

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Факультет історії та філософії

Кафедра археології, етнології та всесвітньої історії

К в а л і ф і к а ц і й н а р о б о т а

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

**«Символи та ритуали в актуалізації образу
тварини у первісній культурі»
«Symbols and rites in the actualization of the
animal image in prehistoric culture»**

Виконала: здобувачка денної форми навчання
спеціальності 032 Історія та археологія
Освітня програма Історія та археологія
Чернова Дар'я Валентинівна

Керівник д.і.н., проф. Сминтина О. В. _____

Рецензент к.і.н, доц. Демченко О. В.

Рекомендовано до захисту:

Протокол засідання кафедри

№ ____ від _____ 2025 р.

Завідувачка кафедри

(підпис) Олена СМИНТИНА
(прізвище, ім'я)

Захищено на засіданні ЕК №__

протокол № ____ від _____ 2025 р.

Оцінка _____/_____/_____
(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)

Голова ЕК

(підпис) Олена БАЧИНСЬКА
(прізвище, ім'я)

Одеса 2025

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| Вступ | 3 |
| Розділ 1. Особливості трансляції образу тварини у первісному образотворчому мистецтві | 9 |
| 1.1. Опис європейських пам'яток первісного мистецтва..... | 10 |
| 1.2. Унікальні зооморфні зображення інших регіонів. | 21 |
| 1.3. Варіативність інтерпретацій зооморфних зображень первісності..... | 35 |
| Розділ 2. Образ тварини у первісному танці..... | 41 |
| 2.1. Теоретичні засади первісного танцю..... | 41 |
| 2.2. Тотемні танці..... | 50 |
| 2.3. Обрядові танці чоловіків..... | 58 |
| 2.4. Жіночі обрядові танці..... | 64 |
| Розділ 3. Інтерпретація та значення образу тварин у первісній художній традиції..... | 76 |
| 3.1. Синкретизм первісних форм творчості..... | 77 |
| 3.2. Теорії значення наскельних зооморфних зображень..... | 82 |
| Висновки..... | 93 |
| Список джерел та літератури..... | 96 |
| Додатки..... | 105 |

ВСТУП

У кваліфікаційній роботі представлено спробу комплексного дослідження феномену зооморфних образів як одного з ключових елементів художньої, ритуальної та світоглядної системи первісних суспільств. Розробка обраної проблематики передбачає залучення широкого кола джерел – від матеріальних пам'яток наскельного мистецтва Європи та інших регіонів до етнографічних, антропологічних і археологічних досліджень, що дозволяють реконструювати культурний контекст використання образів тварин у найдавніших формах людської творчості. **Актуальність** роботи полягає в тому, що зооморфний мотив, будучи універсальним і надзвичайно стійким елементом символічної системи, дає можливість простежити витoki структур міфологічного мислення, ритуальних практик, соціальної організації та перших форм художньої діяльності людини. Образ тварини у первісних культурах ніколи не існував у відриві від ширших практик життєзабезпечення, ритуалу та комунікації. У палеолітичному мистецтві Ласко, Альтамири, Шове й Кастильйо тварини постають не лише об'єктами спостереження, але символами, носіями сакральної сили, учасниками міфологічних сюжетів і елементами ритуальної взаємодії між людиною та природою. У межах позаєвропейських традицій – у Тассілін-Аджер, австралійській «рентгенній» школі, у комплексі Кам'яної Могили – зооморфні образи відображають інші, але не менш складні системи символічного мислення, пов'язані з тотемізмом, шаманськими практиками та сакральною топографією. Особливе місце у роботі займає аналіз образу тварини в первісному танці – одній із найдавніших форм ритуальної діяльності. Танцювальні практики первісних спільнот, незалежно від регіону, перебували у тісному зв'язку з уявленнями про духів тварин, магичні механізми впливу на довкілля, процеси ініціації та соціальної інтеграції. Тому вивчення тотемних, чоловічих та жіночих обрядових танців є важливою частиною реконструкції семантики та функцій зооморфних образів у первісній культурі. Завершальний

блок роботи присвячено інтерпретації та значенню зооморфних образів у багатофункціональному культурному середовищі доісторичних суспільств. У ньому розглянуто синкретичний характер первісної художньої творчості, теорії значення наскельних зображень тварин, їхню магічно-ритуальну роль, а також архетипний вимір образу тварини як фундаментального елемента колективної пам'яті людства. Такий підхід дозволяє не лише описати пам'ятки, але й розкрити глибинні механізми формування символічних структур, що стали підґрунтям для подальшого розвитку міфології, релігії та мистецтва.

Метою кваліфікаційної роботи є визначення культурного, ритуального та комунікативного значення зооморфних образів у первісному мистецтві та танці, а також аналіз їхнього місця у становленні ранніх форм символічного мислення людства. Для досягнення цієї мети передбачено низку **завдань**: описати та порівняти європейські та позаєвропейські пам'ятки наскельного мистецтва; проаналізувати особливості відтворення образу тварини в первісному танці; окреслити історіографію досліджень первісної художньої традиції; розглянути теоретичні моделі інтерпретації зооморфних мотивів; визначити магічно-ритуальні, міфологічні та архетипні аспекти зображень тварин.

Об'єктом дослідження є зооморфні образи у первісному мистецтві та ритуально-танцювальних практиках. **Предметом** дослідження виступають їхні культурні, символічні та міфологічні функції у системі світогляду первісних спільнот.

Територіальні рамки дослідження охоплюють широкий простір, у межах якого сформувалися та функціонували основні центри первісного наскельного мистецтва і ранніх ритуально-танцювальних практик. До європейських регіонів належать Франко-Кантабрійська зона пізнього палеоліту (Ласко, Альтамира, Шове, Кастильйо), що становить один із найважливіших археологічних масивів із зображеннями тварин. Значну увагу приділено Північній Африці (Тассілін-Аджер), Австралії з унікальною «рентгенною» художньою традицією, а також території Північного Причорномор'я,

представленій комплексом Кам'яної Могили. Такий просторовий діапазон дає змогу порівняти зооморфні мотиви різних культурних середовищ і простежити як локальні особливості, так і універсальні закономірності формування образу тварини у доісторичному мистецтві. **Хронологічні межі** дослідження охоплюють період від верхнього палеоліту (приблизно 40–10 тис. років тому), коли виникають перші складні зображення тварин у печерному живописі, до доби неоліту та енеоліту, представленої Кам'яною Могилою та низкою ранньоземлеробських культур. У частині, присвяченій танцювальним практикам, залучено також етнографічні матеріали народів, у яких традиційні ритуали збереглися до ХХ століття, що дозволяє реконструювати глибинні моделі поведінки та мислення, притаманні давнім мисливським спільнотам.

Методологічна база дослідження включає міждисциплінарний комплекс підходів, що дозволяють всебічно аналізувати зооморфні образи як елементи первісної культури. До загальноісторичних методів належать аналіз і синтез, що забезпечують розчленування та подальшу інтеграцію даних археології, мистецтвознавства та антропології; порівняльний метод, застосований для зіставлення європейського, африканського, австралійського та степового матеріалу; критичний аналіз джерел, важливий для інтерпретації археологічних контекстів і етнографічних свідчень. Методологія культурної антропології дала змогу застосувати контекстуалізм – принцип, за яким зображення та ритуали розглядаються в межах конкретних соціальних і сакральних практик первісних спільнот. Використано також елементи когнітивної археології, що пояснює механізми формування символів та можливу роль змінених станів свідомості у створенні наскельних композицій. У розділі стосовно первісного танцю застосовано структурно-функціональний аналіз, який дозволяє інтерпретувати рух як складову ритуального синкретизму.

Наукова новизна та особистий внесок роботи полягають у комплексному міждисциплінарному дослідженні зооморфного образу як універсальної структурної одиниці первісного мислення, задіяної одночасно в образотворчій,

ритуальній і танцювальній діяльності. На відміну від більшості праць, що досліджували окремо наскельний живопис або первісний танець, ця робота робить спробу провести інтегральний аналіз, у якому зооморфний мотив розглядається як структурний елемент синкретичної художньої системи. Здійснено зіставлення європейських палеолітичних пам'яток із африканською та австралійською традиціями та включено до дослідження матеріали Кам'яної Могили як унікального центру степових культур з тривалою традицією сакральних зображень тварин. Робота систематизує та узагальнює широку джерельну базу, археологічні дані, зарубіжні та українські дослідження, етнографічні свідчення, і пропонує новий аналітичний підхід до розуміння образу тварини як архетипу, що поєднує ритуальну функцію, магичні практики, когнітивні механізми та процеси колективної пам'яті. Окрему новизну становить розгляд взаємозв'язку між первісним танцем і образотворчими формами як двох складових єдиного синкретичного культурного комплексу, який формував основу мислення та соціальної організації первісних суспільств.

Джерельна база кваліфікаційної роботи має міждисциплінарний характер і охоплює матеріали археології, етнології та мистецтвознавства, що дозволяє комплексно дослідити зооморфні образи у первісній культурі. Основу археологічної джерельної бази становлять пам'ятки наскельного мистецтва палеоліту, мезоліту та неоліту, зокрема печерні комплекси Франко-Кантабрійського регіону (Ласко, Альтамира, Шове, Кастильйо), африканський масив Тассілін-Аджер, австралійські центри рентгенного живопису, а також сакральний комплекс Кам'яної Могили. До археологічних джерел належать безпосередньо зображення тварин, їх просторове розташування у печерах і гротах, супровідні знаки та композиції, техніка виконання, використання природного рельєфу, а також результати датування та контекстні дані, що дозволяють реконструювати хронологію й функціональне призначення пам'яток. Етнологічна складова джерельної бази представлена описами традиційних мисливсько-збиральних суспільств Африки, Австралії та Америки,

у яких збереглися ритуали, тотемні системи та танцювальні практики, пов'язані з образами тварин. Етнографічні спостереження дозволяють залучити порівняльний матеріал для інтерпретації первісних зооморфних мотивів, зокрема у контексті магічних дійств, ініціаційних обрядів, сезонних циклів і уявлень про духів тварин. Такі дані застосовуються не як прямі аналогії, а як евристичний інструмент реконструкції можливих моделей поведінки та символічних структур первісних спільнот. Мистецтвознавча база дослідження включає аналіз стилістики, композиції, пластики та образної мови зооморфних зображень. Вивчення художніх прийомів, ступеня умовності або реалізму, динаміки форм і взаємодії фігур дозволяє простежити еволюцію первісного образотворчого мислення.

Наукове осмислення первісного мистецтва та зооморфних образів сформувалося наприкінці XIX – у першій половині XX століття. Однією з ключових постатей раннього етапу став А. Брейль, який заклав основи систематичного опису палеолітичного мистецтва та запропонував магічно-мисливську інтерпретацію наскельних зображень. Подальший розвиток проблематики пов'язаний із працями А. Леруа-Гурана, котрий розглядав зооморфні образи як елементи структурованої символічної системи, вписаної у простір печери. Важливим етапом стала інтерпретація первісного мистецтва у межах релігієзнавчих і міфологічних теорій, представлена роботами М. Еліаде, де тварина осмислюється як сакральний і архетипний образ. У другій половині XX століття значного впливу на дослідження мали когнітивні та антропологічні підходи, зокрема концепція шаманізму та змінених станів свідомості, розроблена Ж. Клоттесом і Д. Льюїсом-Вільямсом.

Апробація дослідження була реалізована в рамках виступів на конференції: 81 студентська наукова конференція ОНУ імені І. І. Мечникова, яка відбулася 23 квітня 2025 року на факультеті історії та філософії Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Тема доповіді: «Імітація рухів тварин у первісній танцях: ритуальний

контекст». Також успішною апробацією можна вважати виступ з доповіддю під час проведення публічних міні-лекцій в Одеській обласній універсальній бібліотеці імені М. Грушевського. Тема доповіді: «Коли люди танцювали як тварини. Імітація рухів тварин у первісних танцях».

Структура кваліфікаційної роботи. Перший розділ містить три підрозділи, присвячені опису основних пам'яток наскельного мистецтва, що репрезентують європейські та позаєвропейські традиції зооморфних зображень, а також аналізу історіографії досліджень первісного мистецтва. Другий розділ включає чотири підрозділи й зосереджується на образі тварини в первісному танці, розглядаючи теоретичні засади танцювальних практик, тотемні танці та обрядові танці чоловіків і жінок у контексті ритуальної культури. Третій розділ складається з двох підрозділів, у яких аналізується інтерпретація та значення зооморфних образів, синкретичний характер первісної художньої творчості, магічно-ритуальні та архетипні аспекти зображень тварин у культурній пам'яті людства.

Обсяг основного тексту роботи складає 95 сторінки. Список джерел та літератури – 71 позиції.

Розділ 1

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСЛЯЦІЇ ОБРАЗУ ТВАРИНИ У ПЕРВІСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Зооморфні зображення становлять один із найдавніших і найстійкіших елементів художньої традиції первісних суспільств, а їхня присутність у наскельному мистецтві різних регіонів світу свідчить про універсальність образу тварини у світогляді ранньої людини. Тварини були не лише джерелом харчів і матеріальних ресурсів, але й об'єктом міфологізації, символами сили, плодючості, безпеки, повноти життя та циклічності природи. Саме тому вони займають центральне місце у доісторичній візуальній культурі, стаючи важливим засобом комунікації, ритуальної дії та пізнання навколишнього світу. Наскельні зображення тварин у різних культурах, від європейських палеолітичних печер до африканських пустельних комплексів, австралійських святилищ та степових пам'яток Північного Причорномор'я, демонструють вражаюче розмаїття форм, стилів і технік. Вони охоплюють широкий спектр художніх прийомів: від реалістичного відтворення анатомії до глибоко умовних, символічних або стилізованих композицій, що нерідко поєднують фігуративні та абстрактні елементи. Це різноманіття відображає не лише локальні особливості мистецьких традицій, а й складну систему уявлень, у межах якої тварина постає носієм ритуальної, міфологічної функції.

Вивчення зооморфних образів дозволяє реконструювати ключові аспекти духовного життя первісних спільнот, їхні уявлення про походження світу, природні цикли, структуру сакрального простору, взаємодію людини й тварини, а також специфіку соціальних і ритуальних практик. Зображення тварин стають своєрідним відображенням мислення доісторичної людини, її емоційних переживань, інтелектуальних стратегій і способів організації знань про довкілля. Загальний огляд основних пам'яток, стилістичних особливостей та інтерпретаційних підходів дає змогу не лише простежити еволюцію

художньої традиції, але й зрозуміти глибину символічного навантаження зооморфних мотивів. Це відкриває можливість осмислити первісне мистецтво як складний феномен, у якому поєднано художню експресію, ритуальне мислення, міфологічні структури та практичний досвід взаємодії людини з природою.

Таким чином, дослідження зооморфних зображень у наскельному мистецтві є ключовим для розуміння культурних процесів раннього людства, дозволяючи побачити, як через образ тварини формувалася система символів, світоглядних моделей та соціальних структур, що визначили розвиток людських спільнот упродовж тисячоліть. У цьому розділі буде спроба опису та інтерпретації

1.1. Опис європейських пам'яток первісного мистецтва. Європейське первісне мистецтво вирізняється винятковою концентрацією наскельних пам'яток, у яких домінує зображення тварин, що відігравали ключову роль у світогляді пізньопалеолітичних мисливських суспільств. Печера Ласко, відкрита 1940 року на південному заході Франції, становить одну з найяскравіших та найкомплексніших пам'яток цього періоду, адже демонструє не лише високий рівень технічної та художньої майстерності, але й складну систему зооморфної символіки.

Зображення тварин у Ласко посідають центральне місце в композиційній структурі печери: вони формують не випадкові набори фігур, а організовані в сюжетні й просторові групи, що дає змогу припускати існування цілісних наративів або ритуальних схем [42, С. 112]. У межах європейського палеолітичного мистецтва Ласко вирізняється винятковою різноманітністю зображених видів тварин, масштабністю та динамізмом фігур, символічною насиченістю сцен та високим рівнем художньої техніки. Саме тому аналіз зооморфних образів Ласко становить ключовий крок до розуміння ролі тварин у структурі мислення первісної людини та до реконструкції ритуальних

практик, пов'язаних із мисливською магією, тотемними уявленнями й міфологічними моделями поведінки [24, С. 57].

Печера Ласко розташована в регіоні Дордонь, у зоні з високою концентрацією пам'яток мадленської культури. Датування живопису за результатами радіовуглецевого аналізу та стратиграфічних співвідношень визначають його в межах 17–15 тис. до н. е. [13, С. 94]. Комплекс складається з кількох галерей, серед яких виділяються так звані Зал Биків, Осьовий прохід, Апсида (Бічна галерея), Котячий лаз і Шахта (або колодязь) зображень.

Від самого відкриття Ласко привернув увагу дослідників надзвичайною концентрацією зображень, їхнім масштабом і складністю композицій. За підрахунками А. Брейля, у печері міститься понад 600 фігуративних малюнків і близько 1500 знаків, більша частина яких пов'язана з тваринною символікою [17, С. 21]. Панівними є зображення бізонів, коней, турів, оленів, а також поодинокі фігури носорогів та хижих тварин.

Аналіз видової структури малюнків свідчить про чітко виражений пріоритет великих копитних. Найчисельнішими є коні, що становлять близько третини всіх фігур. Друге місце займають бізони (приблизно 20 %), за ними – тури (близько 18 %) [17, С. 46]. Це домінування не можна пояснити лише економічними чинниками, оскільки частина цих видів не була основою харчування мадленських груп. Наприклад, олень і бізон у реальній мисливській практиці відігравали значно більшу роль, ніж тур чи кінь. Тому більшість дослідників пов'язує видовий склад із символічним значенням кожної тварини у світоглядній системі пізньопалеолітичної людини [42, С. 159].

Особливу увагу привертають поодинокі зображення носорогів і великих хижаків, серед яких є ведмідь і котячі. Їхня присутність інтерпретується як маркери сакральних зон у межах печери. Такі фігури можуть бути пов'язані зі спеціальними ритуальними епізодами або з міфологічними сюжетами, що вимагали обережного або обмеженого доступу [12, С. 78]. Носороги у Ласко представлені кількома фігурами, зображеними темним контуром та з

мінімальною заливкою пігментом. Найбільш виразний приклад знаходиться у коридорі біля входу до проходу: фігура носорога зображена у профіль, із потужним переднім тілом, характерною довгою головою та двома виразними рогами [12, С. 83]. Тіло передано узагальнено, за допомогою товстої лінії вугілля, однак увага акцентована на морді та рогах – елементах, що можуть мати знакове або символічне значення. Хвіст і ноги зведено до мінімальних контурів, що підкреслює фронтальну масивність тварини.

