брюникель и знал о существовании гравюр на костях, при посещении пещеры Нио заметил красочные рисунки в так называемом «Черном салоне».

В его записной книжке остались с того времени слова: «На стене есть рисунки. Что это может быть?» Далее вопроса дело, однако, не пошло.

Профессиональные археологи по-настоящему познакомились с настенными гравюрами пещер лишь во второй половине 90-х годов. Честь изучать их выпала на долю известного французского археолога Эмиля Ривьера. В 1895 году во время раскопок в Ложери-От он получил известие об открытии в Ла Мут гравированного изображения бизона. Весть принес Гастон Бертумейер — один из четырех мальчишек, которые 11 апреля проникли со свечами в руках почти на 100 метров в глубь пещеры, вход в которую при хозяйственных работах обнаружил владелец участка крестьянин Лапейра. Ла Мут находилась недалеко от Ложери-От, рядом с Лезэйзи в Дордони, но дела, связанные с отъездом в Париж, позволили ему посетить пещеру лишь в июне 1896 года. Осмотр показал, что помимо бизона там находятся изображения и других зверей. Открытие это настолько удивило Ривьера, что он не замедлил сообщить о нем в том же году на одном из заседаний Парижской Академии наук. Вскоре из печати вышли публикации, посвященные открытию в Ла Мут, и сведения о пещере получили широкую огласку.

Мнение Ривьера игнорировать было невозможно. Серьезность его работ по древнекаменному веку давно была подтверждена результатами раскопок таких замечательных памятников, как Кроманьон, Ле Комбарель и Ла Микок в районе Лезэйзи. К тому же напористый Ривьер сразу пошел ва-банк: он пригласил посетить Ла Мут Картальяка, Арле, Луи Капитана и Г. Шовэ, а также других археологов. На сей раз приглашение было принято, и чувство, которое вызвал осмотр гравюр Ла Мут у гостей, прекрасно передают слова Шовэ, опубликованные в 1896 году в «Bulletin de la Societe historique et archeologique du Perigord»: «Ec-

ли сравнить гравюры на стенках пещеры Ла Мут с гравюрами на кости и рогах, то становится ясно, что они созданы одной рукой: та же смелость линии и те же поистине художественные приемы».

Итак, признан был чрезвычайно важный факт: единство искусства на обломках костей и искусства настенного, открытого в пещерах. Оставалось сделать последний шаг — обратить, наконец, внимание на связь гравированного искусства с настенной живописью Альтамиры. Но перейти Рубикон смельчаков не находилось. Позже стало ясно, что дело заключалось отнюдь не в уникальности Альтамиры. Так, аббат Ко-Дюрбан, который с 1881 года вел раскопки в пещере Марсула в департаменте Верхняя Гаронна, обнаружил не только образцы искусства с гравированными изображениями животных, но и нашел на стенах пещерной камеры живописные изображения того же



Теперь можно и отдохнуть

стиля. Тем не менее, ему и в голову не приходило ставить их рядом. Еще бы! Как раз тогда на страницах газет и журналов кипели страсти вокруг «фальшивки из Альтамиры»!

Но неужели противники настенного искусства были столь слепы, что совсем не реагировали на весьма примечательные открытия, следовавшие одно за другим?

Это было не совсем так. В частности, удалось обнаружить примечательную запись Карталяка на обложке книги Перье дю Карна «Грот Тэйжа. Гравюры Мадлена», изданной в Париже в 1889 году. Прочитав сообщение Карна о том, что в углублениях гравированных линий на поверхности кости сохранились остатки крас-

ки, Картальяк написал следующее: «При чтении этой книги мне представилось возможным существование настенных рисунков». Все дело было в том, что исследование пещерного искусства к концу XIX века достигло таких успехов, что Картальяку невозможно было оставаться при своем мнении. Более того, Картальяк уже не делал погоды, можно было обойтись и без него. Поэтому-то он и решил на финише оказаться в первых рядах, чем и объясняется запись на обложке книги *Перье дю Карна*. Но так недалеко и до объявления себя провидцем! Во всяком случае, нельзя отделаться от впечатления, что запись сделана в расчете на легковверных историков науки. В обстановке трусливого замалчивания Альтамиры искренние симпатии вызывают слова испанского археолога Эмилия Пардо Базан, произнесенные в 1895 году на конгрессе французской научной ассоциации: «Наступит день, когда ученые признают свою ошибку с Альтамирой, наступит день, когда они должны будут заявить, что их приговор был ошибочным». Резкость и откровенность выступления Эмилия Базан можно понять: дальнейшее замалчивание Альтамиры стало просто скандальным, и кому-то следовало подумать, как выйти из неприятного положения. Признание выдающегося открытия Саутуолы витало в воздухе. И оно, наконец, пришло.

Можно назвать точную дату, когда это случилось, — 8 сентября 1901 года. Припоминая открытия в Ла Мут, Пэр-нон-Пэр, Шабо и Марсула, не следует забывать, правда, что в сущности все случившееся в тот день можно считать лишь формальным рубежом. В местечке Сирейль, около Лезэйзи, на улице случайно встретились три археолога — Дени Пейроппи, Луи Капитан и Анри Брейль. При выяснении у рабочего Арлана Помареля обстоятельств открытия в Сирейле статуэтки древнекаменного века, изготовленной из кальцита, зашел разговор о Ла Мут, где были обнаружены гравю-

ры. Вот тогда-то Помарель заявил, что тоже знает несколько подобных работ. На недоверчивый вопрос археологов: «Где же они находятся?», он ответил обезоруживающе просто: «Chez nous»<sup>1</sup>. Когда же присутствующие от души посмеялись над сказанным, Помарель, не говоря ни слова, провел Пейрони, Капитана и Брейля в курятник, устроенный в гроте Ле Комбарель, который располагался рядом с домом. Отодвинув доски, все вошли в пещеру. В глубине ее, в ста метрах от входа, располагались гравюры оленя, пещерного льва и медведя. Протиснувшись по узкому лазу, Брейль обнаружил изображение лошади, нарисованной черной краской. Позже при внимательном обследовании в Ле Комбарель было обнаружено более ста рисунков лошадей, около четырех десятков бизонов, более десяти мамонтов, а также носорог, рыба, лань, козлы, быки, северные олени.

Последующие события развивались стремительно. 15 сентября 1901 года профессор Муассан зачитал в Академии наук сообщение Капитана и Брейля об открытии в Ле Комбарель. А незадолго до этого, 12 сентября, Пейрони открыл пещеру Фон де Гом, которая находилась в полутора километрах от Лезэйзи. Проникнув глубоко в пещеру, он некоторое время колебался, идти ли дальше? И решил — идти! Вознаграждением для него стали многочисленные красочные и гравированные изображения животных, размеры которых достигали порой трех метров! Среди них были рисунки мамонтов, бизонов, лошадей, оленей.

15 сентября Фон де Гом осмотрели Пейрони, Капитан и Брейль, и уже 23 сентября все тот же профессор Муассан зачитал на очередном заседании Академии наук совместный доклад тех же археологов об открытии живописных изображений, нарисованных красной,

---

<sup>1</sup> «У нас дома». (Французск.)



коричневой и черной краской. Некоторые рисунки очерчивались по контуру гравировкой. Древность изображений не вызывала сомнений хотя бы потому, что краску перекрывали сталагмитовые натеки толщиной до двух сантиметров.

Ле Комбарель и Фон де Гом окончательно и официально сняли табу с Альтамиры. Значение открытия Саутуолы двадцатилетней давности предстало перед миром во всем его величии и трагизме.

А как восприняли это событие оставшиеся в живых скептики и прежде всего Картальяк и Арле?

Последний после осмотра пещер Ле Комбарель и Фон де Гом, а затем и Альтамиры, писал Брейлю: «В первый раз на меня подействовал тот факт, что некоторые бизоны нарисованы поверх сталактитов. Если бы не открытие Фон де Гом, где те же самые бизоны покрыты сталактитами, я бы все еще сомневался... Теперь же я должен признать себя неправым. Бизоны из Фон де Гом подтверждают подлинность живописи Альтамиры».

Но скептики не сложили оружия и после 1901 года. Через четыре года после открытий в Ле Комбарель и Фон де Гом тому же Брейлю пришлось вести дискуссию с Э. Мартелем на конгрессе французских археологов в Париже по навязшему в зубах вопросу о подлинности живописи Альтамиры. Не отставал и Арле... В архиве Э. Картальяка сохранилось его письмо, написанное 12 августа 1907 года. В нем отмечалось, что «картины из Альтамиры» до сих пор кажутся Арле слишком современными, и если бы не Фон де Гом, то он до сих пор сомневался бы в их подлинности, прежде всего из-за их совершенства и из-за плотного нанесения краски, которая «до сих пор еще свежая». Закончил он письмо следующими словами: «Но существование Фон де Гом — бесспорное доказательство, и против него бессильны аргументы двадцатилетней давности».

Эдуард Арле, несомненно, мучительно переживал свою ошибку. Вот что говорил он в беседе летом 1905 года в Сантандере аббату Хэсус Карбальо, хранителю Альтамиры и директору Доисторического музея Сантандера: «Дорогой друг, с того несчастного дня 1880 года прошло четверть века, а меня все не покидает мысль об этом. Все время я вспоминаю о том, что я сделал. Это — несмываемое пятно на мне и на моей научной деятельности!»

Эмиль Картальяк осознал свою ошибку после посещения Пэр-нон-Пэр. Но положение, в котором он оказался, стало ему ясно лишь после открытия Ле Комбарель и Фон де Гом. Последовавший затем шаг, публикация в журнале «L'Anthropologie» письма Картальяка, названного «*Mea culpa d'un sceptique*» («Покаяние скептика»), обычно преподносится как образцовый акт мужества ученого, который нашел в себе силы отказать от укоренившихся заблуждений. Отчасти это, может, и так. Но вспоминая усилия, которые предпринимались Саутуолой и Виланова для привлечения внимания к их находкам, оскорбительное пренебрежение к их доводам и объяснениям, атмосферу неуверенности и даже страха, в которой вынуждены были работать исследователи пещерного искусства, все же не испытываешь особого благоговения, оценивая поступок Картальяка. Полезнее воспринять его лишь как знаменательное предостережение вершителям судеб в науке, как призыв к терпимости и осторожности, как обвинение категоричности, снобизма и величия, но не более того.

Что же писал в «Покаянии» Картальяк?

«Я впал в заблуждение, начало которому было положено двадцать лет назад, и вот его надо выкорчевать и устранить... Неодинаковая сохранность картин, совершенство художественных образов, отсутствие следов дыма, то, что рисунки находятся глубоко в пеще-

ре,— все это имеет место и в Дордони, следовательно, не может быть аргументом против древности Альтамиры. Нужно склониться перед фактами, и я готов отдать должное Марселино де Саутуоле. Во времена нашей юности мы полагали, что знаем все; но открытия Дало, Ривьера, Капитана и Брейля, в особенности же достойные восхищения раскопки и коллекции произведений искусства Пьетта, доказывают нам, что наша наука, так же как и все прочие, пишет свою историю, которая никогда не закончится, историю, которая, напротив, будет развиваться бесконечно».

В Альтамиру, которую после Саутуолы и Виланова никто из археологов так и не посетил,—наконец-то снарядили экспедицию. И (ирония судьбы!) возглавил ее Картальяк. Эдуард Арле, сославшись на занятость очередным строительством, в Сантьяну не прибыл. Осмотр живописи 28 сентября 1902 года произвел сильное впечатление.

Анри Брейль: «Эти замечательные произведения вызвали наше крайнее восхищение и восторг. Из всех пещер картины из Альтамиры — самые удивительные и редкие».

Эмиль Картальяк: «Это самая прекрасная, самая удивительная и самая интересная из всех пещер с живописью... Мы живем в совершенно новом мире».

А через четыре года в Монако вышел в свет роскошный том, посвященный палеолитической живописи Альтамиры. Текст книги написал Брейль. Копии цветных иллюстраций тоже выполнил он. Эмиль Картальяк указан как соавтор Брейля. Если, однако, последнему действительно был необходим соавтор, то по справедливости на обложке тома следовало оттиснуть золотыми буквами — дон Марселино С. де Саутуола...

Казалось бы, история таким многозначительным с точки зрения этики финалом и могла быть закончена. Однако часть героев ее решила довести свою неблаго-

видную роль до классического в такого рода случаях конца: 23 апреля 1908 года Луи Капитан, участие которого в торможении признания настенного искусства оставалось тогда для большинства археологов в тени, выступил на Конгрессе Ученых обществ в Сорбонне с весьма ответственным заявлением. Он, занимая высокий пост председателя секции археологии, публично объявил следующее: «Первыми археологами, которые открыли гравюры и живопись в пещерах, были аббат Брейль, господа Картальяк (!!), Пейрони и Капитан». На следующий день, 24 апреля, в «Journal Officiel», а затем в «Bulletin archéologique» эти слова были напечатаны черным по белому и приобрели силу своеобразного документа.

Такое происшествие не могло не вызвать самого крайнего возмущения тех, кто знал истинную подноготную существа дела. Так, известный спелеолог, редактор журнала «La Nature» Е.-А. Мартель вынужден был написать для внезапно потерявшего память Л. Капитана «записку», в которой привел «подлинный хронологический порядок, в котором один за другим следовали первые открытия гротов с гравюрами, как во Франции, так и за ее пределами». Помимо всем известной и многострадальной Альтамиры, он напомнил о гроте Шабо (Ардеш), где рисунки открыл Л. Широн в 1878 году, о гроте Ла Мут, исследованном Э. Ривьером в 1895 году, о пещерных росписях Пэр-нон-Пэр, обнаруженных Дало в 1896 году... Луи Капитан обошел молчанием и открытие в 1897 году Феликса Реньо живописи в гроте Марсула (департамент Верхняя Гаронна). Между тем «первооткрыватель» сразу же после сообщения об открытии рисунков в Комбарель был поставлен в известность о предшествующих находках во Франции такого же рода изображений в сходных условиях. Луи Капитан, однако, предпочел «забыть» и об этом факте!

Примечательно, что восстановлению столь, кажется,

очевидной истины попытались воспрепятствовать и «неведомые силы». Рукопись статьи Е.-А. Мартеля Комитет исторических и научных работ даже не включил в официальный отчет о работе конгресса 1908 года и вернул ее автору. Е.-А. Мартелю пришлось публиковать свой материал в специальном спелеологическом журнале — «Bulletin de la Societe de Speleologie».

Дело приняло совсем скандальный оборот, когда в полемику вступил один из истинных открывателей и борцов за признание пещерного искусства — Эмиль Ривьер, весьма видная фигура французской археологии. Достаточно сказать, что он был основателем и президентом Доисторического общества во Франции и президентом первого Доисторического конгресса страны. Академия неоднократно присуждала ему награды и премии за выдающиеся достижения, в частности, почетную премию Сентура. В свое время Э. Ривьер оказался прав, давая интерпретацию результатам раскопок 1870—87 годов в гротах Ментоны. Однако позже исследования Буля, Картальяка, Верно и Виланова подтвердили его выводы о глубочайшей древности культурных горизонтов и залегающих в них захоронений первобытных людей. Столкновения закалили Э. Ривьера, и когда он в июне 1895 года открыл на стенах пещеры Ла Мут гравюры и живопись, то незамедлительно и смело сообщил об этом в Академию наук. Его сообщение подверглось очередным яростным нападкам и было, как писали позже, **«опровергнуто насильственным путем»**. Э. Ривьер, однако, не сложил оружия и продолжал благородную и мужественную борьбу, отстаивая обоснованность и естественность своих заключений. Именно эта борьба получила через десятилетие должную оценку Академией наук на заседании 7 декабря 1908 года. Комиссия, «вознаграждая его» за достижения, связанные с открытием первобытного искусства, сочла необходимым особо подчеркнуть весьма важные

обстоятельства: **«Начиная с этого периода** количество аналогичных открытий (пещерного искусства) увеличилось и распространилось на другие области нашей страны. Успехи **новых исследователей** не должны привести к забвению того, что мсье Ривьер **открыл** путь, по которому блестяще прошли более молодые коллеги».

Что касается самого Ривьера, то он в специальной статье, написанной для одного из ведущих журналов археологов Франции «Bulletin de la Societe predistorique de France» и названной «Заметка о подлинном хронологическом порядке шести первых открытий гравюр и живописи», прямо заявил, что Капитан не привел в своем выступлении убедительных доводов в защиту того, что он не знал об открытии в гроте Ла Мут. Более того, пришлось напомнить внезапно «запамятовавшему» Капитану, как в сентябре в 1896 году, то есть за пять лет до открытия в Комбарель, он **под его, Ривьера, руководством** посетил Ла Мут, и как Капитан был «настроен против» этих изображений, и как он выразил впечатление от осмотра рисунков на заседании Антропологического общества в Париже 3 июня 1897 года: «Выступил настроенный **весьма против** подлинности гравюр». Были и другие, к счастью, опубликованные заявления Капитана, о которых он, возможно, забыл, перечисляя мнимых первооткрывателей. Эмиль Ривьер извлек из небытия VIII том журнала «Bulletin de la Societe d'Anthropologie de Paris» за 1897 год и процитировал убийственные для репутации Капитана его же собственные слова: «Древний облик гравюр (Ла Мут), их очень большое сходство, с точки зрения мастерства и сюжетов, с гравюрами на кости с мадленских стоянок,— впечатление, основанное на наблюдениях, а не теоретических воззрениях... Я предпринял в гроте Ла Мут работу по значительной расчистке, которая могла быть выполнена лишь благодаря упорству и мужеству, которые я продемонстрировал(!) при исполнении этих важных

раскопок»... Через пять месяцев, **4 ноября 1897 года**, Капитан так оценил второе выступление Ривьера о искусстве Ла Мут: «Во время последних отпусков я во второй раз, под руководством мсье Ривьера, посетил грот Ла Мут, в сопровождении моего друга и коллеги мсье д'Олт де Меснила. Мы с величайшей тщательностью обследовали гравюры, которые располагаются на стенах и потолке в нескольких местах грота Ла Мут. Бесспорно, эти гравюры **обращают на себя внимание глубокой древностью**. И далее главное: «Таковы некоторые соображения, которые навеяли нам, мсье д'Олт де Меснилу и мне, изучение этого весьма любопытного грота Ла Мут, знакомству с которым **мы обязаны мсье Ривьеру, его упорству и трудолюбию, которым счастливы воздать должное**».

Все это дало право Ривьеру публично обвинить Капитана в том, что он «в разгар работ Конгресса Ученых обществ позволил присвоить себе честь приоритета, который ему ни в чем не принадлежит... Капитан далек от того, чтобы быть первым, на что он рассчитывал... Он даже не пятый, каким его считал мсье Мартель, а только шестой, после нашего коллеги Феликса Реньо из Тулузы».

Суд истории свершился.

Поучительный суд...

## Рассказ четвертый: „ОБДЕЛЕННЫЕ ОДАРЕННОСТЬЮ“

*На самом деле палеолитический художник больше всего был занят мыслью о пище, о дымящемся кровью мясе, о сытной жизни...*

**А. П. Окладников,**

### КЛАД ПЛАТОНА БРИЛИНА

В один из февральских дней 1927 года в городской музей Иркутска пришла из сибирского села Мальта почтовая открытка. Библиотекарь из Мальты некто Бельтрам сообщал директору музея о том, что несколько дней назад, расширяя погреб во дворе, крестьянин Платон Брилин на глубине около полутора метров наткнулся в желтой глине на крупные кости. Уверая, что найдены кости мамонта, Брилин не дает ему, Бельтраму, прохода и требует «немедля написать в город». Нужно отметить, добавлял Бельтрам, что кости тут и правда находят часто, и если он и пишет об этом директору, то лишь для того, чтобы Брилин от него отстал...

Согласно заведенному с давних пор правилу — непременно проверять все подобного рода сообщения, директор музея вызвал в свой кабинет молодого ученого Михаила Михайловича Герасимова и предложил ему съездить в Мальту — осмотреть находки на месте... Время для археологической разведки, конечно, было далеко не лучшее. На дворе — зима, трещат морозы, дороги перемело сугробами, но Михаил Михайлович поехал в Мальту и 7 февраля был на месте. Не составило особого труда определить кости, найденные Брилиным. Среди них Герасимов в особенности заинтересовали остатки носорога, он даже решил провести пробные раскопки.



Легко сказать — решил! Ни лом, ни кайла, ни тем более лопата не могли сокрушить скованную сорокаградусными морозами землю.

В течение полутора суток Михаил Михайлович «оттаивал» небольшой участок расчищенной от снега земли, а затем раскопал его. Несмотря на незначительные размеры раскопа, в шурфе встретились многочисленные обломки костей мамонта, северного оленя, песка, россомахи. Но не они на этот раз взволновали Герасимова. Ему посчастливилось найти семь обработанных рукой человека камней. Если добавить, что некоторые из найденных костей оказались обожженными, а в глине встречались частицы угля, то заключение Герасимова о том, что Платон Брилин наткнулся не на простое скопление костных остатков животных, а, по-видимому, на «кухонные кучи» первобытного человека, не покажется фантастическим.

Кости носорога и каменные изделия происходили из одного слоя... Значит, это была не просто находка очередной палеолитической стоянки, а древнейшей в Сибири культуры людей древнекаменного века! Никому еще не удавалось найти оббитые камни вместе с остатками носорога. Носороги вымерли в Сибири раньше мамонтов, 20 — 25 тысяч лет тому назад, а мамонты исчезли всего лишь около 10 тысяч лет назад. Древность человека в Северной Азии почти удваивалась.

9 февраля Михаил Михайлович завершил пробные раскопки и вернулся в Иркутск, где доложил дирекции музея о результатах работы и о своих соображениях. Сообщение его несколько смутило дирекцию, а вывод об открытии каменного века в Мальте был назван «более чем смелым». Лишь с большим трудом, с помощью профессоров Иркутского университета Бернгарда Эдуардовича Петри и Дорогостайского удалось убедить руководство музея запланировать на лето 1928 года раскопки более широкого масштаба. Да и то без особого энтузиазма.

Стоят ли волнений и разговоров эти обломки кремней и кости? Какой там еще палеолит? Да если, допустим, и палеолит, то почему так сразу необходимо выделять для изучения его деньги из не таких уж обильных сумм? Что может быть найдено там, в Мальте, интересного, кроме все тех же бесконечных грубых камней да костей мамонтов и носорогов.

«Ох уж эти мне кости,— постоянно жаловался директор.— Они настолько громоздки, что занимают половину площади подвальных хранилищ музея. Не знаешь, куда их деть. А из Мальты привезут новые...»

## КРАСАВИЦЫ ИЗ МАМОНТОВОЙ КОСТИ

Разговоры о костях, как о бесполезной обузе, в 1928 году неожиданно прекратились. Мальта заставила руководство музея уважать кости! Михаил Михайлович навсегда запомнил, как, расчищая на северном участке раскопа завал из крупных костей и камней, он нашел рядом с вертикально торчащей из глины известняковой плитой распавшийся на множество обломков кусочек бивня мамонта. Когда после длительной реставрационной работы ему удалось собрать и подклеить кусочки, то он отказался верить своим глазам — все что угодно, но только не это!

Осторожно освобождены от глины поверхности продолговатой косточки, тонкий пинцет удалил набившиеся в желобки частицы земли... На залитый солнечным светом мир глянуло человеческое лицо — плоское, округлое, с длинным, как бы расплюснутым носом, с едва наметенной широкой линией рта, который, казалось, раскрыт от удивления. Лицо обрамляла кайма волос, валиком поднимающихся над линией слегка выпуклого, нежно очерченного лба. Гладко зачесанные локоны, причудливо изгибаясь, свободно падали на плечи. Роскошная женская прическа, требующая ухода и внимания...

Не простой обломок бивня мамонта, а настоящая, прекрасно и со знанием дела выполненная скульптура женщины древнекаменного века!

Палеолитическая статуэтка... Можно ли мечтать о большей радости, чем эта, археологу, который ведет раскопки древнейших человеческих поселений! До сих пор «палеолитические Венеры» баловали своим вниманием только археологов Европы, да и то появлялись изредка и не в каждой стране. В Азии их никогда не находили. Что же касается Сибири, то можно ли надеяться найти «Венеру» среди жалких костяных поделок людей, «лишенных художественной одаренности», занятых бесконечными заботами о пропитании и борьбой с холодами?..

Но кусочек мамонтова бивня сложной конфигурации с уверенными и четкими контурами вырезов — не мираж и не галлюцинация. На широкой, перепачканной клеем и покрытой твердыми мозолями ладони Герасимова лежала скульптура — первое из ставших известными изображений древнейших обитателей Сибири. Два с лишним десятка тысячелетий пролежало оно в земле, оставленное хозяином или хозяйкой, и теперь вдруг появилось из мрака на свет, чтобы вызвать изумление далеких потомков.

Древний скульптор изобразил свою современницу без одежды. Вдоль короткой и уплощенной верхней части тела бессильно, как плети, повисли слабые руки, лишенные ладоней и пальцев. Широкими вырезами оформлены плоские, сильно отвисшие груди, выпуклый живот, слегка вздернутая вверх полная седалищная часть. Продольным желобком, разделяющим с обеих сторон нижнюю приостренную половину обломка бивня на две части, выделены длинные ноги.

Приблизительно в такой же манере вырезали скульптуры женщины палеолитические обитатели Европы. Однако сразу бросались в глаза и отличия: в то время

как «европейцы» изображали женщин необыкновенно полных, с преувеличенными, гипертрофированными формами, сибирская скульптура отличалась стройностью, сухостью, подчеркнутой плоскостностью.

Находка скульптуры в Мальте вызвала подлинную сенсацию. О раскопках удивительного поселения в Сибири заговорили в Москве и Ленинграде, сведения об открытии статуэтки, еще до публикации, проникли за границу, вызвав волнения и споры среди специалистов по древнейшему искусству. Мальта стала в 1928 году центром внимания археологов страны. Дирекцию музея теперь не нужно было упрашивать выделить деньги на продолжение раскопок на реке Белой. Эти раскопки теперь предложил финансировать и Восточно-Сибирский отдел Географического общества — учреждение, с деятельностью которого связано открытие древнекаменного века и первобытного искусства в России в 1872 году.

Михаил Михайлович радовался результатам раскопок нового полевого сезона. Открытие скульптуры в прошлом году — не случайность. Можно представить, как изумился бы Бернгард Эдуардович, его учитель, если бы увидел несколько новых статуэток разного типа, открытых за два последних месяца работы. А если показать ему не только скульптуры, то уж это окончательно заставило бы его отказаться от представлений о древних сибиряках как людях, «лишенных художественного воображения»!