Котячі (ймовірно печерні леви, *Panthera spelaea*) у Ласко представлені щонайменше трьома фігурами, розміщеними переважно у Бічній галереї. Це одні з найбільш стилістично незвичних зооморфних зображень печери. Фігури виконано у техніці чорного контурного малюнка без кольорового заповнення. Їх вирізняє витягнуте тіло, довга вузька морда, позначення лап штрихами, а також загострена динаміка лінії хребта, що підкреслює хижацький характер [13, С. 161]. Один з котячих зображений у позі повільного підкрадання, з низько опущеною головою і вигнутою спиною, що створює експресивний образ хижака, який готується до атаки. Інші зображення демонструють тварин у профіль із підкресленою видовженістю тулуба.

Окремої уваги серед унікальних зображень печери заслуговує так звана фігура «єдинорога» – невідомої тварини з двома могутніми рогами, яку деякі дослідники трактують як стилізованого бика чи антилопу. Її незвична форма і велика голова викликають численні дискусії. Ймовірно, це або міфологізована тварина, або стилізована інтерпретація носорога, виконана за іншим принципом [17, С. 49].

Печера Ласко відома своїм високим рівнем художньої техніки. Тварини створені з використанням контурного малюнка, зафарбованих площин, а також складних переходів кольорів, що моделюють об'єм. Мистці застосовували природні нерівності стін для створення ефекту рельєфності, що робить фігури більш живими й динамічними [17, С. 33]. Особливо це помітно у Залі Биків, де масивні фігури турів та бізонів рухаються в різних напрямках, утворюючи

певний "ритуальний хоровод". Динаміка зображень дозволяє припустити, що художники намагалися передати не просто форму тварини, а її поведінку та рух, тобто активність, важливу для мисливської магії. Палітра Ласко охоплює чорні, червоні, коричневі та жовті тони. Домінують мінеральні пігменти: вугілля, охра та марганцеві сполуки. Кінь з чорною головою та бізони часто характеризуються складними колірними переходами, що надають фігурам натуралістичності [24, С. 73].

Наступним класичним прикладом первісного мистецтва Європи є печера Альтамира. Печера Альтамира, відкрита у 1879 році неподалік Сантандера на півночі Іспанії, посідає одне з ключових місць у дослідженні європейського палеолітичного мистецтва. Її відкриття стало переломним моментом для археології, оскільки підтвердило існування високорозвиненого мистецтва у пізньому палеоліті, незважаючи на значний скепсис наукової спільноти кінця ХІХ століття. Альтамира вирізняється не лише досконалою технікою та натуралізмом зображень, а й надзвичайною роллю тварин у композиційній організації печерного живопису. Образи бізонів, коней, оленів та кабанів формують основу художньої програми пам'ятки й репрезентують світогляд мисливських суспільств мадленської доби [19, С. 65]. У контексті європейської первісної традиції Альтамира постає як один із головних центрів іконографічного розвитку зооморфних мотивів. Її багатобарвний живопис, техніка використання природних рельєфів скелі та динамічність тваринних фігур демонструють, що тварина була для первісної людини не просто об'єктом.

Печера Альтамира складається з кількох галерей та залів, однак найвідомішим є так звана Велика зала поліхромів, де міститься основна частина живопису. Зооморфні композиції датуються приблизно 16–14 тис. до н. е., тобто належать до середнього та пізнього етапів мадленської культури [61]. Дослідження показали, що живопис має нашарування, що свідчить про багатоступінь створення зображень і про те, що Альтамира функціонувала як

ритуальний простір протягом тривалого часу. Загалом у печері ідентифіковано понад 20 видів тварин, однак домінують бізони, їх налічується понад 30. Значна частина цих фігур демонструє різні пози та стани: стояння, рух, стрибок, інколи агресивну поведінку. Другими за чисельністю є коні, а також зустрічаються олені та кабани. Така різноманітна фауна, відображена в Альтамірі, може свідчити про різні рівні символічного й ритуального значення кожного виду в системі мислення первісної людини [61].

Бізони утворюють одну з найвідоміших і найвиразніших композицій у всьому первісному мистецтві Європи. Вражає не лише їхня кількість у печері, але й масштаби: деякі фігури сягають понад двох метрів у довжину, охоплюючи нерівності склепіння, яке слугує природним «рельєфним полотном». Саме використання художниками природних виступів скелі створює ілюзію об'ємного моделювання тіл бізонів, особливо в ділянках плечей та черева. Цей прийом дозволяє досягти анатомічної достовірності та водночас драматичного візуального ефекту [17, С. 71]. Бізони представлені у кількох характерних позах: стоячі або повільно рухомі, з масивним корпусом та опущеною головою; агресивні, з напруженою мускулатурою та вигнутою спиною; стрибучі, де художник передає момент відриву ніг від землі; поранені, що позначено лініями, інтерпретованими як списи чи рани. Особливої уваги заслуговує фігура так званого «повернутого бізона», що ніби «вкладається» у вигин стелі, створюючи враження руху по колу. Подібний мотив часто пов'язують з ритуальною символікою циклічності, обертання або полювання [25, С. 121]. Художники первісності поєднували червоні, коричневі й чорні пігменти, інколи накладаючи їх у кілька шарів. Розтушовка виконувалася пальцями або шкірою, що дозволяло отримати м'які переходи. Деякі фігури мають темні контури, нанесені вугіллям, які підсилюють контрастність і виразність образу [17, С. 74].

Коні Альтаміри, хоча й менш масштабні, ніж бізони, демонструють інший, більш графічний, тип художнього мислення. Їхні зображення

вирізняються тонкими чорними контурами, що окреслюють силуети, та економним використанням кольору. У деяких випадках колірні площини відсутні, художник зосередився на передачі характерного профілю голови, вигину шиї та постановки ніг. Частина зображень коней має виразний динамізм: фігури передані у рухові, іноді з піднятою передньою ногою; голови повернуті у різних напрямках, створюючи ефект просторової взаємодії; довгі лінії спини та крупа підкреслюють стильову витонченість. Деякі коні зображені у стилі «силуетного мінімалізму», де невелика кількість штрихів формує впізнаваний образ. [12, С. 104].

Особливо серед малюнків виділяються своєю унікальністю фігури самців благородного оленя з виразними рогами, виконані тонким контуром і м'якою червоною заливкою. Роги часто передані у перебільшено розгорнутій формі, з великою кількістю відростків, що може свідчити про символічну гіперболу, підкреслення «силового» або «царського» характеру тварини [23, С. 121]. У деяких випадках олені зображені групами, що рухаються в одному напрямку, утворюючи композицію, подібну до процесій. Таке групування могло мати різне значення, зокрема символізувати сезонні міграції або цикли природи. Оскільки олень відігравав суттєву роль у харчовій стратегії мадленських спільнот, його образ міг поєднувати економічне та сакральне значення [8].

Хоча кабани трапляються у Альтамірі рідше, їхні зображення вирізняються стилістичною точністю. В авторів чітко передано характерну форму голови та масивність тулуба. У деяких випадках художники зображували тварину у профіль із позначеним вигином спини та короткими ногами, що забезпечує впізнаваність навіть за мінімальних деталей. Особливу увагу дослідники звертають на реалістичну манеру передавання щетини кабана: короткі штрихи створюють ефект фактурності, що рідко зустрічається у палеолітичному мистецтві [13, С. 69].

На відміну від більшості європейських печер, Альтаміра вирізняється широким використанням кольору. Червоні, чорні, коричневі та жовті пігменти

поєднуються у складних шарах, що створює ефект об'ємності та глибини. Особливу увагу привертає техніка штрихування і розтушовки, що дозволяє передати фактуру шерсті та мускулатури тварин. Таке художнє новаторство свідчить про високий рівень художньої традиції мадленських спільнот [13, С. 152].

Печера Шове, відкрита у 1994 році на півдні Франції, на сьогодні належить до найвизначніших пам'яток ранньопалеолітичного мистецтва, оскільки її живопис виявився одним із найдавніших у Європі. Радіовуглецеві датування визначають значну частину зображень у межах 36–30 тис. до н. е., що дозволяє віднести їх до раннього оріньяку або початкових фаз граветтської традиції. На відміну від мадленських пам'яток, де домінують образи великих копитних, Шове характеризується значною часткою хижої фауни. Ця відмінність указує на специфіку культурних уявлень ранніх мисливських груп, у яких хижак посідав помітно вагоміше місце, ніж у пізніших періодах первісного мистецтва [41, С. 57]. У печері ідентифіковано понад чотириста зображень тварин, серед яких особливої уваги заслуговують фігури шерстистих носорогів, печерних левів, пантер, гієн, ведмедів і мамонтів.

Вражає не лише різноманіття фауни, а й те, що переважна частина цих тварин належить до хижаків або великих небезпечних видів, які суттєво визначали екологічний та психологічний контекст існування ранніх мисливців. Така концентрація хижої фауни не є типовою для більшості європейських печер і тому становить один із ключових аспектів інтерпретації мистецтва Шове [41, С. 68].

Особливо виразними є композиції, у яких представлено шерстистих носорогів. У кількох галереях фіксуються групові зображення цих тварин, де фігури накладаються одна на одну, створюючи враження повторюваного руху, ніби цілісного ритмічного процесу. У ранньопалеолітичному мистецтві Європи немає значної кількості аналогів подібних композицій, що робить мотив носорогів у Шове унікальним. Фігури виконано переважно контурною

технікою з використанням вугілля. Художники приділяли особливу увагу формі голови, масивності передньої частини тулуба та характерним рогам, які іноді подано у загостреному, майже експресивному стилістичному рішенні. Лінія спини та напрямок рогів утворюють композиційний акцент, що підсилює відчуття агресії та небезпеки. Такі зооморфні зображення інтерпретуються як відображення не лише фізичних характеристик тварини, але й її символічної ролі у системі світоглядних уявлень ранніх мисливців [13, С. 174].

Не менш важливими є численні зображення великих котячих, насамперед печерних левів. Шове містить найбільшу кількість таких фігур серед відомих європейських печер, що свідчить про їхню виняткову роль у структурі мислення людини раннього палеоліту. Зображення левів виконано здебільшого контурною технікою, однак у багатьох випадках художники демонструють глибоке знання анатомії тварини та розуміння принципів передачі руху. Леви часто зображені у динамічних позах, спрямованих у бік передбачуваної здобичі, із підкресленими лініями морди та напруженою лінією спини. У низці галерей виявлено композиції, що формують цілісні нарративні сцени, зокрема полювання левів на бізонів. Такі сцени є рідкісними у первісному мистецтві і свідчать про існування складних мисленнєвих моделей, у яких поведінка хижаків мала не лише емпіричне, але й міфологічне значення [25, С. 142].

Дещо іншу художню стилістику демонструють зображення пантер, що вирізняються витягнутими, гнучкими контурами та специфічною плавністю ліній. Їхній силует протиставляється масивності левів, а витонченість профілю підкреслює відмінності між видами великих котячих. Такий рівень диференціації свідчить про глибоке спостереження за поведінкою різних хижаків і про те, що художники володіли значним анатомічним і природознавчим досвідом. Особливої уваги заслуговують зображення гієн і ведмедів. Хоча вони менш численні, їхня присутність має вагомий інтерпретаційний значення. У Шове зафіксовано кілька детальних контурних малюнків гієн, у яких ретельно передано характерний нахил спини, масивну

голову та особливості кінцівок. Ведмеді присутні як у вигляді фігуративних зображень, так і через численні сліди кігтів, що утворюють своєрідний «археологічний шар» реальної діяльності тварин. Такий синтез слідів тваринної активності з фігуративним мистецтвом створює унікальну ситуацію, у якій печера виступає не лише простором символічної репрезентації, але й природним середовищем, де людина й ведмідь існували поруч. Це поєднання надає образу ведмедя подвійного значення: з одного боку, він зображений як частина міфологічної системи, а з іншого, як реальний мешканець печери, що впливав на її сприйняття [29, С. 246].

Унікальною зооморфною фігурою Шове є сова, зображена з характерним розворотом голови назад. Цей жест відповідає типовій поведінці сови, що свідчить про спостережливість художника та його увагу до специфічних характеристик виду. Зооморфний образ сови у контексті європейського палеоліту трапляється вкрай рідко, тому його поява у Шове може вказувати на уявлення про нічний світ. Важливо зазначити, що сову вигравірувано пальцем на м'якій стіні [25, С. 118].

Печера Кастильйо, розташована в Кантабрії на півночі Іспанії, є однією з найдавніших і водночас найважливіших пам'яток первісного мистецтва Європи. Тривалий час вважалося, що її живопис належить переважно мадленському періоду, проте новітні радіометричні дослідження довели, що деякі зображення датуються понад 40-38 тис. років тому, тобто належать до раннього верхнього палеоліту, можливо навіть до початкових фаз оріньяку [56]. Це надає печері особливого значення для вивчення формування ранньої символічної поведінки та розвитку зооморфної іконографії.

Живопис Кастильйо представлений значним різноманіттям тваринних образів, серед яких виокремлюються коні, бізони, олені та види, що рідше трапляються у наскельних ансамблях Іспанії. Для художньої традиції цього регіону характерна змішаність різних стилістичних фаз, у печері співіснують контурні зображення, силуетні композиції, гравірування та відбитки рук, які

утворюють багаторівневий образотворчий комплекс. Однак центральне місце у зооморфній програмі печери посідають саме тварини, які формують своєрідний світоглядний «пейзаж», що відображає мисливську практику та міфологічні уявлення ранніх спільнот [53, С. 67].

Особливо значущими є зображення коней, які у Кастильйо постають як у контурній, так і в монохромній силуетній манері. Ранні фігури, датовані на підставі уран-торієвого аналізу, вирізняються лаконічною графічністю: упізнаваність образу забезпечують вигин шиї, характерний профіль голови та горизонтальна лінія спини. Ці зображення виконано у стриманій, але впевнено окресленій манері, що демонструє не лише технічну вправність, але й прагнення до знаковості. Коні пізнішого мадленського шару мають більш виразні контури, іноді заповнення кольором, а також деталізацію у ділянці голови та гриви. Різноманітність манер свідчить про багатозарову історію художньої діяльності у печері. [12, С. 208].

Бізони у Кастильйо представлені менш чисельно, ніж у Ласко чи Альтамирі, проте їхня стилістика відзначається значною варіативністю. Частина фігур виконана контурною технікою, де увага зосереджена на силуеті й характерному профілі тварини. Інші зображення демонструють більш експресивну манеру: контури накладаються один на один, іноді з багатозаровістю ліній, що створює відчуття руху або напруженості. В окремих випадках фіксуються сліди штрихування, які могли імітувати шерсть або масивність корпусу. На відміну від мадленських бізонів у французьких печерах, кастильські зразки часто позбавлені кольорових заливок і тяжіють до абстрагованої лінійної форми. Це дозволяє припустити, що зображення бізонів у Кастильйо виконували інші функції, ніж у Ласко, можливо, вони були пов'язані не стільки з мисливською магією, скільки зі структурою просторових або ритуальних позначень у печері [53, С. 71].

Олені та самці благородного оленя посідають у Кастильйо важливе місце, що відображено у деталізації їхніх рогів. У деяких фігурах роги передано не

лише з анатомічною точністю, а й зі свідомим наголосом на їх величності: вони збільшені або стилізовані, що надає образу символічної ваги. Цей мотив може бути пов'язаний із ритуальними уявленнями про циклічність природи, відродження та сезонні ритми, оскільки олень у багатьох первісних культурах асоціювався з життєвим циклом і оновленням, так само, як й роги оленів. У Кастильйо такі зображення можуть виконувати роль символічних маркерів певних сезонних або ритуальних практик, пов'язаних з мисливськими циклами [12, С. 210].

Печера Кастильйо також містить низку рідкісних зооморфних фігур, які вирізняються незвичайними стилістичними рисами. Серед них привертають увагу зображення тварин із непропорційно збільшеними рогами чи з метафоризованими формами тулуба, що може відображати не природну фауну, а міфологічні істоти або тварин, наділених особливим ритуальним статусом. Такі стилізації характерні для пізнього палеоліту Іберії та свідчать про активну роль художньої уяви у створенні зооморфних сцен. Необхідно також зазначити, що зооморфні фігури можуть бути спробами молодих митців зобразити звичайну тварину.

Помітним та доволі унікальним елементом Кастильйо є нашарування різних художніх фаз, що створюють складну систему взаємодії зооморфних фігур. Тварини різних періодів, накладені одна на одну, утворюють візуальний «діалог» між генераціями мисливців, який можна інтерпретувати як тривалу та безперервну ритуальну традицію. Така багатошаровість не лише ускладнює датування, але й указує на сталу значущість певних видів тварин для місцевого населення протягом тисячоліть [6].

Аналіз зооморфних зображень у європейських печерах Ласко, Альтамира, Шове та Кастильйо засвідчує надзвичайну складність та багатовимірність ранньопалеолітичного художнього мислення. Незважаючи на спільну основу мисливської культури, кожна з цих пам'яток формує унікальну іконографічну систему, у якій образ тварини виконує функції як репрезентації природного

середовища, так й структурного елемента міфологічної та ритуальної свідомості. Печера Ласко демонструє розвинену традицію поліфігурних композицій, у яких коні, бізони та тури відображають складні взаємозв'язки між людиною і тваринним світом, а рідкісні види, носороги та котячі хижаки, позначають сакральні сегменти простору. Альтамира вирізняється високим ступенем художньої техніки, насамперед у зображенні поліхромних бізонів, що відтворюють не лише анатомію, а й динаміку та емоційний стан тварини. Шове, найдавніша з досліджених печер, формує принципово інший тип зооморфного репертуару, у якому домінують хижаки, леви, пантери, носороги та ведмеді. Кастильйо, у свою чергу, демонструє багатшарову історію зображень, де коні, олені та бізони формують тривалу художню традицію, що переплітає найдавніші оріньяцькі символи зі зрілими мадленськими стилями.

У сукупності ці пам'ятки свідчать, що зооморфні образи були основою візуального мислення палеолітичної людини. Через них відтворювалася структура соціального досвіду, моделювалася взаємодія зі світом природи, фіксувалися ритуально значущі уявлення. Європейський палеолітичний живопис отже постає не як простий опис фауни, а як цілісна система художніх та семіотичних практик, у яких тварина виконувала ключову роль у формуванні культурної та духовної ідентичності первісних спільнот.

1.2. Унікальні зооморфні зображення інших регіонів. Тассілі-н'Аджер, «плато річок», розташований на південному сході Алжиру, є одним із наймасштабніших центрів наскельного мистецтва у світі – у його межах виявлено понад 15 тисяч зображень, що охоплюють період від раннього голоцену до перших століть нашої ери. Археологічні дослідження засвідчують, що у періоди, представлені більшістю наскельних сцен, клімат Сахари суттєво відрізнявся від сучасного: густі саванові ландшафти, наявність великих водойм і багаті фауни створювали умови для стабільного існування мисливських і пізніше пастуших спільнот [46, С. 12]. Саме у цьому екологічному контексті

формувалося унікальне мистецтво Тассілі-н'Аджер, у якому тварини посідають центральне місце, виконуючи як документальну, так і символічну функцію.

Археологічні дані з регіону містять численні матеріальні свідчення господарської діяльності: крем'яні вістря, різці, мікроліти, керамічні уламки та залишки стоянок. Однак найбільш інформативним джерелом для реконструкції культурних систем залишаються зображення тварин. Вони дозволяють простежити динаміку змін фауни, типи господарства та трансформацію уявлень про взаємодію людини і природи протягом кількох тисячоліть.

Одним із найхарактерніших і водночас найвпізнаваніших образів Тассілі-н'Аджер є жирафа. У ранніх мисливських шарах жирафи відтворені винятково реалістично: подовжені пропорції тулуба, витягнута шия, тонкі ноги та характерна хода передані з майже анатомічною точністю. Багато сцен включають дві або три тварини, що йдуть одна за одною, займаючи простір композиції так, ніби художник прагнув передати ритм колективного руху. Така манера контрастує з пізнішими фазами, де зображення стають більш умовними: шия інколи перебільшено видовжується, ноги передані мінімальними штрихами, а голова редукується до трикутної форми. Еволюція стилю від реалістичного до схематичного відображає зміни у соціальних та ритуальних практиках, адже у ранніх мисливських суспільствах жирафа могла бути насамперед реальною твариною-мішенню, тоді як у пізніших культурах вона набувала рис символу або тотемного персонажа [18, С. 87].

Подібна динаміка спостерігається і у зображеннях слонів. У ранніх сценах їх відтворено як великі масивні постаті з широкою лінією спини та виразно виділеним хоботом. Часто слони зображені разом із іншими великими травоядними, наприклад нільськими конями, буйволами та антилопами. Такі композиції нагадують сцени зі Шове та Ласко, де художники також прагнули передати природну взаємодію видів. Проте у Тассілі слони не зображені в контексті мисливської магії, вони постають радше як елементи природного

середовища, ніж об'єкти переслідування. Це відрізняє їх від європейських мамонтів, які в печерах Шове й Ласко часто мають акцент на масивності, а подекуди й на драматичній експресії [25, С. 134].

Важливим аспектом є зображення антилоп та газелей. У мисливських композиціях ці тварини постають у динаміці, часто з видовженими тілами та підкресленою лінійністю форми. У багатьох сценах художники передають реалістичні рухи – біг, стрибок, різкий поворот голови. Схожої манери у зображенні швидких тварин дотримувалися й художники європейських печер, особливо у Ласко, де коні часто представлені з акцентом на руховому ритмі. Однак у Тассілі антилопи беруть участь у композиціях ритуального характеру: їх зображують у рядах, у кругових рухах або у специфічних позах, які інтерпретують як зооморфні структури танцю або обрядових процесій [28, С. 64]. Це зближує Тассілі-н'Аджер зі сценами танцю в африканських етнографічних культурах, хоча прямих паралелей установити не можна.

Цікавим є також образ буйволів та носорогів. Їхні зображення мають характер узагальненого реалізму: масивні тіла, збільшені голови, підкреслені роги та ноги, що акцентуються за допомогою подвійного контурного обведення. Деякі сцени передають поведінку стад, інші – одиночних тварин у спокої або напруженій позі. На відміну від Шове, де носороги демонструють агресивну динаміку і візуальний «конфлікт» між фігурами, у Тассілі-н'Аджер вони постають більш спокійними, статичними, часто вписаними у ландшафт. Це свідчить про іншу ритуальну функцію образу: не небезпека чи загроза, а природна велич і сила. Порівнюючи ці сцени з європейською традицією, можна відзначити, що африканська художня система не надає хижаку абсолютного символічного домінування, тоді як у Шове хижаки становлять понад половину всіх зображень [25, С. 63].

Особливе місце у Тассілі посідають зображення пастушого періоду, фігури биків й корів, що починають домінувати у композиціях близько 5 тис.

років тому. Ці сцени часто включають людей, що взаємодіють із худобою: ведуть її, доять, контролюють або супроводжують у ритуальних процесіях. У таких композиціях простежується виразна символічна трансформація, тварина стає не лише елементом довкілля, але й елементом соціальної структури, маркером статусу та об'єктом культу. На відміну від європейського палеоліту, де домінують мисливські мотиви, у Тассілі тварина пов'язана з господарством, циклом відтворення та сакральними функціями пастуших спільнот [48, С. 103].

Порівняння Тассілі-н'Аджер із європейськими печерами демонструє фундаментальні відмінності у художньому мисленні та екологічних умовах. Розглянуті до цього європейські пам'ятки, Ласко, Альтамира, Шове, Кастильйо, представляють переважно мисливську модель, у якій тварина постає як частина ритуалу полювання, символ колективного досвіду або структурний елемент міфологічного світу. Європейський живопис тяжіє до поляризації між хижаком та здобиччю, між сакральними зонами печери та побутовим середовищем, що простежується у розподілі видів і композиційній структурі. Натомість у Тассілі відображено зовсім інший світ – світ відкритих просторів, зміни клімату, появи пастуших культур та складної взаємодії між людиною і тваринами у господарській та ритуальній практиках.

Тассілі-н'Аджер становить надзвичайно важливий матеріал для розглянутої тематиці не лише через кількість зображень, але й через можливість простежити довготривалі зміни у сприйнятті тварин. У сукупності ці зображення формують складну культурну матрицю, яка істотно відрізняється від європейської, але водночас відображає універсальні закономірності первісної художньої символіки.

Наскельне мистецтво аборигенів Австралії становить одну з найтриваліших та найстабільніших художніх традицій у світовій історії. Археологічні дані, отримані внаслідок радіометричних досліджень та стратиграфічного аналізу культурних шарів прибережних і внутрішніх регіонів континенту, свідчать про те, що перші образотворчі практики з'явилися тут

понад сорок тисяч років тому і не переривалися аж до сучасності. На відміну від європейських палеолітичних ансамблів, де художня традиція пов'язана з окремими культурними фазами, австралійське наскельне мистецтво є прикладом наскрізного культурного розвитку, який підтримувався живою міфологічною системою, що збереглася у духовному житті аборигенських спільнот до колоніального періоду.

Основою художнього світогляду австралійських аборигенів є концепція Часу Сновидінь, яка визначає походження світу, людей і тварин, а також встановлює сакральні зв'язки між предками і сучасними кланами. У цій системі тварина постає не лише як елемент природного середовища, але й як предок, культурний герой, тотем і носій структурних законів всесвіту. Саме тому зооморфні зображення становлять найбільший за обсягом пласт австралійського наскельного мистецтва і утворюють складну семантичну мережу, у межах якої фігура тварини водночас є географічним маркером, сакральною сутністю та відображенням ритуального досвіду. [29]

Археологічні матеріали з Арнем-Ленду, Кімберлі та з інших регіонів демонструють значну стилістичну різноманітність, що відображає кліматичні та культурні зміни протягом голоцену. Найдавніший пласт зображень представлений великими силуетними фігурами кенгуру, валлабі, ему та рептилій, виконаними за допомогою монохромного забарвлення або контурної лінії. Художники раннього періоду звертали особливу увагу на загальний обрис тіла і типову позу тварини, що дозволяє співвідносити ці зображення з практикою спостереження за фауністичним середовищем та з ранніми формами ритуального моделювання простору. Подальший розвиток мистецьких традицій представлений стилем динамічних фігур Кімберлі, у межах якого тваринні образи набувають видовженої, майже антропоморфної пластики. Тіла кенгуру, собак динго та змії відтворені за допомогою рухомих, хвилястих контурів, що створюють ефект безперервної динаміки. Ці композиції вписані в контекст ритуальної діяльності і відображають не стільки природні особливості фауни,

скільки афективну дію предків і духів, які, згідно з міфологією, продовжують впливати на сучасний світ через сакральні місця та малюнки.[52, С. 11]

Зооморфні зображення у наскельному мистецтві аборигенів Австралії вирізняються надзвичайною різноманітністю технік, стилів і художніх рішень, що формувалися протягом десятків тисячоліть. Одним із ранніх типів є великі силуетні фігури кенгуру, валлабі, ему та інших тварин саванових і лісистих зон, виконані широкими мазками вохристої фарби. У цих ранніх композиціях художники прагнули передати насамперед загальний обрис тіла: видовжений хвіст кенгуру, напружений нахил його тулуба, форму морди та контури задніх лап, що зберігають характерну анатомічну пропорцію. Часто такі зображення подано у момент руху: кенгуру застиг у фазі стрибка, з опущеною головою та витягнутими лапами, що створює враження миттєво зафіксованої динаміки. У ранніх сценах з берега Арнем-Ленду фіксуються поодинокі фігури ему, виконані у вигляді видовженого овального силуету, доповненого тонкою лінією ніг та характерною вигнутою шиєю, що надає образу пізнаваності попри мінімалізм деталей.[52, С. 31]

У наступних культурних фазах з'являються сцени, де форма тіла тварин стає більш експресивною та деформованою, особливо у стилі динамічних фігур Кімберлі. Тут зображення кенгуру, змії і собак динго набувають рис рухомих потоків: їхні контури виконані довгими хвилястими лініями, що створюють ефект тривалого руху в просторі. У цих фігурах кінцівки нерідко подовжені непропорційно до тулуба, а тулуб може звужуватися у невідповідних місцях, що свідчить про свідоме відхід від анатомічної точності на користь ритмічної експресії. Усе це формує враження, що художник прагнув передати не зовнішню форму, а внутрішній стан тварини або її ритуальну якість.

Однією з найвідоміших особливостей австралійського наскельного мистецтва є рентгенний стиль, що вирізняється зображенням тварини з передачею внутрішньої анатомії. У цих композиціях риби, черепахи, крокодили, змії та сумчасті представлені з винятковою точністю: хребет

позначено прямою або злегка вигнутою лінією, ребра подано у вигляді паралельних штрихів, м'язи за допомогою заокруглених форм, внутрішні органи у символічних або напівреалістичних контурах. Особливо виразними є зображення черепах, де панцир утворює геометричну мозаїку з ромбів і прямих ліній, а внутрішня структура подана з чіткістю, що свідчить про тривале спостереження за природними формами. Крокодили у рентгенному стилі представлені як видовжені фігури з чітким поділом тулуба на сегменти, з наголосом на потужній щелепі, де іноді промальовано зуби, а також на спинних виступах, що формують характерний силует. Цей стиль є не просто художньою технікою, а складним семіотичним кодом, який унаочнює уявлення про життєву енергію, структуру тіла та онтологічну сутність істоти. У рентгенівському стилі тварина постає одночасно у природному та духовному вимірах, що суттєво відрізняє австралійське мистецтво від європейського, де увага зосереджена переважно на зовнішній формі і руховій експресії. [65]

З погляду археології зооморфні мотиви Австралії є важливим свідченням екологічної історії континенту. Зміна стилів і домінуючих видів у зображеннях відбиває трансформацію клімату та фауни: зокрема, ранні зображення демонструють види, які нині зникли або відтиснені у вузькі природні ніші. Водночас у багатьох місцевостях зооморфні сцени розташовані поруч із археологічними залишками стоянок, що дозволяє говорити про безпосередній зв'язок між художньою продукцією та практиками щоденного життя мисливців і рибалок. Надзвичайно важливими є зображення змій, зокрема змії-райдуги, які часто поєднують реалістичні та фантастичні елементи. Її тіло може бути прикрашене смугами, хвилястими лініями або рядами точок, що виконують декоративну й символічну функцію. У ряді композицій змія зображена надзвичайно довгою, інколи займаючи всю площину скельного виступу, що свідчить про її міфологічний статус як творця річок, озер і топографічних структур. Форма тіла змії нерідко повторює природні тріщини у скелі, що свідчить про інтеграцію малюнка у природний ландшафт і про сакралізацію

самого місця. [65, С. 38]

У зображеннях кенгуру пізнішого періоду виразно фіксується поєднання анатомічної точності з декоративною стилізацією. Фігури можуть бути подані у профіль із деталізацією м'язових структур на стегнах, з позначенням пазурів і м'язів на передніх лапах. У деяких композиціях художники передають відбитки лап або сліди руху, що створює ефект «шляху Сновидінь» – священного маршруту, яким пересувався тотемний предок. Зустрічаються також сцени, де поруч із зображенням тварини подано її сліди або стилізовані лінії руху, що підсилює наративний характер композиції й указує на спробу передати не лише форму, а й історію руху. [52, С. 56]

Тварини водного середовища, риби, скати, черепахи, представлені високою точністю контурів. Особливої уваги заслуговують зображення риб, де художники промальовували не лише зовнішню форму тіла, але й внутрішню структуру плавців, кісткових пластинок і деталей хребта. У деяких регіонах риби зображені у прямій відповідності до свого анатомічного профілю, однак в інших випадках форма може зазнавати стилістичних викривлень: збільшення голови, посилення виразності очей чи плавців. Це свідчить про те, що тварина в австралійській традиції постає одночасно як конкретний біологічний вид і як носій сакральної сили.[52, С. 48]

У композиціях зобразили також собак динго, як у реалістичних силуетах з наголосом на видовженій морді та зігнутій спині, так і в узагальнених схемах з мінімальною деталізацією. Динго часто представлені у групах, що біжать або супроводжують людей, і це вказує на їхню важливу роль у житті аборигенських спільнот, а також на символічний статус тварини як охоронця та супутника.[52, С. 65]

Таким чином, австралійські зооморфні малюнки демонструють широкий діапазон художніх підходів – від строгого силуетного реалізму до надзвичайно складної анатомічної деталізації, від спостереження за природною поведінкою до ритуалізованих деформацій та символічних кодів. Кожна тварина в цій

художній системі виступає не просто відтворенням природного виду, а багаторівневим образом, пов'язаним із міфом, ландшафтом, соціальною структурою та ритуальною практикою.

Порівняння австралійського наскельного мистецтва з європейськими палеолітичними ансамблями виявляє фундаментальні відмінності у структурі мислення та семіотичних моделях. У Ласко, Альтамирі та Шове зображення тварин пов'язані передусім із мисливськими ритуалами, у яких тварина виступає як об'єкт магічного контролю або як елемент міфологічної драми. У Тассілін-Аджер тваринні образи відображають більш широкий спектр відносин, включно з господарськими та соціальними, і лише в окремих випадках зберігають міфологічно-драматичний характер. Австралійське ж мистецтво, на відміну від цих традицій, формує принципово іншу модель: тварина є тотемом, предком, складовою космічного порядку, а зображення постає як місце актуалізації міфу і як засіб комунікації між людською спільнотою та сакральним світом. Зооморфні зображення Австралії становлять винятково важливе джерело для дослідження духовної та соціальної організації аборигенських культур. Вони дають змогу простежити, як упродовж тисячоліть формувалася та передавалася складна система знань про світ, закорінена у ландшафті, тваринному середовищі та ритуальній практиці. У поєднанні з археологічними матеріалами ці зображення дозволяють реконструювати спосіб життя, міфологію та світоглядні моделі, що визначали взаємодію людини і природи в одному з найдавніших безперервних культурних комплексів людства.

Наступним унікальним зображенням тварини первісної доби є петрогліфи Кам'яної могили. Кам'яна Могила становить унікальний феномен первісного мистецтва степової зони Східної Європи, і дослідження В. М. Даниленка 1986 року є важливою науковою складовою саме опису малюнків. Вчений розглядав комплекс як давнє святилище, у якому протягом тисячоліть відбувалася безперервна сакральна діяльність, що виражалася, зокрема, у створенні

численних петрогліфів. Даниленко визначив, що більшість гравірувань виконано у техніці вибивання та процарапування по поверхні пісковикових плит, а характер ліній та глибина різьблення дозволяють розмежовувати різночасові нашарування, які охоплюють період від пізнього мезоліту до епохи бронзи [3, С. 42].

У системі зображень Кам'яної Могили центральне місце займають зооморфні фігури, які Даниленко трактував як ключові елементи сакрального мислення давніх степових спільнот. Він наголошував, що образи тварин не можна розглядати в категоріях простого наслідування природи, адже більшість композицій має ознаки ритуальної впорядкованості, включаючи повторюваність сюжетів, специфічні схеми розміщення та свідоме використання природних форм скельних поверхонь для підсилення семантичного ефекту [3, С. 57]. Особливо виразними є зображення биків, які становлять один із найбільш представлених мотивів Кам'яної Могили. За спостереженнями Даниленка, фігури цих тварин виконано з акцентом на масивності корпусу, тоді як голова та роги часто перебільшені або стилізовані. Роги бика інколи утворюють дугоподібні контури, що візуально домінують над усією фігурою. Така стилізація могла мати ритуально-міфологічне значення, пов'язане з уявленнями про небесних або підземних істот, що уособлювали плодючості. Даниленко порівнював ці зображення з аналогами неолітичних культур Балкан і Кавказу, де бик також виступав центром сакральної символіки, і вважав, що подібні зіставлення підтверджують участь Кам'яної Могили у ширших культурних процесах епохи ранніх землеробів [3, С. 61].

Не менш значущими є композиції з зображеннями коней. У ряді гrotів фігури коней подано у профіль із ретельним відтворенням спинної лінії, гриви та крупу, що свідчить про уважне спостереження художників за природною поведінкою тварини. Даниленко підкреслював, що у деяких випадках наявні сцени групового руху коней, розташованих паралельними рядами або частково накладених один на одного. Це, на його думку, могло репрезентувати не просто

реалістичний опис, а відображення структурного уявлення про стадо як цілісність із власною динамікою. Інколи рух коней підкреслено хвилястими або ламаними лініями, накресленими поряд, що може символізувати міграційні шляхи, сезонність або ритуальні маршрути [3, С. 72].

Зображення оленів вирізняються особливим акцентом на рогах. Даниленко відзначав, що художники Кам'яної Могили нерідко збільшували розміри рогів до непропорційних масштабів, наділяючи їх складною внутрішньою структурою та розгалуженнями. Він інтерпретував це як свідоме підсилення сакральної функції образу, для якого роги слугували знаковим атрибутом – маркером сили, відродження та циклічності життя. Подібні композиції учений порівнював із традицією пізньопалеолітичного мистецтва Євразії, де олень часто виступав тотемною твариною і символізував зв'язок між світами [3, С. 79].