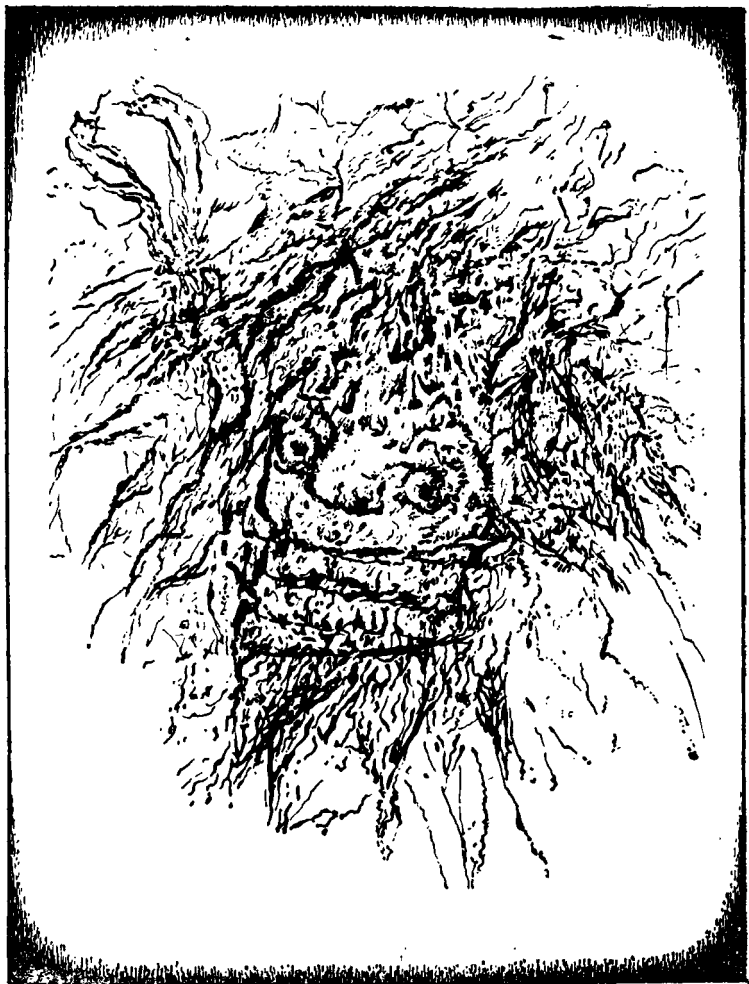
Сибирская мадонна

Дело в том, что после раскопок в Знаменском предместье Иркутска последовал ряд других отысканий, которые подтвердили вывод И. Д. Черского об освоении этого края «допотопными людьми». Но поразительно: сколько ни велось исследований в Сибири, найти предметов искусства, как то было в Европе, никак не удавалось. Потому-то учитель Герасимова ленинградский профессор Бернгард Эдуардович Петри вынес суровый приговор «древним сибирякам»: они, по его словам, «в противоположность своим европейским собратьям, были людьми, лишенными художественной одаренности». В свете такого заключения возникли, кстати, подозрения — действительно ли столь древни образцы искусства, опубликованные Черским? Не напутал ли он чего при раскопках?

«Нет, не напутал», — мог теперь заявить Герасимов. Чего стоят хотя бы находки на первом раскопе в Мальте, где определенно располагался один из основных центров поселка.

Михаил Михайлович любил задерживаться около котлована, где громадная масса костей ограждалась вертикально стоящими глыбами известняка. Здесь он однажды обратил внимание на группу тончайших пластинок бивня мамонта. На сорок семь отдельных кусочков раскололось какое-то изделие! Обычно бивни мамонта, как и поделки из него, плохо сохранялись в глине и распадались на мелкие обломки. Нужно обладать незаурядным терпением, чтобы извлечь из земли, не повредив ни одну из граней, каждый из кусочков рассыпавшейся поделки, а затем, перекладывая и переставляя, подогнать их друг к другу так, чтобы вместе они образовывали целую вещь.

Михаил Михайлович в те дни превратился в настоящего реставратора. Затраченные усилия вознаградились сторицей: сорок семь пластинок образовали вторую скульптуру женщины, по-видимому, пожилого возрас-



Малая Сая (Хакасия). Голова льва с двумя змеями над гривой.  
*Гравюра на камне.*

та, полную, с покатыми широкими плечами, сильно отвисшей грудью и толстыми руками, сложенными на вздувшемся животе. У статуэтки этой, выполненной чрезвычайно реалистически, недоставало головы, но так получилось не по вине реставратора. Особенности участка тела, где некогда прилегала голова, показывали, что ее отломали еще в древности.

Скульптура полной женщины не добавляла почти ничего нового к тому, что стало известно после находки первой. Зато большой интерес и волнение доставило миниатюрное произведение прекрасной сохранности, оказавшееся среди костей внутри того же кольца известняковых плит. Изумительная по живости изображения и детализации крохотная, не превышающая в длину четырех с половиной сантиметров, фигурка женщины! При осмотре ее Михаила Михайловича поразило то, что она была в удивительной по сложности и замысловатости прическе. Кто мог подумать, что женщины древнекаменного века с их многочисленными заботами по сложному домашнему хозяйству (а ведь им временами приходилось, кроме того, и охотиться наравне с мужчинами) могли не просто заботиться о прическе, а работали сложные и разнообразные их варианты. Волосы «Венеры» были пирамидально взбиты вверх. Волнистость их передавалась своеобразными полулунными вырезами, протянувшимися полосками или, лучше сказать, рядами сверху вниз.

Вырезы, однако, покрывали не только голову. Они спускались и далее вниз, по спине, по покатым плечам, по бедрам. Только едва намеченная грудь и живот, с традиционно сложенными на них тонкими руками, оказались свободными от полулунных резных ямок.

Что могли означать вырезы? Если на голове это могли быть свившиеся в кольцо локоны густых волос, то на теле, возможно, татуировка? Когда Михаил Михайлович смотрел на скульптурную миниатюру, поворачи-

вая ее в разные стороны и неодинаково освещая, ему начинало казаться, что лунки — не узоры татуировки, а наброшенная на тело шкура животного. Она накрывала спину, а на голове превращалась в нечто вроде капюшона...

Лицо женщины довольно старательно моделировано, хотя и не детализировано до мельчайших подробностей. Глаза едва намечены выпуклостями — надбровными дугами, лоб низкий; грубовато вырезан нос, небольшой, с широкими ноздрями, рот вообще отсутствовал. Широкий подбородок отчетливо выступал вперед. Несмотря на схематичность, явственно желание скульптора изобразить не женщину вообще, а совершенно конкретное лицо, наделенное своеобразными портретными чертами. Портретность, а не безликость, столь характерная для статуэток европейских поселений каменного века, — вот вторая чрезвычайно примечательная особенность «сибирских Венер»!

Такой вывод подтвердили и другие статуэтки. Почти каждая из них обладала индивидуальными особенностями: одни были полные, другие худые; у одних талия из-за полноты едва намечалась, у других она была тонкая, как бы стянутая поясом.

Большим разнообразием отличались прически: то замысловатая, придающая головке шарообразный вид, то строгий прямой пробор в виде глубокой и широкой борозды... Локоны, сплетенные в косички, уложены красивыми спиралями... И все это оформлено скульптором с помощью умелого расположения и сочетания ямок и бороздок, вырезанных на поверхности кости изящно, тонко, старательно.

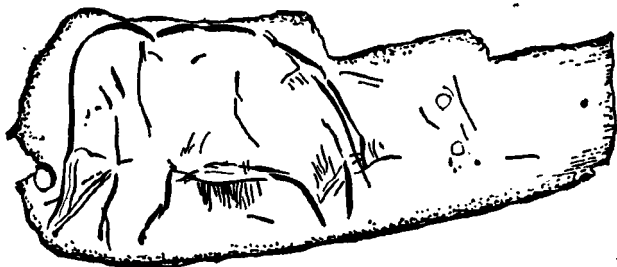
У второй и третьей найденных скульптур волосы волнистыми прядками ниспадали на плечи, причем они были как бы собраны в сетку. Волосы четвертой не курчавые, а прямые, гладко зачесанные. Резчик изобразил их неглубокими тонкими параллельными линиями, спускаю-



щимися до шеи. У пятой коса переброшена вперед, на грудь...

Выставка модных причесок каменного века!.. Мальта приоткрыла завесу перед совершенно неожиданной стороной жизни первобытного человека: его мод, пристрастий, вкусов.

Бернгард Эдуардович уже видел статуэтки среди находок прошлого года, поэтому, несмотря на многое необычное среди новых скульптур, его трудно было



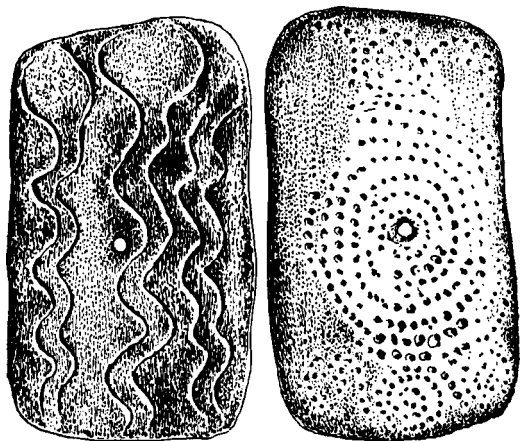
Одинокий мамонт

удивить. Однако нашлось и такое, что не оставило его равнодушным. В той же оградке из плит Михаил Михайлович обнаружил рассыпанный буквально на волокна длинный, слегка изогнутый предмет. Подборка и склеивание его отняли много сил и времени. Когда же работа закончилась, загадочный предмет превратился в широкий браслет, изготовленный из бивня мамонта. На одном конце его располагалось большое круглое отверстие, что свидетельствовало: костяная пластина с помощью шнуровки прикреплялась на руке или на голове. В последнем случае можно было считать ее диадемой, частью сложной прически.

Но не сам по себе браслет представлял главную ценность находки, а изображение, оказавшееся на одной из

его широких плоскостей: мамонт! Из земли появилось еще одно главное, после человека, действующее лицо великой драмы древности, разыгранной тысячелетия назад. Оно оказалось зафиксированным на кости в гравюре трогательно простой, схематичной, но в то же время полной трепета жизни.

Неуклюжее, громоздкое, полное могучей силы тело гигантского животного обозначено лаконично и скупой, но с некоторыми наиболее важными с точки зрения древне-



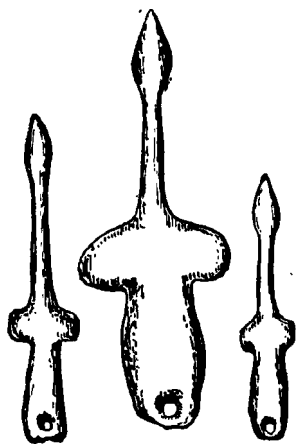
Змеи и нечто загадочное

го художника деталями — короткий и толстый хвост, складки, отделяющие большую с крутым затылком и длинным покатым лбом голову и заднюю ногу от туловища, пучок густой шерсти, свисающий с живота, хобот, опущенный почти до земли, острый короткий бивень, грозно направленный вперед. Спина у мамонта круто изогнута, ноги толстые, как колонны. Художник изобразил только две пары ног, те, которые видел, наблюдая

мамонта сбоку. Передняя при этом несколько выброшена вперед, а задняя, напротив, отставлена назад. Острая наблюдательность художника, его несомненная одаренность позволили создать подлинный шедевр.

И происходил этот шедевр из сибирской земли.

Мальта преподнесла еще два сюрприза. Первый — большая трапециевидная пластина из бивня мамонта, с отверстием, просверленным в центре; по-видимому, на-



Летят утки

рудное или поясное украшение одежды, с обеих сторон покрытое рисунками: с одной стороны — округлые ямки, образующие туго закрученные спирали, с другой — три змеи с огромными раздувшимися от ярости головами. Второй сюрприз — скульптуры уток, изображенных в стремительном полете. У птиц ромбические головки, насаженные на длинные, напряженно вытянутые шеи, короткое грузное туловище с миниатюрными, несоразмерно малыми крылышками, разбро- санными в энергичном взмахе. Сквозные отверстия, просвер-

ленные на месте хвоста, показывали, что птицы, как, впрочем, и часть женских скульптур с такими же сверлинами около ступней ног, представляли собой украшения или амулеты, которые носили на одежде.

Определенно, художественным воображением древних сибиряков природа не обделила!

Но сибиряков ли?.. Впрочем, стояло ли в том сомневаться! Ведь в середине 30-х годов А. П. Окладников обнаружил на берегу Ангары около села Бурети стойбище, при раскопках которого тоже нашлись статуэтки.

Они настолько напомнили отдельным археологам такие же произведения искусства Европы, что на свет была извлечена старая и полузабытая многими гипотеза Людвиг Савицкого. Суть ее сводилась к тому, что все прогрессивное пришло в Сибирь с запада, а здесь, в глухомани севера Азии, жили отсталые племена, умевшие лишь что-то заимствовать у пришельцев. Мальта, таким образом, представлялась своего рода жалкой колонией пришельцев, окруженных враждебным миром аборигенов — «варваров» древнекаменного века, которые были лишены «художественной одаренности»!

Чтобы весомо опровергнуть миф о прирожденной отсталости «древних сибиряков», следовало совершить нечто невозможное — открыть на севере Азии поселение, которое по возрасту превзошло бы Мальту на десяток тысячелетий и сравнялось по древности с самыми ранними стоябищами «людей разумных Европы».

Мечта об этом казалась неправдоподобной...

## Рассказ пятый: КОЛДУН ИЗ ГРОТА „ТРУА ФРЭР“

*Исследования древнекаменного века подобны театру — они полны неожиданностей.*

**Ж. Лаланн**

### ЗОВ ПРЕДКОВ

— Вот теперь, кажется, все в порядке, и нашему дредноуту ничто не может угрожать,— с удовлетворением сказал Макс, вогнав последний гвоздь в массивную доску. Она, по его замыслу, должна была предохранять от ударов о камни самую уязвимую, килевую часть довольно громоздкого сооружения, которое, если говорить откровенно, мало чем напоминало грозный боевой корабль, ошетилившийся жерлами пушек. Но Макс, главному конструктору плота из намертво схваченных железными скобами ящиков, все же виделся в нем именно дредноут, а не какой-то там клипер или шхуна с легкомысленно надутыми подушками парусов. Жак и Луи, уставшие от бесконечных доделок и усовершенствований посудыны, явно не желали вступать в спор с братом. Пусть будет дредноут, если ему так хочется, лишь бы поскорее отправиться в плавание.

Макс между тем, отбросив в сторону молоток, продолжал любовно разглядывать свое детище. Что ни говори, а недаром он настоял на том, чтобы прикрепить к ящикам на широком носу и по бортам «поплавки» — плоские канистры из-под керосина. Плот хотя и выглядел неуклюжим, зато обеспечивал безопасность команды в любых ситуациях. Впрочем, что, кроме острых придонных камней да скальных выступов, могло угрожать

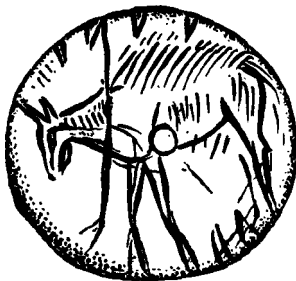
дредноуту?.. Кстати, нужно, пожалуй, приладить по сторонам колья, чтобы плот не прижимало к отвесным каменным берегам Вольпа. Право, такие колья будут смотреться со стороны как настоящие оружейные стволы! Жак и Луи могут сколько угодно ухмыляться, все же это дредноут, а не плот! Жаль, что нельзя установить мачту,—кто знает, какой высоты потолок каньона, по которому в горе Тюк д' Одубер проносится Вольп. А то бы Макс поднял на мачту военный флаг флота республики Франция. Ведь не исключено, что в глубине подземелий придется сражаться с неведомыми чудовищами...

— Спустить корабль со стапелей! — отдал Макс команду и взялся за плот в средней его части. Жак и Луи радостно бросились к корме и носу. Подбадривая друг друга воплями, братья приподняли край плота и, с трудом поставив на попа, толкнули его в воду. Канистры звучно шлепнулись о волны и подняли каскад брызг, радостно засверкавших на солнце. Настоящий праздничный фейерверк!

— Мы с Луи, пожалуй, начнем погрузку,— распорядился Макс,— а ты, Жак, тащи от дороги колья. Они пригодятся нам для страховки от ударов. Да посмотри, где отец. Скажи ему, что скоро отчаливаем. Так что пусть оставит на время поиски камней и направляется к пещере, чтобы мы могли в нужный момент позвать его... Эй, эй, Луи, куда смотришь? — вдруг испуганно закричал Макс.— Подтяни дредноут поближе к берегу, а то эта пещера его проглотит.

Анри Бегуэн, профессор археологии университета в Тулузе, посмеиваясь, наблюдал за ребятами из-за камней и густых веток тальника. Кажется, его сыновья в самом деле завершили подготовку к плаванию. Надо же было ему согласиться с фантастическим предложением Макса разгадать тайну речки Вольп — как и где протекает она под землей?!

Конечно, если строго подумать, то путешествие это, задуманное непоседливыми братьями, не лишено опасности. Речка Вольп, шумливая и бурная, ниспадая с горного массива Тюк д'Одубер, внезапно исчезает между камней, петляет где-то меж горных пластов, и затем вновь выходит на поверхность на другом конце возвышенности. Что представляет собой пещерная долина, каньон в глубине горы, никто из местных жителей сказать не может. Прошло уже около двенадцати лет с тех



пор, как граф Бегуэн, оставив дипломатическую службу, возвратился из Африки в Тулузу, где долгое время работал и его отец. Все знаменательные происшествия в округе Бегуэну были известны, но что-то не приходилось слышать, чтобы кто-нибудь отправлялся в подземное плавание по реке Вольп...

Осторожно — лед тонок!

Чем-то кончится вся эта авантюрная затея, чуть не до обморока доведшая впечатлительную мать Макса, Жака и Луи? Мать, правда, после долгих препирательств, споров и слез, удалось уговорить, но согласилась она благословить мужскую компанию на раскрытие «секретов» Вольпа лишь при одном условии — непременно участие в плавании самого отца, вечно потворствующего баловням сыновьям, неистощимым на выдумки и проказы. Анри долго пришлось объяснять встревоженной графине, что плавание на плоту под землей не простая прихоть взбалмошных юнцов, жаждущих приключений, а настоящая поисковая экспедиция, где острые глаза и пронырливость мальчишек будут как нельзя кстати. Кто знает, какие археологические сокровища скрыты в подземельях Тюк д'Одубера! А когда

речь заходила об археологии, да еще в связи с пещерами, переубедить Анри не делать того, на чем он настаивал, было безнадежной затеей; потому графиня обреченно махнула рукой...

Анри Бегуэн осторожно, стараясь быть незамеченным, выбрался из завала камней на ровную площадку, которая возвышалась над рекой на несколько метров. Здесь на поверхности, но еще лучше в стенке обрыва, где пласты земли и глины обнажены при обвалах, можно, при удаче, найти оббитые древним человеком камни, а то и настоящие инструменты — наконечники копий и дротиков, ножи для резания мяса и скребки, которыми первобытные люди обрабатывали шкуры животных, прежде чем раскроить из них одежды. Такие орудия охоты и инструменты для повседневных нужд использовались много тысячелетий назад теми, кто, спасаясь от зимних холодов, заселял пещеры. Древность некоторых орудий достигала 35 000 лет, и не случайно они выглядели весьма примитивными. Человек, далекий от археологии каменного века, не всегда, пожалуй, смог бы отличить намеренно обтесанный камень от простого булыжника. Тут нужен был наметанный глаз, и Бегуэн гордился, что его сыновья отыскивали такие камни ничуть не хуже его. Впрочем, что ж удивляться — с того времени, как он весной прошлого года начал изучение пещеры Анлен, что находится совсем недалеко от замка в общине Монтестье-Аванте, Макс, Жак и Луи неделями, забыв обо всем на свете, пропадали на раскопках. Еще бы — кто из сверстников во всем департаменте Арьеж, а то и во Франции, мог похвастаться тем, что сам находил в каменной глине пещер орудия человека, который жил не меньше полутора десятков тысячелетий назад! А разве не такое же счастье вдруг извлечь из глубины земли кость мамонта или посорога! Уж это-то давало волю фантазии мальчишек. Они, стараясь превзойти друг друга в выдумках, сочиняли один охот-



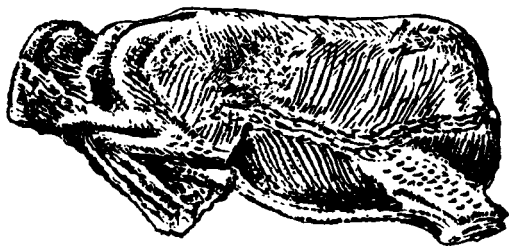
ниций рассказ страшнее другого. Самые увлекательные истории из жизни индейцев блекли в свете захватывающих дух приключений охотников за мамонтами.

Апри Бегуэну на сей раз не повезло — ни на поверхности площадки, ни в стенках обрыва найти оббитые первобытным человеком камни не удалось. Жара между тем становилась совсем невыносимой. Полуденное солнце жарило немилосердно, и Бегуэн поспешил устроиться в тени развесистого дерева. Что поделаешь — 20 июля, разгар лета. Там, в глубине пещеры, куда уносил свои воды Вольп, наверно, стоит благодатная прохлада. Так хочется поскорее отправиться туда, где господствуют таинственный мрак, тишина и полная неизвестность. Но от реки доносились лишь отдельные возгласы, которые не оставляли сомнения в том, что погрузка на плот снаряжения продолжалась. Макс все любил делать основательно.

Конечно, в подземельях горы Тюк д' Одубер вряд ли удастся найти то, что уже попало в руки Бегуэна при раскопках в пещере Анлен. Речь, однако, шла вовсе не об открытии каменных орудий, а кое о чем более волнующем и интересном. Разве ему уже не повезло однажды? Тот день 12 апреля 1911 года, когда Бегуэн, к восторгу и изумлению сыновей, извлек из глины Анлена не простую кость или оббитый камень, а живо и тонко исполненную скульптуру северного оленя, он запомнил надолго. До Бегуэна в Анлене копали археологи Ф. Гарригу и Феликс Реньо, но ничего подобного им не попадалось. Каким совершенным, поистине живым выглядело найденное изображение, и как контрастировало оно с примитивными каменными орудиями! Олень стремительно мчался вперед, выбросив передние ноги и поджав задние. Древний скульптор тончайшим резцом выделил на довольно грузном теле не только выпуклости напряженно вздувшихся мускулов, но даже мельчайшие шерстинки. Казалось, неизвестному ма-

стеру, сотворившему из мертвой кости истинный шедевр, хотелось вдохнуть в свое детище пламя настоящей жизни. Бегуэн, рассматривая необычную находку, вместе с сыновьями сожалел о том, что у скульптуры недоставало головы и шеи. Напрасно братья перебирали и даже протирали между пальцев глину, извлеченную из пещеры на соседних с местом находки участках,— голова оленя бесследно исчезла.

Ари Бегуэн разволновался, вспомнив счастливые для любого археолога мгновения. Как мог он в Тунисе увлечься изучением погребальных сооружений из плит



Олень или охотник в оленьей шкуре?

бронзового века? Конечно, они величавы и загадочны в сокровенности замысла тех, кто три тысячелетия назад сооружал эти памятники во славу ушедших из жизни. Но сравнима ли с чем особая прелесть древнекаменного века, времени, когда человек отчаянно выкарабкивался из звериного царства, становясь тем, кто он есть теперь?.. Сколько сюрпризов уже преподнесли эти первопредки своим потомкам, хотя те до сих пор не могут по-настоящему поверить в дело рук своих древних предшественников. Взять хотя бы ту же скульптуру: давно ли прошло то время, когда такие, как в Анлене, фигуры вызвали не только изумление, но и недоверие, даже раздражение? А рисунки в пещерах, сделанные краской? О, накануне путешествия в мрачные подземелья

Тюк д'Одубера можно припомнить многое, что до сих пор конфузит не только простых смертных, но и кое-кого из великих мира сего. Мира ученых, конечно...

И все же, что заставляло охотников древнекаменного века забираться в подземелья, чтобы выгравировать или нарисовать на стенах животных — лошадей, мамонтов, носорогов, быков и оленей? Зачем им это было нужно?.. В свое время такого археолога, как Лартэ, заботило стремление подтвердить «безбожную мысль» о существовании на Земле человека с такими невероятно древними и давно вымершими животными, как мамонт и шерстистый носорог. Теперь это давно пройденный этап, и те, кто рьяно противился признанию такого вывода, давно идут, как это часто случается при подобных ситуациях, в авангарде научного прогресса. Вот и Марселино де Саутуола более десяти лет не упоминается как мошенник и авантюрист, ибо было «покаяние скептика». Теперь каждый может говорить, что в пещерах встречаются не только гравюры, но и живописные рисунки, выполненные троглодитами ледниковой эпохи. Ведь только они видели на земле живых мамонтов и шерстистых носорогов, и, следовательно, никто другой нарисовать этих животных не мог.

Все это так... Но зачем и почему именно в пещерах, да еще в самых потаенных местах, куда здравомыслящему человеку никогда не придет в голову забираться, рисовали наши давние предки?.. Рассуждения Лартэ и его коллег о стремлении троглодитов получать от осмотра образцов искусства «эстетическое удовольствие» воспринимаются теперь по меньшей мере как странные. Действительно, зачем нужно для этого забираться именно в пещеры, в крошечную тьму, в промозглый холод, в сырость? Впрочем, если в древнекаменном веке и находились столь экстравагантные любители, то их явно было немного, поскольку гравюры и живописные рисунки чаще всего размещались в таких местах, где по-

рой и два человека не могли разойтись! Странно, что человек затрачивал столько усилий для того лишь, чтобы жалкая кучка людей могла порадоваться красивым, возбуждающим приятные чувства изображениям зверей?

Тут что-то не то!

Ясно, что за гравюрами и живописью пещер скрывалось, как был уверен Бегуэн, нечто большее и значительное, чем просто желание троглодитов «художественно выразить себя». Если они прятали от посторонних глаз свои художественные творения, значит, их творческая деятельность не была просто актом «развлечения», бездумно-пустым времяпровождением, «эстетствованием» или «чистым украшательством», как представлял себе это явление Лартэ. Примечательно, что в пещерном искусстве подавляющую часть изображений составляли рисунки и гравюры животных, причем тех, которые и служили главным образом объектом охоты и обеспечения людей древнекаменного века пропитанием. Но ведь то же самое характерно и для искусства современных отсталых народов!

Живописные, графические и скульптурные произведения их, близкие по духу и характеру образцам искусства древнекаменного века, изготовлялись, как утверждают этнографы, прежде всего для того, чтобы с помощью средств колдовства, магии воздействовать на реальные существа, получить над ними неодолимую власть, в частности, обеспечить удачную охоту. Для этого и делались гравюры на костях, для этого и вырезались скульптуры тунгусами, эскимосами; та же цель скрывалась за рисунками на рогах, которые выполняли австралийцы. Сходные мотивы



Лунный зверь

просматривались и в живописных наскальных изображениях бушменов Африки.

Ари Бегуэна всегда привлекал прием анализа сведений о назначении искусства у отсталых народов — как ключ для расшифровки искусства троглодитов. Таким анализом в свое время удачно воспользовался выдающийся ученый Соломон Рейнак. Он, ранее чем кто-либо, обратился к наскальным и пещерным изображениям австралийцев, поскольку богатые материалы, собранные этнографами Б. Спенсером и Ф. Гилленом, позволили представить, наконец, в реальности комплекс религиозно-магических церемоний, связанных с первобытным по характеру искусством. Оказалось, что в местах расположения рисунков могли находиться лишь «посвященные». Женщинам и детям вход туда категорически запрещался. В свете этого становилось понятным, почему живописные панно ледниковой эпохи располагались, как правило, в глубине пещер, в камерах, не доступных глазу «непосвященного». Австралийцы обычно изображали на скалах или просто на земле животное, в размножении которого они были заинтересованы. Здесь, около рисунков, происходили сложные церемонии, сопровождающиеся песнопениями и ритуальными танцами. Соломон Рейнак резонно допускал, что такого же рода обряды могли совершаться и в пещерах, на стенах которых изображались особо важные для жизни первобытного человека животные. Древние охотники, исполняя колдовские обряды, стремились, очевидно, привлечь стада животных в районы, прилегающие к пещерам с рисунками, и, наконец, способствовать размножению их, что в перспективе сулило безбедное существование. Именно Рейнаку удалось удачно подобрать этнографические параллели, а затем весьма правдоподобно определить искусство древнекаменного века как религиозно-магическое по содержанию. В связи с этим он, подводя итог своим исследованиям, писал еще в начале

XX века: «Следовательно, это искусство не является тем, чем искусство служит для цивилизованных народов — роскошью или игрой. Это было воплощение религии, очень грубое, но весьма сильное, рожденное практикой магии, единственной целью которой была борьба за «пищу насущную». И вот итог: искусство троглодитов не могло после работ Рейнака восприниматься иначе, как яркий по выразительности документ существования у охотников древнекаменного века сложного комплекса верований и ритуалов. Магия охоты и магия плодородия действительно составляли, судя по всему, сердцевину древнейших религиозных представлений, что и нашло отражение в образах первобытного искусства.