Окрему категорію становлять зображення, що нагадують вовків або собак. У цих фігурах виразно передано видовжену морду, піднятий хвіст та напружену позу, яка може вказувати на поведінкові характеристики тварини. Даниленко припускав, що подібні сцени могли пов'язуватися з уявленнями про духів-посередників або оберегів, оскільки у багатьох індоєвропейських і степових традиціях вовк виступає захисником або провідником душ [3, с. 84]. У низці гротів Кам'яної Могили зафіксовано композиції, у яких тварини поєднуються з геометричними символами – меандрами, спіралями, хвилястими лініями. На думку Даниленка, такі елементи могли виконувати функцію сакрального контексту, що «вмикав» зображення у ширшу міфологічну структуру. Він підкреслював, що геометричні знаки не є випадковими, їх форма та розміщення часто співвідносяться з поведінковими чи сезонними властивостями конкретних видів тварин. Наприклад, хвилясті лінії поряд із фігурами биків могли символізувати водну стихію як джерело родючості, тоді як спіральні мотиви в композиціях із оленями могли позначати циклічний рух часу [3, С. 95].

Даниленко особливо наголошував, що Кам'яна Могила не була випадковим місцем для розміщення петрогліфів. Природний рельєф пісковикової скелі створював численні ніші, гроти та поверхні, придатні для сакрального використання. Багато зооморфних композицій розташовані саме у тих ділянках, де природна форма каменю підсилювала їхній образний зміст: виступи могли виконувати роль рогів чи голів тварин, природні тріщини – роль контурів тулуба. Це дає підстави стверджувати, що художники свідомо інтегрували природну морфологію скелі у структуру своїх зображень, перетворюючи Кам'яну Могилу на своєрідний сакральний «ландшафт образів» [3, С. 108].

Гроти Кам'яної Могили становлять основу її сакральної структури, оскільки саме вони зберегли найбільш репрезентативні та комплексні зооморфні зображення. Даниленко наголошував, що гроти не є штучно створеними просторами, а виникли внаслідок природної фрагментації пісковикового моноліту, проте вже у мезолітичну та неолітичну добу вони функціонували як спеціально організовані сакральні камери. Їхня особливість полягає у тому, що природні форми виступів, заглиблень, тріщин та напливів каменю безпосередньо впливали на композиційну побудову зображень, а подекуди визначали їхній зміст. Саме тому гроти Кам'яної Могили слід розглядати не як прості сховища петрогліфів, а як інтегровані ритуальні простори, у яких зооморфний образ був невіддільним від морфології скелі [3, С. 44].

Одним із найбільш відомих є Грот Бика, у якому Даниленко виокремив численні зображення масивних биків із виразно окресленими рогами. Поверхня грота містить природні опуклості, що у багатьох випадках використано як частину зображення: художник вписував контур голови або рогів так, ніби вони виростили з природних виступів каменю. Таке поєднання антропогенного та природного контурів, на думку дослідника, свідчить про високий рівень сакралізації топографії грота, де природна форма сприймалася як вияв

божественної присутності, а зображення тварини завершувало цю символічну структуру [3, С. 63]. У композиціях Грота Бика зосереджені образи, що могли бути пов'язані з уявленнями про родючість, силу та ритуальне відтворення.

Грот Мамонта вирізняється своєю складною багатошаровою структурою зображень. Хоча Даниленко наголошував, що фігури, які нагадують мамонтів, можуть бути пізнішими стилізованими відтвореннями давніших сюжетів, він підкреслював, що саме характерні округлі форми пісковикових брил створюють враження масивного тулуба тварини, тому окремі гравірування могли виконуватися з навмисним використанням природних форм скелі [3, С. 79]. У гроті фіксуються не лише фігури великих звірів, але й супровідні знаки – хвилясті лінії, які можуть позначати рух, дихання або енергію тварини. Такий тип композицій характерний для найдавніших ритуальних сюжетів, у межах яких тварина уявлялася не просто об'єктом полювання, а носієм первісної сили, здатної впливати на природні цикли.

Грот Дракона належить до найбільш символічно навантажених у всьому комплексі. У ньому Даниленко ідентифікував фігури, виконані у вигляді ламаних або хвилястих контурів, що утворюють образи багатоконпонентних істот. Хоча ці зображення не мають прямої аналогії у фауні степової зони, вони нагадують змінених або «гібридних» персонажів, що поєднують риси різних тварин. Дослідник припускав, що Грот Дракона містив сюжети, пов'язані з демонологічною сферою або з міфами про первісних істот, які формують світовий порядок. Природні тріщини стінок грота часто підсилюють образи, надаючи їм об'ємності або створюючи ілюзію руху, що могло відігравати важливу роль під час ритуальних дій [3, С. 91].

Важливим є також Грот Птахів, де збережено стилізовані зображення крилатих істот. Даниленко відзначав, що фігури птахів виконані у мінімалістичній манері, проте з чітким акцентом на розмаху крил. Це вказує на символічну вагу образу птаха як посередника між земним і небесним світами. У багатьох традиціях такі фігури пов'язувалися з уявленнями про душу,

відродження та духовне піднесення. У Кам'яній Могилі подібні композиції могли слугувати частиною обрядів переходу або ініціації [3, С. 102].

Грот Кам'яних Змій вирізняється композиціями, що використовують природні тріщини скелі як «тіла» плазунів. Даниленко звертав увагу на те, що художники лише доповнювали природні контури кількома гравірованими лініями, окреслюючи голову чи сегменти тулуба [3, С. 118]. Це свідчить про особливий спосіб сприйняття простору, в якому природні форми прирівнювалися до живих істот, а ритуальна функція полягала у «активації» каменю, наданні йому міфологічного значення. Гроти комплексу демонструють чітку структурованість сакрального простору. У багатьох із них зооморфні фігури розміщені не випадково: їх позиція залежить від орієнтації стін, висоти склепінь, природного освітлення та доступності для людини. Даниленко підкреслював, що деякі гроти мали обмежений доступ, і це могло свідчити про їхній стосунок до спеціалізованих ритуальних практик або таємних обрядів, пов'язаних з духовною ієрархією чи ініціаційною традицією [3, С. 131].

Таким чином, гроти Кам'яної Могили не слід розглядати як прості локуси нанесення петрогліфів. Вони становлять комплексну систему сакральних камер, де природна морфологія скелі й людська художня діяльність утворюють єдину міфологічну структуру. Зооморфні образи в гротах виконують функцію сакральних маркерів, що визначають місця ритуальної концентрації та відтворюють ключові елементи міфологічних уявлень давніх мешканців степового ареалу.

Загалом зооморфні петрогліфи Кам'яної Могили, за інтерпретацією Даниленка, становлять не просто художні форми, а складну семантичну систему, в якій тварина постає носієм міфологічних якостей, символом природної сили та елементом ритуального знання. Завдяки цьому Кам'яна Могила є унікальним джерелом для вивчення структур мислення давніх мешканців степового ареалу та їхньої взаємодії з природою, сакральністю й простором.

1.3. Варіативність інтерпретацій зооморфних зображень первісності.

Проблематика дослідження первісного мистецтва, зокрема зооморфних мотивів, має тривалу та складну історіографічну традицію. Формування наукових підходів до інтерпретації палеолітичних, мезолітичних та неолітичних образотворчих практик відбувалося в рамках розвитку антропології, археології, релігієзнавства та загальних теорій культури. На початкових етапах становлення дисципліни основний акцент робився на описі та систематизації матеріалів, тоді як із середини XIX – початку XX ст. розпочався розвиток широких теоретичних пояснювальних моделей, спрямованих на інтерпретацію духовного змісту зображень. У цьому контексті важливу роль відіграли класичні праці еволюціоністів, дифузійоністів, теоретиків міфу та ритуалу, етнографів, а також археологів, що працювали безпосередньо з матеріалами первісного мистецтва.

Одним із фундаментальних напрямів історіографії стали етнографічні дослідження мисливсько-збиральних суспільств. Значення таких праць полягає у тому, що вони створили модель порівняння між сучасними традиційними культурами та доісторичними пам'ятками. Зокрема, описи матеріальної культури та символічного світу бушменів, які подає Й. Б'єрре у книзі «Загублений світ Калахарі» [1], дозволяють реконструювати уявлення про зв'язок між зображеннями тварин і ритуальною практикою. Подібним чином, класичні етнографічні дослідження Ф. Роуза, який аналізував символіку тварин і структури ритуалів австралійських аборигенів [9], а також описи П. Спенсера і Ф. Гіллена [65], створили ґрунт для ототожнення зооморфних образів із тотемічними уявленнями. У працях цих авторів наголошено, що тварина не є лише об'єктом зображення – вона виступає духовним предком, носієм сили, ключовим елементом соціальної організації. Цей підхід суттєво вплинув на формування ранніх інтерпретацій палеолітичних малюнків, зокрема тотемічних і магіко-ритуальних теорій.

Важливим компонентом історіографії стали дослідження, які поєднували

етнографію та вивчення танцю як синкретичного елементу первісної культури. Праці Е. Королевої, присвячені раннім формам танцю [5], створюють контекст для розуміння пластичних жестів мисливських ритуалів як складової єдності «рух – звук – зображення». Подібний характер має робота В. Хамблі, який аналізував танцювальні практики африканських племен [37], та А. Ломакса, що застосував крос-культурний підхід до вивчення ритму й музичної структури мисливських суспільств [48]. Усі ці дослідження підкреслюють синкретичний характер творчості первісної людини, де танець, спів та графічні образи утворюють єдину ритуальну систему.

Формування теоретичних підходів до інтерпретації первісного мистецтва у ХХ столітті значною мірою ґрунтувалося на працях класиків культурної антропології. Особливе місце займають роботи Ф. Боаса, зокрема «Primitive Art» [15] та дослідження таємних товариств квак'ютлів [16], де автор наголошує на необхідності аналізувати художню форму в нерозривному зв'язку зі структурою соціального життя. Боас виокремлює зображення тварин як системні символи, що пов'язані зі статусами, міфами, ритуальними обов'язками, а отже, має не естетичний, а функціонально-комунікативний характер. Серед праць цього кола значущою є також робота П. Радіна, присвячена природі «примітивної релігії» [58], де тварина розглядається як центральний елемент міфологічного мислення.

Розвиток теорій міфу та ритуалу є окремим великим блоком історіографії, який вплинув на сучасне розуміння зооморфних образів. Однією з ключових праць у цьому напрямі є монументальне дослідження М. Еліаде «History of Religious Ideas» [29], де автор розкриває тварину як архетипний символ сакрального світу. Еліаде наголошує, що мисливські суспільства не розділяли світ на «людське» і «тваринне», навпаки, тварина була вмістилищем сили, духом-покровителем, посередником між реальністю та сакральним виміром. Ці положення безпосередньо вплинули на подальші моделі інтерпретації наскельних зображень у Ласко, Шове, Тассілін-Аджер тощо. У цьому ж рамках

важливими є теорії тотемізму, класично викладені Дж. Фрейзером у праці «Totemism and Exogamy» [36], де тварина описується як знак соціальної організації та духовної спадкоємності групи. Розуміння тварини як тотема лягло в основу багатьох моделей аналізу пізніх палеолітичних печер Франко-Кантабрійського регіону. До числа основних теоретичних джерел належать дослідження Л. Леві-Брюля «Primitive Mentality» [43] і «The Soul of the Primitive» [44], у яких було введено поняття «містичної участі», тобто когнітивного механізму, характерного для первісної свідомості. Згідно з Леві-Брюлем, тварина і людина в уявленні мисливських культур перебували у відношенні глибинного зв'язку, що не передбачав чіткого розрізнення. Це дало змогу трактувати зооморфні образи не як реалістичні зображення, а як фіксацію специфічних форм мислення, спрямованих на взаємодію з надприродним світом.

Вплив Леві-Брюля простежується у працях багатьох археологів середини ХХ століття, включно з А. Леруа-Гураном. Важливим етапом розвитку історіографії стало формування структурної школи аналізу первісного мистецтва. Класичні праці А. Леруа-Гурана, «The Dawn of European Art» [41] та «Treasures of Prehistoric Art» [42], стали основою нової методології, що розглядала печерні ансамблі як впорядковані символічні системи. Леруа-Гуран довів, що розміщення зооморфних образів у печері підпорядковане структурній логіці, де окремі види тварин утворюють опозиції та семантичні поля. Цей підхід дозволив відійти від виключно магіко-ритуальних пояснень і перейти до аналізу первісного мистецтва як складної системи просторової семіотики. Паралельно з цим розвивалися дослідження безпосередньо присвячені палеолітичному мистецтву Європи. Вирішальний внесок у систематизацію матеріалу зробили праці А. Брейля: «Four Hundred Centuries of Cave Art» [17] та «The White Lady of the Brandberg» [18], де вперше було здійснено масштабне порівняння різночасових і різно регіональних пам'яток. Подібний описовий, але фундаментальний характер має робота А. Бродріка «Prehistoric Painting» [19].

Ці праці закріпили традицію наукового каталогування пам'яток і створили базу для подальших інтерпретаційних моделей.

Одним із ключових сучасних напрямів історіографії є когнітивна археологія. Найвідомішим представником цього підходу став Д. Льюїс-Вільямс у співавторстві з Ж. Клоттесом, праця «The Shamans of Prehistory» [25]. У межах цієї концепції наскельне мистецтво розглядається як продукт шаманських практик і трансівних станів, що виникали в умовах печерного простору. Когнітивна школа пропонує тлумачити зооморфні образи як візуалізацію досвіду переходу між рівнями свідомості, що суттєво розширило методологічні горизонти дослідження первісного мистецтва. Паралельно з європейською тематикою розвивалися дослідження наскельного мистецтва Африки, Близького Сходу та Австралії. Серед класичних авторів цього напрямку слід виділити Г. Лота, який у своїх працях про Тассілін-Аджер [45; 46] створив цілісну модель еволюції наскельних зображень Сахари. У центрі його уваги – зображення фігур тварин, що відображають зміни клімату, форм господарства та ритуальних практик. Ці дослідження важливі тим, що демонструють глобальну варіативність зооморфних мотивів за межами європейського палеоліту. Аналогічне значення має робота М. Морвуда «Visions from the Past» [52], що присвячена австралійському мистецтву, включно з рентгенним стилем, який наочно демонструє зв'язок між зображенням і уявленнями про внутрішню будову та сутність тварини.

Значне місце у сучасній історіографії займає і спеціалізована археологічна література, що зосереджена на матеріалах окремих пам'яток. У контексті української археології вирішальним є внесок В. Даниленка, який у монографії «Кам'яна могила» [3] запропонував системну класифікацію петрогліфів, пов'язав їх із природною морфологією святилища і окреслив можливі міфологічні інтерпретації. Ці положення були суттєво доповнені сучасними археологічними дослідженнями, зокрема роботою О. Заматаєвої [4], яка довела роль петрогліфів як частини «археологічної колекції», саме

системного культурного комплексу, що відображає ритуальну активність спільноти. На тлі цих праць особливо важливою є стаття Н. Михайлової, присвячена оленю у франко-кантабрійському мистецтві [8], оскільки вона поєднує археологічний аналіз із порівняльно-міфологічним підходом і демонструє тяглість зооморфних мотивів у різних культурах.

Ряду джерел притаманний описовий, але цінний емпіричний характер. Наприклад, роботи М. Макаревича, присвячені трипільській образотворчій традиції [6; 7], хоч і стосуються пізнішої доби, показують аналогічні принципи функціонування символів і ритуальних зображень, що важливо для розуміння трансформації зооморфних мотивів у первісних культурах. Для формування уявлення про методологічний розвиток дисципліни важливою є аналітична стаття Я. Бондарчук «Теорії виникнення мистецтва...» [2]. У ній систематизовано основні підходи до пояснення походження мистецтва, зокрема магіко-ритуальну, ігрову, наслідувальну та психофізіологічну моделі. Ця праця слугує своєрідним «містком» між класичною теорією і сучасними дослідницькими парадигмами.

Нарешті, окреслення новітнього етапу історіографії неможливе без урахування археометричних досліджень, таких як робота А. Пайка та його колег, присвячена датуванню печер Іспанії методом уран-торію [56]. Цей напрям ставить під сумнів традиційні хронології та спонукає до перегляду питання про еволюцію зооморфних мотивів.

Таким чином, історіографія проблеми зображення тварин у первісному мистецтві сформувалася на перетині кількох наукових традицій: етнографічної, релігієзнавчої, міфологічної, археологічної та когнітивно-аналітичної. Класичні твори з теорії міфу та ритуалу, а саме Еліаде [29], Фрейзер [36], Леві-Брюль [43; 44], Радін [58], створили інтелектуальне підґрунтя для тлумачення тварини як носія сакральної сили та як архетипного образу, що структурно визначає мислення первісної людини. Археологічні праці Брейля [17; 18], Леруа-Гурана [41; 42], Бана [12; 13] і сучасні когнітивні дослідження Клоттеса та Льюїса-

Вільямса [25] дозволили інтегрувати ці теорії у комплексний аналіз матеріальних пам'яток. Українські дослідження, що використовувалися у роботі, (Даниленка [3], Заматаєвої [4], Михайлової [8]) забезпечили локальний археологічний контекст, що вписується у глобальну наукову традицію. Усе це формує багаторівневу історіографічну базу, яка дає змогу осмислити зооморфні зображення не лише як художні артефакти, а як ключові символи первісної культури, вплетені у структури міфу, ритуалу, простору та соціальної організації.

Розділ 2

ОБРАЗ ТВАРИНИ У ПЕРВІСНОМУ ТАНЦІ

Образ тварини в первісному мистецтві традиційно асоціюється передусім із наскельним живописом і різьбленням, де фігури бізонів, оленів, птахів чи змії виступають знаковими візуальними маркерами світогляду людини кам'яної доби. Проте тварина була присутня не лише у статичних зображеннях: її образ оживав у танцювальному русі, який виконував не декоративну, а глибинно магічну й соціально-об'єднавчу функцію. Саме в хореографії первісних спільнот відбувалося найповніше втілення ідеї тотемного зв'язку людини з природою, адже танець дозволяв не тільки зобразити тварину, а й пережити її рух, силу, поведінку, увійти з нею у стан символічної єдності. Саме первісний танець, його класифікація та, найголовніше, образ тварини у ньому, буде розглянуто у цьому розділі.

2.1. Теоретичні засади первісного танцю. Що таке танець? Чи можемо ми вважати первісні ритуали тим, що ми зараз називаємо «танець» та на які види їх можна розділити? На сьогодні західноєвропейські й американські вчені написали чимало досліджень про теорію хореографії. Нас цікавить насамперед те, як у цих роботах пов'язані визначення танцю та теорія його походження. У цьому підрозділі буде зроблена спроба проаналізувати ці теорії та, найголовніше, відповісти на поставлені на початку питання.