Рейнак был теоретиком, а не практиком-археологом. Исследователи, непосредственно занятые изучением искусства ледниковой эпохи, и прежде всего выдающийся знаток его Анри Брейль, выступили с оценкой сути живописи и гравюр, обнаруженных в пещерах в столь неожиданных местах, несколько позже. Объяснение этому обстоятельству простое — археологам вначале следовало рассеять скептическое отношение к пещерной живописи как к явлению совершенно невероятному для столь ранней эпохи в истории человечества. Кроме того, само по себе изучение образцов пещерного искусства, вследствие неразработанности методики их обработки и фиксации, требовало серьезной подготовительной работы, которая отняла достаточно много времени. К этому следует, разумеется, добавить и самое существенное — археологам предстояло не просто представить миру новые, невиданные ранее образцы художественного творчества, но прежде всего высказать суждение о них, не ограничиваясь поверхностным, чисто искусствоведческим анализом совершенства, яркости и мастерства художников древнекаменного века, на что, главным образом, обращали внимание Лартэ и его последователи. Исследова-

ния, связанные с анализом глубинной сути древнейшего искусства, требовали сбора обширного этнографического материала по художественной и духовной культуре отсталых по уровню развития народов и тщательного сопоставления его с материалами по археологии древнекаменного века, в первую очередь, с искусством, которое в наиболее концентрированной и зримой форме отражало мир мыслей и чувств первобытных. Разумеется, такая сложная задача не могла быть решена без значительных затрат творческих сил и времени.

Из исследователей-практиков, пожалуй, наибольший вклад в разработку магической теории, объясняющей подоснову древнейшего искусства, внес Анри Брейль, автор объемистых книг, посвященных отдельным пещерным памятникам. Изучив этнографический материал, он убийственно высмеял тех, кто до предела упрощенно подходил к оценке образцов древнейшего художественного творчества. Молодой, до недавнего времени никому во Франции не известный археолог всячески стремился показать легковесность и поверхностность ранее сделанных выводов относительно содержания искусства древнекаменного века с тем, чтобы яснее выразить богатый духовный мир так называемых троглодитов. Для него культура древнекаменного века — не убогий мир примитивных дикарей, а настоящая «цивилизация каменного века» со сложной общественной структурой и определенными духовными ценностями. По справедливому мнению Брейля, подобный вывод можно было бы сделать еще до открытия пещерного искусства, внимательно изучив гравюры на костях, камнях и роге, скульптурные изображения животных, которые, по-видимому, служили амулетами, не говоря уж о так называемых «жезлах начальника», ритуально-магический характер которых не подлежал сомнению. Но следовало ли в таком случае всерьез говорить о том, что все это было вызвано к жизни «художественным инстинктом»,

досугом или «обеспеченностью существования»? Четко выраженный стиль раннего искусства, бесспорное художественное совершенство, возвышающее его над искусством современных отсталых народов, определенное следование традициям на протяжении многих тысячелетий и на огромных пространствах Европы со всей очевидностью доказывали, что это явление — общественное, а отнюдь не результат только индивидуального каприза. Анри Брейль считал, что строгое следование традициям в древнейшем искусстве свидетельствует о наличии в коллективах охотников особой категории людей, которые хранили и оберегали особо сокровенное. Речь шла не только о передаче «чисто художественного наследия»; речь шла о сохранности наиболее существенного — идей и понятий, которые скрывались за образами искусства троглодитов, то есть, в первую очередь, магической обрядности.

Но если столь категорические и далеко идущие суждения следовало высказать в связи с образцами искусства на кости, роге и камне, то они еще более представлялись Бегуэну оправданными в свете тех фактов, которые стали известны после открытия живописи и гравюр. Пещерное искусство во многом напоминало искусство мелких форм, или, как его стали называть, мобильное искусство. Но что поражало более всего, так это все то же, отмеченное ранее Рейнаком, расположение рисунков и гравюр в самых потаенных местах пещер — в темных камерах и коридорах на значительном отдалении от входа. Само по себе их местоположение (по словам Брейля, «самая разъясняющая черта» искусства троглодитов) свидетельствовало о таинственности совершавшихся в пещерах обрядов. Понять «странный» характер образов пещерного искусства можно было, как справедливо считал Брейль, лишь обратившись к сходным явлениям в культуре современных «первобытных народов». Внимание его недаром



привлекли прежде всего образцы искусства народов Сибири — чукчей, тунгусов, остяков и эскимосов, ибо все они по образу и условиям жизни более других казались ему близкими людям древнекаменного века. Он описал рисунки на шаманских бубнах Сибири, статуэтки, вырезанные из кости, фигурки различных животных, которые навешивались на шаманский костюм, корону шамана в виде пары оленьих рогов. Анри Брейль не сомневался в том, что все это — свидетельство первобытных религиозных представлений и, в первую очередь, магических. Магия лежала в основе искусства эскимосов: изготовленные ими статуэтки животных использовались как фетиши, амулеты или представляли изображения тотемов — зверей-прародителей. Вывод из такого обзора мог быть лишь один — подавляющая часть образцов искусства сибирских народов изготовлялась не ради «забавы и удовольствия», их тем более не следовало считать плодами «досужей фантазии» не обремененных заботами людей. Произведения искусства коренного населения Сибири свидетельствовали о наличии у них определенных религиозных представлений, достаточно сложных по характеру. В значительности смысла их не приходилось сомневаться.

Не менее интересные факты, раскрывающие взаимосвязь искусства с магией охоты, Брейль извлек при обзоре соответствующих отделов американской этнографии. Так называемое «рисуночное письмо» североамериканских индейцев он представил как «религиозное» в своей основе. Тот же вывод последовал при оценке наскальных изображений Америки, среди которых были выявлены не только сделанные охрой рисунки животных, но также символы небесных светил, солнца и луны. Магическое значение имели также каменные скульптурные изображения животных, своеобразные дубинки, с помощью которых добывалась добыча. У этих скульптур с помощью тонкой гравировки вырезались уши

и глаза животного. Чрезвычайно примечательным представлялся магический ритуал, предшествовавший охоте у индейского племени алгонкин,—считалось, что она будет удачной, если охотник попадал из лука стрелой в изображение животного, преследовать которое он собирался. Североамериканские индейцы «обоожествляли» животных—культ их пронизывал верования. Особое значение придавалось хищникам, силу которых и стремительность охотники желали «заполучить», прикрепляя к одежде амулеты—скульптурные изображения соответствующих животных, в том числе хищных птиц, в частности орлов. У племени занис стены специальных хижин разрисовывались изображениями хищников, которые символизировали силу и ловкость. Посмотреть на них приходил каждый, кто собирался отправиться на охоту. При благополучном завершении охоты охотники вновь посещали такую «священную хижину», чтобы отдать дань уважения духам, способствовавшим удаче.

Особое внимание Брейль уделил обзору наскальных гравированных и живописных изображений, открытых на севере и на юге Африки, а также в Австралии, поскольку они в наибольшей степени соответствовали по духу искусству троглодитов Европы. Преобладание среди образов наскального искусства Африки рисунков животных подтверждало, по мнению Брейля, идею их «религиозного значения»—существования культа определенных животных. О том же свидетельствовали разного рода символические знаки и изображения огромных змей. Примечательно, что рисунки на скалах наносили люди «посвященные», поскольку лишь они знали секрет приготовления краски. Со всей тщательностью сделанные изображения определенных животных считались священными—они как бы символизировали единство определенной группы людей, представляя, очевидно, их тотем. Такой же живой, огромный и разнообразный

мир духовной культуры раскрывало графическое и живописное искусство Австралии, исследованное этнографами и археологами. К древнейшим образцам его отнесли изображения различных животных и человека, выгравированные на скалах. Раскрывая их смысл, Брейль обратился к этнографическим рисункам на коре деревьев, которые, как оказалось, были сделаны в связи с обрядами посвящения в тайны племени. Такие обряды сопровождалась ритуальными танцами и пением... Иное назначение приобретали рисунки на земле — за ними скрывались церемонии, связанные с обрядами «умножения дичи». Среди древних гравюр и живописи в гротах, семантика которых была забыта туземцами, оказались изображения людей и животных, отпечатки ладоней, а также рисунки различных загадочных знаков. Сочетание всех этих изображений изменялось от места к месту. Понять значение их помогли фрески центральных районов Австралии, сделанные представителями ряда племен, изученных Спенсером и Гиллемом. Брейль подчеркнул значимость того факта, что большая часть подобных изображений располагалась в таких местах, куда не допускали непосвященных.

Примеры из этнографии, спроецированные Брейлем на пещерное искусство эпохи палеолита, раскрывали необычайную сложность религиозно-магических представлений людей древнекаменного века. Искусство пещер отражало эти идеи, и теперь его невозможно уже было воспринять лишь как плод бездумной деятельности. Художественное творчество палеолитического человека следовало, согласно выводам Брейля, рассматривать в единстве с творчеством других «первобытных рас», как явление, подчиненное «серьезным запросам». Только в таком случае оно позволяло представить реальный образ магии, трюков и величия достижений его в развитии духовной культуры человечества. Пещеры, где располагались живописные панно и

гравюры, в работах Брейля предстали как настоящие «святылища», в которых происходили таинственные церемонии, призванные магически обеспечить удачу в охоте, здоровье и силу животных и людей; наконец, здесь, в этих пещерах, «непосвященные» приобщались к сокровенным тайнам племени и готовились воспринять основополагающие правила социального поведения. Анри Брейль целиком воспринял идею Рейнака о том, что палеолитический охотник рисовал на стенах пещер крупных животных именно с целью магического воздействия на них. Но магические цели преследовались также, по его мнению, и тогда, когда изображались хищные животные, на которых человек не охотился. Брейль убедительно разъяснил, что, изображая могучего хищника, охотник древнекаменного века как бы приобретал его силу и ловкость, что, разумеется, отнюдь не мешало в охоте.

Анри Бегуэну оставалось, однако, не ясным одно немаловажное обстоятельство — если в глубоких пещерах совершались магические обряды, то какие именно колдовские сцены разыгрывались в каменных залах при свете коптящих ламп или факелов и как выглядели те, кто священнодействовал у стен с изображениями зверей? Люди исчезли навсегда, от них не осталось даже тени на стенах, даже следа на холодном полу. Надеяться же на чудо воскрешения таких теней и следов значило самому превратиться в мага, уверовав в мистику. Разве мог Бегуэн предполагать, что не пройдет и нескольких часов, как чудо свершится и из небытия возникнут смутные, манящие, едва различимые тени былого...

— Отец, где ты? Иди сюда! Все готово к отплытию! — услышал Бегуэн восторженные крики сыновей.

Что ж, вот, наконец, и настала пора отправиться в путешествие, с которым каждый из участников связывал столько надежд. Главная из них, помимо желанных пугающих приключений, — вполне возможная встреча с гравюрами и настенной живописью. Макс, Луи и Жак после счастливой находки обезглавленной костяной скульптуры северного оленя буквально бредили мечтой открыть такие рисунки. Сколько захватывающих дух историй о блужданиях по лабиринтам рассказал им отец... Что же касается смелости, то ее им не занимать, да и счастье дается в руки лишь тем, кто ищет его упрямо, настойчиво и самоотверженно. Разве не об этом постоянно толкует им обожаемый отец? В таком случае, без страха и колебаний вперед, чтобы, столкнувшись лицом к лицу с опасностями и неожиданностями, добиться осуществления желаний!

Анри Бегуэн не подал, конечно, вида, но в душе не без некоторой опаски ступил на палубу «дредноута», ошетилившегося кольями во все стороны. Посудина, однако, производила впечатление достаточно надежное.

В середине плота возвышалось аккуратно уложенное снаряжение — теплые вещи на случай, если в пещере окажется холоднее, чем предполагали путешественники, веревка для страховки при перемещениях по галереям, карбидные лампы, лопаты, кирки, ножи и довольно солидный запас продуктов. Макс и его помощники предусмотрели все, чтобы одолеть преисподнюю и выбрать-ся на поверхность земли живыми. Эта пасть преисподней, вход в подземелье Тюк д'Одубера, угрожающе ревели и рычала — ледяные струи Вольпа беспорядочно низвергались вниз по довольно крутому склону и пропадали в черной глубине горы.

— Отдать концы! — строго прокричал Макс и оттолкнулся от берега прямым, остро затесанным на конце шестом.

Плот развернулся, замер на мгновение, словно задумался, а затем, увлекаемый потоком воды, устремился в каменное жерло. Все громко закричали, беспорядочно замахали руками, и лишь Макс, сохраняя невозмутимость бывалого морского волка, окаменело возвышался на корме. Легкими толчками шеста он поддерживал нужный курс «дредноута», и тот, чувствуя твердую руку хозяина, послушно следовал его воле. Промелькнула темно-коричневая арка входа, и плот с ходу врезался в холодный полусумрак не очень широкой подземной галереи. Жак и Луи, сидящие по сторонам плота, не преминули, нарушая торжественную важность момента, легкомысленно плеснуть горсть воды на пологие стены каньона, сурово проплывающие рядом. Макс сердито прикрикнул: «По-о-береги-и-ись!», и младшие братья, устыдившись неуместного мальчишества, попритихли.

Река заполняла все пространство каменной «трубы», не оставляя даже узкой полосы берега, на который в случае необходимости можно было бы ступить. Сквозь стущающийся с каждой минутой мрак просматривались крупные и мелкие глыбы камней, отвалившиеся от стен или рухнувшие с потолка. Они опасными зубьями высывались из воды, угрожая развалить на части сколоченный из ящиков плот. Поток клокотал и пенился, наполняя оглушительным грохотом зажатый каменными стенами проход — русло подземной реки. Подрагивающий и уныло скрипящий на частой гребенке волн «дредноут» бросало из стороны в сторону. Почти ослепленный темнотой, Макс едва успевал подправлять курс, увертываясь от столкновений с камнями. Затем подземная галерея повернула в сторону, плот рвануло, с треском надломился один из боковых кольев, и «дредноут», накренившись, замер.

— Сели на мель! — прокричал, перекрикивая шум воды, Макс. — Жак, около тебя фонарь, зажги его да побыстрей. Отец, нам придется сойти в воду, чтобы столкнуть дредноут с камней. Разворачивай тот конец влево! Еще немного...

Через несколько минут плот вновь наскочил на камни, да так прочно, что уже всем пришлось принять холодную купель. Анри Бегуэн вымок до нитки и так продрог, что зуб на зуб не попадал. Впервые в его голове мелькнула мысль, что графиня была, пожалуй, права, отговаривая его от авантюрной затеи. Как можно надеяться что-то найти в глухом каменном тоннеле, от стены до стены заполненном водой. Какой мало-мальски нормальный человек полезет в мрачную преисподнюю? Конечно, он, Бегуэн, знал по рассказам и сочинениям коллег, насколько неудобными оказывались те пещеры, в отдаленных коридорах и камерах которых порой обнаруживались живописные и гравированные изображения животных, но надеяться на подобный успех здесь — не означает ли совсем потерять чувство реальности? Есть же какой-то предел сложности, за который пещерные обитатели Европы ледниковой эпохи не считали целесообразным заходить!

Размышления Бегуэна были прерваны очередным сюрпризом подземной реки — грохот возрос, превратился в оглушительный гул: скорость потока возросла. Плот опасно накренился и, как норовистый конь, набирая скорость, устремился вниз. Макс окончательно потерял управление. Вода тысячами струй и брызг окатывала команду с ног до головы. Плот кружило и беспорядочно вертело, как в гигантской воронке. «Держитесь покрепче за скобы, малыши!» — только и успел крикнуть Бегуэн. Про себя же подумал, что, кажется, они подошли к финалу — сейчас плот или перевернется, или полетит в тартарары, в подземный колодец. Вот уж поистине — не зная броду, не суйся в воду! О таких коварных шах-

тах, неожиданно разверзающихся вертикальными пропастями на пути любителей странствий по пещерным коридорам и галереям, он слышал неоднократно...

Но прошла секунда, и плот очутился в обширном заливе, границ которого единственная, чудом не погасшая лампа, осветить не могла. После рева взбесившегося потока непривычно было ощущать благостную тишину и спокойствие. Голос реки едва слышался там вдали, за подземным порогом. Ему, Бегуэну, самому старшему из команды, следовало все же заранее предвидеть возможность такой встречи! Впрочем, это могло бы остановить, сорвать все путешествие... Во всяком случае, следует договориться с ребятами, чтобы об эпизодах, связанных с преодолением порога, графиня никогда не узнала. В противном случае, плавание в чреве Тюк д'Одубера станет первым и последним в задуманных ими странствиях по пещерным коридорам.

Может быть, сыновья сами, после всего пережитого, не захотят спускаться под землю?.. Анри Бегуэн украдкой, чтобы не смущать детей, посматривал на них. Страху они, судя по их виду, не подвержены, но теперь, когда опасность осталась позади, Макс, Жак и Луи всячески старались виду не подавать, что им было страшно. Капитан снял с борта «дредноута» одно из «орудий» — относительно хорошо сохранившийся кол и теперь, промеряя глубину подземного залива, направлял плот к пологому берегу. Обширная, не залитая водой площадка позволяла произвести высадку экипажа на землю. Тем временем Жак и Луи, оживленно переговариваясь, наводили порядок на борту. Когда плот устало приткнулся к берегу, окончательно пришедший в себя Макс отдал команду покинуть борт «дредноута» и привести себя в порядок, в частности — переодеться в сухое.

Когда все опомнились и окончательно пришли в себя, стало ясно, что плот очутился в огромном зале пещеры. Кровля ее и дальние стены растворялись в зыб-



кой и холодной голубовато-черной темноте. Луи робко высказал предположение, что каменная комната здесь такая, что в ней, пожалуй, можно свободно разместить замок Пунсолъ со всеми его хозяйственными пристройками. Конечно, малыш Луи преувеличивал, но Макс и Жак не сочли нужным высмеять фантазера. Какой, в самом деле, как не самой грандиозной, должна быть глубоко запрятанная в недрах горы пещера, к которой они добирались, преодолевая в общем-то пустяковые и потому не заслуживающие особого разговора трудности. Можно представить, впрочем, как ахнет и недоверчиво покачает головой мама, когда узнает, какой огромный зал открыли они в подземельях горы Тюк д'Одубер! А теперь, не тратя лишних слов, неплохо бы познакомиться с пещерой поближе, посмотреть, насколько она действительно велика, а заодно поискать на ее стенах графюры и рисунки художников ледниковой эпохи.

К удивлению Бегуэна, пережитые страхи отнюдь не охладили желания братьев найти изображения древних животных. Неужто они, по детской наивности, в самом деле думают, что пещерные люди не побоялись преодолеть пороги ради того, чтобы нарисовать на камне несколько фигур? «Ох, уж эта непосредственность юного возраста!» — посмеивался Бегуэн, зажигая лампы. Он вручил каждому по светильнику, а затем, проверив, хорошо ли закреплен плот, двинулся вслед за братьями.

Позже, вспоминая случившееся, Бегуэн со смущением и стыдом казнил себя за малодушное неверие в удачу. Выходило так, что наивная детская непосредственность оказалась более подходящей для поисков настенного искусства, чем сухой рационализм взрослого. Может, древние смотрели на жизнь так же, как неумудренный жизненным опытом современный юноша?.. Пока Бегуэн, подняв над головой фонарь, осматривал ближайшую к месту остановки каменную плоскость, пытаясь уловить разумные закономерности в коричневато-ржа-

вых подтеках на ее поверхности, кто-то вдруг не своим голосом закричал:

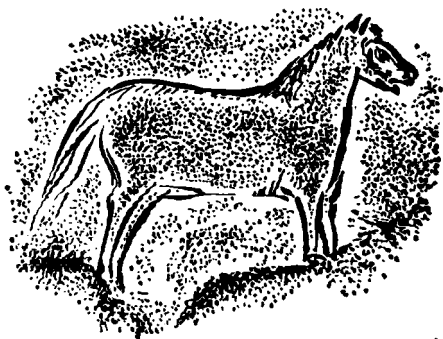
— Отец, иди скорее сюда! Здесь рисунок! Он процерчен на камне...

Огромный каменный зал, как гигантский резонатор, усиливал каждое слово. Путаница слов и мыслей, радость осуществленной мечты и боязнь ошибки — мало ли что могло пригрезиться в полутемноте возбужденным мальчишкам?!

Бегуэн, забыв об осторожности, рискуя поломать ноги в развале камней, хаотически разбросанных у стены, бросился бегом туда, где мельтешили огоньки фонарей. Впоследствии он удивлялся, как ему удалось так быстро проскочить эти метры. Но риск стоил того: на ровной желтовато-золотистой поверхности камня отчетливо выделялись подсвеченные фонарями глубокие резные линии. Они очерчивали грациозный и изящный контур дикой лошади. Она стояла, опираясь передними ногами на каменный уступ, который можно было принять за условную линию поверхности земли. Художник особыми штрихами выделил короткую гриву, полукруг глаза и даже миниатюрную ноздрю. Два уха настороженно торчали над головой, пышный хвост был отставлен назад, как будто лошадь мчалась галопом, а затем внезапно остановилась. Сыновья расступились, пропуская отца к стене, чтобы он мог, водрузив на нос рабочие очки с толстыми линзами, удостовериться — команда не ошиблась, по крайней мере одна гравюра в зале Тюк д'Одубера есть! Еще раз окинув взглядом изображение, Бегуэн осторожно провел кончиками пальцев по холодному шершавому камню и обнял сыновей. Но они, торжествующе завопив, вырвались из объятий, бросились на новые поиски. Каждому хотелось отличиться, чтобы было о чем рассказать вечером у каминна в замке Пунсоль.

Забыв про усталость и невзгоды плаванья, братья обшаривали самые укромные уголки пещеры, осматри-

вали каждую мало-мальски подходящую плоскость. Усердие и энтузиазм обычно вознаграждаются, не стало это исключением и на сей раз: разведчикам подземелий удалось обнаружить тонкий рисунок еще одной лошади, а затем и гравированное изображение бизона. Вторая лошадь, правда, была какая-то схематичная, выписывал ее художник без особого старания. Поражала лишь поза — встав на дыбы, она будто стремилась перескочить через препятствие... А вот гравюра бизона вызывала у всех восторг. Художник ограничился тем, что выгравировал на стене лишь массивную с крутым лбом голову, ог-



Прыжок через пропасть

ромный, горой поднимающийся над головой горб. С подбородка бизона свисала приостренная треугольная «борода». С любовью и знанием дела были прорезаны позды и рот. Особую одухотворенность гиганту придавал миндалевидный глаз, грозно вперившийся в нечто невидимое людям. Тончайшие, слегка изогнутые линии рассекали тело бизона сверху вниз, от холки до передних ног; так несколькими уверенными росчерками художник ледниковой эпохи воссоздал густой шерстный покров. Воин-

ственность и далеко, очевидно, не добрые намерения подчеркивал круто изогнутый рог бизона, нацеленный прямо вперед.

Но если при осмотре этих гравюр никто из Бегуэнов не испытывал затруднений в определении вида животного, изображенного на камне, то долгие споры вызвал гравированный рисунок какого-то фантастического существа — однорогого, с огромным, почти квадратным ухом, с шишковатой мордой. Из разинутой пасти чудовища, казалось, вылетали языки пламени! Где могли подсмотреть первобытные охотники такое чудовище? Или наши предки сами тароваты были на всякого рода выдумки?

Пока Бегуэн озадаченно рассматривал «единорога», Макс, Жак и Луи, в который уже раз осматривая стены, неожиданно осветили лампами округлую дыру, видневшуюся высоко над полом пещеры! Проход! Но куда он мог вести?..



Тут же выяснилось, что добраться до дыры не просто. Стена зала отличалась такой крутизной, что все попытки взять ее штурмом ни к чему не привели. Она была не только крутой, но и настолько гладкой, что руки и ноги соскальзывали с нее. Взбычился...

Трудности, однако, лишь раззадорили братьев. Вскоре Бегуэн, к своему удивлению, услышал звонкие удары кайлы о камень — упрямая команда «дредноута» решила не отступать и покорить каменную стену: братья, сменяя друг друга, принялись выколачивать ступени, чтобы по ним подняться к загадочной дыре и забраться

в нее. Вдруг там, в укромном тайнике, самое интересное? К счастью, скальная порода не отличалась особой твердостью, и вот уже Макс, сбросив сверху страховочную веревку, отдал Жаку команду обвязаться ею и смело подниматься вверх: «Представь себе, что нужно на фок-мачте срочно сменить парус!» Жак понял задачу, ибо не прошло и нескольких минут, как он преодолел те двенадцать с половиной метров, которые отделяли дыру от пола пещеры!

Но как первобытные поднимались наверх к дыре, если на стене не сохранилось никаких ступеней? Впрочем, подумал Бегуэн, зачем им надо было забираться наверх и лезть в узкую дыру? Что за бессмыслица!.. Пусть братья полазят и вернутся не солоно хлебавши. В следующий раз будут умнее...

Предвкушая возможность прочитать сыновьям правоучительную нотацию, Бегуэн присел на камень передохнуть — тяжелый выдался день. Наверху слышались голоса, шум беспорядочной возни, удары кайлы о камень, выкрики; затем все затихло.

Прошло почти полчаса. Бегуэн уже начал тревожиться и подумывать о том, как ему узнать, не случилось ли какой беды? Но вновь раздались голоса, в дыре показался фонарь, и на площадку вылез Макс, а за ним Жак и Луи.

— Держи веревку, отец, — торжествующе крикнул командор, — да привяжись покрепче. Пожалуйста в «кошачью дыру», и мы вам покажем такое, что еще, клянусь, не видывал никто!

Ари Бегуэн обомлел... Итак, если и читать нравоучительную нотацию, то самому себе! Эдакий конфуз второй раз за день!.. Заинтригованный граф поднялся по стене, а затем, пристроившись в кильватер к Макс, с трудом влез в тесный «кошачий лаз». За Бегуэном ползли Жак и Луи, поэтому соображения престижа не позволяли ему махнуть на все рукой и дать во имя само-

сохранения задний ход. Впереди маячил слабый огонек карбидной лампы Макса. Когда свет внезапно исчезал, пребывание в лазе становилось невыносимым, хоть зови на помощь,— каменные стены давили со всех сторон. Казалось,дохнуть невозможно, да и пыль забивалась в нос и рот: лицом приходилось прижиматься к самому полу... Наконец, Макс крикнул, чтобы отец подождал. Оказывается, дальше начинался участок, где сталагмиты ранее полностью перекрывали «кошачий лаз», и их, чтобы полноватый отец мог двинуться вперед, пришлось обломать киркой — предприятие в тесноте, где не размахнешься для удара, необычное.

Наконец, проход был проделан.

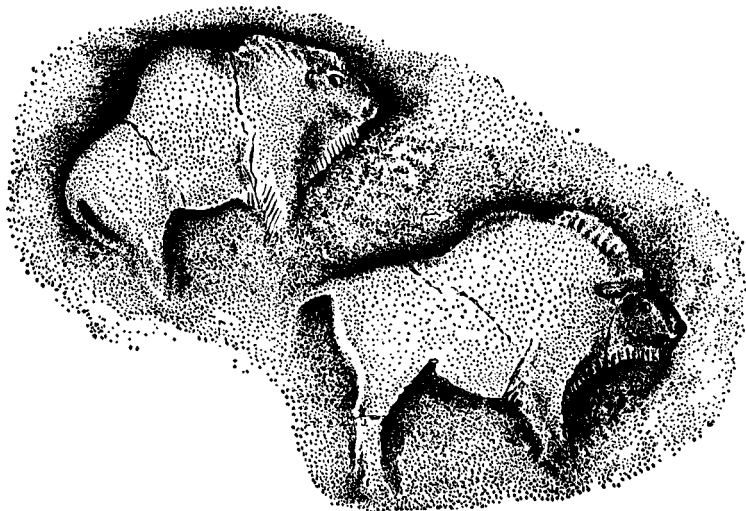
— Отец, можно ползти дальше!— крикнул Макс.

Бегуэн попробовал двинуться и похолодел от страха. Кажется, влип: тело не слушалось его, не поддаваясь ни вперед, ни назад. Этого только не хватало — застрять здесь как пробка. Можно представить, какой переполох поднимется в замке Пунсоль, когда станет известно, что граф, почтенный отец семейства, проживший на свете сорок девять лет, прочно застрял в какой-то там «кошачьей дыре»! Позора не оберешься...

Макс, почувствовал неладное, вернулся и потянул отца за плечи. Жак подталкивал сзади. Покрытый испариной Бегуэн извернулся самым причудливым образом, вырвался из объятий лаза и, чертыхаясь, подумал: «Сюда бы загнать того искусствоведа, который продолжает думать об искусстве троглодитов как о ничегонеделанье. Если бы такой теоретик изучал пещерные гравюры и живопись не по статьям и книгам, а проплыл со мной на плоте или прополз здесь, по «кошачьему лазу», то он уж точно бы изменил точку зрения на искусство древних...»

«Кошачий лаз» стал, наконец, расширяться, и Бегуэн с облегчением отказался от манеры передвижения пластуна, выпрямился, торопливо пошел уже на ногах.

Он оказался в огромном зале, и мысль о том, что в эту пещеру люди не заходили по крайней мере полтора десятка тысячелетий, наполняла его сердце счастливой гордостью. Действительно, если «кошачий лаз» перегородивал непроходимый заслон из зубьев сталагмитов, которые пришлось сломать, чтобы проникнуть в зал, значит, никто этот зал не посещал со времен ледниковой эпохи!



Святое семейство

Макс, Жак и Луи окружили отца. Не говоря ни слова, они торжественно повели его к крутой скальной стене и, не доходя до нее несколько метров, остановились перед чем-то, бесформенно желтеющим на полу. Свет карбидных ламп упал ярким пятном на это «нечто», и ошеломленный Бегуэн не смог сдержать громкого возгласа удивления: перед ним находились два превосход-

по вылепленных из глины бизона. Проползая по «кошачьему лазу», он тщетно пытался угадать, что там такое нашли братья. Стоило ли говорить, что и в этот раз он оказался плохим прорицателем... Но будь у него даже самое фантастическое по мощи и изощренности воображение и обладай он самой глубокой проницательностью, все равно представить, что в пещере окажутся скульптуры бизонов, вылепленные троглодитами из глины, было совершенно невозможно. О такого рода находках никто из исследователей подземелий никогда не упоминал, а того, что глина использовалась для лепки фигур, не знали и те археологи, которые годами вели раскопки пещерных стоябищ охотников ледниковой эпохи. Кто же в таком случае мог подумать, что ему выпадет счастье столкнуться с чем-то подобным? Да будь археолог семи пядей во лбу, в голову ему не придет такая мысль! Как же можно винить его, Бегуэна, в отсутствии проницательности? Это несправедливо, ибо теперь ясно, что пещерные художники неистощимы на выдумки!

Какое, однако, чудо эти пещерные скульптуры!

Анри Бегуэн благоговейно, едва дыша, любовался бизонами, будто опасался, что двинься он с места — и сказочное видение исчезнет. Вместе скульптуры составляли полную глубокого смысла композицию. Точно так же, друг над другом, изображались обычно не только бизоны, но и другие животные ледниковой эпохи, поэтому сокровенное содержание события, запечатленного скульптором с помощью определенных поз, расставленных по кругу лепных фигур, не подлежало сомнению. Присмотревшись, Бегуэн с радостью отметил, что композицию составляют не два, а три животных — между крупными, очевидно, взрослыми бизонами находилась сильно поврежденная, но все же достаточно ясная фигурка маленького бизона, очевидно, детеныша. Размер его составлял сантиметров двенадцать, в то время как



взрослые, очевидно, родители малыша, в длину достигали 60—65 сантиметров.

Скульптор явно представил семейную сцену из жизни животных. Более мощным и солидным выглядел «отец семейства» — художник вылепил его массивным, с огромным жировым горбом на спине, с крутой холкой на шее. Жировые складки с бахромой волос по их краю свисали с шеи и подбородка бизона. Полоса черточек на верхней части передней ноги, а также на брюхе показывала, что шерсть покрывала тело животного и в других местах. Женскую половину семейства представляла ниже расположенная скульптура, ближайшая к Бегуэну. Бизониха отличалась более изящными очертаниями туловища и не выглядела такой громоздкой, как «папаша». И волосы на подшейной складке у нее были более редкими. А подлинным украшением, как и полагается солидной даме, была ребристая грива волос, тщательно вылепленных скульптором чуть выше лба, на холке. Вообще, рассматривая физиономию «мамаши», Бегуэн пришел к выводу, что художник уделил значительно больше внимания отделке деталей ее головы по сравнению с той же частью тела «хозяина семейства». Так, оно, впрочем, и полагалось — ведь дамы всегда следят за своим лицом больше, чем мужчины. И вот результат: у бизонихи значительно четче выделена миндалевидная округлость глаза, изящными выступами очерчены припухлости губ. Конечно, ноздря, пожалуй, великовата, но что тут поделаешь, если она такова...

Поверхности скульптур, рассеченные в некоторых местах поперечными трещинами, были самым тщательным образом заглажены и даже, возможно, залощены, поскольку свет от карбидных ламп в отдельных местах отражался от глиняных плоскостей. За глиной скульптору не надо было далеко ходить. Она достаточно толстым слоем покрывала каменный пол зала. Бегуэн даже присмотрелся — не сохранились ли следы царапа-

ния глины пальцами или каким-то инструментом, каменным или деревянным? И ахнул от изумления: следы сохранились, но совсем другие — отчетливые по контуру отпечатки босых ног тех, кто лепил скульптуры или, возможно, был приведен в пещеру, чтобы полюбоваться ими. Анри Бегуэн даже отступил от бизонов в сторону, чтобы ненароком не нарушить бесценные отпечатки ступней ног, увидеть которые он считал несбыточной мечтой, когда десяток минут назад протискивался сквозь узкую щель «кошачьего лаза»! Затем он осторожно обошел скульптурную композицию, высматривая новые следы предков. Как выяснилось вскоре, они были и вокруг скульптур, и дальше — тянулись неширокой полосой, составленной из нескольких прерывистых цепочек. Оттиски подошв ног первобытных посетителей пещеры перекрывала серовато-белая полупрозрачная корочка известкового натека. Она-то и предохраняла следы от разрушения.

Анри Бегуэн долго рассматривал отпечатки, пытаясь уловить закономерности в их расположении. Ему даже удалось сосчитать вмятины (что-то немногим более полусотни), и он, в конце концов, пришел к выводу, что те, кто топтались вокруг скульптур, делали это не беспорядочно, а подчиняясь каким-то строгим правилам. Концентрические круги следов опоясывали площадку с камнем и прислоненными к нему скульптурами. Очевидно, люди двигались вокруг них цепочкой, следуя друг за другом. С особенным интересом Бегуэн отметил то обстоятельство, что далеко не все следы представляли собой отпечаток всей подошвы ноги. Скорее наоборот — большая часть оттисков выглядела как округлые, глубоко погруженные в глину вмятины сравнительно небольшого размера. Создавалось впечатление, что люди обходили группу скульптур, изменив свою обычную походку: центр тяжести тела переносился к заднему концу ступни, и основная нагрузка приходилась в та-

ком случае на пятки, оттиски которых теперь и наблюдал Бегуэн.

Если его заключения справедливы, возникала уникальная возможность понять, что именно происходило около скульптур в столь отдаленной от входа и такой труднодоступной камере пещеры Тюк д'Одубер. Люди, стараясь наступать на пятки, кружились в хороводе вокруг глиняного семейства бизонов. Сама по себе необычная походка древних посетителей пещеры подсказывала, что этот их «хоровод» представлял, по всей видимости, самый настоящий ритуальный танец, возможно, сопровождавшийся музыкой и пением. Бегуэн приседал на корточки, до боли в глазах всматривался во вмятины, будто они могли раскрыть ему хотя бы одно из свершившихся тут таинств. Кто были люди, усердно топтавшиеся в страшном полумраке подземелья? Какая неведомая сила гнала их сюда? Кто, наконец, указывал им дорогу?

Все те же следы подсказали Бегуэну еще одну мысль. Он заметил, что на мягкой податливой глине пола отпечатывались ступни ног не взрослых людей, а, судя по относительно небольшим вмятинам, подростков или юношей. Анри Бегуэн буквально возликовал, когда заметил эту особенность. И было отчего: ведь если он прав в своем заключении, то становилось понятным, почему юноши-троглодиты кружились здесь, с замиранием сердца, в ритуальном танце! Соответствующие оформленные подземелья использовались охотниками древнекаменного века как особо священные места, в которых юношей знакомили с сокровенными тайнами рода. Тут, вдали от суетного мира, в темноте и холодном мраке пещер, они проходили так называемый «обряд посвящения».

Этнографы изучали такие обряды у многих отставших в развитии народов Австралии, Африки, Азии и Америки, и по их записям можно в общих чертах пред-

ставить, что могло происходить около 15 000 лет назад в пещере Тюк д'Одубер на площадке, в центре которой располагались глиняные скульптуры бизонов. Ритуальные танцы сопровождалась, очевидно, рассказами старинных преданий рода. Юноши узнавали о жизни мифических предков, устроивших на земле все так, как они это видят. Следовало иметь в виду, что прежде, чем юношей удостоивали чести приобщиться к священным сказаниям, они проходили всякого рода испытания на мужество и терпеливость. Бегуэн даже подумал, что «кошачий лаз» составлял, пожалуй, одно из звеньев такой проверки тех, для кого наступило время называться мужчиной — отчаянно смелым воином и изворотливо-хитрым охотником. «Непосвященный» юноша, конечно, не подозревал о существовании глубокого подземелья с порожиистой рекой, о громадных с гулким эхом залах, скрытых в крошечной тьме, о подземных переходах, которые можно было преодолеть лишь ползком. Если даже он, Бегуэн, взрослый и много повидавший за свою жизнь человек, испытывал в пещере щемяще-неопределенное чувство тоски, то можно представить, какое впечатление производили таинственные подземные залы на диких мальчишек, готовящихся держать экзамен на зрелость!

Но кто же эти три глиняных бизона, вокруг которых некогда кружились, старательно наступая на пятки, полуживые от страха юноши? Звери, центр церемониального обряда, были, по-видимому, предками, от которых вели свое происхождение члены того рода, что владели охотничьими угодьями в окрестностях Тюк д'Одубера. Отставшие в развитии племена и сейчас верят, что они произошли от животных, и потому относятся к ним с глубочайшим почтением. Глиняные бизоны тоже, возможно, считались предками тех, кто, отдавая им дань уважения, почтительно ступал вокруг скульптур. А тем временем тот, кто посвящал юношей, неуго-

мимо вещал об эпизодах из жизни двух больших бизонов и малыша. Они — свидетели начала мира и первые герои его...

Вероятно, так оно и было. Но, разумеется, Бегуэн отдавал отчет в том, что мысли его не выходили за рамки логически правдоподобных предположений... А нет ли в этом зале гравюр или живописных рисунков, которые могли бы подтвердить или опровергнуть подобные рассуждения?

Макс, Жак и Луи давно оставили погрузившегося в глубокие раздумья отца, зная, что ему в такие минуты лучше не мешать. Они обшаривали пучками света одну каменную плоскость стен за другой, однако на сей раз ничего связанного с искусством пещерных магов найти не удалось. Впрочем, в конце концов их упорство все же было вознаграждено — в одной из трещин, расположенной вблизи от глиняных изваяний бизонов, был обнаружен воткнутый в щель кремневый скребок. Эта единственная в своем роде находка была во всех отношениях уникальной. В частности, она позволила представить, с помощью какого инструмента отделялись детали скульптур бизонов, а главное — разъясняла, к какому времени относятся изваяния животных. Ведь для археолога найти выразительное каменное орудие, отличающееся определенными особенностями, все равно, что для специалиста по античным культурам подобрать на территории разрушенного города точно датированную древнегреческую или римскую монету. Скребок подсказал Бегуэну, что церемонии посвящения происходили в «Зале глиняных бизонов» Тюк д'Одубера на позднем этапе древнекаменного века, но не позже 14 000—15 000 лет тому назад!

«Посвящение» в тайны дальнего зала пещеры вскоре закончилось. И на последнем этапе путешествия в мир предков посвящаемой стороной снова оказался старший из Бегуэнов, а юные, которые тысячелетия на-

зад почтительно внимали здесь многоопытным старикам, напротив, познавали это прошлое первыми. Ничего не подделаешь — дети лучше улавливали «зов предков» и безошибочно выходили на их следы. Анри Бегуэн терпеливо вынес тяготы испытаний «кошачьего лаза» и подъема вверх по течению Вольпа. А как же иначе — он теперь не был робким новичком, он стал «посвященным в тайны»...

Если, как говорится, беда не приходит одна, то хоть изредка, но случается, что и удача озаряет человека счастьем не однажды. Правда, что касается везения археолога, то оно ему в большой степени достается после упрямого, терпеливого и самоотверженного поиска, наполненного порой гнетуще-обыденным трудом. Но мужской половине семейства Бегуэнов снова повезло. Через несколько лет после эпопеи с подземным плаванием Макс, Жак и Луи, вернувшись с фронтов первой мировой войны (из-под Вердена!), решили отвлечься от кровавых ужасов и побыть несколько дней в тишине подземелий Тюк д'Одубера. К тому же приближался юбилейный день — 20 июня, когда «дредноут» впервые, отправился в плавание по подземной реке Вольп.

И вот вместе с отцом они 20 июня 1916 года в такой же жаркий день отправились к Тюк д'Одуберу. Счастье приходит к удачливым: когда Бегуэны, притомившись от похода под раскаленным солнцем, присели передохнуть у проселочной дороги, то проходивший мимо крестьянин высказал удивление — почему господа сидят на солнцепеке? Ведь стоит им подняться чуть выше по склону, и они смогут укрыться от лучей солнца в прохладной земляной дыре. Анри Бегуэн сразу же оживился: не вход ли это в неизвестную ему пещеру?

Путники поднялись по склону и действительно нашли небольшую нишу, заполненную благодатной прохладой. Но самое главное заключалось в том, что из дыры, уходящей в глубь горы, веяло холодным воздухом.

Соскучившиеся по настоящему делу молодые люди в мгновение ока разбросали в стороны каменные глыбы, и тут сердца Бегуэнов возликовали — вниз уходил отвесный колодец!

Остальное было, как говорится, делом техники. Братья добыли карбидную лампу, длинную прочную веревку, и один из них по взаимному соглашению удостоился чести проверить, куда ведет вертикальный лаз. Разведчика прочно обвязали веревкой, прикрепили на поясе лампу и начали, осторожно страхуя, опускаться вниз. Метр за метром исчезала в черной пучине натянутая веревка. Она ослабла лишь тогда, когда стоявшие наверху отсчитали восемнадцатый метр. Теперь оставалось ждать знака снизу. Анри Бегуэна ни на минуту не покидало тревожное чувство — чем-то кончится очередная подземная эпопея? Тем более, что на этот раз она началась без благословения графини. Ведь она едва дождалась сыновей с войны; и вот, едва приехав, они снова отправились к этой Тюк д'Одубер, как будто нет на свете ничего лучшего, чем сырые, холодные и темные пещеры, полные непредвиденных опасностей. Не хватало того, чтобы сыновья, избежавшие смерти от пуль и газов, вдруг лишились жизни, провалившись в бездну или угодив под обвал.

Стрелки часов отсчитывали минуту за минутой, прошло четверть часа пребывания разведчика в пещере, полчаса... Анри Бегуэн с трудом сдерживал волнение. Мысленно он уже казнил себя за то, что слишком легко позволил сыновьям втянуть себя в рискованное предприятие, организованное к тому же на скорую руку. Прошел час, а веревка по-прежнему не шевелилась. Случись что-нибудь в подземелье — как помочь попавшему в беду? Спуститься еще одному в колодец? Но кто может поручиться за то, что в подземелье отсутствует коварная ловушка, которая бесшумно захлопнется и за вторым смельчаком... Риск слишком велик, чтобы

отважиться на такой шаг, и ответственность для отца безмерно тяжела. Анри Бегуэна приводил в оцепенение страх за сына, и он, не отрываясь, смотрел на вяло провисшую веревку, опасаясь упустить момент сигнала.

Как все же порой тягостно тянется время. Кажется, оно совсем остановило свой бег...

И вот, когда терпение сидящих в земляной дыре иссякло, веревка, наконец, дрогнула. Это означало, что там, внизу, все в порядке. Сейчас разведчик обяжет себя, и можно будет начать подъем.

Снизу раздался глухой возглас — «Можно тянуть!» Через несколько минут в округлой дыре колодца показалась голова разведчика. Не отвечая на беспорядочные вопросы, он сразу бросился к Бегуэну и возбужденно объял его: «Все! Все в картинках! Их сотни там, сотни...»

Для подготовки специальной экспедиции в неожиданно открытую новую пещеру «Труа Фрэр»<sup>1</sup> потребовалось несколько дней. После тягостных испытаний «кошачьего лаза» спуск по вертикальному колодцу Бегуэн воспринял как сущий пустяк. Восемнадцать метров пустоты он преодолел чуть ли не за пять минут, и ожидавший его внизу с лампой Макс опомниться не успел, как отец, едва ступив на пол подземелья, решительно направился к одной из стен огромного зала. Можно было подумать, что он неоднократно посещал «Труа Фрэр» и теперь торопится уточнить кое-какие детали древних изображений.

Каменная труба с темно-голубым дном неба наверху осталась за спиной Бегуэна. Колодец представлял собой, в сущности, пролом в потолке огромной пещеры, куда охотники ледниковой эпохи попадали по какому-то другому ходу, замаскированному на склоне Тюк д'Одубера землей, корнями деревьев и развалами каменных глыб. Впредь до того, как удастся найти этот древний

---

<sup>1</sup> «Труа Фрэр» — «Три брата» (франц.).



проход, каждому из пожелавших побывать в «Труа Фрэр» придется заняться усвоением азов альпинизма. Они, кстати, не помешают и здесь, в глубине горы.

За дни подготовки к спуску в пещеру Бегуэн по рассказам сына довольно живо представил, где какие гравюры и рисунки располагаются и насколько они многочисленны и разнообразны. И все же увиденное заставило его онеметь — десятки, а на отдельных плоскостях сотни и сотни, а может быть, даже тысячи изображений животных ледниковой эпохи, беспорядочно наползая друг на друга, сплелись в невообразимый по сложности клубок гравированных линий. Временами луч карбидного фонаря вырывал из тьмы настоящий первозданный хаос: головы, рога, гривы, копыта, клочья шерсти, линии хвостов, кружки глаз, всевозможные геометрические фигуры, прямые и изогнутые линии, причудливые комбинации штрихов, горой поднимающиеся горбы, стрелы с оперением. Крупные животные соседствовали с мелкими, полностью прочерченные тела с отдельными частями, звери разных видов совмещались в невероятные, возможно даже двухголовые существа, мчались то в одну, то в разные стороны, вверх и вниз, рисовались в перевернутом виде. В глазах ошеломленного Бегуэна рябило от тысяч линий, и ему, несмотря на предельно напряженное внимание и большой опыт, только и удавалось, что «выхватить» из хаоса то голову круторогого бизона, то ничтожно мелких человечков. Масштаб обзора приходилось менять, взгляд выхватывал из тугого сплетения линий знакомую фигуру животного, а когда это не удавалось, все смешивалось в фантастические видения, и Бегуэн не понимал — то ли это ему чудится нечто, то ли это у древнего художника не в меру разыгралось воображение. Если перенести на бумагу все, что выгравировано здесь, то вряд ли позавидуешь смельчаку, решившемуся взять на себя смелость разгадать этот ребус. Бесполезно думать сейчас,

что означает хаос сплетенных воедино тел: то ли в том скрыт некий недоступный современному разуму сокровенный смысл, то ли художники древности заходили в «Труа Фрэр» гравировать фигуры желанных животных на одних и тех же ограниченных по площади участках стен...

Анри Бегуэн переходил от одной плоскости к другой и, обшаривая их лучом света, выискивал на влажной, покрытой трещинами и разноцветными подтеками поверхности камня гравированные линии. К счастью, не всюду художники-троглодиты усердствовали так, как на том участке, где он остановился вначале. На отдельных панно животные располагались не настолько плотно, чтобы это мешало «расшифровке» линий. И хотя накладки рисунка на рисунок встречались и тут, можно было достаточно быстро уяснить — каких именно животных изображал художник. Панно воспринимались как настоящий праздничный парад звериного царства. Если присоединить сюда редкие в «Труа Фрэр» одиночные рисунки животных, то трудно представить, кого же из своих современников обошел вниманием художник древнекаменного века. Монументальные в своем величии мамонты двигались куда-то вдаль. Тупо уставился в пространство носорог с взъерошенным загривком и острым, как меч, рогом, насаженным на конец тяжелой квадратной головы. Бизоны и олени плясали по стенам в таком изобилии, что, кажется, изучи каждого в отдельности, запомни их характерные позы, и можно писать книгу из жизни этих, самых, по-видимому, распространенных животных засыпанной снегом и покрытой льдом Европы. Гравюры лошадей и горных козлов встречались на стенах «Труа Фрэр» значительно реже, но и они отличались чертами все той же поразительной живости и реализма, что подтверждало мысль об исключительно острой наблюдательности первобытных охотников. Можно было подумать, что они жили одной с ними жизнью,

ходили в их шкурах, умели воспринимать мир глазами зверей, понимать их тревоги и заботы. Рисунки травоядных животных завершались в дальнем конце зала изображениями львицы и львенка. Эти цари зверей, как стражи, охраняли вход в подземелье «Труа Фрэр».

При первом же беглом осмотре гравюр пещеры Бегуэна в особенности порадовало то обстоятельство, что, несмотря на путаницу рисунков, удавалось уловить какую-то туманную взаимосвязь отдельных изображений. Все вместе они образовывали некую композицию, впро-



«Колдун!..»

обращенного головой в противоположную сторону. Далее олень стоял в оборонительной позе, а на него неслась беспорядочная толпа самых разных животных, го-

чем, далеко не всегда ясную по смыслу. Так, бизоны могли стоять напротив друг друга, угрожающе склонив голову к земле и выставив вперед рога. Означала ли эта сцена «бой быков»? В другом месте бизоны стояли, развернувшись головами в разные стороны, как будто готовые ринуться друг от друга. На другой сцене, возможно, был изображен финал боя: один олень в позе сраженного припал к земле, второй в позе победителя гордо возвышался над ним. Чуть ниже располагалась картина поистине фантастическая — огромный олень мчался галопом и нес на спине меньшего по размеру,

товых смять и растоптать противника. Какой смысл крылся за этими композициями, трудно было сказать. Тем не менее повествовательный характер их не подлежал сомнению.

Но самую большую радость Бегуэну доставила композиция, которая, наконец, позволила представить, что могло происходить в пещере во время исполнения колдовских обрядов и как выглядели те, кто руководил «посвящениями». У этого панно постепенно сгруппировались все участники похода. И Бегуэн, и его сыновья ожесточенно спорили, предлагая каждый свою разгадку. Впрочем, относительно главного персонажа сцены не было особых разногласий — крайняя справа фигура изображала колдуна или мага, замаскированного под бизона. Обнаженные туловище и ноги не оставляли сомнения в том, что это человек, но голова и плечи у него бизоньи. На месте рук торчали выдвинутые вперед ноги бизона с тяжелыми копытами. Они поддерживали представленный ко рту морды музыкальный инструмент — то ли флейту, то ли музыкальный лук. Шкура бизона опускалась на спину колдуна, закан-



Наслаждение...

чиваясь вниз массивным бычьим хвостом. Перевоплотившийся в бизона человек двигался в сторону двух убегающих от него животных. Шаг у него был мелкий, походка танцующая, что позволяло предполагать исполнение им под звуки флейты ритуального танца.

Наибольшее разногласие вызвало ближайшее к колдуну животное. Повернутая назад с удивленно раскрытым глазом голова, увенчанная рогами, на первый взгляд не допускала сомнений в том, что от колдуна удирает изумленный его пляской и музыкой бизон. Такие вот загривок, горб, шея, грудь и «борода» могли быть лишь у бизона. Однако не все было так просто в странном мире, представленном магами в рисунках на стенах «Труа Фрэр». Задняя часть туловища бизона оказалась при ближайшем рассмотрении оленьей с курдым округлым хвостом! На крупе бизона-оленя восседала, опустив вниз ноги, женская фигурка, лишенная рук. Не она ли удирала от соблазнительно наигрывавшего на флейте колдуна? А может быть, напротив, бизон-олень похитил у колдуна женщину, как в греческих легендах Зевс, превратившись в быка, похитил Европу? Колдун в таком случае пытался остановить бизона-оленя с помощью флейты... Но насколько оправданы такие предположения, остается лишь гадать... Второе, дальнее от колдуна, животное мчалось вперед без оглядки, высоко задрав голову с ветвистыми рогами. Это был, несомненно, олень, но нечто необычное удалось отыскать и у него — передние, выброшенные вперед ноги оленя заканчивались не копытами, а перепончатыми лапами водоплавающей птицы!

Вообще пещерные художники, как видно, любили «шутить»: на одной из композиций медвежье туловище было увенчано головой волка, на другой медведь щеголял с длинным загнутым хвостом бизона... А вот опять знакомая фигура: мчащийся бизон... Но удивительно — задние ноги и бедро у него человеческие, причем опре-

деленно женские! Снова колдун или, вернее, колдунья, набросившая на себя бизонью шкуру с головой и передними ногами животного? Или, может быть, художник отразил в рисунке момент сказочного превращения бизона в женщину или, напротив, женщины в бизона?..

У Бегуэна голова пошла кругом, а тут еще Макс решил его окончательно «доконать»: подвел отца к небольшому «коридору» и указал куда-то далеко вверх, предварительно осветив то место лучом фонаря. Бегуэн не сразу заметил черные полосы краски, образующие странную, слегка присевшую на полусогнутых но-



#### Приглашение к танцу

гах фигуру не то человека, не то зверя,—разобрать издали было невозможно. Еще бы!.. Загадочный рисунок располагался на высоте не менее четырех метров от пола. Как мог древний художник забраться на такую высоту и нарисовать там фигуру, которая явно господствовала над всеми другими композициями «Труа Фрэр».

Эту новую загадку разгадал Макс. Оказывается, нужно было подняться к месту, где из стены торчал каменный выступ. Бегуэн сам, повторяя все этапы древнего «посвящения», ступил на выступ и, ухватившись рукой за карниз, сделал поворот на сто восемьдесят

градусов. После такого пируэта оставалось усесться в углубление в скале, справа от которого как раз и находился рисунок. Тут же виднелись отверстия сложной системы «слуховых окон» и потайных ходов, через которые, возможно, проводили в зал святилища новичков, чтобы произвести обряд «посвящения». К рисунку вел также спиралевидный тайный ход, подняться по которому Бегуэн вряд ли бы рискнул! Можно представить, как трпетали древние посетители пещеры, когда их впервые вели по узким лазам! А какой эффект производили на них громоподобные, усиленные эхом, голоса, разнообразные, заранее продуманные устрашающие шумы и, конечно, сами гравюры и рисунки!

Так ли на самом деле обстояло когда-то дело, Бегуэн не знал, но, разбирая детали рисунка, он по-настоящему трепетал от возбуждения. Кажется, здесь художник изобразил главного колдуна, руководителя обрядов, свершавшихся в святилищах подземелий. И теперь Бегуэн знал, как выглядел тот, кто вел впереди себя ступающих на пятки юношей в том зале, за «кошачьим лазом», где лежали глиняные скульптуры бизонов. Обнаженные ноги и туловище у колдуна были человеческие, но голова — звериная. Чья именно — не скажешь, ибо рога оленьи, уши лошадиные, глаза — хищника, нос — птичий, широкая борода — бизона! Если к этому добавить то, что выставленные вперед лапы принадлежали медведю, а приставленный сзади хвост с шишечкой на конце — волку, то сказать определенно, кто здесь нарисован, было невозможно. Анри Бегуэн назвал человека в столь странном наряде колдуном. И это несомненно был именно человек, обряженный в причудливый звериный костюм и в маску. Художник изобразил колдуна в момент ритуального танца, напоминающего, пожалуй, современную пляску — «кейкуок».