Відомий англійський фізіолог і дослідник мистецтва Гевлок Елліс визначає танець як «явище, в якому все підпорядковано строгим правилам числення, ритму, метра й порядку, строгому дотриманню загальних законів форми та чіткому підпорядкуванню частини цілому» [31, С. 11]. На думку вченого, ці риси властиві не лише ідеальному духовному началу життя, а й, у ще більшій мірі, самій Всесвіту: «Ми цілком праві, коли розглядаємо не лише життя, але й увесь Всесвіт як танець» [31, С. 11]. Значення танцю в широкому сенсі полягає в тому, що «це внутрішній і абсолютно визначений прояв

загального ритму, того самого ритму, якому підпорядковується не тільки життя, але й увесь Всесвіт, якщо, звісно, можна дозволити собі так іменувати суму тих космічних впливів, які доходять до нас із Всесвіту» [31, С. 35].

Таким чином, Г. Елліс пояснює походження мистецтва, спираючись на космологічну концепцію, що набула досить широкого поширення в другій половині ХХ століття. Теорія походження танцю, запропонована А. Хаскеллом, який вважає, що тварини танцювали задовго до появи людини і що їх танець був підказаний ритмом життя, який пульсував у їхніх тілах та у Всесвіті [38, С. 8], повністю збігається з космологічною теорією походження танцю, висунутими Еллісом.

Разом із тим, на думку Г. Елліса, танець є найдавнішим засобом вираження почуттів – «релігійних, про які ми знаємо з найдавніших часів людства, і любовних, що виникли задовго до появи людини» [1, С. 35]. На підтвердження своїх положень автор наводить багато цікавих відомостей про танці первісних народів. І все ж його теорія доволі легко подається критиці. Значення та роль релігії, танцю й їх взаємозв'язку в житті первісних людей Елліс вочевидь перебільшує. Він вважає, що «танець у своїх початкових формах слугував вираженням усієї сутності людини, бо вся сутність людини була релігійною» [31, С. 36]. Перше твердження суперечить очевидним фактам про те, що до нас дійшли численні пам'ятки того ж образотворчого первісного мистецтва, про котрі йшлося у минулому розділі, у яких «сутність» первісної людини виражена не менш повно, ніж у танці. Друге твердження Г. Елліса про те, що вся «сутність» первісної людини була релігійною, також не зовсім коректне. Сучасна археологічна наука вже давно дійшла до думки, що первісна людина мала «нерозчленовану» суспільну свідомість, з якої, як пише Колін Ренфрю у своїх навчальних й оглядових працях зі археології, «релігію, ритуал і матеріальну культуру треба розглядати як частини складної соціальної системи» і попереджає проти однобічних (містичних або натуралістичних) інтерпретацій. [59, С. 383]. Простіше кажучи, для первісної людини не було

окремо релігійних міфологічних вірувань й окремо побуту, усі компоненти цього рівняння й складала їх життя.

Трактування Г. Елліса любовних танців людей, які він безпосередньо виводить із любовних танців птахів і тварин, є доволі цікавим питанням, на котре, на жаль, правильну відповідь знайти буде складно. З одного боку, естетична свідомість формувалася у нерозривному зв'язку зі людським життям й є виключно людською властивістю, не притаманною тваринам. Тому біологічна теорія походження мистецтва, згідно з якою танці людей походять від танців тварин, здається, не спроможною на існування. Зі іншого боку, цю концепцію розвиває американський історик та теоретик танцю У. Сорелл: «У своїй сутності танець є ритмічним рухом» [63, С. 9]. Як і в Елліса, танець зводиться ним до безмежно широкого поняття – ритмічного руху. Повністю погоджується У. Сорелл і з іншими положеннями теорії Елліса, на його думку, танець старший за людину. Первісні люди наслідували різних тварин і точно їх копіювали, показуючи, як вони полюють, бігають, шукають їжу або доглядають одне за одним. Справді, первісна людина вміла відтворювати поведінку тварин (що ми ще будемо розглядати у частинах про тотемні та мисливські танці), але означає це те, що людські танці походять від танців тварин? На суб'єктивну думку авторки – ні, скоріше люди надихалися рухами тварин для своїх цілей, котрі вже регулювалися кінцевим результатом танцю.

Нині в зарубіжній науковій літературі, зокрема у французьких, англійських та американських енциклопедіях, найпоширенішим є визначення танцю не просто як універсального руху, а лише як руху людського тіла. Як приклад, візьмемо визначення зі провідної американської енциклопедії *Encyclopedia Americana*: «Танець – це ритмічні рухи тіла або його частин, які виконуються з метою вираження емоцій або слугують засобом прояву релігійних настроїв, засобом розваги чи способом передання тих чи інших суспільних ідей» [32, С. 447]. Автор статті А. Меррей, колишній президент Національного американського інституту побутового танцю, вважає, що в

найдавніших формах танець був мімічним і виник як результат бажання первісної людини виражати свої емоції. Потреба виражати емоції, на його думку, з'явилася задовго до виникнення розмовної мови. За той час, що мова розвивалася і безпосередня необхідність у мімічних рухах зникла, стрибки й підскоки (найдавніші танцювальні елементи) перетворилися на рухи, підпорядковані певним правилам і традиціям, увійшли в племінні обряди та стали основою для ранніх форм фольклорних танців [32, С. 447]. Визначаючи танець як ритмічні рухи тіла або його частин, А. Меррей відводить танцю роль виразника емоцій, тобто замітника мови, що ще не сформувалася. Визначення, подібне до того, що дав А. Меррей, пропонує вже згаданий англійський дослідник А. Хаскелл: «Танець – це засіб вираження емоцій шляхом постійної зміни рухів, підпорядкованих певному ритму» [38, С. 8]. Таким чином, у цих визначеннях танець розглядається як засіб вираження емоцій через рухи.

Водночас не можна забувати, що теорії походження танців формувалися у першій половині ХХ століття, коли науковий світ ще «ряснів» чоловічими дослідниками, котрі часто накладали свою патріархальну ідеологію на дослідження зовсім інших епох. Тому наступний напрям теорії танцю пов'язаний з ім'ям німецького історика культури, музикознавця та дослідника хореографії К. Закса. Визнаючи походження танцю від танців вищих тварин, він водночас зауважує, що «вивчення їх не мало б великого значення, якби танець являв собою лише успадковане від диких предків моторно-ритмічне вираження надлишкової енергії, радості життя. Але якщо встановлено, що схильність до танцю розвивається різними шляхами в різних груп людей, а його сенс і значення пов'язані з іншим феноменом цивілізації, історія танцю набуває величезного значення для вивчення людства» [60, С. 10]. К. Закс, виходячи з цього, на його думку, основоположного поділу людських типів, створює теорію й історію розвитку танцю. Спираючись на встановлене, нібито, положення, що за патріархату люди відрізнялися екстравертованими характеристиками, а за матріархату – інтравертованими, К. Закс бачить історію розвитку танцю так:

народження танцю належить до того віддаленого часу, коли формувалася подвійна сутність людської природи. Патріархат приніс силу, непостійність, тенденцію до кочового способу життя, скотарству, культ Сонця. Матріархат дав ніжність, терпіння, культ предків і Місяця [60, С. 59]. Звісно, нічого спільного зі науковими теоріями, що мають якісь підтвердження це немає. І все ж низка основних, суто суб'єктивних положень, висунутих К. Заксом, отримали подальший розвиток у працях європейських учених. Насамперед це визначення характерних особливостей танцю лише через психіку виконавця, підміна соціальних детермінацій фізіологічними й психологічними. У виявленні сутності танцю через психічні особливості індивіда є певна логіка. Дійсно, один і той самий танець у виконанні різних танцівників часто наповнюється різним, а іноді й зовсім протилежним емоційним змістом. Але це стосується лише художньої інтерпретації хореографічного тексту, який зазвичай, особливо в масових танцях, залишається незмінним і найчастіше не належить виконавцям. Тому неможливо проаналізувати такий вид людської діяльності, як танець, лише у психологічному аспекті. [5, С. 19]

Доволі великої популярності набули дослідження американського вченого, директора Інституту кантометрії й хореометрії при Колумбійському університеті, автора фундаментальної праці «A Folk Song Style and Culture» Алана Ломакса. Він вважає, що «танець як такий становить ескіз або модель життєво необхідного комунікативного зв'язку, що сфокусував у собі найпоширеніші моторно-рухові зразки, які найчастіше й найуспішніше використовувалися в житті більшістю людей даної культурної спільноти» [48, С. 223]. Визначивши танець як модель комунікативного зв'язку, А. Ломакс відніс його до розряду знакових систем, що включають різні способи сигналізації, природні й штучні мови. Тим самим він зводить танець лише до засобу спілкування між людьми. Треба зазначити, що він завжди був і засобом суспільного виховання, не лише фізичного, а й духовного, а також особливим способом пізнання навколишньої дійсності. Отже, А. Ломакс виявив у своєму

визначенні не сутність танцю, а лише одну його рису.

Методологічно неправильний підхід розглянутих вчених до дослідження не дозволяє їм конкретно аналізувати первісну культуру. У виявленні походження та характерних особливостей танців вони не враховують соціально-економічні умови життя, релігійні вірування як своєрідну форму їх духовного відображення. У розглянутих працях учені не керуються принципом історизму, необхідним для розуміння будь-якого періоду історії. Тому особливо важливо в питаннях його вивчення спиратися на точний фактичний матеріал, насамперед на дані археології. Вони численні й різноманітні та містять достатню кількість людських зображень у різних позах і рухах. Але постає питання: чи є це танцями? Навіть якщо припустити, що на скелях зображені якісь сцени з повсякденного життя первісної людини, то й у цьому разі вони становлять певний інтерес для вивчення танців (з численних етнографічних матеріалів відомо, що первісні мисливці у своїх танцях копіювали сцени полювання й військових сутичок.) Але все ж ми схильні припускати, що на фресках із людськими фігурками найчастіше зображено саме танці. Під час полювання немає жодної потреби виконувати сильні обертальні рухи стегнами так, щоб колчан зі стрілами відлітав убік, і обертати лук над головою або навколо стегон, як це показано на фресках Іспанії та Північної Африки. Можливо, подібні рухи спостерігав у своїх експедиціях етнолог Джордж Стоу, в танці бушменів-мисливців, що називався Кахоуне ('Kaoune). Чоловіки виконували його в лінію, обертаючи луки над головою з такою силою, що вони перетворювалися на суцільну тонку нитку [67, С. 116]. Актуальним тут стане фрески Леванту в Іспанії. Тут, окрім природних для стрільби з лука положень тіла, ми бачимо й такі, у яких стріляти неможливо або, принаймні, незручно. Наприклад, дуже важко стріляти, стрибаючи або стоячи на одній нозі, а також нахиливши плечі вперед, через що можемо зробити висновок, що два цих випадка повторюють один й той самий сюжет – танець.

Судячи з етнографічних даних, однією з основних форм здійснення

обряду в первісному суспільстві був танець. За спостереженнями американського історика первісного мистецтва П. Вінгерта, усі форми образотворчого мистецтва були нерозривно пов'язані з церемоніями та ритуалами й прямо або опосередковано були їх пластичним утіленням [69, С. 35]. Вчена Ельміра Корольова зазначає, що «на деяких фотографіях, зроблених у долині Ітурі (Конго) і Бурунді, танцюючі пігмеї приймають точно такі самі пози, як виконавці танцю Беса на давньоєгипетських статуетках». [5, С. 31] Крім суперечливих, існує велика кількість зображень, танцювальний характер яких не викликає жодних сумнівів. Тому і малюнки на скелях, і скульптурні зображення найдавніших епох є надзвичайно цінним матеріалом для вивчення первісного танцю.

Водночас виникає питання: чи можна порівнювати пам'ятки первісної культури, віддалені одна від одної величезними відстанями? Зі дуже великою вірогідністю можна стверджувати, що цілком можна порівнювати. Безпосереднє ознайомлення з археологічними матеріалами переконує у великій однорідності первісної культури. Науковці пояснюють це порівняною простотою її культурно-побутового укладу та світогляду. Одним із ключових чинників формування подібних міфологічних уявлень у різних культур є те, що первісні спільноти, незалежно від географічного середовища, існували в подібних умовах та мали однакові базові життєві потреби й емоційні реакції. Люди кам'яної доби, Месопотамії чи сучасної України зіштовхувалися з однаковими фундаментальними явищами людського буття: народженням і смертю, небезпекою та голодом, хворобами, природними катастрофами, а також із необхідністю забезпечити захист, добувати їжу та підтримувати соціальні зв'язки в межах роду чи племені. У первісній свідомості природні явища постали як сили, що перевищують можливості раціонального пояснення. Без знань про фізичні причини грози, повені, посухи або затемнення первісні люди інтерпретували навколишній світ крізь призму оживлення природи. Подібні моделі виникали повторно в різних регіонах саме через універсальність

людського досвіду та однаковий характер викликів, які постали перед ранніми суспільствами. Водночас міф не був просто оповіддю чи фантазією. Він виконував функцію узагальнення та символічного осмислення внутрішнього світу первісної людини, її страхів, очікувань, емоційних реакцій на невідоме й прагнення впорядкувати хаотичну реальність. Саме спільність цих базових психологічних механізмів зумовила появу подібних мотивів і архетипів у міфологіях різних народів, навіть тих, що не перебували у взаємодії між собою.

Отже, паралелі між міфологічними системами різних архаїчних культур пояснюються не культурними запозиченнями, а універсальними закономірностями первісного мислення та єдністю людського досвіду на ранніх етапах розвитку суспільства.

Таким чином, археологічні пам'ятки є величезним і різноманітним документальним матеріалом з мистецтва первісної епохи. Однак значення й зміст навіть найбільш виразних наскельних зображень залишаються незрозумілими з точки зору хореографії, якщо не знайти їм пояснень у етнографічному матеріалі. Звісно, відтворити точний первісний танок у нас не вийде, але ми можемо спробувати уявити приблизні тенденції та риси тих танців. Побут, звичаї, релігія, мистецтво закритих племен, що зберегли риси первісності, проаналізовані на сьогодні у численних працях учених усього світу. До того ж зарубіжними дослідниками написано чимало робіт, присвячених танцям окремих племен. У США з початку ХХ ст. надзвичайно зріс інтерес до вивчення танців індіанців, хоча більшість з них були написані тоді, коли індіанці вже десятиліттями жили у резерваціях, де зазнавали впливу різних культур. «Західний» спосіб життя торкнувся і таких віддалених від цивілізації куточків світу, як Австралія, що необхідно враховувати й при використанні етнографічних матеріалів.

Полювання було одним із найдавніших процесів виробництва й протягом тисячоліть займало провідне місце в житті людини. Природно, що основними сюжетами в художньому відображенні дійсності стали сюжети, присвячені

мисливству. До числа найдавніших людських малюнків, як свідчать археологічні матеріали, належать зображення звірів. Проте найдавніші палеолітичні малюнки відтворювали не цілісний образ тварини, а лише якусь одну найбільш характерну її рису, наприклад, круп, роги тощо. Отже, поряд зі майстерно виконаними зображеннями тварин, у нескельних розписах палеоліту зображені й певні міфічні істоти зі звіриною чи пташиною головою, людським корпусом або лише людськими ногами. Як приклад, особливо характерний у цьому сенсі знаменитий «Чаклун» із печери Трьох братів, Франція. Форма тулуба та його розташування, а також передні кінцівки нагадують якусь тварину з родини котячих, тоді як пишній хвіст подібний до лисого. Голова також не схожа на голову якоїсь однієї тварини: розгалужені роги від оленя, круглі очі наче від сови, дзьоб від орла. І тільки задні кінцівки подібні до ніг людини. Недалеко від «Чаклуна» в тій самій печері зображено й «маленького чаклуна» в бізонячій шкурі [19, С. 22]. Приведені приклади дозволяють припустити, що основними засобами виразності первісних мисливських дійств були танець і пантоміма-повторення рис тварин, які, ймовірно, виконувалися одночасно зі створенням петрогліфа.

Дослідниця первісного танцю Ельфріда Корольова (Рузалія – не русифіковане прізвище) поділяє три основні сюжети первісного мистецтва – тварини, жінки й антропоморфної істоти (або чоловіка-мисливця). Таким чином, дослідниця також виділяє три основні образи, у яких достатньо чітко виявляються кінетико-пластичні особливості найдавнішої хореографії: образ антропоморфної істоти, жінки та чоловіка-мисливця. При цьому ми не виключаємо основний образ палеолітичного мистецтва – образ звіра, який не може слугувати безпосередньою характеристикою людських танців, але існує в різних проявах у кожному зі зазначених типів. [5]

Три основні образи визначають і основні типи та підтипи первісних танців, що виділяє Корольова: тотемні (або тотемічні) танці, обрядові танці (чоловічі та жіночі, котрі також розділяються на підтипи, що буде зазначено в

окремих відповідних підрозділах) та побутові. При цьому ми не виключаємо основний образ палеолітичного мистецтва – образ звіра, який не може слугувати безпосередньою характеристикою людських танців, але існує в різних проявах у кожному зі зазначених типів, окрім побутових (керуючись основною направленістю роботи (образу тварин), цей тип танцю не буде розглядатися) [5].

Повертаючись до питань, що були зазначені на початку, ми вже маємо відповідь на питання щодо видів. Інші питання також вже мають обґрунтовані відповіді: танець у первісному суспільстві був культурно регламентованою системою рухів, що виконувала ритуальні, комунікативні та емоційно-виразні функції, а первісні ритуали з руховим компонентом можуть бути інтерпретовані як ранні форми танцю.

2.2. Тотемні танці. Витоки тотемних практик сягають часів, коли формуються найдавніші форми культових дійств, пов'язаних із тотемічними уявленнями. Для розуміння сутності тотемних танців необхідно уточнити саму природу тотемізму як форми вірування у кровну спорідненість між родовою групою та її тотемом, здебільшого видом тварини, рідше рослини. Рід часто отримував ім'я свого тотема, а його члени вважали себе нащадками спільного предка й перебували з ним у священному спорідненні. Таке уявлення було специфічним ідеологічним відображенням реального зв'язку роду з природним середовищем, який міг бути осмислений лише в доступній для ранніх етапів культурного розвитку формі уявної кровної єдності. Тотемні танці постали як культові дійства, що виконувалися під час визначених обрядів і магічних ритуалів, де шамани проводили ритуальні церемонії, звертаючись до тотемного пращура. Танці супроводжувалися зверненнями та ритуальними жестами, спрямованими на вшанування тотемної тварини, отримання її заступництва та захисту від голоду, хвороб або ворожих сил. Учасники таких обрядів переживали відчуття безпосередньої присутності тотемного предка, що

посилювало сакральний характер ритуалу.