У эскимосов и индейцев Северной Америки такие костюмы и маски — обычная принадлежность. И маска,



Самый модный танец

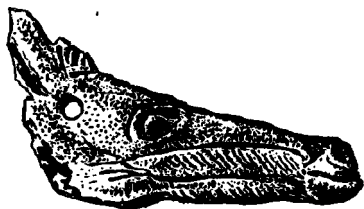


как правило; представляет образ животного — предка или загадочного мифологического существа. С другой стороны, в Африке у бушменов такие маски использовались при охоте для маскировки, а также при исполнении маскараров и ритуальных танцев. Что касается Австралии, то и здесь они были связаны со священными церемониями. Конечно, странные существа, нарисованные на стенах пещер, именно колдуны в звериных масках, а их странные позы следует объяснять именно исполнением ритуального танца, связанного с магической обрядностью — культами плодородия, удачи в промысле, наконец, представлениями, раскрывающими родство человека с миром животных.

Анри Бегуэн подумал, что главной фигурой при исполнении магических ритуалов и обрядов выступал, возможно, сам художник, он же маг, колдун или шаман. Полузвериные или получеловеческие существа, открытые на стенах «Труа Фрэр», как раз и были изображениями колдунов. Такими видели их со стороны те, кто допускался к участию в магических церемониях, — одетыми в звериные шкуры, с причудливо смешанными в одеянии признаками различных животных, в масках и в необычных для нормального человека позах, позволяющих предполагать, что колдуны исполняют ритуальный танец, сопровождаемый священными песнопениями. Настоящее музыкально-танцевальное, истинно театрализованное представление. Здесь все слилось воедино — музыка, танец, драма, поэзия, пантомима, слово, миф, быль. Да и по внешнему виду колдуны древнекаменного века более всего напоминали сибирских или североамериканских шаманов. Однако, одетые в звериные маски и шкуры, они воспринимались и как замаскированные охотники, крадущиеся к стаду животных. Недаром же в нарисованных на стенах пещер животных участники обрядов метали камни, копья и дротики. Поэтому-то отдельные рисунки в «Труа Фрэр» были

сплошь покрыты «ранами» — углублениями, оставленными орудиями магической охоты.

Анри Бегуэн все предшествующие годы занимался изучением колдовской обрядности и магии в жизни «отсталых народов», а также в странах Древнего Востока, в частности в Египте и Шумере, в средневековых государствах Европы и, в качестве удивительно живучего пережитка, даже в отдельных слоях современного общества. Такого рода факты, в особенности яркие в описаниях этнографов, свидетельствовали о необычайно глубоких и прочных корнях явления, истоки которого достаточно ясно просматривались в искусстве древнекаменного века. Бизоны, олени, мамонты изображались на стенах пещер потому, что первобытный человек был



Чуткое ухо

уверен: выполняя этот акт, он приобретает невидимую, но реально ощутимую власть над живыми прообразами. Одна из главных целей, преследовавшихся при этом, заключалась в необходимости заполучить животное в качестве охотничьей добычи. Такую точку зрения подтверждали и орудия охоты — копья, стрелы, бумеранги, изображенные на теле желанной жертвы или в непосредственном соседстве с нею. В других случаях художники-троглодиты рисовали на стенах пещер достаточно сложные композиции, настоящие сцены облавной охоты — череда линий воспринималась при этом как частокол, заставляющий животных двигаться в совершенно определенном направлении к ловушке, обрыву или засаде, а углубления на плоскости рисунков — как отметки ударов камней или орудий. Анри Бегуэн придавал особое значение углублениям или мазкам

краски на теле животных, о чем писали некоторые исследователи. Он пошмал такие детали как воспроизведение ран, как имитацию последствий точно направленных в цель ударов. Это магическое убийство жертвы с помощью изобразительных средств должно было, по замыслу исполнителей колдовского обряда, способствовать удаче на предстоящей охоте. Как такое могло происходить на самом деле, Бегуэн воссоздавал на основе записей этнографов, наблюдавших магические действия современных охотничьих экспедиций. В частности, его давно интриговал рассказ Фробениуса об обстоятельствах, сопутствующих охоте у пигмеев. Когда этнограф обратился к одному из охотников с предложением пойти и убить антилопу, тот ответил ему, что такое предприятие совершенно невозможно без предварительной подготовки. А она, как выяснилось вскоре, заключалась в том, чтобы в отсутствии посторонних наблюдателей выполнить весьма примечательные обряды: пигмей поднялся на вершину холма, нарисовал контур антилопы и в тот момент, когда солнце исчезло за горизонтом, выстрелил из лука в ее шею. После удачной охоты на следующий день пигмей снова поднялся на холм, вырвал торчащую из земли стрелу и окропил кровью то место на рисунке, где зияла «рана». Как выяснилось, тем самым удачливый охотник успокаивал дух убитого животного, а возможно, и оживлял его вновь.

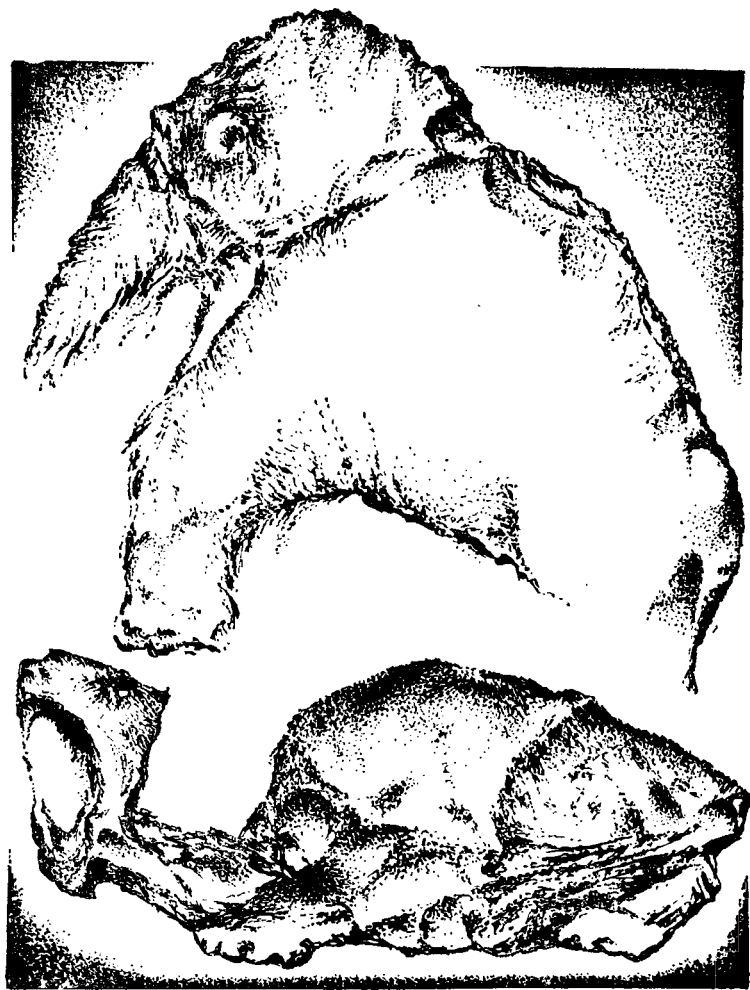
Не случайно сходные по характеру обряды зафиксированы этнографами почти у всех охотничьих народов Старого Света — от Африки на западе до юго-восточной Азии и Австралии на востоке. Поэтому не было оснований сомневаться, что сходные по характеру магические обряды исполнялись троглодитами и многие тысячелетия назад. В этой связи Бегуэн много раздумывал над знаменательным фактом «запрятанности» подавляющего большинства образцов древнейшей живописи в темных и труднодоступных камерах пещер, а

также над тем обстоятельством, что значительная часть рисунков изображали животных, составлявших главный объект охоты в ледниковую эпоху. Правда, он знал, что археологи открыли в пещерах и рисунки хищников, которые вряд ли представляли интерес для человека... Однако изображения львов, волков и гиен не нарушали и не опровергали, как считал Бегуэн, оправданности теории магических основ искусства древнекаменного века. Просто люди, рисуя их, стремились тем самым отвратить от себя возможность губительного столкновения с ними. Разрушительная, уничтожающая магия могла быть направлена и против хищников, хотя в данном случае первобытный охотник преследовал иные, чем получение пищи, цели.

Анри Бегуэн, знакомый со всеми изданиями по древнейшему искусству, давно убедился, что образцы живописи, гравюры и скульптуры не представляли для троглодита чисто эстетической ценности. Хотя это отнюдь не означало, что художник эпохи палеолита выполнял рисунки, не заботясь о правдоподобии. Напротив, изучение особенностей настенных рисунков показывало очевидное стремление первобытного художника добиться в подавляющем большинстве случаев оптимального правдоподобия. Реализм древнего искусства бесспорен, живость рисунка очевидна, приемы исполнения совершенны. Анри Бегуэн был убежден, что в глубинной подоснове реализма искусства древнекаменного века просматривается один из основных принципов магии — воздействие на объект тем неотразимее, чем ближе к оригиналу выполнено изображение. Таким образом, стремление обеспечить удачу колдовскому обряду, что должно найти отражение в успехе охотничьего предприятия, вдохновляло первобытного художника на максимальную прилежность. Для него был важен прежде всего сам процесс, в ходе которого на стене пещеры появлялся живописный рисунок, гравюра или барельеф,

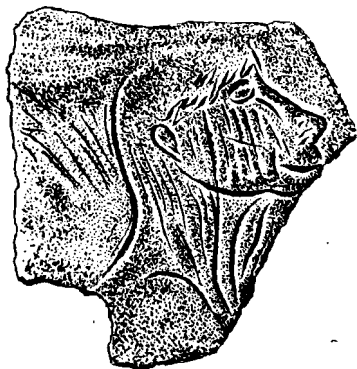
но не образцы искусства, которыми можно было затем любоваться. О равнодушии троглодитов к плодам своего художественного творчества свидетельствовали факты неоднократного использования ими отдельных участков стен, где рисунки, сделанные в разное время, перекрывали друг друга. Анри Бегуэн и до открытия «Труа Фрэр» знал примеры, когда художники уничтожали ранее выполненное изображение, чтобы освободить место для нового рисунка или гравюры. О том, что для человека ледниковой эпохи, священнодействующего в пещере, был в первую очередь желанным сам по себе акт исполнения, с той же наглядностью подтверждали рисунки, при изучении которых археологам удавалось установить следы подправок или «оживления». Их «вариантность» раскрывала, по всей видимости, неоднократность церемоний, происходивших у того или иного участка стены пещеры.

Не все изображения в пещерах, в том числе и в «Труа Фрэр», отличались реализмом. Напротив, некоторые из них характеризовались намеренно подчеркнутым схематизмом, небрежностью исполнения и весьма примечательным отсутствием совершенно определенных частей тела. Этот схематизм Бегуэн воспринимал, исходя все из тех же принципов магии: отсутствие на рисунке или гравюре животного глаз, ушей, ноздрей, рогов или даже всей головы объяснялось не забывчивостью или небрежностью первобытного художника, а стремлением его, используя колдовские уловки, лишить реальных зверей, на которых предстояла охота, зрения, слуха или обоняния с тем, чтобы выслеживание и преследование их происходило без каких-либо затруднений и осложнений! Так, прибегая к колдовским приемам, художник стремился лишить животных главных средств сохранения жизни, сделать зверей беспильными, беспомощными и беззащитными и, в конечном счете, обеспечить удачу в охоте.



Малая Сяя (Хакасия). Мамонт атакует черепаху. Барельеф.

Анри Бегуэн не считал магию охоты единственной подосновой, объясняющей существо и назначение пещерного искусства. Столь же важное значение в решении вопросов поиска смысла первобытного художественного творчества играла магия плодородия. Для охотника древнекаменного века было важно не только обеспечить удачу в преследовании зверей, но также сделать так, чтобы количество их не иссякло, а, напротив, умножалось как можно в большей степени. Магия, как



Красавец мужчина

своеобразный инструмент воздействия на окружающий мир, оставалась единственным средством, способным примирить два, кажется, несовместимых явления — убийство и умножение жизни. Троглодит мог, логически рассуждая, прийти к выводу, что магия, достаточно могущественное орудие действия промыслу, могла с такой же надеждой на успех использоваться для умножения животных.

Для этого следовало, исполняя колдовские обряды, всячески содействовать спариванию самцов и самок, чтобы у них в изобилии появлялось потомство. Вот почему на стенах пещер возникали рисунки разнополых животных — бизонов, преследующих друг друга оленей и лошадей...

Анри Бегуэн с трудом спустился на пол пещеры и еще раз благоговейно взглянул на изображенного на стене колдуна. Он, бесспорно, был самым могущественным из всех колдунов «Труа Фрэр». Недаром художник вознес его над всеми другими существами «святили-

ща...» Любопытно, как выглядели колдуны без звериного одевания? Наверно, они и в обычные дни отличались по виду от рядовых соплеменников.

И тут на память Бегуэну пришли необычные изображения людей — важных, полуголых, с начисто обритыми или лысыми головами. Возможно, такими и были в повседневности те самые маги, которые, вроде шумерийских жрецов в зиккуратах, руководили священными церемониями?

О, они, вероятно, знали много — эти мудрые, лысые маги, хранители сокровенных сказаний и тайн родов и племен древнекаменного века! Через образы искусства они донесли до потомков свои представления о мире, свои желания, надежды, мечты, свое стремление познать природу и научиться ею управлять. Но как глубоко запрятали они свои творения! С каким адским трудом поддаются они расшифровке! «Впрочем, когда лежала на поверхности глубинная суть сокровенного?» — успокаивал себя Бегуэн.

Тюк д'Одубер окутала темень глубокого вечера, когда Бегуэны покинули подземелье «Труа Фрэр». На небе перемигивались бело-голубые звезды.

А что думали о них тысячелетия назад лысые маги?..



## Рассказ шестой: ЗВЕЗДОЧЕТЫ И МЫСЛИТЕЛИ

*Человек — создание, рожденное на Земле, но устремленное к звездам.*

Г. Кюн

### ПЕРВОПРЕДОК РАЗДВИГАЕТ НЕБО И ЗЕМЛЮ

— Отщеп,— равнодушно сказал Андрей Высесков, давая знать тому, кто старательно отмечал на чертежах местоположение каждой из находок, что пора поставить на плане соответствующий значок. Нож, которым Андрей вел разборку слоя с находками, стоял вертикально и слегка подрагивал как раз в той точке, где мгновение назад лежал обломок камня: «ведающий чертежами» должен точно знать, где именно обнаружено очередное изделие людей древнекаменного века.

Наступил вечер. Раскопки подвигались к концу. Оставалось разобрать всего около метра узкой контрольной бровки — глиняного, не тронутого ни ножами, ни лопатами блока. По стенке его прослеживалась последовательность напластований, в которых как раз и залегало то, что археологи называют буднично-скучным для непосвященных словосочетанием — «культурные остатки». А это означало — орудия из камня и рога, кости животных, остатки пищи первобытных... Все разве перечислишь. Тем более, что в том и состоит прелесть работы на раскопке древнего стойбища, что никогда заранее не знаешь, какой необычный сюрприз оставили для тебя предки много тысячелетий назад. Может встретиться то, что множество раз находили до тебя, а может слу-

читься так, что в руках окажется нечто уникальное, невиданное прежде никем. О, это счастливое мгновение, которого ожидаешь годы, а то и десятилетия!

У археологов есть неизвестно когда возникшее поверие, что лучшие из находок всегда располагаются в таких вот блоках-бровках. Вот почему, стремясь оживить работу порядком притомившихся ребят из новосибирской школы № 78, я полушутя-полусерьезно сказал юным помощникам:

Приступим к самому интересному. Поэтому будьте особенно внимательны и осторожны. Помните — самое удивительное всегда открывают в бровке...

Кто-то из ребят удивился и недоверчиво спросил:

— А почему?

— Никто этого не знает, — ответил я, — но примета верная. Поэтому смотрите в оба, чтобы не упустить шанса отличиться.

Прошел час. Солнце склонилось к горизонту, стало прохладнее. Почти идеально круглая горная котловина долины речки Белый Июс, который разрезает восточные отроги Кузнецкого Алатау, заполнилась желтовато-красным светом заходящего солнца. Лето на юге Сибири — роскошное, цветное, благоуханное, а вечера, когда краски приглушены, особенно прелестны. Как игрушечные, смотрятся расположенные внизу, у реки, домики деревушки Малая Сая. Она названа так по ручью, который вырывается из горного ущелья и впадает в шумный и суетный, грохочущий перекатами Белый Июс. Далее на север в голубой вечерней дымке видны крутые обрывы известняковых скал, желтовато-золотистые и красноватые, покрытые соснами и березами. Река, тесно зажата среди каменных громад, петляет, извивается, скользит змеей, торопится поскорее вырваться на просторы степей Хакасии, где ей предстоит встреча со своим побратимом — Черным Июсом. Слившись наконец вместе, они дадут начало полноводному Чулыму...

Между тем, хотя большая часть бровки была уже раскопана, ребята ничего исключительного не нашли. Пожалуй, мне следовало все же быть осторожнее, говоря о профессиональных приметах... Но именно в этот момент я услышал голос Андрея Высевого:

— Отщеп!

Никто, однако, не обратил внимания на то, что он и его друг Володя Ренн извлекли из глины каменный обломок. Экая невидаль! Ведь отщеп — это простой скол с камня, самая что ни на есть заурядная находка.

На всякий случай я попросил:

— Покажите...

Теперь, когда я знаю, чем стал для меня и моих друзей по раскопкам на Малой Сые этот так называемый «отщеп», мне порой страшно при мысли, что его могли случайно просмотреть или что он мог затеряться среди нескольких тысяч скучных и маловыразительных сколов, обнаруженных на территории древнего поселения. К счастью, «отщеп» лег на мою перепачканную глиной ладонь, и при первом же взгляде на него бросилась в глаза четкая симметричность его отдельных частей при непривычно сложной конфигурации оформленной явно искусственно и строго целенаправленно. Что-то очень знакомое угадывалось в очертаниях оббитого с двух сторон камня...

— Знаете, что вы нашли, ребята? Эта скульптура черепахи — первый настоящий образец искусства на Малой Сые! Более того, могу поручиться, что ничего подобного еще никто никогда и нигде не находил! Я же говорил вам о бровке...

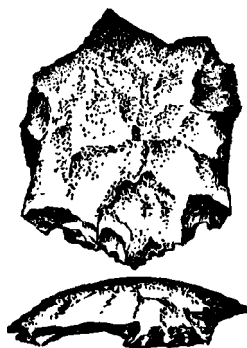
Когда через несколько месяцев в газете «За науку в Сибири» появился очерк, в котором рассказывалось об этом ключевом, как теперь стало ясно, моменте раскопок на Малой Сые, один мой коллега, закоренелый скептик по натуре, заподозрил в рассказе неладное:

— Послушай, но разве так делаются открытия? Как

это—положил на ладонь и вдруг увидел, что не отщеп, а черепаха?! Невероятно и буднично как-то... Кстати, поясни, с чего вдруг пришло тебе в голову — черепаха! Ведь среди искусства «малых форм» древнекаменного века Европы никаких черепах нет. К тому же, насколько я помню, в Хакасии и вообще на юге Сибири черепахи в ледниковые времена не водились. Во всяком случае, сейчас их там нет... Не хочешь же ты заверить меня, что у тебя сразу возникли ассоциации именно с черепахой!.. При чем тут черепаха?.. Нет, так открытия не делаются!

Я так и не узнал, как, по его представлениям, должны делаться открытия. Когда же, исчерпав разумные, с моей точки зрения, доводы, я в отчаянии напомнил о пресловутом яблоке, падающем на голову, о ванне, из которой, к негодованию ближних, на пол выплескивается вода, мой собеседник обиделся и потерял интерес к разговору.

И все же как бы кому ни казалось — вероятно то или невероятно, но в тот теплый летний вечер случилось именно так: после нескольких поворотов оббитого первобытным человеком камня изделие легло на мою ладонь как раз в том положении, в каком оно выглядело именно как превосходно оформленная скульптура черепахи. Разумеется, можно было подумать и о другом: на стоябищах древнекаменного века встречаются порой «черепаховидные» камни, нуклеусы, то есть желваки кремнистой породы. С них стесывали пластинки и отщепы, которые шли потом на изготовление самых разнообразных инструментов. Однако за более чем десятилетие путешествий по Монголии, когда



Черепаха — первая и бесценная...

через мои руки, в ходе предварительной обработки собранных коллекций каменного века, прошли тысячи и тысячи оббитых первобытным человеком камней, в том числе и «черепаховидных», мне никогда не приходилось видеть ничего подобного.

Изделие из жилища Малой Сыи действительно было симметричным: казалось — впиши его мысленно в круг, и оно точно уляжется в него, касаясь выступающими частями ободка. Прежде всего обращал на себя внимание треугольный массивный выступ — головка скульптуры, уяснив назначение которой сразу же начинаешь понимать, как оценивать остальные детали необычного изделия. Они мгновенно приобретают некую осмысленность, буквально на глазах «оживают», если такое выражение допустимо по отношению к мертвому камню. В самом деле, сзади, напротив «соколиного клюва» головки, слегка опущенной вниз, располагался широкий, зубчатый по краям хвост животного. Треугольный конец его выделялся обивкой особо. Однако самыми замечательными деталями мне показались тогда две отчетливые полукруглые выемки по сторонам хвоста — они отделяли от него задние ножки. Далее, по направлению к голове, слева и справа виднелись более обширные выемки — они оформляли «талию» черепахи и одновременно выделяли ее широкие передние лапы. Причем, если правая лапа с четко выделенными коготками была слегка выдвинута вперед, то левая, напротив, тянулась назад. Эта деталь, которую я заметил значительно позже, отражала стремление древнего скульптора не просто высечь из камня нечто похожее на черепаху, но показать ее в движении! Нижняя поверхность тела, как и полагается черепашьему панцирю, оказалась уплощенной ровными сколами, а верхняя оббита так, что выступала вверх пологим сферическим куполом, покрытым ячейками.

Как всегда при интересной находке, каждому захо-

телось не просто посмотреть на черепаху, но и подержать ее в руках. Разгорелись споры — на самом ли деле это скульптура черепахи или просто камень случайно напомнил ее очертания? «Скептики» и «оптимисты» спорили до хрипоты. Работы пришлось свернуть, но дискуссии не утихли. Они продолжались всю дорогу при возвращении в лагерь, который располагался во дворе школы в центре села. Находку черепахи оживленно «обсуждали» и за ужином, а позже разговоры о ней перекинулись в лагерь спелеологов. Там неожиданное известие встретили сначала с нескрываемым недоверием, а затем, после терпеливой «разъяснительной работы», с удивлением: кажется, в самом деле археологи выкопали нечто напоминающее черепаху!

Я едва дождался, когда улягутся страсти, и с наступлением темноты нырнул в палатку. Здесь, при свете свечи, в спокойной обстановке, когда никто не отвлекает от дела, можно детально рассмотреть находку, а главное, подумать над тем, почему первобытный человек избрал в качестве героя своего художественного творчества столь необычное существо...

Уже около месяца продолжались раскопки в удивительной по красоте горной котловине Кузнецкого Алатау, но порой я ловил себя на мысли, что все началось необычайно давно, — со столькими неожиданностями пришлось столкнуться в изучении слоя, сохранившего следы культуры, отстоявшей от наших дней на многие тысячелетия. Нового оказалось столько, что трудно было представить, чем еще поразит археологов Малая Сяя. Ведь древнее поселение занимало в свое время огромную площадь — один за другим забивались контрольные шурфы в ходе поиска его границ, и каждый из них сигнализировал — находки продолжаются... Но необычным оказались не только размеры поселения, а и его

характер. Здесь было разбито не временное стойбище бродячих охотников с жалкими шалашами и чумами, в которых можно укрыться на ночь или от непогоды, — здесь существовал многие годы, а возможно и десятилетия, целый поселок с сооруженными на его территории капитальными землянками.

При осмотре поселения в обрезах старого глиняного карьера удалось обнаружить руины почти десятка наполовину углубленных в глину построек. Если предположить, что частота застройки на предварительно выявленной площади распространения находок всюду одинакова, недалеко от вывода, что на Малой Сые открыто одно из уникальных для Азии поселений каменного века. Учитывая малую плотность населения Сибири в ту отдаленную эпоху, такое густо застроенное жилищами стойбище охотников древнекаменного века вполне можно назвать крупным поселком, а то и подлинным «городом» — своеобразным культурным центром благодатной зоны Алтае-Саянской горной страны, представлявшей собой в древности настоящий охотничий рай. И сейчас здесь по распадкам между скал и по их склонам проходят миграционные пути диких обитателей Кузнецкого Алатау. Весной они идут к границам степной зоны Хакасии, осенью возвращаются назад. Возможно, на тех же каменистых тропах десятки тысячелетий назад устраивали свои засады охотники древнекаменного века.

Нельзя не обратить внимание и еще на одну примечательную особенность в расположении стойбища: оно находилось в устье одного из двух проходов в «Круглый лог», опоясывающий возвышенность в центре горной котловины. Если древним охотникам удавалось загнать стадо животных в один из этих проходов, животные оказывались обреченными на гибель. Им оставалось лишь выйти к обрывам и, в ужасе перед человеком, броситься вниз. Не разбиться насмерть они не

могли и в любом случае становились добычей человека. Во Франции давно известно одно из стойбищ такого типа — Солютре. Останки десятков тысяч животных обнаружили археологи при его раскопках. Древнейшим обитателям Кузнецкого Алатау тоже не откажешь в глубокой продуманности места, выбранного для стойбища...

Среди многих привлекательных для древнего человека особенностей верховьев Белого Июса одной из главных следовало признать возможность богатой охоты на крупных животных, удачный исход которой обеспечивал относительно спокойное существование обитателей поселка на протяжении нескольких недель, а возможно, и месяцев. Уже предварительное определение костей животных, найденных при раскопках жилищ

Малой Сии, поразило разнообразием видового состава. Чаще всего жертвами облав в скалистых распадках становились северные олени и горные бараны. В большом количестве оленей кололи, вероятно, и во время перекочиков, когда они переправлялись через речку или входили в узкие теснины горной



С черепахой-шутки плохи

страны. Такие «поколюги», что еще совсем недавно устраивали коренные обитатели Сибири, позволяли делать значительные запасы пищи. Иные приемы требовались при охоте на обитателя каменистых склонов — осторожного и стремительного горного барана, но и он оказывался бессильным перед хитростью древнего человека. Успех сопутствовал людям и при встречах с другими видами животных. Они умели отлавливать и добывать лю-



бое. Действительно, трудно представить, что какие-либо единые шаблоны пускались в ход во время преследования тех же козрогов и сайгаков, лошадей и бизонов, благородных оленей и мамонтов, лисц, зайцев и сурков. Все они, между тем, составляли мясное меню охотников Малой Сии, и, конечно, особого внимания заслуживал носорог, кости которого тоже были найдены в древних захоронениях жилых построек. Останки носорогов не встречались на поселениях в бассейнах Енисея и Оби. Открытие их костей меня особо взволновало, хотя бы потому, что тем самым Малая Сия становилась древнейшей к западу от Ангары палеолитической стоянкой. По времени своего существования она не уступала знаменитой Мальте, самому раннему из известных прежде верхнепалеолитических памятников.

Благодатные охотничьи уголья восточных отрогов Кузнецкого Алатау избавляли человека от частых перекочевок, что и предопределило появление на берегах Белого Июса огромного поселка с капитально возведенными, рассчитанными на годы жилищами. Раскопки в Малой Сие позволили ясно представить конструктивные особенности домов ледниковой эпохи Сибири. Строители несомненно обладали архитектурными способностями — они с успехом решили ряд сложных технических проблем. Выкапывали округлый котлован землянки, наиболее углубленная часть которого располагалась в центре, а менее глубокая, шириной в 1,5—2 метра, находилась на окраине. Этот уступ, или, как его называют иначе — плечики, представлял собой нечто вроде «лежанок», на которых проводили большую часть времени обитатели дома. На поверхности этих «лежанок» на равном расстоянии друг от друга выкапывались ямки для очагов, по-видимому, для каждого семейства своя собственная. Здесь, судя по разбросанным костям, хозяйки готовили еду, охотники кололи камень, резали кости и рога, из которых изготовлялись

орудия и оружие. Там же производилась окончательная разделка добычи и раскраивались шкуры животных, предназначенные для пошива одежды. Недаром большая часть самых интересных находок, в том числе ножи, скребки, скребла, шилья, резцы, наконечники копий, иглы, заготовки инструментов, концентрировались главным образом на участках «лежанок», прилегающих к очагам.

Наиболее трудная для строителей жилищ задача заключалась, по-видимому, в перекрытии котлована, площадь которого составляла около пятидесяти квадратных метров. При раскопках не удалось проследить следы опорных конструкций крыши, но, судя по конфигурации завала, она была земляной и куполообразной по форме. Вход в землянку располагался или сбоку, или, возможно, наверху, в центральной части крыши, где оставалось круглое отверстие, через которое на дно котлована опускалась лестница. О планировке поселка в целом пока судить невозможно, но удалось отметить, что жилища лепились тесно друг около друга, образуя порой нечто вроде ячеек пчелиных сот. Сложность реконструкции общего вида сибирского «города» древнекаменного века заключается, однако, в том, что отдельные наблюдения указывают на разновременность построек некоторых рядом расположенных жилищ, о заброшенности одних и, напротив, такой живости и сохранности других, что кажется, хозяева совсем недавно покинули свои домашние очаги.

Успешная и разнообразная охота, оседлость жизни, сооружение крупных, капитальных по конструкции жилищ для нескольких семей — все это позволяет представить культуру древнейших обитателей Малой Сии как относительно развитую и достаточно сложную. Такой вывод подтверждают и превосходно изготовленные каменные, костяные и роговые орудия, использовавшиеся и на охоте, и в хозяйственных работах. Раскоп-

ки Малой Сыи позволили получить выразительные, замечательные по полноте и разнообразию серии инструментов, которыми пользовались древние охотники. Рассматривая находки с Белого Июса, трудно отделаться от впечатления, что оценка культур древнекаменного века Сибири как отсталых связана главным образом со скудостью и случайностью материалов, которые ранее привлекались для изучения. Другой не менее серьезный просчет — пренебрежительное отношение к изучению особенностей изделий, когда грубые, лишь слегка оформленные заготовки орудий и случайно обитые речные гальки, поднятые при торопливых поверхностных сборах, выдавались за первозданные инструменты человечества — «архаические скребла», которыми обрабатывали шкуры животных, а также сечковидные инструменты, будто бы служившие для рубки. Лишь раскопки на широких площадях и тщательное сопоставление друг с другом всех составных частей коллекций могут раскрыть истинное существо культуры. Малая Сыя, при бесспорном своеобразии ее инструментов и техники их отделки, почти не отличалась от соответствующих по времени памятников древнекаменного века Европы и Африки. Охотники Кузнецкого Алатау умели скалывать с кремнистых желваков крупные, а если требовалось — и миниатюрные ножевидные пластины. Превосходная тонкая оббивка, ретушь, нанесенная по краю их или на конце, превращала пластины в скребки, скребла, ножи и резцы. Наконечники копий и дротиков на Малой Сые предпочитали изготавливать из кости и рога. Часть инструментов использовалась при работе со специальными вырезанными из рога рукоятками — муфтами. Набор костяных и роговых отжимников позволял с ювелирной тонкостью и совершенством отделять рабочие края и плоскости орудий. Что касается «примитивных галечных скребел», то они, при ближайшем рассмотрении, оказывались за-

готовками крупных нуклеусов, то есть желваками каменной, с которых скалывали узкие и длинные ножевидные пластины, а «примитивные галечные рубящие инструменты» представляли зачастую сырье, едва опробованное мастером.

Есть и еще одна важная сторона сравнительной оценки сибирских и европейских культур — степень «художественной одаренности» их носителей. Археологи с самого начала обратили внимание на то, что на стоянках Сибири чрезвычайно редко встречались предметы, связанные с искусством. Ничего подобного открытому в Западной Европе здесь не было — находки долго ограничивались примитивными подвесками и бляшками, украшенными предельно простыми нарезками. Возникла даже мысль, что древнейшие сибиряки, в отличие от их европейских современников, не обладали «художественной одаренностью», оставались дикарями, равнодушными к искусству. Мысль эта настолько укоренилась в сознании археологов, что когда в 30-е годы при раскопках в Мальте на Ангаре удалось обнаружить гравюру мамонта, вырезанную на пластине бивня, а также скульптурки женщин и птиц, то самым разумным казалось объяснение о приходе в Сибирь с далекого Запада людей, которые были «творчески одарены». Они-то и принесли за тысячи километров умение «творить искусство», образцы которого, обнаруженные на Ангаре, так напоминали европейские. Поскольку Мальта, к тому же, оказалась древнейшим памятником каменного века Сибири, выходило, что север Азии вообще заселялся с запада, из Европы. Потом связи «переселенцев» с родиной были прерваны, и они, «переселенцы», растеряли постепенно свою «художественную одаренность». Во всяком случае, на стоянках более молодых, чем Мальта, высокосовершенные образцы искусства отсутствовали.

В свете этого понятно особое значение открытия по-

селения Малая Сяя, которое, как выяснилось вскоре, по древности превосходило Мальту на 10 000 лет: радиоуглеродная лаборатория Института геологии и геофизики Сибирского отделения Академии наук определила возраст стоянки на берегах Белого Июса в пределах 33—34 000 лет! Отсюда следовал вывод, что «человек разумный», *Homo sapiens*, появился в Сибири приблизительно в то же самое время, что и в Европе,



Черепуха — пострашней дракона

а это в свою очередь ставило под сомнение эффектную и романтическую гипотезу о тысячекилометровом путешествии людей древнекаменного века с запада на восток в северные области азиатского континента.

Но как же тогда быть с «художественной одаренностью» тех, кто около трех с половиной десятков тысячелетий назад построил на берегах Белого Июса первые земля-

ные жилища? Могли ли малосыйцы древнекаменного века быть предками тех, кто через 10 000 лет в Мальте на Ангаре вырезал из бивней мамонта совершенные скульптурки женщин и птиц, выгравировывал на пластинах из кости изображения того же мамонта и извивающихся волнами кобры?

Раскопки на Малой Сее сразу показали, насколько несправедливы те, кто отказывал первым сибирякам в «художественной одаренности», тем самым лишая их способности образного видения мира. В самом начале работ, при расчистке очагов и «рабочих площадок», где мастера изготавливали орудия из камня и кости, в изо-

билии попадались мелкие многоцветные частицы краски. Чем более расширялся раскоп, тем богаче становилась палитра — красная, желтая, малиновая, черная, зеленая, фиолетовая. На окраине одной из землянок удалось обнаружить ком желтой охры, явно запасенной впрок. Стало ясно и то, из какого сырья изготавлилась краска. Среди обломков камней попадались необычно тяжелые образцы каких-то пород. Последующий анализ их в одной из лабораторий Института геологии и геофизики привел к точному выводу — охотники древнекаменного века Малой Сии открыли в горах Кузнецкого Алатау и начали разработку гематитовых и магнетитовых руд, а также залежей малахита с вкраплениями медной руды. Речь, разумеется, шла не об использовании руд для выплавки металла и последующего изготовления из него орудий. Человечеству еще только предстояло сделать такой шаг. Но не сделало ли оно тот самый шаг именно тогда, когда первые «геологи», охотники на мамонтов и носорогов, начали выламывать из горных пластов куски гематитовых и малахитовых руд, чтобы приготовить из них краску? И случайно ли, что именно Хакасия во II тысячелетии до нашей эры стала одним из крупнейших в Азии центров культуры эпохи бронзы?

Как бы то ни было, но в землянках на Малой Сие с помощью каменных отбойников руда дробилась на мелкие кусочки, а затем растиралась на плитках специальными терочками. Полученный таким образом порошок оставалось смешать с животным жиром, соком растений или кровью, и разноцветные минеральные краски были готовы к употреблению. Сначала, правда, следовало догадываться, как они использовались, поскольку в заполнении котлованов жилищ ничего, кроме камней и костей, не сохранилось. Но удалось найти ответ и на эту загадку: судя по обилию рудного сырья, краска применялась на стойбище Малой Сии широко

и часто. Во всяком случае, древние сибиряки этими красками могли расписывать лицо и тело, украшать одежду, раскрашивать рукоятки и древки орудий, а возможно, и деревянные конструкции жилищ. Все это предполагает существование богатого орнаментального искусства, а следовательно, и «художественной одаренности» тех, кто столь прилежно изготовлял краску.

Нет, не «варяги» древнекаменного века принесли в Сибирь искусство! Это мнение ошибочно хотя бы потому, что в глубь далеких тысячелетий уходят корни своеобразных культур коренных народов Сибири. Черета поколений безвестных охотников и рыболовов горно-таежных и степных просторов севера Азии веками по крупицам создавала то, что влилось затем как нечто неповторимое в общую сокровищницу мировой культуры. Ведь до сих пор не перестает восхищать искусство древних обитателей Сибири, умевших уже в новокаменном веке, за шесть тысячелетий до наших дней, создавать на скалах подлинные шедевры. Искусство бронзы, в особенности сибирских скифов, до сих пор вызывает удивление тех, кто имел счастье с ним соприкоснуться. Не менее удивительно и то, что это древнее, но вечно юное по духу искусство живо до сих пор в оригинальных образцах современного народного творчества, — свидетельство великой жизненной силы национального культурного наследия, прочности его животворных традиций, формировавшихся в ходе многотысячелетней истории «первобытных сибиряков». О каком же отсутствии у них «художественной одаренности» может идти речь?

Но не только краска настраивала на оптимистический лад при раздумьях о пристрастиях к искусству обитателей стойбища Малая Сыя. Судя по одной из самых счастливых находок, духовная культура далеких обитателей берегов Белого Юуса не ограничивалась

умением рисовать: в землянке № 3 (кстати, тоже при зачистке стенки бровки) удалось обнаружить первый духовой музыкальный инструмент. Из округлого кусочка железной руды, гематита, охотник древнекаменного века изготовил нечто вроде свистка или наконечника простейшей флейты. Сквозное круглое отверстие проходило через довольно массивную твердь металлической руды, и приходилось лишь недоумевать, с помощью какого инструмента удалось его пробуровать? Второе, поперечное отверстие, не сквозное — оно просверлено лишь в одной стенке. Расположение отверстий в виде буквы Т обычно для простейших свистков. Конечно, можно было предположить, что округлый кусочек руды использовался как подвеска или амулет — охранитель от злых духов и всяческих напастей. Но столь же резонно и возражение — зачем в куске железной руды, материале, отличающемся исключительной твердостью, сверлить два отверстия, если изделие это будет использоваться просто как подвеска?..

Правда, всех смущало одно немаловажное обстоятельство: кто и как ни пытался извлечь из свистка хотя бы самый простой звук, ничего не получалось. Флейта древнекаменного века хранила загадочное молчание, хотя каждому хотелось ее услышать.

Но вот однажды, когда я показал эту находку старому местному охотнику, он, терпеливо выслушав меня, спокойно заметил:

— Это напоминает манок... Такие свистульки используют при охоте для подманивания рябчиков и тетеревов. Их и сейчас делают, но по-простому, из дерева...

— А почему наш манок не свистит? Или мы что-то не так делаем? — спросил я. — Попробуйте, пожалуйста, может быть, у вас получится?

— Нет, и у меня не получится, — уверенно ответил охотник, даже не пытаясь поднести гематитовую флейту.



к своим губам.—У этого манка нет стерженька. Его лепят обычно из воска и приклеивают внутри, как раз напротив поперечного отверстия...

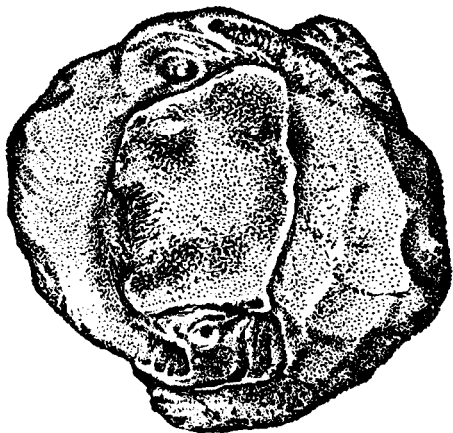
Разглядывая в последующие дни миниатюрную скульптуру найденной нами черепахи, я вспомнил не только этот разговор, но и сцену, изображенную на стене пещеры «Труа Фрэр». Там колдун, наряженный в «костюм» рогатого быка, мелко семенит ногами — он исполняет священный танец под звуки флейты, которую придерживает у рта руками. Свисток из Малой Сии мог использоваться не только как манок при охоте на пернатую дичь. Он, возможно, применялся и при ритуальных танцах, которые, как правило, сопровождали в древности все родовые празднества. Звуки флейты могли напоминать свист ураганного ветра, умиротворяющий шум текучей воды, веселый перестук оживающего тетерева и зловещий клекот орла. В этих звуках оживала природа, ибо именно она была первым и самым гениальным композитором мира. И так же, как в «Труа Фрэр», древние охотники Малой Сии с удивлением замечали, услышав звук манка, изготовленного из гематита... Конечно, это пока лишь фантазия, но то, что манок приоткрывает завесу над тайной истоков музыкального творчества охотников древнекаменного века, — факт едва ли оспоримый.

Открытие в жилищах Малой Сии многоцветья крупинок минеральной краски поневоле заставило вспомнить о Мальте, где встречались такие же частицы краски, кроме одной — зеленой. Но зеленая краска вообще никогда не отмечалась археологами и при раскопках европейских поселений древнекаменного века. В Мальте, помимо краски, удалось обнаружить скульптуры и гравюры. Можно ли надеяться, что то же самое окажется в жилищах Малой Сии?

А почему бы и нет?

Хотя, впрочем, стойбище на Белом Июсе значитель-

но древнее поселения на реке Белой, и стоит ли мечтать найти здесь скульптуру «Венеры» древнекаменного века? Слишком древний памятник! Ведь он стоит буквально у порога эпохи обезьянолюдей, которые исчезли с лица Земли около 35—40 000 лет назад. Выходило, что едва лишь человек окончательно избавился от обезьяньего обличья и стал «разумным», как у него появи-



Пошли колесом (черепаша и шука, мамонт посредине).

лось искусство! Возможно ли такое?.. В любом случае мечтать никому не возбраняется... Каждый день на раскопках начинался и заканчивался желанными надеждами, что в один счастливый миг кто-то извлечет из глины фигурку женщины или кость с гравированным рисунком. Смущало, правда, отсутствие среди костей обломков бивней мамонта, самого подходящего материала для художественных поделок, но в конце концов скульптуры можно вырезать и из мягкого,

податливого, как воск, «мыльного камня», агальматолита. Кусочки его попадались среди находок.

Вот как происходит порой — ожидаешь одно, а находишь иное. Да такое, что не снилось в самых фантастических снах.

Черепаха!

Это походило на наваждение, но, чем более я изучал найденную скульптуру, меняя освещенность ее отдельных участков, тем богаче деталями она становилась. Черепаха оказалась неисчерпаемой по содержательности «замаскированных» в ней сюрпризов! Едва разгадав один из них, я нападал на нечто новое, не менее неожиданное.

Поражало, прежде всего, мастерство и изящество, с каким древний скульптор, используя столь неблагоприятный материал, каким считается кремнистая порода, оформил фигурку животного. Скалывание — не резьба. Каждый удар следовало рассчитать тончайшим образом. Стоило лишь чуть ошибиться, и дело можно было считать непоправимо загубленным... И мастер не ошибся. Фасетки сколов на поверхности скульптуры располагались так, что не оставалось сомнения, что оформлялась она без подправок и доделок, как бы на одном дыхании. Мастер виртуозно владел своим искусством, он превосходно знал свойства материала, владел мерой усилий при нажиме на край заготовки, на месте сколотой чешуйки оставались углубления соответствующей длины, ширины, глубины и конфигурации. Мастеру нужно было сразу представить себе, какими будут эти углубления, или, как их называют археологи, «негативы сколов», поскольку именно их сочетания составляют узорную вязь дегалей скульптуры — ячеек панциря черепахи, ряда коготков на лапках, зубчатого по очертаниям хвоста.

Власть древнего скульптора над кремнем представлялась почти волшебной. Он владел камнем так, буд-

то в руках его находился хорошо прогретый на огне кусок воска или густо замешанное тесто. Впрочем, археологу не пристало удивляться ювелирной чистоте обращения с камнем охотников древнекаменного века. За их плечами более 3 000 000 лет общения с этим даром природы, из которого они на протяжении десятков тысяч поколений изготавливали всевозможные инструменты. Свойства кремнистых пород первобытные люди знали так, что, пожалуй, могли бы, не прибегая к помощи сложной и дорогостоящей техники, консультировать современного геолога. Охотники на мамонтов, носорогов и диких лошадей не могли позволить себе знать камень плохо. Ведь от прочности, надежности и остроты их орудий зависела удача в охоте, а значит, и жизнь самого охотника и его близких. Камень, как сырье, составлял основу индустрии первобытных людей, и они познали его качества до мыслимого и даже немислимого в тех условиях совершенства. Стоило ли удивляться ювелирной тонкости в отделке мельчайших деталей скульптурного изображения черепахи из жилища Малой Сый?

Кажется, скульптура просмотрена со всех сторон и до мельчайших деталей. Ничего нового, наконец, увидеть невозможно, «сюрпризы» исчерпаны.

Как бы не так! Я вдруг, будто прозрев, обратил внимание на то, что ранее почему-то полностью ускользало от моего внимания: в углублениях сколов на брюшке черепахи, под миниатюрными козыречками выемок, заметны отчетливые следы красной краски. Мельчайшие частицы ее, видимо, забились в тонкие канальца, естественные поры кремнистой породы. Так ли это на самом деле — трудно судить. Но в любом случае краска на фасетках скульптуры есть, и, следовательно, скульптура могла быть в древности окрашена и выглядела, конечно, иначе, чем теперь, через 34 000 лет покоя в земле... Такое предположение необходимо строго про-

верить, и не в поле, а в лаборатории. Ведь при насыщенности слоя краской частицы ее могли случайно прилипнуть к ячеистым фасеткам черепахи. Не исключалось также и другое объяснение — красноватые мазки могли быть просто следами ожелезнения камня...

Нашел я и нечто иное.

Просто ума не приложу, почему мне ранее не бросилось в глаза то, что отдельные ячейки панциря черепахи покрыты серовато-коричневой коркой... Наверное, я принял эту корку за обычный известковый натек. Но ведь та же самая корка могла представлять собой специальную, известковистую по составу пасту, которую в мягком состоянии накладывали на ячеистую поверхность панциря... Какая цель могла преследоваться при этом?.. Дело в том, что как бы ни была совершенна и ювелирно отточена техника выстругивания камня, мастер все же был ограничен в отделке деталей желобчатыми и округлыми фасетками сколов.

А как передать геометрически сложный криволинейный узор на том же верхнем панцире черепахи?

На поверхности мягкой известковистой пасты легко прочертить любой узор! К тому же паста представляла своего рода светлую грунтовку поверхности скульптуры, на которую потом можно наложить краску нужного цвета. На темном фоне камня она едва видна, но на светлом выделяется сочно и ярко.

Теперь, когда прошло столько тысячелетий, краска на пасте, разумеется, поблекла и выцвела. Мазки росписи улавливаются с трудом и не складываются в узор, характерный для верхнего черепашьего панциря. Но почему первобытный человек Малой Сии выбрал в качестве «героя» черепаху?.. Как объект охоты она едва ли представляла какой-либо интерес... Утверждение Соломона Рейнака о том, что художника-мага ледниковой эпохи привлекали в творчестве прежде всего образы тех животных, которые обеспечивали его пропитанием,



Первопредок. Деталь скульптуры.

оказалось здесь едва ли уместным. Можно представить озабоченность и недоумение Брейля и Бегуэна, если бы они увидели нашу скульптуру. Стоило ли, в самом деле, прибегать к исполнению сложных магических обрядов, чтобы осуществилась мечта заполнить на охоте черепаху? Ведь она классический образец медлительности, неповоротливости, нелепости, неуклюжести и незащитности, в особенности перед древним человеком, вооруженным тяжелыми камнями, способными проломить самый прочный панцирь. Нет, ни магия охоты, ни магия плодородия не могли служить ключом к раскрытию тайны странного пристрастия первобытного человека к изображению в камне животного, защищенного костяной броней. Для чего же, в таком случае, скульптор ледниковой эпохи затратил столько усилий?

А что если обратиться к древнейшей мифологии азиатских народов, среди героев которой можно встретить как черепаху, так и других самых неожиданных животных?

Еще в студенческие годы мне, к счастью, пришлось заниматься изучением каменного изваяния черепахи со стелой и драконами на спине. Эта огромная скульптура была установлена около 1293 года нашей эры на могильном кургане Эсыкуя, одного из выдающихся военных и политических деятелей приморских чжурчженей. История раскрытия загадок, связанных с надмогильным памятником, превратилась за десяток лет поисков в настоящий археологический детектив, изложенный мною в книге «Тайна каменной черепахи». Случается же в жизни археолога такое!— прошло десять лет, и судьба предложила мне тайну новой каменной черепахи, несравненно меньшей по размеру, но зато по древности не имеющей равных в мире. Средневековое изваяние и черепаху древнекаменного века разделяют три с половиной десятка тысячелетий. Страшно даже

подумать, что их могут связывать незримые нити общих идей. Но разве коллективная память не доносит порой до современности нечто самое ценное и сокровенное из древнейших духовных завоеваний человечества? И они, эти откровения, живут в священных мифах, в героическом эпосе, в сказаниях. Отыскать в них истину — вот в чем задача.

В связи с этим стоило вспомнить, что у народов Азии черепаха с незапамятных времен считалась священным и обожествляемым животным. Она воспринималась людьми как самый совершенный символ долголетия, вечности, бессмертия и стойкости. В древнейших сочинениях уверяется, что черепаха живет на свете тысячу и даже три тысячи лет, а то и более. Помимо того, там же всерьез отмечалось, что эти тысячелетия она может прожить без еды и воды! В народе существовало поверье, что при длительной жизни черепахи в домашних условиях ее панцирь в глубокой старости покрывается волосами и приобретает синюю окраску. Долголетием черепахи и ее неистребимой жизненной силой объясняется стремление использовать панцирь животного в народной медицине. Обломки тщательно толкли, а затем изготавливали из них порошки и таблетки.

Народные представления о черепахе как о символе долголетия и жизненной силы нашли отражение и в искусстве. Так, непременной принадлежностью сложных женских причесок считалась заколка для волос. К ее головке обычно привешивались разные серебряные фигурки, в том числе миниатюрная черепашка, долженствовавшая способствовать долголетию хозяйки. Черепахе люди приписывали обладание особой жизненной мудростью, которую она постепенно накапливала, как непревзойденный долгожитель.

И все же главное заключалось не в этом. Если обратиться к древнейшим азиатским мифам, в которых



объясняется возникновение мира, нельзя не подивиться тому, что черепаха в них оказывается самым популярным и непременным персонажем. Поэтому можно предположить, что ключ к разгадке смысла скульптуры черепахи, найденной в жилище Малой Сыи, хранят, по всей видимости, мифы и легенды, в которых раскрываются фантастические обстоятельства возникновения Вселенной. В них черепаха, с одной стороны, действует как «космический герой», а с другой — представляет собой определенную часть Мироздания или даже все Мироздание в целом. Так древние люди, бессильные научно объяснить возникновение мира и истинное устройство его, творили мифы, в которых образно излагали свои мысли о том, как все окружающее появилось на свет.

В связи с черепахой первым из поистине изначальных, космических по характеру преданий народов Азии вызывает особый интерес миф о зарождении Вселенной из мрачного бесформенного хаоса; о начале миробразования, которое завершилось отделением Неба от Земли. С этим величественным рассказом связаны предания о Первопредке — самом, пожалуй, популярном мифическом герое древнего населения Азиатского континента. В рассказе повествуется о том, как Первопредок чудесным образом зародился, вырос, а затем на «тысячелетия заснул в беспросветно темном хаосе», имеющем форму громадного куриного яйца. Когда Первопредок через 18 000 лет проснулся, его охватила тоска от обволакивающего, ничего вокруг не позволяющего видеть, мрака. Вот тогда-то и произошло «раскрытие яйца», образованного причудливо перемешанным и неустоявшимся «хаосом»: пробудившийся Первопредок схватил неизвестно откуда появившийся топор и из всех сил ударил им перед собой в липкую мглу. Оглушительный грохот возвестил рождение Мира. «Космическое яйцо» с треском развалилось, легкое и светлое со-

держимое его поднялось вверх, образовав Небо, а тяжелое и темное опустилось вниз, став Землею.

Первопредок, однако, опасался, как бы Небо и Земля вновь не соединились вместе и не замуровали его навечно в темном «хаосе». Поэтому он стал ногами на гигантскую черепаху, а головой подпер Небо. Чтобы навсегда предотвратить падение Неба на Землю, Первопредок начал раздвигать их, отдаляя друг от друга. По преданию, он трудился почти 18 000 лет, каждый день вырастая почти на два метра. За это время расстояние между Небом и Землей достигло 50 000 километров. Таким же высоким стал Первопредок, удостоверившись, наконец, что Земля достаточно массивна и прочна, а Небо уже не упадет на Землю. Колоссальным столбом возвышался он над нею, удерживая Небо с помощью черепахи.

Первопредок выполнил свою задачу, но, по одному из вариантов мифа, так устал, что не выдержал и умер, свалившись прямо на Землю. Руки и ноги его превратились в четыре стороны света, или четыре «главных направления»: север, юг, восток и запад, а туловище стало «пятью священными горами», плавающими в море. Левый глаз Первопредка превратился в солнце, а правый в луну, плоть стала почвой, волосы на голове — звездами, дыхание — ветром, голос — громом, кровь — реками, волосы на теле — людьми, травами, цветами и деревьями, кости и мозг — металлами и драгоценными камнями, пот — дождем.

Рассматривая сказочный миф о рождении Мира, нельзя не обратить внимание на то, что именно черепаха действует в нем как единственное, помимо Первопредка, живое существо, помогающее главному мифическому герою. Вместе с тем, детально рассматривая эту роль черепахи, нельзя не отметить, что ее истинное значение отнюдь не однозначно, даже противоречиво. Возможны, по крайней мере, два варианта объяснения

образа черепахи. При первом, более простом и очевидном, решении вопроса принимается буквальное понимание и следование сюжетному ходу мифа — Первопредок становится на черепаху, как на некую прочную подставку, загадочно появившуюся на темной и тяжелой, но еще не затвердевшей массе «космического яйца». Черепаха, прежде чем появилась твердь, превратилась в своего рода «фундамент» для Первопредка, позволив ему приступить к свершению его самого значительного акта — к отдалению Неба от Земли. Учитывая определенные качества и особенности черепахи, следует отметить, что выбор творцом мифа именно этого животного в качестве помощника Первопредку нельзя не признать удачным и многозначительным. Действительно, черепаха обладает исключительно прочным роговым панцирем, способным выдержать огромные нагрузки. Она к тому же чрезвычайно устойчива, поскольку, несмотря на небольшую величину, имеет исключительно широкую площадь опоры. Черепаху отличают выносливость, спокойствие, сила и уравновешенность. В легендах она часто выступает как великая и терпеливая труженица. Поэтому черепаха вполне могла выглядеть в глазах человека естественной «опорой» для ног Первопредка. Кроме того, черепаха, согласно народным поверьям, обладает многими другими качествами. Замечательно, например, что она продолжает расти вплоть до смерти. Уверялось также, что черепаха может на протяжении веков, а то и целых тысячелетий, обходиться без пищи и воды. Такие взгляды могли возникнуть из наблюдений за этим медлительным животным, которое на многие зимние месяцы пряталось под землей, впадая в спячку.

Второй из возможных вариантов объяснения роли черепахи значительнее по содержанию и, возможно, ближе по смыслу исходной мысли первобытных творцов мифа. Он предполагает понимание образа мифологической черепахи как символа самой первоизданной Земли,

которую составило все то «темное» и «тяжелое», что опустилось вниз при раскрытии «космического яйца». Недаром неперенной деталью традиционных графических и скульптурных изображений акта «сотворения Вселенной» обычно становилась черепаха, на темном



Лучше отступить... Слева — орел, справа — черепаха, лапы которой — лев и гiena.