Тотемізм став однією з провідних теоретичних моделей, що трактують витоки ранніх форм релігії; одним із ключових його дослідників був англійський антрополог Джеймс Фрезер [8]. Значний внесок у вивчення тотемістичних вірувань здійснили й інші вчені, зокрема американський антрополог М. Спіро, який, аналізуючи тотемізм серед народів Північної Америки, підкреслював, що ці вірування ґрунтувалися на цілісному баченні світу, де всі елементи, люди, тварини й рослини, перебувають у взаємній залежності та нерозривному зв'язку.

У цьому контексті нас цікавить зміст і значення тих обрядів, учасниками яких могли бути міфічні істоти, що зображені у виразних танцювальних позах. Проте насамперед слід відповісти на запитання: у якому зв'язку створювалися ці зображення? Звернімося до етнографічних матеріалів народів, що були закриті під час свого культурного розвитку й у яких ще збереглися традиції наскельного мистецтва. Насамперед це стосується аборигенів Австралії. У наскельних малюнках австралійців основну увагу приділено кенгуру, крокодилам, зміям, різноманітним личинкам, комахам, а також незрозумілим міфічним істотам.

Серед племені караджері наскельні зображення, як пише Л. Леві-Брюль, «мають на меті забезпечити розмноження та зростання рослинних і тваринних видів, що становлять інтерес для племені. Для досягнення цієї мети необхідними є присутність і діяння міфічних істот, напівлюдей-напівтварин, предків, від яких походять ці види, а також відповідні людські спільноти. Це присутність і ця дія реалізуються через проголошення міфів і здійснення відповідних церемоній. Згідно з уявленнями караджері, скельні зображення зберігають свою силу за умови, що їх поновлюють на початку сезону дощів» [43, С. 418]. Звідси можна висунути припущення, що головними учасниками обрядів були фантастичні істоти, зображені на скелях, у пантомімах і танцях, істоти, що поєднували в собі риси людей, тварин, птахів, змій і навіть рослин.

Дослідники, найімовірніше, вбачають у них виконавців тотемічних обрядів. Таке припущення підтверджується етнографічними матеріалами про аборигенів Австралії.

Археологічні пам'ятки зафіксували ознаки первісних художньо-ритуальних дійств, близьких до тих, що відомі за етнографічними матеріалами австралійців і бушменів. Дослідники австралійських інтічіума зазначають, що більшість цих багатомісячних церемоній мала кілька цілей. «Наслідуючи те, що робили міфічні предки в певних ситуаціях, відтворюючи їхні жести й дії, учасники церемоній долучаються до них і реально причетні до їхньої сутності. Водночас новачків, тобто молоде покоління, яке має увійти до кола дорослих, вводять у таємниці священних обрядів, від яких періодично залежить добробут і благополуччя групи. Паралельно учасники церемонії сприяють швидкому росту та примноженню рослин і тварин – тотемів різних кланів племені» [43, С. 115].

Ініціації юнаків бушменів мали подібні функції. «Хлопчиків навчають поводженню з жінками, поведінці на полюванні, під час церемоній, ознайомлюють з табу, вводять їх у світ релігійних міфів і вірувань» [1, С. 124]. Відголоски цих обрядів збереглися й у деяких ігрових танцях бушменів, що імітували спаровування тварин. Таким чином, у тотемічних обрядах молоде покоління не лише знайомилося зі священною історією свого племені, а й долучалося до трудових навичок дорослих. Юнаки вчилися пізнавати навколишній тваринний світ, усвідомлювати себе чоловіками й водночас членами певного людського колективу.

Немає сумніву, що тотемічні танці мали потужний емоційний вплив. Уподібнення людини звірові в таємничій атмосфері печери, прикрашеної магічними зображеннями, що ніби оживали у світлі факелів, справляло на уяву первісної людини незрівнянне враження. Відомо, що для первісної людини «надягти маску означало піддатися реальному перетворенню... Достатньо згадати людей-пантр та людей-леопардів Західної Африки: надягнувши шкіру

звіра в потрібних магічних умовах, вони відчували себе реально перетвореними на пантер і леопардів. Якщо ж їхня жертва зривала з них шкіру, вони миттєво знову ставали лише людьми, до того ж дуже наляканими, і з ними легко було впоратися» [43, С. 126]. Психологічний вплив тотемічних обрядів посилювався тим, що танці були лише частиною єдиного художньо-ритуального комплексу, підпорядкованого міфологічній системі – «специфічній для родового суспільства формі ідеологічного синкретизму». Міфи, як своєрідні витвори художньої фантазії, слугували первісній людині реальним поясненням походження роду, фратрії або окремих людей від тотемних предків (тварин, птахів, комах, змій, рослин, річок, гір, каменів та природних явищ). У них розповідалося про взаємини людей і тотемів, про надприродні істоти й сили, що діяли за часів пращурів і впливали на природу й суспільство. Згідно з міфами багатьох народів світу, зв'язок людини з тотемом встановлювався через жінку, і саме від цього союзу народжувалися напівлюди-напівтварини [29].

Отже, міфи виконували функцію своєрідних сценаріїв тотемічних обрядів, у яких брало участь багато персонажів, і кожен із них виконував власний танець, що часто мав дієвий, пантомімний характер. Для точнішого уявлення про ці танці звернімося до обрядів австралійців і бушменів, пам'ятаючи, однак, що вони суттєво відрізнялися від тих, що виконувалися у добу верхнього палеоліту.

Говорячи про тотемічні обряди племені арунта (Австралія), Б. Спенсер і Ф. Гіллен зазначали, що на перший погляд могло здатися, ніби учасники просто зображують поведінку певних тварин. Проте насправді все було зовсім інакше й мало значно глибший зміст. Кожен учасник уособлював пращура, який водночас був і тотемною твариною та жив у міфічні часи, тобто в період алчерінга [65, С. 228]. Цікавим є опис Б. Спенсером і Ф. Гілленом одного з епізодів із життя тотемів-птахів, виконаного у формі танцювальної пантоміми. Спочатку виконавці, орел і сокіл, сиділи у «гніздах», роль яких виконували щити. Вони піднімали й опускали руки, імітуючи помаху крил. Потім вони

вистрибували та починали насторожено кружляти один навколо одного. Згодом раптово схоплювалися й починали бити одне одного головами через шматок «м'яса». Билися вони, як справжні птахи. Нарешті одна з птахів виривала з рота іншої «шматок м'яса», зроблений із трави, волосся та пуху [65, С. 296-297]. Тут треба зазначити, що дуже схожа різноманітність рухів дивних птахоголових істот зі малюнків з Адорри (Сицилія) сприймається як кінетико-пластичне втілення міфу про фантастичного пращура. Майже ідентична схожість традицій на територіях, що мають між собою приблизно 15 тисяч кілометрів, ще раз підтверджує теорію про те, що у людей присутній однаковий людський досвід, через котрий й народжується будь-який вид мистецтва, у цьому випадку – танець.

У тотемічному танці кенгуру, який виконували щонаочі протягом тижня, відтворювалися різні епізоди з життя первопредка, його подорожей «країною сновидінь» та звершуваних ним подвигів. В одному з таких епізодів розігрувалася драматична сцена боротьби між пращуром-Кенгуру та пращуром-Диким собакою. Пращур-Кенгуру зазнавав лютого нападу, проте незмінно виходив переможцем [26, С. 163].

Тотемічні танці кенгуру – годування самки й самця, їхнє парування, дитинча, що стрибає між ногами матері – спостерігав Ф. Роуз у австралійського племені питьяндьяра [9, С. 242-245]. Такою ж точністю виконавці танців особистого тотема передавали всі поведки тварини, її внутрішній стан і настрої у різні моменти життя. Під час великого корроборі (священної танцювальної церемонії острова Мелвілла, Австралія) Б. Дін і В. Керрел стали свідками танцю вождя племені, тотемом якого був крокодил. Елай (так звали вождя) рухався особливою ходою, у міру пришвидшення танцю він дедалі більше притискався до землі. Його витягнуті назад руки зображували дрібну рябь на воді, що її спричиняв повільно занурюваний у воду крокодил. Потім одна нога з величезною силою викидалася вперед, а тіло починало скручуватися гострими вигинами, нагадуючи рухи хвоста крокодила. Це був справжній крокодил, що

вистежує жертву. Коли він наближався, ставало навіть страшно [27, С. 79]. Дослідники описали та фотозафіксували винятковий за пластичною та акторською виразністю образ, створений виконавцем тотемного танцю.

Звернімося тепер до прикладів тотемних танців бушменів. У наскельному живописі бушменів значне місце займають різноманітні зображення танцюючого богомола (*Mantis religiosa*), якого вони називали Нго або ж Цг'аанг (Ц'агн, Цг'ааген), тобто «господин». «Умовними знаками «ц», «цг» передано своєрідні «клацаючі» звуки бушменської мови, дуже важкі для вимови...» (Корольова). Роль Цг'аанга виконували чоловіки, жінки акомпанували їм ударами в долоні. Зовнішнє уподібнення богомолу супроводжувалося копіюванням усіх його рухів – стрибків, поворотів голови й корпусу. Магічне значення надавалося у танці поворотам голови. Міфічний Цг'аанг володів надприродною силою і міг створювати різні види антилоп, у тому числі місяць-антилопу [69, С. 32]. У наскельних зображеннях вони представлені танцюючими та граючими на музичних інструментах типу грецьких авлосів [69, С. 33]. У вигляді міфічного бика, що живе у великій калюжі, бушмени уявляли собі дощ. Заклиначі дощу зображали в танці, як вони ловили цього бика за роги за допомогою ласо [69, С. 32]. На петрогліфах Південної Африки представлено величезну кількість інших міфічних істот: рогата змія, крилата антилопа, слон із пазурами на ногах і чудернацьким хоботом, фантастична істота, що переслідує маленьку людську фігурку, напівлюдина-напівантилопа, деякі міфічні пращури бушменів Дракенсберга [68]. Це, безумовно, свідчить про тематичне різноманіття й пластичне багатство тотемічних танців.

Згідно з легендами, багатьох рухів цих танців люди навчилися у тварин [37, С. 48]. Судячи з наскельних малюнків, південноафриканські племена розігрували на честь своїх тотемічних героїв «багатоактові» пантомімно-хореографічні дійства зі складними сюжетами. Але сенс багатьох зображень і досі лишається нерозгаданим. У бушменському рисунку на скелі Діана (Південна Родезія) зображена справжня фантасмагорія танцю. І це не дивно. У

наскельних зображеннях цих племен можна побачити величезну кількість найрізноманітніших тварин, птахів, комах – фактично всю навколишню фауну, яка отримувала образне пантомімно-хореографічне втілення у тотемічних обрядових дійствах, що нагадували складні багатоактові вистави, які тривали кілька днів, а подекуди й місяців. Вони відзначалися пластичним та значним сюжетним різноманіттям. Вони включали танці, присвячені життю і діяльності міфічного пращура, жіночі обрядові танці плодючості та чоловічі мисливські танці. Будучи найважливішим компонентом обрядів ініціацій, тотемічні танці були однією з основних форм збереження накопиченого племенем життєвого досвіду та передання його молодшому поколінню. У цьому полягала їхня головна функція. Крім того, тотемічна пляска була своєрідним «паспортом» роду, клану або навіть окремої особистості. У племені бечуан (Африка), наприклад, коли зустрічалися незнайомі люди і хотіли дізнатися, до якого клану належить кожен, вони просто запитували один одного: «Що ти танцюєш?» [36, С. 37-38]. Таким чином, у тотемічних обрядах проявляється перша спеціалізація танцю.

На початку XIX ст. (коли почалося наукове дослідження духовної культури цих племен) «давня самобутня релігія бушменів була вже деформована, значення небагатьох обрядів, що ще зберігалися, були забуті самим народом» [11, С. 42]. Багато ритуальних дійств, присвячених міфічним персонажам, на той час перетворилися на ігри або побутові танці. Але в деяких із них все ще помітні сліди давніх тотемічних дійств. Так, Г. Стоу вдалося частково розгадати на стіні печери в районі Малути (Південна Африка) малюнки, де зображено сцени з життя міфічних пращурів. У верхній частині рисунка жінки різного віку виконують дуже динамічний танець, очевидно Мокома. Поруч із ними – три рогаті демонічні істоти із звіриними головами, клишоногими і товстими ногами, у шкурах і з довгими хвостами. Один демон схопив двох провинилих бушменів: одного він тягне на спині, другого, обв'язавши ремнями довкола шиї, волочить по землі. Двоє інших демонів,

задоволені здобиччю, прямують йому назустріч. У другій сцені зображено перетворення грішників, «зіпсованих» Мокома, у тварин і їхнє побиття палицями. Особливо дістається їм від Каанга (так Стоу називав Цг'аанга) [67, С. 120-121]. За спостереженнями Т. Арбусе, танець Мокома своїми безладними стрибками нагадував ігри молодих тварин. Знемагаючи від втоми, виконавці стрибали до виснаження, супроводжуючи танець різними криками. Деякі не витримували напруження і падали на землю, обливаючись кров'ю, що струмувала ріками з носа. Тому танець і називали Мокома, або Танець крові. Чоловіка, що впав, оточували жінки. Вони клали на нього навхрест два стебла тростини й витирали піт страусиним пір'ям. Потім робили кілька стрибків убік від нього й падали йому на спину. Незабаром чоловік приходив до тями. Так закінчувалася церемонія [67, С. 119-120]. Бушмени вважали, що танцювати Мокома їм наказував Ц'агн [30, С. 226], і вірили, що деяких чоловіків, «зіпсованих» Мокома, він відводив кудись під воду і там перетворював на тварин [67, С. 120]. Скоріш за все, цей ритуал був пов'язаний із обрядами ініціацій, але, крім того, бушмени виконували його всю ніч під час війни, голоду та інших лих. Вони знали, що від цього танцю нерідко помирають, але вірили, що Каанг поверне їм життя [67, С. 119].

Згідно з дослідженнями У. Гемблі, танці, виконувані до виснаження, відігравали важливу роль у системі фізичного виховання, що становила один з основних моментів племінних ініціацій. Водночас юнаки не могли не усвідомлювати, що саме цими танцями вони приваблювали дівчат, які обирали майбутніх чоловіків серед найкращих танцюристів [37, С. 23-24]. П. Радін зазначав, що оволодіння сексуальною магією, умінням приваблювати жінок було однією з головних задач танців ініціації [58, С. 86], тобто таким чином посвячувані знайомилися з життєвим досвідом, необхідним майбутньому чоловікові.

Тотемні танці, що тривали кілька днів, були об'єднані сценарієм міфу про фантастичні мандри з життя пращурів. У наведених прикладах тотемних танців

різних племен чітко проявляється їхня основна риса – майже точне уподібнення тотему. І це найдавніша їхня особливість. Вона існувала ще тоді, коли людина не могла усвідомлювати композиційну цілісність зображення і хаотично наносила на стіни печер лише окремі фігури тварин і міфічних істот. Лексика тотемічних танців визначалася характером пластики певних видів тварин, птахів, комах. Ці танці за своєю структурою були динамічними, у них підкреслювалися рухи, а не пози. На рисунках печери біля річки Хумберт рухи міфічних істот і деяких тотемічних личинок, зображених у наскельному живописі Арнемленда (Австралія) [53, С. 13], надзвичайно різноманітні.

Можемо підсумувати, що у структурі духовного життя первісних спільнот тотемний танець виконував комплекс взаємопов'язаних функцій. Він слугував формою збереження колективного досвіду та його передачі молодшим поколінням, виступав засобом магічного поєднання з тотемом, сприяв самопізнанню та усвідомленню навколишнього світу, виконував знакову функцію, адже був своєрідним соціальним маркером, що окреслював належність індивіда до певного роду або клану. Важливою була й виховна та навчальна функція танцю, оскільки ритуальна практика була засобом формування соціально значущих навичок та моделей поведінки. Нарешті, тотемічні танці відігравали об'єднуючу роль, оскільки вимагали колективної участі, утворюючи згуртованість спільноти та нерозривний зв'язок кожного її члена з родом.

2.3. Обрядові танці чоловіків. Обрядові танці представляють собою спеціалізовані хореографічні форми, що виконувалися в контексті ритуальних дійств і служили засобом символічного відтворення певних обрядів та релігійно-культових практик. Окремо виділяються танці чоловічі та жіночі. За тематикою, у найдавніших формах чоловічі обрядові танці поділялися на мисливські та військові. Їх теми були пов'язані з повсякденними заняттями чоловіків, а саме зі полюванням, рибальством, війною. У священних танцях розповідали міфи про створення світу. Тематика танців у значній мірі

визначала їхню пластику. Чоловік-мисливець в обрядових танцях, наслідуючи тварину, копіював усі її рухи. Б. Дін і В. Керелл відзначали в танцях австралійців котячу грацію [26, С. 98]. Така ж риса властива пластичності бушменів [23, fig. 332] і, ймовірно, багатьох інших мисливських племен. Серед факторів, що визначають пластику танців австралійців, Б. Дін і В. Керелл відносили їх фізичні дані – надзвичайно добре розтягнуті литкові м'язи й ахіллові сухожилля, що дозволяло їм значно легше, ніж європейцям, стрибати з присідання, не відриваючи п'ят від землі, «повторюючи» тварину [26, С. 41]. Ймовірно, уміння австралійців стрибати таким чином досягалося завдяки наполегливому тренуванню з метою наслідування рухів якоїсь тварини, можливо, кенгуру. Однак, мабуть, найбільше місце в лексиці мисливських, а пізніше й військових танців займали високі стрибки, яким часто приписували магічну силу.

У наскельному живописі мезоліту й неоліту поряд із поодинокими зображеннями тварин та міфічних істот уже фіксуються впорядковані композиції, де представлені тварини та мисливці (замасковані й незамасковані) зі зброєю в руках.

Велика кількість подібних малюнків відома в Європі та Африці. Їх спільною рисою є точне зображення тварин і замаскованих мисливців на тлі схематичного відтворення людських фігур, у яких особливо виразно наголошено рух. Повернемося знову до наскельних розписів бушменів. На одному з них бачимо стадо страусів і замаскованого під них мисливця з луком у руці. Впізнати людину можна лише за ногами та луком, який стирчить з-під «черева» птаха. На іншому малюнку за носорогом рухається група мисливців, замаскованих під антилоп. За свідченнями очевидців, під час полювання на полохливих та обережних тварин бушмени використовували повне маскування, одягаючись у шкуру антилопи, зебри або перевтілюючись у страуса. У цьому разі вони рухалися, імітуючи незграбну ходу цих великих птахів, вправно користуючись палицею із закріпленою на ній страусиною головою, достовірно

повторюючи рухи, характерні для птаха під час годування чи огляду території [30, С. 145].

Бушмени застосовували страусоподібне маскування й під час полювання на зебр. У такому випадку вони наближалися до тварин не одразу, а поступово, описуючи повільні кола. Їхня манера рухів була настільки переконливою, що зебри не підозрювали небезпеки. Замаскований мисливець, увійшовши в середину стада, упритул уражав вибрану здобич. Ранець тварини на мить викликав переполох, але незабаром зебри заспокоювалися, бо бачила поруч «птахів». Тоді влучний мисливець підстрелював іншу тварину [67, С. 84-85]. Скоріш за все, подібні методи полювання були широко поширені.

Постає питання: з якою метою сцени полювання так детально відтворювалися на стінах печер? Частково відповідь дають етнографічні матеріали. Бушмени вірили, що художник, який зображував оленя, що біжить, або грайливого бабуїна, знав не лише кожен їхній рух, а й те, що тварина «відчуває» у цей момент [69, С. 57]. А для успіху маскувального полювання знання поведок звіра було вирішальним. У цьому контексті цікавими є мисливські танці бушменів. Опис одного із них: троє мисливців повільними, пружними рухами кралися навколо вогнища, тримаючи натягнуті луки. Глядачі завмерли, ніби боячись завадити вислідити здобич. Потім з'явилися ще троє виконавців, замаскованих під страусів. Їхні рухи були настільки точними, що спостерігачеві могло здатися, ніби оживає давня легенда про те, що бушмени, «які знають мову тварин», можуть викликати гіпопотамів або розмовляти з бабуїнами. Схиливши шиї, струшуючи пір'ям і підстрибуючи, немов під час шлюбних ігор, виконавці продовжували пантоміму, тоді як мисливці обходили їх з іншого боку і в слушний момент випускали стріли. Дві «птахи» падали, а третя, видавши крик, тікала у темряву. Цей танець було виконано спеціально для дослідника, проте в ньому простежуються риси давнього хореографічного дійства, яке мало ту саму мету, що й наскельні малюнки. [69, С. 59].

Останні, вочевидь, могли бути як замальовками реального полювання, так

і відображенням мисливських танців, виконуваних безпосередньо перед зображеннями. Корольова слушно припускає, що повторення перед малюнками всіх рухів, які мисливці мали здійснити під час полювання, магічно впливало на їхню свідомість, надавало енергії та впевненості, тим самим сприяючи успіху [5, С. 169]. Самих мисливців, однак, така магія не усвідомлювалася: вони вважали, що танці «змушують здобич сама віддаватися в руки» [44, С. 123]. Полювання з маскуванням і його відтворення в танці було поширене у багатьох народів світу. Плем'я майдан (Північна Америка), полюючи на бізонів, точно копіювало їхню поведінку й відтворювало весь процес полювання в танці. У разі невдачі виконувалася спеціальна церемонія: «бізонячий танець», який міг тривати днями й ночами безперервно, поки не з'являлося стадо [20, С. 127-128].

Індіанці сиу перед полюванням виконували «танець ведмедя», супроводжуючи його піснею, присвяченою «ведмежій душі» (рис. 41). Надягнувши ведмежі маски, вони імітували рухи тварини. Танці могли тривати кілька днів [20, С. 245]. Плем'я квакиутл також відтворювало поведінку ведмедя у танцях, у яких виконавці наслідували рев, рух корпусу та поведінку розлюченого звіра [16, С. 467].

Танці уподібнення тваринам виконувалися не лише під час ініціацій і перед полюванням, а й на ритуальних святах. Як зазначає Е. Кристенсен, мисливці вірили, що дух тварини бере участь у святі через маску. Для забезпечення майбутньої удачі виконували спеціальний танець, сподіваючись, що тварини самі підуть в руки мисливців [23, С. 63]. Таку поведінку первісних мисливців можна пояснити тим, що ні відносно досконала зброя, ні вправність не гарантували стабільного успіху, який залежав від багатьох випадковостей. Людина накопичила чимало знань про окремі явища природи, але ще не могла осмислити їх як єдину систему взаємозв'язків. Тому реальні знання поєднувалися з фетишизацією та магією, тобто спробами впливати на події за допомогою ритуалів і заклинань. Танці ж, що передували полюванню, сприяли успіху не через «чаклунство», а тому що тренували спостережливість, точність

рухів, уміння маскуватися й наближатися до тварини. У танцях точно відтворювалися стани тварин і сцени з минулих полювань. Танці уподібнення тваринам, як тотемічні, так і мисливські, були широко поширені у різних первісних народів. Усюди виконавці прагнули найбільш точно передати пластику тварин. Так, танці індіанців кроу нагадували танці племені сиу; за свідченням Феддера, у племен Південної Африки особливе мистецтво танцюристів полягало у вмінні, нахиливши тулуб уперед, вправно передавати рухи тварин [44, С. 123]. Аналогічні пози фіксуються в різних етнографічних матеріалах і наскельних малюнках.

Водночас у танцях окремих племен вироблялися свої стильові риси, які залежали від тотема, видів тварин, місцевості, ґрунту танцювального майданчика. Наприклад, австралійські аборигени не могли танцювати на дерев'яній підлозі, бо їхні рухи були сформовані у взаємодії саме із землею [27, С. 41]. У різних племен індіанців існувало від десяти до тридцяти видів танців, кожен із власними назвами, піснями та структурою [51, С. 69]. Феддер називає двадцять два види танців у племен Південної Африки, кожен із яких був пов'язаний з тією чи іншою твариною [27, С. 48].

Таким чином, первісне хореографічне мистецтво, сформоване в процесі активного освоєння природи, було надзвичайно розвиненим. У ньому зародилися також танці, в яких людина почала пізнавати себе. Ці ранні танці були пов'язані з полюванням, проте в них мисливці вже зазвичай не уподібнювалися звірам. У численних наскельних зображеннях людські фігури передані умовно, але надзвичайно експресивно: наголошено динаміку рухів, майстерність, спритність. Подібні сцени відомі в Індії, Іспанії та Африці. На малюнку бушменів [68, fig. 64] мисливці підкрадаються, ціляться, стріляють, виконуючи стрибкоподібні рухи. Розгорнуту мисливську сцену зображено на розписі з Дракенсберга [69, fig. 67]: у центрі поранена тварина, довкола мисливці, що виконують динамічний танець, який відтворює прийоми полювання і, ймовірно, пластику тварини. Це свідчить не лише про

різноманіття мисливських танців, а й про їхню багатозначність.

Попри збереження елементів наслідування тваринам, у мисливських танцях домінувало відображення майстерності самого мисливця, його здатності володіти зброєю, спритності й кмітливості. Подальшого розвитку ці якості набули у воєнних танцях.

Починаючи з епохи мезоліту, у наскельному мистецтві зафіксовано велику кількість військових танців. У навісі Мола Ремигія (ущелина Гасулья, Іспанія) зберігся відмінний малюнок, що передає сцену такого танцю [19, С. 6]: «П'ять оголених воїнів біжать один за одним у безперервному ланцюзі. Вони рухаються ритмічно, підкоряючись єдиному такту, ймовірно такту військової пісні. Їхні тіла однаково нахилені вперед. В одній руці вони тримають пучок стріл, в іншій лук, воєнно піднятий догори. Вони біжать в одному напрямку, загрожуючи нам невидимим ворогам. Попереду видно найміцнішу, кремезну фігуру воїна у пишному головному уборі. За ним слідує інші, більш тонкі та крихкі фігури, ймовірно, юнаки». Стрімкий біг воїнів з луками зображено також у навісі Теруель (Іспанія) та на петрогліфах Африки [17, С. 38]. Етнографічні приклади військових танців різних племен світу можна продовжувати. І хоча вони всі дуже різні, їх об'єднує багато спільного. Насамперед, це точне відтворення сцен бою. Ця риса проявила особливу стійкість. У танцях відображали справжні битви як австралійці, що воювали дерев'яними мечами, бумерангами, списами з кам'яними наконечниками, так і, наприклад, фракійці, які вже знали бронзу і частково залізо. Танці з точним відтворенням сцен бою зображені й на численних петрогліфах.

Тут важно зазначити, що вже малюнки воєнних танців дуже часто можуть й не зображати головного героя цієї роботи – тварину, але на деяких наскельних малюнках особливим образом підкреслюється й причина боїв. Наприклад, на скелях Лівійської пустелі зображені битви між двома загонами через буйволів та інших тварин [23, С. 39]. Подібні сцени представлені й на петрогліфах Джаббарена [17, fig. 7]. Захоплива сцена бою через тварин

зафіксована в наскельному малюнку бушменів, де одна група воїнів, шикуючись у довгу лінію та прикриваючи загін худоби, веде оборонний бій проти агресивно наступаючого загону.

2.4. Жіночі обрядові танці. Жіночі обрядові танці в первісних суспільствах становили розгалужену систему ритуальних практик, що виконували важливі соціокультурні та сакральні функції. У більшості етнографічно зафіксованих традицій вони поділялися на три основні групи: «танці плодючості», «тваринні танці» та «військові танці», кожна з яких була пов'язана з певними уявленнями про роль жінки в міфологічних і соціальних взаємозв'язках.

Танці плодючості асоціювалися з культом родючості та жіночим началом як джерелом продовження роду і збереження домашнього вогнища. У багатьох культурах виконання цих танців передбачало обов'язкове використання рослинних атрибутів – гілок, квітів, колосся або молодих пагонів. Рослина виступала символом зростання, оновлення та безперервності життя. Хореографічні рухи відтворювали ритми природи, а інколи «темپ розвитку» конкретної рослини: її проростання, розкриття, коливання під вітром. Такі танці часто супроводжували аграрні цикли – сівбу, жнива або обрядове «пробудження землі». У низці культур (наприклад, у народів Південно-Східної Азії та Меланезії) жіночі танці плодючості виконувалися під час ритуалів, спрямованих на забезпечення врожайності полів і плодючості домашньої худоби.

«Тваринні танці» у структурі жіночої ритуальної хореографії були пов'язані з уявленнями про тварин як духовних посередників або покровителів роду. Жінки імітували рухи птахів, плазунів чи інших тварин, відтворюючи їхню характерну пластику – розправлення крил, ковзання, повзання, стрибки тощо. Такі танці могли виконуватися в контексті тотемічних культів або ініціальних церемоній, у яких жінкам відводилася роль «посередниць» між

світом людей і світом духів природи. Рухи тіла у цих танцях не лише відображали зооморфні форми, але й втілювали певні якості, що приписувалися тварині: хитрість, гнучкість, пильність, швидкість або плодючість. Значна частина етнографічних паралелей свідчить про те, що такі танці могли мати охоронну або лікувальну функцію, слугувати засобом імпліцитного «закликання» потрібних природних сил. Ритуальні зооморфні танці також могли бути складовою ритуалів забезпечення мисливської удачі, захисту території або закликання духів предків [54].

У землеробських і скотарських культурах Центральної та Південної Європи жіночі статуетки найчастіше пов'язані з образами змій, птахів і биків [54, С. 264]. На скелях Ауанрхета (Північна Африка) зображено «Білу Даму», фігуру жінки з рогами на голові. Глиняні статуетки Богині-Матері в її «пташиному образі» та в «образі змії» виявлені також на території Індії [5, С. 343]. На зображенні з Ауанрхета по обидва боки голови «Рогатої богині», або «Білої Дами», «над двома горизонтально витягнутими рогами міститься безліч точок, що нагадують зерна, які осипаються зі стиглих колосків» [45, С. 57]. Важливо зазначити, що певну магічну дію, пов'язану з розсипанням зерен, очевидно, виконують жінки і на фресках із Джаббарена (Північна Африка) [17, fig. 71].

Жіночі «військові танці», хоча значно менш поширені, також засвідчені в ряді культур. Вони, як правило, не відтворювали реальні бойові дії (що було притаманне чоловічим танцям), а радше символізували захисну функцію жінки як хранительки дому та общини. У багатьох традиційних суспільствах жінки брали участь у ритуалах, покликаних забезпечити військову удачу чоловіків або оберігати спільноту від небезпеки. Такі танці характеризувалися стриманою, але ритмічною пластикою, у якій акцентувався рух рук, жестове благословення, «відштовхування» зла, оберігальні пози.

У системі архаїчної ритуальної хореографії поряд із танцями плодючості, тваринними та військовими танцями виокремлюється ще одна важлива

обрядова функція жіночого танцю, а саме мисливська. Хоча полювання в первісних культурах зазвичай вважалося сферою чоловічої діяльності, жінки виконували специфічні ритуальні дії, спрямовані на забезпечення успіху мисливської експедиції. Ці танці та магичні практики мали характер «попереднього» впливу на духів тварин, залучення їхньої сили або схилення до добровільної «віддачі» мисливцям.

Показовим є епізод обрядового мисливського дійства, зафіксований Л. Бродріком серед пігмеїв. Дослідник описує цікавий ритуал, що передував виходу мисливців у ліс. Напередодні полювання чоловіки розчищали великий майданчик на землі й наносили на нього зображення антилопи. Коли перші промені сонця торкалися контуру малюнка, його оточували жінки. Підкидаючи догори руки та виконуючи ритмічні рухи, вони співали магичних пісень, спрямованих на сакралізацію майбутнього полювання та «оживлення» образу тварини. У кульмінаційний момент один із мисливців метав стрілу в шию намальованої антилопи – акт, що символічно відтворював момент влучного пострілу та передбачав його успіх у реальному полюванні. Троє мисливців одразу після цього вирушали в кущі, тоді як жінки продовжували виконувати свої магичні рухи та співи навколо зображення. Через деякий час чоловіки поверталися вже з убитою антилопою, простреленою саме в ту ділянку, у яку була спрямована ритуальна стріла. Тоді мисливці прикрашали намальовану фігуру шерстю та кров'ю здобутої тварини, завершуючи магичний цикл «перенесення» дії з ритуального простору в реальність [19, С. 4].

У печері Когуль (Іспанія) на скельній поверхні чорними та червоними фарбами нанесені жіночі фігури у дзвоноподібних спідницях. Верхня частина їхнього тіла оголена; жінки виконують танець навколо невеликої оголеної чоловічої фігури. Поряд із ними зображено різних тварин. Як зазначає Ковальова, «там же представлені фігури мисливців, які переслідують з луками та списами оленів і диких биків» [5, С. 58]. На думку Е. Ковальнової, дана сцена мала «магічне значення... спрямоване на забезпечення плодovitості жінок і

тварин...» [5 С. 58]. Композиція аналогічного типу, ймовірно, зі схожим ритуальним змістом, зафіксована також у печері Магура (Болгарія), де танцюючі жінки зображені навколо оголеної чоловічої постаті. Показово, що й у цьому випадку жінки вбрані у дзвоноподібні спідниці, подібно до фігур із печери Коголь [40, С. 35].

Про давність жіночого культу, поєднаного з образом тварини, свідчать також міфи індіанців хуічолів. Особливо шанована богиня Такоці, згідно з їхніми уявленнями, постає як стара жінка – матір усіх богів і, що вважалося особливо важливим, мати дідуся Вогню. Вона була також покровителькою тварин і мешкала під землею; під її владою перебував увесь світ. Однак найперше Такоці шанували як богиню рослинності. Крім того, вона виступала богинею землі, а також богинею кераміки (оскільки глиняний посуд виготовляли із землі) та богинею зерна [49, С. 13].

Усі ці форми жіночої ритуальної хореографії були інтегровані в ширшу систему світогляду первісних спільнот, де тіло, рух і ритм виступали ключовими інструментами комунікації з природою, предками та надприродними силами. Отже, жіночі обрядові танці становили складну систему символічних практик, що відображали міфологічні уявлення первісних суспільств, їхнє бачення ролі жінки як носійки життя, посередниці між природою та духовним світом, а також охоронниці родової спільноти. У подальшому розгляді особлива увага буде приділена «тваринним танцям», що збігається зі тематикою дослідження.

У пам'ятках палеолітичного мистецтва зображення змії трапляються доволі рідко – це поодинокі приклади з Мальти (Сибір), Альтаміри, Пато (Франція) та деяких інших місцезнаходжень. Натомість в образотворчій традиції австралійських аборигенів, які перебували на мезолітичному рівні розвитку, мотив змії уже посідає помітне місце.

Аборигени Австралії вважали змію володаркою життя. «Її символ є веселка. Вона «прокладає шлях», перетворюючи дівчат на жінок, відкриває

доступ до їхнього лона, щоб туди могли проникнути діти-духи та відродитися в їхньому тілі» [47, С. 31]. У південноафриканського племені бавенда існувало переконання, що всередині кожної жінки мешкає маленька змія, завдяки якій у ній зароджується нове життя. Дівчата цього племені, досягаючи шлюбного віку, й досі виконують відомий «танець пітона» [22, С. 256]. Особливо широкого поширення змія набула в жіночому культі землеробських племен. У світовому фольклорі, від африканського до японського, змія вважається викрадачкою води». У народу хопі (Північна Америка) «танець змій мав на меті магичне викликання дощу» [5, С. 67].

Одним із проявів образу Богині-Матері у індіанців хуічолей, покровительки гарбуза, бобів та овець, була саме «дощова змія». Інші жіночі божества, що уособлювали чотири частини світу, також мали зміїну природу [49, С. 13]. Крім того, регулярне линяння змії стало підставою для її асоціювання з відродженням рослинних сил природи [71, С. 314–315]. Так, у Давній Мексиці в період «великого весняного відродження» молоді дівчата сіяли маїс і виконували «танець змії» [50, С. 70].

Отже, в землеробських культурах образ змії в культурі Великої Богині-Матері дістав подальший розвиток і виявився пов'язаний із найважливішими аспектами життєдіяльності громади. Це й пояснює розмаїття форм його втілення. Особливий інтерес становлять пластичні жіночі статуетки з елементами змієподібності. Так, у амратській статуетці доби Негада I в додинастичному Єгипті, а також у фігурках раннього Трипілля простежуються змієподібні голови та щільно зімкнені ноги, що формують подобу хвоста змії. У амратської фігурки до того ж з'єднані в жесті над головою руки утворюють подобу зміїної голови. У подібній позі зображені людські фігурки й на посудинах додинастичного Єгипту [14, С. 64]. У багатьох випадках змієподібними виступають і кисті рук, якими фігурки підтримують груди [33, С. 340]; [35, С. 8].

Танцювальні композиції «змії» у давніх культурах репрезентують

надзвичайно широкий і складний пласт ритуально-хореографічної традиції. На численних пам'ятках мистецтва додинастичного Єгипту [35], а також на фресках Тассилі (Північна Африка) [45] [17, fig. 108, 110, 121] фіксуються рухи та пози, що відповідають змієподібній хореографії. Однак «танці змії» виконувалися не лише руками. На бушменській фресці зображена жінка, що лежить на землі і пластикою тулуба та рук наслідує рухи змії, яка ніби повзе позаду неї. Судячи з амратських і ранньотріпільських статуеток, образ змії створювався всім тілом: можливо, існувала група танців або окремі рухи, у яких фіксувалися щільно зімкнені ноги, тобто жінки, стоячи чи сидячи, імітували рухи змії лише корпусом і руками.