куполообразном и ячеистом панцире которой покоились могучие ноги Первопредка, напряженно отодвигающего Небо вверх. Примечательно, что в рассказах и легендах непременно подчеркивается темный цвет черепахи, что считалось одной из главных особенностей «тяжелой» части «космического яйца». Возможно, не случайно и то, что черепаху Малой Сыи изготовили из черной кремнистой породы. С землей черепаху тесно связывают условия ее жизни... Нельзя, в связи со всеми этими

обстоятельствами, не обратить внимания и на то, что черепаха при рождении вылупливается из яйца. Так что вполне можно считать черепаху символом самой Земли, противопоставленной Небу.

## МОДЕЛИ ВСЕЛЕННОЙ

И это еще не все. Черепаха, оказывается, символизировала собой не только образ Земли, но и несравненно более величественное явление — всю Вселенную. Дело в том, что в Азии, включая Индию, с древнейших времен получило широкое распространение представление о том, что именно черепаха символизирует собой образ Вселенной. Есть все основания полагать, что такой символический образ черепахи — земной и космической — сформировался в первобытных концепциях о Миров. Столь великая роль, отведенная черепахе, при общей бесспорной невзрачности ее внешнего вида, объясняется рядом обстоятельств, среди которых, может быть, следует упомянуть необычность, резко выделяющую животное среди других существ: скелет черепахи не скрыт мягкими тканями, а, напротив, прирос к панцирю и как бы находится снаружи, предохраняя все находящееся внутри надежным щитом. Такая особенность строения черепахи не могла не удивить необычностью, а следовательно, и не привлечь особо обостренного внимания к ней.

Но, бесспорно, решающее значение приобрело то, что внешний облик черепахи в концентрированной и наглядной форме соответствовал модели Вселенной, сложившейся в представлении первобытного человека. Верхний, куполообразный, причудливо испещренный желобками и бороздами панцирь животного воспринимался людьми как миниатюрный прообраз Великого Неба. Естественные геометрические узоры темного панциря

считались знаками, повторявшими многочисленные звезды и созвездия темного ночного Неба.

С появлением письменности возникла мысль, что сами по себе знаки письма, судя по их начертаниям, определенно произошли как от соответствующих комбинаций линий, объединяющих звезды в созвездия, так и от замысловатых прямолинейно-геометрических «композиций» на черепашьем панцире — зеркальном отражении звездных узоров Неба. Вообще в «узорах» верхнего, исключительно прочного, сферического по форме панциря древним виделись знаки, обозначавшие Небо. Знаки иного типа видели в «узорах» на мягком и плоском нижнем панцире черепахи. Считалось, что они представляют собой символы «темной и тяжелой субстанции» — Земли. Однако такие «знаки», символизирующие Землю, стали толковаться именно в таком смысле, по-видимому, позже. Первоначально же сам по себе нижний панцирь, как бы подпирающий округлый верхний, воспринимался в качестве символа Земли.

Среди ряда качеств, которые в конечном счете обусловили выбор первобытным человеком черепахи как обобщающего символа Вселенной (именно так она в конкретной, зримой и понятной форме представлялась его воображению на уровне знаний о природе той отдаленной эпохи), не последнюю роль сыграло необыкновенное, поистине сказочное долголетие этого животного. Отсюда можно сделать исключительный по значимости вывод о том, что вечность, возможно, считалась одним из непременных свойств, которым человек наделял Вселенную с незапамятных времен.

Сказанным опять-таки не ограничивается роль черепахи в древнейших космогонических по характеру мифах. Правда, они, по всей видимости, возникли позже, и величие содеянного черепахой в них существенно уменьшилось. Причина тому очевидна: со временем произошло общее усложнение картины мироздания, де-

тализировалась его конструкция, но черепахе в нем по-прежнему отводилось весьма важное, хотя уже не ключевое место. Но черепаха, как великий актер, продолжала играть в мифах и легендах свои многоплановые, отличающиеся друг от друга роли, каждый раз перевоплощаясь до неузнаваемости. Простейшая конструкция Вселенной, которая в самых ранних мифах изображалась в виде двух отделенных друг от друга частей — Земли и Неба, в последующем, судя по другим мифологическим сказаниям, претерпела заметные изменения. Это связывалось, видимо, с расширением наблюдений, а также с углублением размышлений людей над необычными земными и небесными явлениями: удивительным постоянством появления и исчезновения солнца, таинственными особенностями ночного неба с его многочисленными мерцающими звездами, яркими, кочующими по небосводу планетами и зарождающейся, а затем вновь загадочно исчезающей луной. Очередная, во многом усложненная конструкция Вселенной в более поздних мифах, с одной стороны, отражала накопление человеком не известных ранее сведений о природе, как о чем-то грандиозном, сложном по строению, но в то же время едином и тесно взаимосвязанном, а с другой — свидетельствовала о попытке обобщить все то, что удалось познать.

Очередной миф отражает новую ступень понимания Вселенной. Его можно рассматривать и как рассказ о последующем этапе развития мира и как попытку объяснить ряд загадочных для человека космических явлений. К ним, исходя из содержания мифа, относятся вопросы о том, как случилось, что оказался «запрокинутым» к северо-западу звездный купол Неба? Почему центр его, Полярная звезда, находится не в зените, а тоже смещен к северо-западу? Отчего Солнце, Луна и планеты свободно «плывут» по голубому своду Неба, неудержимо влекомые все в тот же загадочный северо-

западный сектор, а звезды остаются неподвижными? Что представляет собой широкая светящаяся полоса, Млечный Путь, перечеркивающая темное Небо? Почему разнятся по цвету и световым оттенкам его отдельные участки? Отчего большинство крупных рек на Земле течет в одном направлении?..

Такие вопросы, в сущности, отражали значительное увеличение сведений первобытного человека о всей природе в целом. Кругозор его стал несравненно шире, а одновременно увеличилась естественная потребность в более углубленном проникновении в суть таинственных явлений, которые действительно требовали своего объяснения.

С появлением новых идей Мир нашим предкам стал представляться состоящим из трех главных частей: Неба, Земли, и Воды четырех морей, которые соответствовали все тем же «четырем направлениям» или странам света. Кроме того, первобытные космографы для более точного ориентирования в пространстве научились выделять еще четыре дополнительных «направления» — северо-восток, северо-запад, юго-восток и юго-запад. Древние стали считать, что Земля плавает по Воде. Интересно, что в более поздних легендах, во многом сохранивших отголоски древнейших преданий, кочующие по морю «пять священных гор», которые образовались из тела умершего Первопредка и, очевидно, первоначально символизировали собой Землю, поддерживались в устойчивом положении на воде пятнадцатью гигантскими черепахами. Каждая из «гор» покоилась на голове одной из черепах, а две другие черепахи подпирали «гору» сбоку, не позволяя раскачиваться ей при самых сильных волнениях... Не такие ли огромные черепахи, по представлению древних, поддерживали на воде всю Землю, обеспечивая ей равновесие?.. Если это действительно так, то древние по-прежнему отводили черепахе все ту же роль «несущей опоры», которая,



правда, на сей раз определяла стабильность не Неба, а земной тверди.

Для раскрытия образа черепахи в космогонических представлениях древних особо важное значение приобретает то обстоятельство, что небесный купол со всеми его звездами, планетами, а также Солнцем и Луной стал подразделяться на главные секции, соответствующие странам света. Каждую из четвертей небесного свода обычно связывали с определенным временем года, цветом и конкретными животными, незримые образы которых переносились на определенные неподвижные светила и созвездия «четырех отделов Неба». Связь между ними обуславливалась особенностями жизни животных и реальными наблюдениями над природными явлениями. Так, западная сфера Неба считалась областью осени, белого цвета и, соответственно, Белого тигра пртому, что он обитал в горах Средней Азии, расположенных к западу от восточной окраины Азиатского континента. С наступлением осенних холодов Белые тигры спускались со склонов гор в долины, производили опустошительные набеги на стада домашних животных и наводили ужас на всю округу. Вот почему «западное направление», западная четверть Неба и Запад вообще ассоциировались у людей с Белым тигром. Итак, запад, как сторона света, определяется созвездиями, характерными именно для этой четверти неба, и по «направлению» в те места, где, согласно многократным наблюдениям, жили Белые тигры. Значения понятий «запад», «осень», «белый цвет», «Белый тигр», «звезды и созвездия западного сектора Неба» мысленно сближались, превращаясь в своего рода синонимы. Из-за сказочных домыслов, а то и на основе реальных наблюдений восточная часть Неба связывалась с голубым цветом, с весной, с областью обитания Лазоревого дракона, а южная — с красным цветом, с летом, с районом, где гнездится загадочная Красная птица. Звезды



Старец, восседающий на черепахе. *Скульптура.*

и созвездия «восточного и южного секторов Неба» ассоциировались соответственно с Лазоревым драконом и Красной птицей.

Особый интерес вызывает «северный сектор Неба», который считался областью черепахи, или «Черного воина», как ее называли в древнейших мифах и легендах, а также в астрономических сочинениях. Совмещение понятий «север», как одного из главных направлений, «темного» и традиционно связанного с ним — «черепаха» основывалось на представлениях о северном крае как о стране холода, мрака и зимы. Солнце на Севере с наступлением зимы почти не грело землю, а затем совсем исчезало, из-за чего северный край надолго скрывался от людских глаз в холодной темноте. Вся жизнь, растительная и животная, погружалась в длительный сон. Среди живых существ северной степной и пустынной Монголии и юга таежной Сибири медлительная и неуклюжая черепаха с ее необычной «броневой» защитой — темным панцирем, с поражающим воображение жизненным циклом, как никто другой, казалась древним наиболее подходящим символом Севера, его холодов, его мрака. Черепаха, уходя глубокой осенью под землю, как бы извещала людей о близости зимы, снежных метелей и морозов. В то же время, с наступлением весны и тепла, когда заметно удлинился день и укорачивалась ночь, зимняя многомесячная спячка черепахи завершалась; она выползала из норы и вновь начинала активную, насколько такое понятие применимо к черепахе, жизнь.

Все это помогает понять, откуда пошло совмещение понятий «север», «звезды северной четверти Неба», «холод» и «черепаха» и почему созвездия Севера считались областью черепахи. Следует подчеркнуть и тот факт, что, как и в случаях с Белым тигром, Лазоревым драконом и Красной птицей, образ черепахи не просто соответствовал созвездиям северной четверти Неба в

качестве некоей условной эмблемы, выписанной в небесах причудливо рассыпанными сочетаниями звезд, а ассоциировался с реально существующей гигантской Небесной черепахой, которая там, на Небе, обладала теми же особенностями, что и ее меньшие собратья на Земле. К тому же, согласно поверьям, все черепахи считались потомством космической Черепахи Севера, породившей их и, вероятно, покровительствующей им. С Небесной черепахой совмещались также образы мифических черепах рек — их облик принимали некоторые духи воды. С космической Черепахой Севера, «черным воином», а также с духами рек и воды связано множество повествований, полных сказочных событий и чудесных превращений.

Такое строение Вселенной важно для понимания места, которое отводилось в ней черепахе — некоему могучему и многоликому космическому существу. А в свете древнего предания, рассказывающего о грандиозной космической катастрофе, все это приобретало совершенно особый смысл. Последствием катастрофы стало изменение картины Мира, в добавочных деталях устройства которого черепахе, и это весьма примечательно, вновь отводилась важная роль.

Трудно сказать, как выглядел рассказ о космической катастрофе в его первоначальном виде, но в поздних записях частичный обвал небесного свода и окраины Земли в двух секторах «главных направлений» связывались с соперничеством новых могущественных духов — Воды и Огня. Борьба между ними завершилась победой духа Огня. Его противник упал поверженным и при падении повредил соответственно северо-западный и юго-восточный секторы Неба и Земли. В итоге небесный свод запрокинулся на северо-запад, а в отдельных местах обрушился. Сквозь зияющие проломы на Землю хлынули воды Небесной реки — Млечного Пути. Юго-восточная окраина Земли тоже опустилась, обрушилась,

и ее поверхность покрылась обширными ямами, провалами и трещинами, сквозь которые вырвались огромные языки пламени. Катастрофа, вызванная борьбой духов Воды и Огня, сопровождалась невиданным по силе наводнением, захлестнувшим Землю, а также грандиозными пожарами. Так, впервые после закрепления Первопредком Неба и Земли возникла реальная угроза гибели Мира и нового превращения его в первозданный хаос.

Окончательная гибель Мира была, однако, предотвращена. По существу, тот же Первопредок, ранее умерший, очевидно, вновь чудесным образом воскресший, вынужден был поспешно заняться восстановлением нарушенного равновесия — «ремонт» обвалившихся частей небесного свода и окраины Земли. Дыры в Небе он, чтобы остановить воды Небесной реки, Млечного Пути, заделал массой, полученной при переплавке в огне большого числа камней, окрашенных в пять различных цветов. Полученный материал, однако, по цвету все же отличался от окраски первозданного небесного свода. Именно поэтому, согласно представлениям древних, до сих пор расцветка отдельных участков Неба на северо-западе чуть-чуть отличается от соседних, не затронутых обвалами поверхностей небесной сферы. Реконструкция Неба и восстановление положения накренившегося на юго-восток земного диска завершились событиями, в которых черепаха вновь выступила в своей образной роли: Первопредок убил четырех чудовищно-огромных животных, отрубил у них ноги и половину из них установил на окраине Земли как подпорки небесного свода, а другие закрепил под Землей с тем, чтобы придать ей устойчивость, выровнять ее поверхность, предотвратить обвалы. Восемь верхних и нижних столбов — опор из ног черепах — располагались, очевидно, в точках, соответствующих «восьми направлениям» первобытных космографов — северу, югу, западу, востоку,

северо-востоку, северо-западу, юго-востоку и юго-западу. Такое расположение «столбов» в свете архаических представлений о круглой плоской Земле и полушаровидном Небе, опирающемся на ее окраины, кажется предельно рациональным с точки зрения надежности архитектурной конструкции Вселенной. Последняя приобретала, таким образом, законченный вид, исключаящий на будущее возможность повторения всеуничтожающих катастроф. Действительно, громадные, отличающиеся исключительной прочностью, а следовательно, и надежностью ноги черепаш, столь удачно расставленные в точках «восьми главных направлений», обеспечивали идеальную устойчивость круглой и плоской земной тверди, плавающей в воде, и небесного купола, подпертого в виде шатра.

Итак, черепаха на втором после создания этапе эволюции Вселенной продолжала играть исключительную роль. Однако, как бы основательно ни выглядела реконструкция, Первопредку все же не удалось полностью ликвидировать последствия, связанные с нарушениями положения полярного и звездного небесных сводов, которые так навсегда и остались сдвинутыми к северо-западу, из-за чего Полярная звезда не заняла своего места в зените. Не случайно туда же, под уклон, в северо-западную часть небесной сферы стали двигаться по соответствующим сводам Солнце, планеты и звезды. Окраина Земли тоже сохранила наклонное положение на юго-восток, вследствие чего реки стали течь в одном направлении. Так первобытные космографы нашли удобное для себя объяснение наиболее впечатляющих особенностей картины мироздания.

Из великих деяний черепахи, вызванных стремлением упорядочить Мир, последним, пожалуй, следует считать укрощение грандиозного наводнения, которое грозило гибелью всему живому на Земле. В одном из самых первозданных вариантов мифа, кстати единствен-

ном, где в качестве одного из главных персонажей действует черепаха, рассказывается о том, как могущественный герой долго и безнадежно пытался остановить воды грандиозного потопа, захлестнувшего Землю. Вскоре он окончательно убедился, что бессилен обуздать стихию и спасти людей от гибели. Тогда-то к нему обратилась с мудрым советом гигантская Черная



Погоня, погоня... Деталь барельефа.

Черепаха. Герою, по ее словам, следовало выкрасть у владыки Неба сокровище, которое скрыто в самом недоступном месте и охраняется свирепыми духами. Сокровище представляет собой ком зеленоватой глины, обладающей удивительным свойством: она может увеличиваться беспредельно, вырастать, образуя горы и дамбы и надежной стеной преграждая водные потоки. Более того, этой глиной можно вообще засыпать разлившиеся воды.

Герой, обеспокоенный судьбой людей, сумел достать ком зеленоватой волшебной глины. Он поместил ее на

панцирь черепахи и двинулся к Земле. Герой напрягал все силы: прокладывал каналы, отводил в сторону водные потоки, разравнивал холмы и горы, а также разбрасывал кусочки зеленоватой глины, которые, взбухая, образовывали плотины, дамбы, возвышенности. Ком зеленой глины на панцире Черной Черепахи между тем не уменьшался. Труд героя и черепахи продолжался до тех пор, пока вода окончательно не впиталась в землю. Вскоре следов наводнения не осталось совсем, а взорам спасенных людей открылись бескрайние и ровные, покрытые зеленой травой пространства.

Миф о наводнении завершает цикл преданий о грандиозных событиях, связанных с зарождением Вселенной и главных составных ее частей — Неба и Земли. Примечательно, что в каждом из мифов одним из главных персонажей непременно выступала черепаха. И в более позднее время она осталась одним из популярных героев многих преданий, сказок и рассказов. Однако никогда ее образ не возвышался до тех подлинно эпических высот значимости и могущества, как в мифах о формировании основ Мироздания. Вместе с тем, благодаря традиционной «значительности» в наиболее популярных мифах черепаха продолжала вплоть до недавнего времени занимать важное место в народных поверьях.

Сказанным, разумеется, тема черепахи в мировой мифологии, а следовательно, и в мировоззрении древнего человека далеко не исчерпана. Возможны ли сопоставления главных сюжетов, связанных с черепахой? Как они соотносятся при прочтении азиатских мифов, легенд, преданий и народных поверий со скульптурным изображением черепахи, найденным на поселении Малая Сяя? Ведь если скульптура вызвана к жизни теми же мотивами, тем самым необыкновенно удревяется время зарождения идей о Вселенной. Корни их в Азии начинают восходить к глубинам древнекаменного века.



Некоторые детали оформления и конфигурации скульптуры из Малой Сын вполне позволяют утверждать, что такой вывод не лишен оснований. Более того, он вполне оправдан.

Если взять циркуль, начертить им круг и положить в него скульптуру черепахи, то можно убедиться, насколько она, несмотря на малоподходящий для такого рода изделий искусства материал, удивительно симметрична. Контуры скульптуры, за исключением нескольких не очень значительных отступлений, объясняемых сложностью работы с кремнистой породой, легко вписываются в круг: шесть из восьми выступающих участков фигуры или коснулись его линий, или оказались предельно близкими к ней. Лишь седьмая и восьмая точки отстоят на более значительное, по сравнению с другими, расстояние. Сама по себе симметричность скульптуры и связь ее очертаний с кругом знаменательны, поскольку Земля представлялась древним круглой, как тарелка, и плавающей по воде.

Следующая не менее многозначительная деталь — возможность выделения при осмотре особенностей контура изображения черепахи все тех же восьми отчетливо выступающих участков: приостренной и треугольной (клювовидной в профиль) головки (1), зубчатого по контуру, треугольного в плане хвоста (5), оконечностей правого и левого плеча и передних ножек (2 и 3, 7 и 8), а также самым тщательным образом выделенных коротких задних ножек (4 и 6). Это число 8 в связи с ориентированием древних в пространстве по странам света или, как принято порой говорить, «направлениям», а также в свете известных по мифам моделям Вселенной, кажется очень интересным. Прежде всего, черепаха, как символ Севера, должна быть обращена головой на север. Следовательно, первая отделанная с особым старанием «точка» — острый конец треугольной головки — символизирует собой север, или «северное

направление». Противоположный конец скульптуры, ее пятая «точка» — треугольный хвост, — определяет юг, или «южное направление». А нижние оконечности передних ножек, третья и седьмая «точки», соответственно — восток и запад, а также восточное и западное «направления». Определить «дополнительные направления» по оставшимся выступам или «точкам» не составляет труда: верхние оконечности передних ножек (вторая и восьмая «точки»), а также приостренные задние ножки (четвертая и шестая «точки») сравнительно точно ориентированы на северо-восток и северо-запад, юго-восток и юго-запад. Интересно отметить, что, согласно бурятским мифам о происхождении мира, с «Золотой черепахой», из которой, при поражении ее стрелой эпического героя, образуется земная твердь, а из жидкости, вышедшей из животного, — вода, связывается возникновение «сторон горизонта», правда, обратных тем, которые отмечены выше. Так, согласно тексту мифа, появление воды и моря позволило выделить «северную сторону», а вылетающие из пасти черепахи языки пламени указали на южную, «огненную сторону».

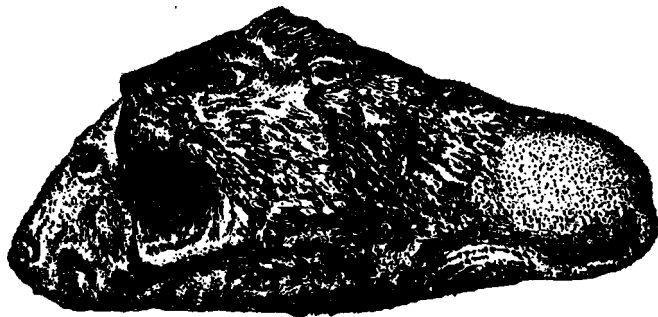
Такое относительно сложное ориентирование в окружающем пространстве, которое, очевидно, основывалось на особенностях расположения светил в пределах небесной сферы и на закономерностях их перемещений по ней, восходит, следовательно, к эпохе древнекаменного века, если, конечно, смысл всего скульптурного изображения черепахи и ее отдельных частей раскрыт верно. Такой вывод дает выход к истокам первобытной астрономии с ее самыми начальными наблюдениями, с какими-то, пусть очень примитивными и предельно несложными, математическими расчетами, а также с началами общегеографических концепций, которые, как известно, в древности принимали форму геомантии — учения о «счастливых точках» и «направлениях» на Земле.

В связи с предположением о том, что восемь выступающих частей скульптурного изображения черепахи Малой Сыи определяют «направления» частей света, а также секторов небесной сферы, представления людей древнекаменного века, связанные с черепахой, можно свести к следующим темам. Черепаха уже в те отдаленные времена вполне могла восприниматься как живой образ Вселенной. Верхний ее панцирь символизировал Небо, нижний — Землю. Очевидно, именно к ледниковой эпохе, а не к значительно более поздним временам относится разработка человечеством первой наглядной модели Вселенной. Какой бы наивной и примитивно-фантастической ни выглядела такая концепция, она, учитывая поразительное по глубине древности время своего появления, отражает одно из величайших достижений первобытного человеческого мышления, которое вскоре оказалось способным начать «атаку» на разгадку самых сокровенных тайн мироздания.

Человек тем самым старался сделать для себя понятным грандиозный и загадочный, подавляющий величием и могуществом Мир, отыскать в нем разумные закономерности и гармонию, увязать причинно-следственными связями явления, которые ему приходилось наблюдать изо дня в день на земле и в небе. Все в мире подлежало разумному объяснению, так почему бы в связи с этим не представить, что Вселенная с ее частями, наделенными признаками непривычного, чрезвычайно замедленного движения и изменения в течение суток, сезонов и года, есть не что иное, как гигантская черепаха, которая в ничтожном земном ее воплощении тоже характеризуется той же поразительной для живого существа медлительностью и неповоротливостью? Возможно, именно это обусловило выбор человеком черепахи в качестве первой модели Вселенной на тернистом пути всеохватывающего объяснения устройства Мира.

Выделение при ориентировке в пространстве частей

света позволяет предполагать, что черепаха уже во времена древнекаменного века могла восприниматься и как символ северного сектора Неба. Гигантская космическая Черная черепаха выделась первобытному человеку в сложном кружевном узоре звезд и созвездий Севера так, как она представлена в мифах, легендах и преданиях народов Азии. Сами по себе эти эпические сказания могут восходить к глубинам каменного века, что со всей очевидностью подтверждает открытие в Малой Сые каменной скульптуры черепахи.



*Львиная охота. Барельеф.*

Однако образами Вселенной и Небесной черепахи дело не ограничивается. Ведь восемь выступающих частей скульптурного изображения могут представлять не только главные и второстепенные «направления», связанные с ориентировкой по сторонам света и сектором неба... А что если выступы обозначали как раз те самые «точки», в которые, при реконструкции Вселенной, какой она рисуется в мифах, повествующих о космической катастрофе, ставились ноги черепах — то есть столбы, поддерживающие Небо? Такой вариант интерпретации скрытого смысла восьми выступающих частей скульп-

турного изображения черепахи позволяет предположить, что в представлении человека ледниковой эпохи уже сформировалась та в значительной мере усложненная модель Вселенной, какой она рисуется в мифах, повествующих о космической катастрофе и последовавшей за ней реконструкцией мироздания. Это мироздание, как следует из мифов, составляли Земля-Черепаха, которая обволакивалась водами безбрежного Океана и поддерживалась в равновесии восемью опорными столбами из лап черепах, и Небо, опирающееся на края Земли и восемь колонн из лап черепах. Такой вырисовывается в мифах о космической катастрофе более поздняя модель Вселенной. Возникновение подобного представления в Сибири в эпоху древнекаменного века не представляется невозможным. В противном случае трудно вообразить, как мог первобытный охотник разработать первые образцы календарей, основанные на анализе закономерностей смены времен года или определенных сезонов и чередований фаз луны.

В связи с темой о катастрофе Вселенной и возможном выражении этого космического мифа в образах искусства каменного века Сибири нельзя не обратить внимания еще на одну примечательную деталь очертаний скульптурного изображения черепахи из поселения Малая Сая. Отдавая отчет в том, насколько рискованно выискивать в единственной скульптуре отражение столь многих идей, заложенных в древних космических мифах, все же заманчиво представить не случайными асимметрию левой части скульптуры, ее большую пологость по сравнению с правой половиной, а также то обстоятельство, что выступающие части, ориентированные на западное и северо-западное «направления», не соприкасаются с линией круга!.. Но все же: не отражают ли такие детали целенаправленного стремления выразить представление о космической катастрофе, в результате которой рухнула именно северо-западная часть Неба?.. Если

такое предположение со временем подтвердится, значимость его трудно будет переоценить.

Как бы то ни было, но открытие в Сибири скульптурного изображения черепахи, датированного эпохой древнекаменного века,— факт совершенно исключительный по значению. Достаточно сказать, что при той роли, которая традиционно отводится черепахе в азиатской мифологии, археологи впервые получили возможность со всей очевидностью и наглядностью представить идеи охотников и собирателей о такой сфере первобытного мировоззрения, что еще недавно была совершенно неизвестна. По существу, открылась для исследования новая проблема — Вселенная, Космос и Мироздание в представлении человека древнекаменного века!

С тех пор, как были написаны эти строки, прошло четыре года. В жилищах стоябища Малая Сыя удалось найти столько разнообразных образцов искусства, что если бы я написал о них с той же подробностью, как о черепахе, то объем книги пришлось бы увеличить в несколько раз. Поэтому к новым сюжетам придется обратиться позже, когда улягутся страсти. Пока же следует, хотя бы на нескольких страницах, представить главное.

Образцы искусства поселения Малая Сыя, несмотря на их глубокий возраст, восходящий к самым изначальным ступеням культуры человека современного типа, оказались на удивление разнообразными по технике исполнения и виду изобразительного творчества. Если говорить лишь о том, что связано с камнем, то можно выделить не только тончайшие гравированные рисунки на поверхности крупных и мелких речных галек, но также тщательно выбитые изображения, своего рода барельефы, а также скульптуры из подходящих по форме камней, подправленных оббивкой и резными линиями. Удалось выявить и живопись... Что касается сюжетов, кото-

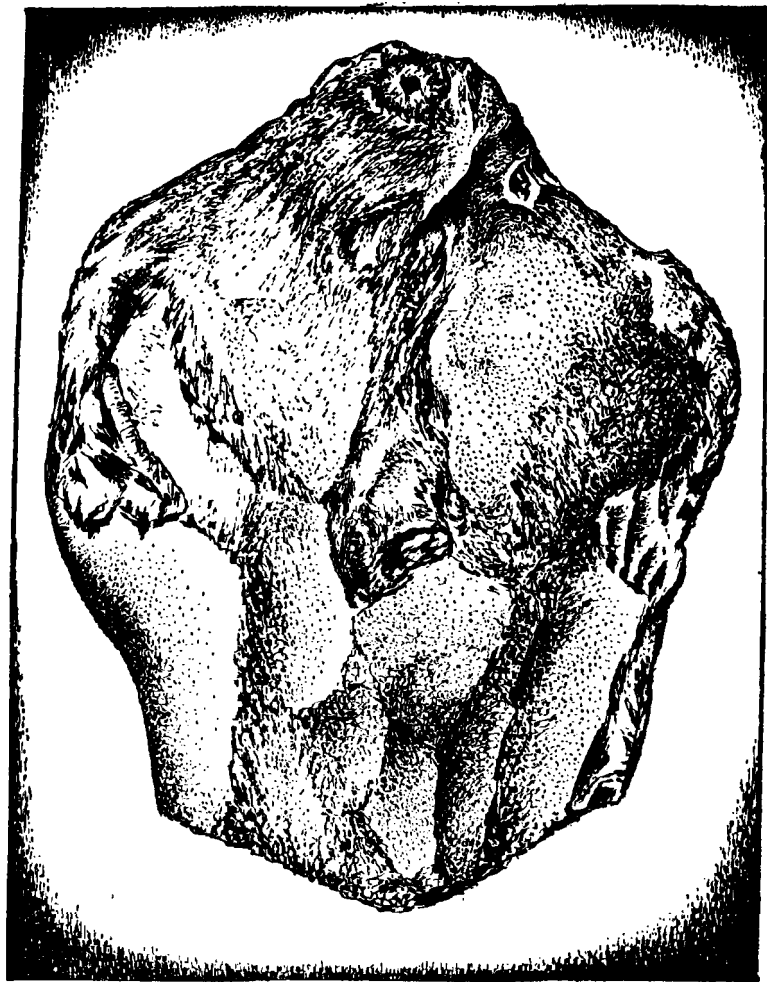
рые особо волновали первых художников Сибири, то они большей частью не выходили за рамки мира животных ледниковой эпохи — мамонта, лошади, оленя, волка, быка, пещерного льва.

Если бы открытия в Малой Сие ограничивались перечисленным, то можно было бы говорить о том, что «древние сибиряки» придерживались в искусстве тех же традиций, что и их европейские современники. Однако среди выявленных изображений есть и такие, что по характеру весьма отличны от европейских. К ним, помимо черепахи, относятся орлы, фантастические чудовища — химеры, изображенные в облике волкообразных хищников, а также пустынные вараны. Это весьма важный момент, поскольку тем самым определяется отчетливо выраженное своеобразие древнекаменного века Сибири и, пожалуй, одновременно решается проблема бесспорно местных корней его, исключаящих трансконтинентальные миграции и заимствования.

Но что же за глубинный смысл скрыт в образах искусства Малой Сии?

Разумеется, пока говорить можно лишь о предварительных впечатлениях. Ведь речь идет не только о чрезвычайно сложном и по-настоящему мучительном процессе понимания изображенных на камне и кости сюжетов, но и о привлечении для их «расшифровки» обширных, бесценных по значимости материалов, накопленных за многие десятилетия археологами, этнографами, искусствоведами, историками религии и культуры, а также философами. Все же контуры проблем, требующих разрешения, уже просматриваются.

Чтобы стало ясно, какие новые грани интеллектуального и духовного мира древнейших людей проявляет искусство Малой Сии, надо сказать, что образцы «мобильного искусства» можно рассматривать и в знакомом по исследованиям западноевропейских археологов ключе, то есть как показатель существования у людей древ-



Совоголовая прародительница. *Скульптура.*



некаменного века Сибири определенных религиозных представлений, в частности, тотемических,— веры в происхождение человека от животных, в родство их между собой. Они могли раскрывать и картины обрядовых действий. Среди образцов искусства, обнаруженных при раскопках жилищ Малой Сии, отдельные скульптуры, барельефы, гравюры и живописные изображения животных — мамонта, лошади, черепахи, льва, а также рыб и орла,— можно, разумеется, интерпретировать именно так. Иначе, впрочем, и быть не могло, поскольку охотники древнекаменного века Сибири, как и их современники в Европе, мечтали об удачной охоте.

Однако большая часть находок «мобильного искусства» Малой Сии по своему характеру представляет собой нечто принципиально иное: каждая из плоскостей и граней камней, которые названы «космогоническими», покрыты гравированными или барельефными изображениями, сюжетно взаимосвязанными между собой. В то же время сам по себе «космогонический камень» выглядит как скульптура или барельеф крупного животного, на туловище которого разворачивается действие — сцены охоты на более мелких зверей. Каждый из них, и это весьма примечательно, как бы составляет часть тела самого мамонта! Эти поистине счастливые особенности образцов искусства Малой Сии, то есть их ярко выраженная сюжетность и взаимосвязанность отдельных частей друг с другом, позволяют рассматривать каждый «космогонический камень» как нечто законченное и целостное. Это открывает, наконец, возможность «расшифровки» изображенных первобытным художником событий, а через них — мировоззрения, мифологии и философских представлений древнейших людей. Ведь до сих пор главной и, по существу, непреодолимой оставалась для западноевропейских археологов проблема истинной взаимосвязи изображенных на стенах пещер многочисленных фигур животных. Даже применение электронно-счет-

ных машин для анализа возможной компановки отдельных фигур дало очень немного.

Что же касается «космогонических камней» из Малой Сии, то совмещение и взаимоотношение животных на их поверхностях не составляет загадки, поскольку звери не статичны, а яростно действуют, находясь в стремительном движении. Цель, которую они преследуют при этом, ясна. Общая оценка сюжета тоже не составляет проблемы — звери терзают друг друга. В сущности, на Малой Сие найдены, образно говоря, настоящие каменные «книги», или «памятные стелы», позволяющие заглянуть в святая святых людей древнекаменного века — в их интеллектуальную жизнь и духовный мир. «Книги» эти, однако, написаны не иероглифами или буквами, а их далекими, но сходными по назначению «знаковыми символами» — глубоко реалистическим, удивительно образным и необычайно живым «рисуночным письмом».

Но есть ли средства, с помощью которых можно расшифровать «тексты», написанные таким письмом? Удастся ли прочесть хоть что-то в этих «книгах»? Главные ключи к прочтению их остаются теми же, что и в случае с черепахой, — записи древнейших азиатских мифов, в том числе, и не в последнюю очередь, сибирских. Понять каменные «книги» помогают и отдельные сведения этнографии, которая изучает материальную и духовную культуру некогда отставших в развитии народов.

Предварительные соображения, связанные с возможной расшифровкой смысла «космогонических камней», в самом сжатом изложении сводятся к следующему. В искусстве Малой Сии бросается в глаза частая повторяемость, а следовательно, определенная каноничность сюжетов. К ним относятся сцены нападения хищников на травоядных: пещерный лев, атакующий лошадь; орел, атакующий оленя, лошадь или черепаху; волк, преследующий оленя или нападающий на лошадь. Кроме того, выявлена совершенно неожиданная

данная сцена борьбы черепахи и мамонта. Удалось обнаружить и такой сюжет: мамонт стоит на вопящей от ужаса черепахе! В свете сюжетов, характерных для древнейшей мифологии, все это должно иллюстрировать события космического масштаба, связанные с представлениями первобытных о процессе возникновения мира, о его составных частях, а значит, и о моделях Вселенной. Действительно, кому из школьников не знаком рассказ о «наивных» представлениях древних, связанных с Землей. Они мыслили ее в виде слона, стоящего на черепахе. Но кто, однако, мог думать, что такая фантастическая модель мира была «сконструирована» людьми древнекаменного века, да еще не где-нибудь, а именно в Сибири?!

Итак, «космогонические камни» Малой Сии иллюстрируют, в сущности, древние мифы об эволюции мироздания. Появление столь сложных понятий у человека, возраст культуры которого составляет около 34 000 лет, поражает и на первый взгляд кажется просто невероятным. Но слишком уж очевидны совпадения образов искусства Малой Сии с космогоническими сюжетами, например, индоевропейского эпоса, изложенного в священных и древних книгах «Махабхараты» и «Ригведы», а также иранской «Авесты». Не вдаваясь в доказательства основных соображений, можно сказать, что, судя по всему, Вселенная представлялась древнейшим «сибирякам» неоднозначно — или в виде огромного мамонта, или в виде плывущей по безбрежному океану черепахи. Сцены борьбы зверей, столь популярные в искусстве Малой Сии, раскрывают процесс образования Мироздания: из частей травоядных, разорванных в клочья хищниками — орлом и львом, возникали отдельные структурные части Вселенной.

Скульптурные и гравированные изображения, обнаруженные при раскопках Малой Сии, как отмечалось, помимо сложных космогонических и календарно-астро-



Предок в шкуре бизона. Скульптура.

номических идей, отражали, конечно, и значительно более прозаические желания древних обитателей Сибири — заполучить на охоте зверя. Однако до самого последнего времени никак не удавалось выявить ни одной скульптуры или гравированного рисунка главного участника предполагаемого колдовского обряда — самого первобытного охотника. Казалось даже, что искусство Малой Сии настолько необычайно древнее, что среди образов его сам человек отсутствует. Возникло, на первый взгляд, правдоподобное предположение, что он просто-напросто слился с обликом животного. Ведь от них, мифических звериных прародителей и священных тотемов, вели свое происхождение первобытные люди. Мечта «найти человека» в искусстве Малой Сии казалась просто сказочной.

И все же она сбылась!

В 1979 году при обработке материалов экспедиции нам посчастливилось выявить необычное для искусства древнекаменного века скульптурно-гравированное изображение «древнего сибиряка», представленного в момент исполнения им ритуального танца. Характерным образом сторбленная фигура показывает, что человек, очевидно, уподобился своему предку, могучему бизону. Он обрядился в специальный костюм-балахон, сшитый, судя по гравировке, из обращенной шерстью наружу шкуры животного. В целом «шуба», опоясанная по талии кушаком, смотрится как «парка», традиционная зимняя меховая одежда коренных народов Крайнего Севера Сибири. Охотник, по-видимому, одет в унты, голенища которых перекрыты штанинами парки, перетянутыми у щиколоток ремешком. Поразителен головной убор — он представляет собой голову бизона с опущенным вниз огромным рогом, в котором, согласно архаическим шаманским поверьям, заключена главная сила колдуна.

Однако наибольшее волнение вызвала возможность взглянуть в лицо человеку, который жил в Сибири

34 000 лет назад. Индоевропейские черты его выгравированы фотографически точно. Бородатое, окрашенное желтоватой охрой, лицо воспринимается как портретное изображение конкретного человека, увлеченного ритуальной пляской. Можно уверенно сказать, что никогда еще археологи не видели своего столь далекого предка; а антропологам давать свои реконструкции придется теперь с учетом особенностей портрета человека из Малой Сии. В сущности, случилось поистине фантастическое—извлечен из глубокого небытия портрет более чем тридцатитысячелетней давности!

В целом выявленная скульптура уникальна для искусства древнекаменного века Евразии и Африки, а потому вызывает огромный общекультурный и просто обычный человеческий интерес.

Исчерпывающее изучение древней скульптуры человека Малой Сии — дело трудоемкое и длительное. Сейчас можно с уверенностью сказать лишь то, что она отнюдь не однозначна по смыслу и отражает не только первобытные религиозно-мифологические представления древнейших обитателей Сибири. Образ предка в шкуре бизона раскрывает отчаянные усилия древних воздействовать на могущественную природу, рационально поставить себе на службу ее силы и, в конечном счете, познать законы мироздания. Человек, исполняя священный ритуал, заблуждался, но он продолжал всеми силами своего неокрепшего ума неуклонно рваться к познанию мира.

Выявлены также скульптурные изображения двух явно мифических существ-прародителей. Одно из них — совоголовая рожаящая женщина, судя по всему — Мать-Прародительница, с огромным выпуклым животом. Она изображена присевшей на корточки. Из ромбического, широко распахнутого рта свешивается язык — лев. Левая рука держит «палицу» — волкообразного хищника. Интересно, что скульптура асимметрична.

изогнута влево. Правый глаз ее открыт, а левый, напротив, прикрыт; правое ушко, оформленное сколом со спины, «прижато», а левое — приподнято. Эта же скульптура при иной ее ориентировке смотрится как лев, орел, черепаха и бык, что свидетельствует о возможности превращения совоголового существа в других животных, какой и должна была быть Мать-Прародительница.

Второе (мужское) существо не менее фантастично. У него бородатое лицо, один глаз закрыт, а второй открыт, рот искривлен в причудливой гримасе: правый край разреза рта скорбно опущен вниз, а левый, напротив, приподнят вверх. Нижняя часть скульптуры — черепаха, и потому создается впечатление, что «старец» сидит на ней. Лапа черепахи, волкообразный хищник, одновременно воспринимается как подогнутая нога существа. Руки существа — звери...

Можно с достаточной степенью уверенности предположить, что искусство Малой Сыи раскрывает не только тайну рождения человека, животных, первобытной космогонии и мифологии, но и позволяет выявить зачатки наук, в частности зарождения философского осмысления мира. Борьба зверей, изображенная на «космогонических камнях», и олицетворяет борьбу природных стихий, и раскрывает истоки представлений человека о первоэлементах, из которых состоит мир, а также показывает процесс их взаимодействий.

Дело в том, что, согласно древним мифам, мир структурно составляют особые элементы, такие, как вода, огонь, земля и воздух. Эти элементы находятся в вечной борьбе и, взаимодействуя, переходят один в другой. Примечательно, что в мифах они соответственно олицетворены в образах рыбы, льва, черепахи и орла. Видимо, не случайно именно эти существа стали объектами художественного творчества обитателей поселений Малой Сыи.



Человек—орел! Деталь скульптуры.



Конечно, такое прочтение искусства Малой Сии не может не поразить. Тем более, в свете традиционных представлений о том, что первобытный охотник всегда будто был увлечен лишь одним — добычей пропитания. Но, видимо, это было не так. Дерзновенность всегда лежала в основе характера людей, они искони жили «не хлебом единым». Именно эта благородная черта позволила им уже в древнекаменном веке завоевать всю Землю и задуматься, глядя на небо, о Мироздании. В конечном счете, именно эта удивительная особенность привела человека к штурму Космоса.

Люди и сейчас одержимы все тем же дерзновенным желанием — познать Вселенную!

## Эпилог: ИСТОРИЯ НАЧИНАЕТСЯ В СИБИРИ

*Цифры могут быть комплиментом не менее выразительным, чем стихи.*

**Христиан Гюйгенс**

Такое название эпилога, посвященного одной из самых интригующих в археологии древнекаменного века Сибири находок, может, пожалуй, показаться полемичным. Оно поневоле наводит на воспоминание о превосходной книге американского историка культуры Самуэля Крамера «История начинается в Шумере». В этом издании истоки современной цивилизации возводились к достижениям древнего населения Двуречья — признанной колыбели науки и культуры евразийских народов. Между тем, как это ни покажется парадоксальным, есть достаточно веские основания относиться к прямолинейно провозглашенной С. Крамером идее несколько иронично.

...Когда, торжествующе перекрывая рев миллионов лошадиных сил двигателей, из кабины космического корабля динамики связи донесли голос Юрия Гагарина — «Поехали!», человечество с особой ясностью осознало вступление свое в космическую эру. Так люди Земли сделали свой первый практический шаг в просторы Вселенной.

Да, первый!

Хотя следует, конечно, помнить, что ему предшествовали многие тысячи «стартов», которые совершали, разумеется в воображении, безвестные меч-

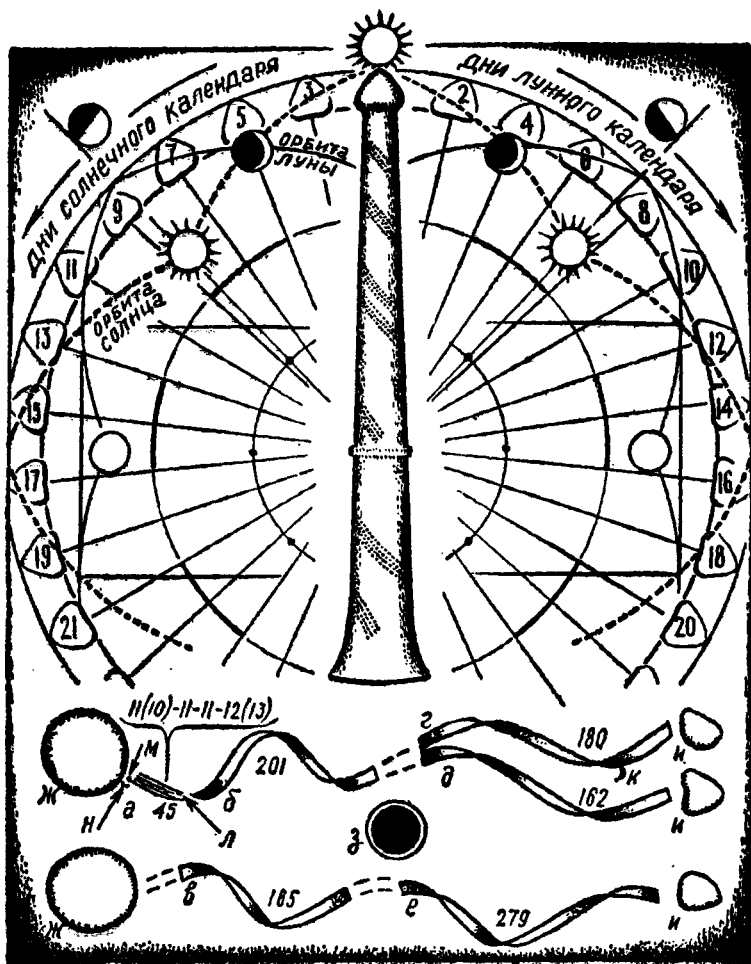
татели далеких эпох. В мифах этих, сказочных грезах мечтающего человечества, люди не раз поднимались на орлах над Землей и возносились в космос. И удивительно — Земля виделась им маленьким диском, сходным с Луной. Правда, такой ее удалось увидеть в реальности лишь через четыре десятка тысячелетий после того, как некий фантазер впервые мысленно поднялся высоко в голубое небо...

Скульптуру-жезл из заполированного бивня мамонта, изображенную на приводимом в тексте рисунке, я обнаружил восемь лет назад (в 1972 году) при раскопках Ачинского поселения древнекаменного века (дата — приблизительно 18 000 лет; поселение открыто в 1960 году Георгием Александровичем Авраменко). Ряды мельчайших углублений, образующих змеевидно извивающиеся ленты, покрывали скульптуру причудливым узором.

Ленты, однако, прерывались ниже средней части выпуклым пояском кольца, обычным атрибутом на жезлах мудрецов Древнего Востока. Проще простого было объявить эти ленты чисто орнаментальными и написать по этому случаю дежурно-расхожие слова о ювелирной тонкости работы древнего скульптора. Не составило бы особого труда сказать и ученые банальности, которые произносятся обычно в связи с символами и культами плодородия.

Древний жезл с кольцом, вырезанный из благородной мамонтовой кости, требовал однако не поверхностного, а по-настоящему почтительного к себе отношения.

Работа началась с кропотливого, фасетка за фасеткой, переноса на бумагу вырезанных на жезле лунок-углублений. Винтообразно изогнутые в пространстве ленты состояли из определенного количества рядов точечных фасеток, и подсчет их сразу показал, что числовые сочетания отдельных отрезков составляли циф-



ровые ряды, полные глубоко затаенного смысла. Так, первая же лента **а**, которая непосредственно примыкала к округлому основанию жезла, состояла из четырех строчек углублений, а количество их образовывало последовательный ряд — 11—11—11—12 фасеток. Общая сумма их — 45. Вместе с тем при работе с микроскопом обратило на себя внимание то, что первая фасетка в первой строчке, откуда начинался счет, оказалась единственной из всех фасеток жезла, заполненной белой пастой (см. на рисунке литеру **л**). Если не считать ее, то эта строчка составляла 10 фасеток. Кроме того, между последними двумя строчками, состоящими из 11 и 12 фасеток, несколько левее, ближе к основанию жезла, располагалась еще одна фасетка весьма оригинальной звездчатой конфигурации (см. на рисунке литеру **м**). Она могла составить тринадцатую фасетку нижней строчки. Итак, во втором варианте четыре строчки точечных углублений образовали новый последовательный ряд 10—11—11—13. Замечательно, что общая сумма фасеток полосы составляла все то же число 45. Это позволило сделать более экономную общую запись количественного соотношения строчек ленты **а**: 11(10)—11—11—12(13). Ниже строчки из 12(13) фасеток располагается характерная фасетка, напоминающая по очертаниям серп народившегося месяца (см. на рисунке литеру **н**).

Общая сумма углублений ленты **б** составила 201 фасетку, ленты **в** — 165, **г** — 180, **д** — 162, **е** — 279 фасеток.

Столь разнородные цифровые комбинации не выглядели случайными, и потому их нужно было заставить заговорить.

Если змеевидные ленты не просто орнамент, то не следует ли признать в них календарные записи? Такой ход мысли сразу же нашел подтверждение в сум-

ме, фасеток ленты е: 279 фасеток ее в сумме составляли десятимесячный лунный календарь.

Но что в таком случае означают остальные комбинации цифр?.. И тут при последующей расшифровке выявилось величайшее, поистине ключевое значение самой короткой из лент (е) с ее загадочной комбинаторикой цифр 11(10)—11—11—12(13). Дело в том, что при сложении количества фасеток лент г и д и при соединении полученной цифры со строчкой из 12 фасеток ленты а получалась сумма дней обычного лунного годового календаря— $180+162+12=354$ . Осталось понять назначение трех строчек, в которых содержалось по 11 фасеток. Но теперь завершение расшифровки уже не составляло труда: трижды последовательно присоединяя к лунному году из 354 дней оставшиеся три строчки по 11 фасеток каждая, можно было перейти к исчислению трех обычных лет солнечного календаря—365 дней.

Если еще один раз присоединить 12 фасеток, то получался високосный год — 366 дней!

Но и это не все. Наличие двух вариантов комбинации числа фасеток ленты а—11(10)—11—11—12(13) позволило, при использовании ее как своеобразного ключа, рассчитать длительность сидерического (звездного) и синодического периодов годового вращения пяти планет—Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера и Сатурна. Их определенно наблюдал первобытный человек, на что намекает наличие на жезле именно 5 лент: а, б, в, г+д (они совмещены) и е. Подтвердим этот вывод записями: 1) Меркурий (лента а, ближайшая к основанию, очевидно к солнцу): сидерический год — 45 (общее число фасеток в ленте)+3 строчки по 10 и 1 строчка из 13 фасеток «ключа» (той же ленты а)=88 суток; погрешность при сравнении с современными расчетами длительного солнечного года Меркурия составляет 0,03

суток; синодический год —  $45 \times 2 + 13 \times 2 = 116$  суток; погрешность — 0,12 суток; 2) Венера (лента б): сидерический год —  $201 + 12 \times 2 = 225$  суток; погрешность — 0,3 суток; синодический год —  $201 + 180$  (лента г) +  $162$  (лента д) +  $11 \times 3 + 12 = 588$ ; погрешность — 0,08 суток; 3) Марс (лента в): сидерический год —  $165 + 201 + 279$  (лента е) +  $10 \times 3 + 12 = 687$  суток; погрешность — 0,02 суток; синодический год:  $165 + 201 + 180 + 162 + 12 \times 6 = 780$  суток; погрешность — 0,06 суток; 4) Юпитер (ленты г и д): сидерический  $162 + (45 + 201 + 165 + 180 + 162 + 279) \times 4 + 162 + 10 + 11 \times 3 = 4333$  суток; погрешность — 0,41 суток; синодический год —  $180 + 162 + 45 + 12 = 399$  дней; погрешность — 0,12 суток; 5) Сатурн (лента е): сидерический год —  $279 + (45 + 201 + 165 + 180 + 162 + 279) \times 10 + 45 \times 3 + 12 + 13 = 10\,759$  суток; погрешность — 0,2 суток; синодический год —  $279 + 45 + 10 + 11 \times 4 = 378$  суток; погрешность — 0,9 суток.

Достаточно знать, насколько сложна задача разработки всех упомянутых календарей и каких точных расчетов требуют они, чтобы воздать должное величию познаний в математике, геометрии и астрономии тех древних, которые жили в Сибири 18 000 лет назад. Ведь в любой книге о календарях такого рода достижения, которые ранее приписывались шумерийцам, оценивались как величайшие прозрения человеческого ума. Отныне эта честь будет принадлежать охотникам за мамонтами из Сибири. Значение и комбинаторика удивительных чисел, познанных ими, как и, в той же мере, искусство Малой Сыи, — самый высокий комплимент интеллектуальным и художественным способностям древних сибиряков.

Точная геометрия жезла позволяет реконструировать механический счетчик лунного и солнечного календарей, на подставке которого вычерчиваются орбиты Солнца и Луны. Понимание взаимного расположения

в пространстве Солнца и Луны и фиксирование их на подставке давало возможность точно рассчитывать время солнечных и лунных затмений, которые так страшили древнего человека.

Вот оно воистину «воспоминание о прошлом человечества», но отнюдь не «о будущем». Людям не пристало взывать к космическим пришельцам, когда нужно объяснить грандиозные творения ума и рук обитателей планеты Земля.



# Оглавление

Рассказ первый: Охотники и эстеты	
Мамонт, изображенный человеком . . . . .	5
Встать, суд идет! . . . . .	36
Рассказ второй: Подрыватель основ	
Светские пересуды . . . . .	42
Глобус из бивня . . . . .	44
Рассказ третий: «Быки, нарисованные быки!..»	
Собака наводит на след . . . . .	55
Фальшивка? Нет — открытие века! . . . .	69
Рассказ четвертый: «Обделенные одаренностью»	
Клад Платона Брилина . . . . .	93
Красавицы из мамонтовой кости . . . . .	95
Рассказ пятый: Колдун из грота «Труа Фрэр»	
Зов предков . . . . .	106
Лысые маги . . . . .	122
Рассказ шестой: Звездочеты и мыслители	
Первопредок раздвигает Небо и Землю . .	158
Модели Вселенной . . . . .	186
Эпилог: История начинается в Сибири . . . .	215

**Виталий Епифанович Ларичев**

**ПЕЩЕРНЫЕ ЧАРОДЕИ**

*Научно-популярные очерки  
для юношества*

Редактор Г. М. Прашкевич  
Оформление художника Е. Ф. Зайцева  
Иллюстрации художника В. И. Жалковского  
Художественный редактор В. П. Минко  
Технический редактор Г. Л. Ефименко  
Корректор Р. Х. Хабибрахманов.

ИБ № 1094

Сдано в набор 24.01.80. Подписано в печать 2.07.80.  
МН 05551. Формат 70×108<sup>1/32</sup>. Бумага тип. № 3. Гарни-  
тура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л.  
9,8. Уч. изд. л. 9,66. Заказ № 2418. Тираж 50000 экз.  
Цена 45 к.

Западно-Сибирское книжное издательство, Новоси-  
бирск, Красный проспект, 32.  
Типография изд-ва «Омская правда», Омск, про-  
спект Маркса, 39.

**Ларичев В. Е.**

**Л25**      Пещерные чародеи. — 1-е издание. — Новоси-  
бирск: Западно-Сибирское книжное издательство,  
1980.— 221 с., ил.

Автор, доктор исторических наук В. Е. Ларичев, рассказы-  
вает об одном из самых ярких «звездных часов» археологии — от-  
крытии искусства людей каменного века. В первозданных обра-  
зах, выгравированных на стенах пещер, отразилось не только со-  
вершенство художественного видения мира, но и глубина мыслей  
и чувств первобытного человека.

**Л** — 70803—062 62—80. 4803010102  
М143(03)—80

**902.6**





Цена 45 коп.

# ПЕЩЕРНЫЕ ЧАРОДЕИ