Подібні танці були відомі багатьом первісним народам. Такі змієподібні рухи збереглися в жіночих арабських танцях, відомих як «єгипетські», де вібрація стегон і грудей переходила у хвилясті, змієподібні рухи всього тіла [60, С. 24]. Аналогічні рухи зображені на печатках Крита [54, fig. 85][33, fig. 194b] та на фресках Тассилі [18]. Змієподібні предмети часто супроводжували жіночі зображення. Так, статуетка з ранньотріпільського поселення Сабатинівка II, за інтерпретацією В. М. Макаревича, подана з фалосом або змією-фалосом [6, С. 295], який жінка тримає, притиснувши до тіла. Характерно, що індіанці хуічолі зображували богиню рослинності та землі зі жезлом або з кількома жезлами, яким часто надавали форму зміїної головки – уособлення змії богині [49, С. 298]. Широко представлені й жіночі фігури зі справжніми живими зміями в руках. Відомі такі статуетки з Крита [34, fig. 362, 363].

Усі ці численні й різноманітні образи жінок зі зміями свідчать про важливе магічне значення цього мотиву в давніх ритуальних практиках. Етнографічні дані засвідчують, що цей мотив реалізовувався і в пантомімно-хореографічних формах. Наприклад, танці зі зміями в руках виконували жінки племені хопі [50, С. 157]. У масових жіночих танцях образ змії створювався не тільки пластикою, але й рисунком танцю. Так, дівчата племені бавенда виконували «танець пітона», де «посеред площі (...) немов величезний пітон

звивається довгий ланцюг дівчат, що міцно тримають одна одну під лікті» [50, С. 158].

Зі зміцненням родової общини культ жіночого божества поступово втрачає своє значення, однак «танці змії» не зникають. Провідними виконавцями стають чоловіки. У індіанців пуебло жерці танцювали, затиснувши у зубах гримучу змію, а на завершення обряду жінки обсипали її зернами кукурудзи [54, С. 42]. Танцювали «зміїний танець» і ацтекські воїни, рухаючись назад–уперед та зліва–направо, утворюючи звивисту лінію [50, С. 146]. Образ змії відіграв помітну роль у шаманських культурах. У тюркських народів Китаю на початку ХХ ст. змія вважалася одним із найсильніших духів-покровителів шамана [5, С. 153], вона зображалася на шаманських атрибутах, а її рухи наслідувалися в пластиці танцю. Значного поширення набули і колективні танці, у яких образ змії, як правило, створювався рисунком танцю. Показовим прикладом є танець індіанців Панами: під спів, удари барабанів і гру флейт танець розпочинався повільним обходом храму, поступово прискорюючись, доки не утворювався довгий звивистий «змії», що обплітав споруду. С. Марті й Г. Курат серед характерних ознак «танців змії» народів Мезоамерики відзначали: виконання в одну лінію; провідна роль найкращого танцівника; тримання учасників за кисті або верхні частини рук; зигзагоподібна або спіралеподібна траєкторія руху [50, С. 149-153].

Отже, танці «змії», що первісно були складовою культу Великої Богині-Матері, були поширені по всьому світу та вирізнялися багатством пластичних засобів. Вони представлені індивідуальними та колективними формами, танцями з жезлами, із живими зміями й складними композиційними рисунками.

У давніх землеробських та скотарських культурах образи жінки в поєднанні з атрибутами тваринного світу посідали важливе місце у системі ритуальної символіки. Особливо показовими в цьому контексті є жіночі статуетки з крилами на спині, що перегукуються з поширеними в передньоазійській та середземноморській традиціях зображеннями людино-

птахів. На печатці-персні з Мікен (Греція) богиня постає з розпростертими крилами, виконуючи динамічний танець, що дозволяє припустити існування відповідних обрядових практик. Аналіз численних зображень людино-птахів, де підкреслено широкий розворот крил, свідчить про те, що в цих танцях особливого значення надавали імітації змахів крил. Подібні рухи спостерігалися також у танцях птахів у мисливських племен: австралійські жінки, широко розкинувши руки й злегка піднімаючи плечі, передавали ритм лопотіння крил [27, С. 60]. Пластика танцівниць на мікенській печатці-персні, де руки рухаються вздовж стегон уперед і назад, також свідчить про імітацію змахів крил у поєднанні з ритуальними позами.

У землеробських племен первісний танцювальний образ птаха набув нових семантичних і пластичних відтінків. Натуралістичні зображення птахів як атрибутів богині трапляються в археологічних пам'ятках різних регіонів. На Криті голуб був одним із найбільш уживаних символів богині плодючості: його фігурки встановлювали на верхівках культових стовпів і хитких сидінь для статуєток богині, що, на думку А. Еванса, уособлювало «летючу душу божества» [34, С. 24-25]. У Мікенах голуби зображувалися на жертвових рогах і подвійних секирах, а також на деревах, що, за висновком Дж. Пендлбері, може бути пов'язане з культом лісового божества [55, С. 291]. Існували й спеціальні ритуальні танці голуба, як-от танець із теракотової групи з Сітії (Крит), де центральна жіноча фігура зображена разом із голубом. У жіночих танцях птахів значну роль відігравала магічна складова, пов'язана з плодючістю. На жіночому святі Джарада, присвяченому родоначальниці Кунапіпі, виконувалися танці ворони та яструба, спрямовані на відновлення любові чоловіка, забезпечення жіночої привабливості та народження дітей; завершувалися такі танці імітацією родового акту [27, С. 59]. Ймовірно, подібне значення мав і танець птахів на мікенській печатці.

Попри значне поширення тотемічних і мисливських сцен, у найдавніших археологічних пам'ятках майже не зустрічаються випадки, коли жінки

зображені в образі тварин. У небагатьох етнографічних даних жінки виступають або як самки тварин, або як жіночі міфологічні істоти. Одним із рідкісних прикладів є танець черепахи в жінок Північної Території Австралії [60, с. 80], де танцівниці, не перевтілюючись у саму тварину, імітували її поведінку рухами корпусу та колін, створюючи на піску символічні сліди. Цей танець, як і інші жіночі хореографічні форми, ґрунтувався на коливаннях стегон і верхньої частини тіла та був пов'язаний із відтворенням потомства.

У культових практиках землеробських і скотарських племен посилюються нові пластичні мотиви, що виражають магічний зв'язок жінки з тваринами. Порівняння пластики жіночих статуеток із зображеннями биків дає підстави стверджувати, що ритуальні танці, присвячені бикові, підкреслювали жестові пози рук, що імітували роги. Так, у фігурки з Більче-Золоте (Тернопільська область) руки підняті таким чином, що відтворюють форму бичачих рогів. Подібні жести простежуються на статуетках додинастичного Єгипту з наносними зображеннями тварин, а також у фігур Тамріта, де поза рук повторює роги зображеного нижче бика. На уламку еламської кераміки підняті та переплетені руки декількох жіночих фігур нагадують роги, а на петрогліфах Верхнього Єгипту й Тассилі фіксуються рогообразні пози з різними варіантами положення корпусу. [5, С. 187]

Множинність семантики культу Богині-Матері знаходила своє втілення у жіночих ритуальних танцях, де уподібнення зміям, птахам і бикам поєднувалося з умовно-символічною трактовкою рухів та супроводжувалося характеристичними елементами жіночої хореографії – коливаннями й обертаннями стегон та корпусу.

Отже, аналіз зооморфних мотивів у первісному танці засвідчує, що образ тварини був одним із найстабільніших і найсемантично насичених елементів духовної культури давніх суспільств. Його присутність у хореографічних практиках ранніх спільнот не була декоративною чи другорядною. Навпаки, він перебував у центрі ритуально-магічних уявлень, слугував засобом комунікації з

надприродними силами, формував соціальні ролі та забезпечував передачу культурного досвіду між поколіннями.

Передусім, зооморфна тематика танців була тісно пов'язана з тотемістичними уявленнями, що становили основу світоглядної системи первісної людини. Уявлення про кровний і сакральний зв'язок між родом та його тотемною твариною спричинило появу танців, у яких рухи виконавців наслідували пластику певного виду, наприклад, кенгуру, бізона, оленя, птаха чи змії. Такі танці виконували функцію ритуального відтворення міфу про походження, адже через тілесне перевтілення учасники ніби поновлювали зв'язок із тотемним пращуром. У цьому контексті зооморфний танець перетворювався на акт сакральної комунікації, що наділяв плем'я силою тотема, забезпечував його захист і сприяв збереженню внутрішньої єдності групи.

Другим важливим аспектом є те, що образ тварини у танці виступав засобом магічного впливу на довкілля. Дослідження етнографічних матеріалів і археологічних зображень свідчить про те, що наслідувальні рухи тварин у танці використовувалися для забезпечення успіху в полюванні, збільшення чисельності здобичі чи відновлення сил природи. Умисне копіювання поведінки звіра (стрибки, рухи корпусу, ритмічні удари в землю) виконувало функцію «заклинання», через яке мисливці прагнули вплинути на хід подій. Показовими є сцени з багатьох печер, наприклад Когуль, Магура, Джаббарен, а також численні африканські та австралійські свідчення, де жінки або чоловіки танцем «викликають» тварину, відтворюють її цикл життя чи ритми руху.

У системі первісної культури важливу роль відігравав також статеві-віковий розподіл, у тому числі й хореографічних образів. Чоловічі обрядові танці тяжіли до мисливської та військової тематики, що природно відповідало їх соціальним функціям у громаді: вони тренували силу, витривалість, згуртованість та вміння діяти синхронно. У цих танцях зооморфний образ підкреслював агресивність, швидкість, фізичну міць, тобто характеристики,

необхідні для війни та полювання. Жіночі ж обрядові танці натомість концентрувалися навколо символіки родючості, відтворення життєвих циклів і захисту. Саме у жіночих культурах найширше представлено зооморфні мотиви, пов'язані зі змією, птахами та великою рогатою худобою. Ці образи нерозривно пов'язані з міфологічним архетипом Богині-Матері – покровительки землі, води, рослинності, народження та відтворення життя. Тому пластика таких танців була плавною, хвилеподібною, круговою, що втілювало циклічність природних ритмів.

Особливе місце належить зооморфним позам і жестам, які втілювали не лише рухи тварин, але й уособлену в них сакральну силу. Це можуть бути рогообразні пози рук – символи бика або антилопи; хвилеподібні рухи корпусу – образ змії; широке розведення рук у «крила» – символ птаха. В археологічних матеріалах такі пози зафіксовані на статуетках доби неоліту, у наскельних зображеннях Сахари, Близького Сходу, Єгипту та трипільської культури.

Важливим є й те, що зооморфні мотиви у танці виконували соціально-організаційну функцію. Танці звірів, птахів або зміїв сприяли згуртованості колективу, визначали структуру племінних свят, етапи ініціацій, розподіл ролей у ритуалах. Масові танці з рисунком у формі змії чи спіралі відтворювали структуру світу, наголошували на єдності людей і природних сил. Збережені етнографічні описання, зокрема танців хопі, ірокезів, дакотів, племен Нової Гвінеї та Африки, свідчать про особливе емоційне й психофізичне значення таких хореографічних практик: вони формували відчуття причетності до сакрального світу, сприяли психологічній мобілізації перед боєм або полюванням, зміцнювали внутрішню дисципліну та ритуальний порядок.

Не менш важливою є й реконструктивна цінність образу тварини в первісному танці. Саме на основі поєднання наскельних малюнків і етнографічних джерел можна спробувати відновити приблизну структуру танців, що не залишили по собі письмових описів. Зображення людей у масках,

сцен наслідування рухів тварин або композицій із характерними позами створюють підґрунтя для інтерпретації танцю як комплексного ритуального акту, що включав музику, пісню, маскування, декламацію та контакт із сакральним середовищем. Танці, присвячені звірам, птахам чи зміям, дозволяють реконструювати як окремі рухи, так і загальні принципи танцювальної організації – побудову ліній, кругів, ланцюгів, спіралеподібних фігур.

Підсумовуючи, можна зазначити, що образ тварини в первісному танці був багаторівневим і поліфункційним явищем, яке поєднувало міфологічні, ритуальні, магичні та соціально-культурні значення. Він виступав ключовим інструментом пізнання світу через тілесний досвід, слугував засобом відтворення і трансляції колективної пам'яті, а також підтримував сталість традиційних уявлень про взаємодію людини з природою. Зооморфні танці первісних спільнот становлять вагомую частину хореографічної та духовної спадщини людства, дозволяючи сучасній науці глибше зрозуміти механізми становлення ритуальної поведінки, структуру архаїчних культів і еволюцію мистецьких форм. Таким чином, звернення до зооморфної символіки в танці дозволяє глибше зрозуміти духовний світ первісної людини, її взаємодію з довкіллям і ритуальну практику, що забезпечувала інтеграцію індивіда в колектив і сакралізацію повсякденних діяльностей – полювання, землеробства, ініціацій.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ЗНАЧЕННЯ ОБРАЗУ ТВАРИН У ПЕРВІСНІЙ ХУДОЖНІЙ ТРАДИЦІЇ

У попередніх розділах було здійснено системний аналіз зооморфних мотивів у первісному мистецтві різних регіонів світу, зокрема описано європейські палеолітичні пам'ятки та унікальні наскельні комплекси Африки, Австралії й Північного Причорномор'я. Окрема увага була присвячена танцю та іншим невербальним формам вираження, що супроводжували створення зображень і становили органічну частину первісної культури. Таким чином, попередні розділи окреслили емпіричну базу, яка дозволяє перейти від описового до інтерпретаційного рівня аналізу.

Цей розділ спрямований на спробу розкриття глибинних смислів зооморфних образів і з'ясування ролі, яку тварина відігравала у світоглядній, міфологічній, соціальній та ритуальній системах первісних спільнот. Зображення тварин не були ізольованими актами фіксації реальності, вони існували в межах складної системи практик, де поєднувалися магічні дії, міфологічні уявлення, колективна пам'ять, емоційне переживання та когнітивні моделі взаємодії людини зі світом природи.

Первісне мистецтво не можна розглядати у рамках сучасних категорій «естетичного» чи «образотворчого», оскільки воно було вбудоване у сакральні ритми життя спільноти, і кожен образ тварини мав функціональне та символічне навантаження. У цьому контексті постає питання про синкретичний характер первісної творчості, коли зображення тварини, танцювальні рухи, ритуальні вигуки, міфологічні наративи та сакральний простір утворювали єдину культурну структуру. Саме тому важливо не лише виявити зовнішні особливості зооморфних мотивів, але й проаналізувати їх як елементи ритуальної практики, символічні маркери соціальних відносин, проєкції міфологічних уявлень або архетипи, що закорінені у колективному

несвідомому людства.

Подальший аналіз зосереджується на спробах відокремлення ключових теоретичних підходах, від мисливсько-магічних і міфологічних до когнітивних та структуралістичних моделей, які дозволяють інтерпретувати зооморфні зображення у ширшому культурному контексті. Крім того, розглядається питання про тривалість і універсальність образу тварини як одного з центральних елементів культурної пам'яті, здатного відтворюватися у різних традиціях незалежно від географічного або хронологічного чинника.

3.1. Синкретизм первісних форм творчості. Проблема синкретизму первісної художньої творчості посідає одне з центральних місць у дослідженнях доісторичної культури, оскільки ранні форми мистецтва не існували у відокремленому вигляді, у межах пізніших диференційованих категорій «музики», «танцю», «ритуалу», «образотворчої діяльності» чи «усної поезії». Первісні форми творчості становили нерозривну єдність, де всі засоби художнього вираження були синтезовані у спільному акті, інтегрованому в ритуальну, соціальну та міфологічну структуру життя спільноти. Синкретизм, як зазначали дослідники первісної культури, є не випадковим явищем, а фундаментальною властивістю мислення та практик ранніх людських груп, де розрізнення на мистецькі жанри ще не існувало або не мало принципового значення [29, С. 145].

У науковій літературі синкретизм розглядається як інтеграція кількох видів творчості в межах єдиного сакрального процесу. Такий підхід особливо продуктивний для аналізу наскельного мистецтва, танцювальних і музичних практик, міфологічних структур та ритуальних дійств, що формували первісну культурну систему. Перші комплексні трактування цього явища з'явилися у працях Л. Леві-Брюля, який описував «нероздільність» форм духовної діяльності первісної людини, а також у працях Еліаде, де підкреслено взаємопов'язаність символічних дій, пісень, ритмів, танців та зображень у

межах обряду, спрямованого на відтворення світового (космологічного) порядку [44, С. 29].

Важливим аспектом синкретизму є відсутність у первісних суспільствах естетичної автономії. Первісне мистецтво не створювалося задля «гарного» образу, а було включене у систему магічних, ритуальних та соціальних функцій. Наскельні зображення, як свідчать пам'ятки Ласко, Шове, Альтамири, Тассілін-Аджер чи Кам'яної Могили, не існували у відриві від ритуальних співів, танцювальних рухів, використання ритмічних інструментів, контролю акустичного простору печери та інших форм невербальної комунікації між членами групи та надприродними силами. Тісний зв'язок між образом, звуком і ритмом є ще одним проявом синкретизму. У багатьох печерах Європи, від Ніо до Альтамири, зафіксовано зони з підвищеною акустичною резонансністю. Дослідження акустичної археології засвідчують, що найбільш резонансні зони печер збігаються з місцями нанесення зображень, що вказує на можливість синкретичного використання простору: малюнок, гук, ритм та жест утворювали єдину ритуальну структуру. Дослідники довели, що в цих місцях частіше зустрічаються зображення великих тварин, які ймовірно були центральними персонажами ритуальних вистав. Уявлення про те, що звукова хвиля могла активувати силу зображення, є ключовим елементом синкретизму: звук, ритм і графічний образ не існували окремо, а становили комплекси взаємодії «жест – слово – зображення» [43].

Питання синкретизму виявляється і в аналізі танцювальних практик первісних спільнот. Антропологічні джерела свідчать, що танець не був лише пластичним вираженням емоцій або естетичним актом. Він структурував сакральний час, моделював поведінку тварин, репрезентував міфологічні наративи та формував колективну ідентичність через ритуальну повторюваність рухів. У мисливських культурах Африки, Австралії та Північної Америки танці відтворювали рухи тварин, підкреслюючи нерозривність антропоморфного та зооморфного світів. Подібні мотиви

простежуються в зображеннях птахоподібних фігур або сцен «мисливських танців», які у нетекстових формах відтворюють модель взаємодії людини та тварини, закладену у ритуалах переходу та сезонних святах [25, С. 34].

Синкретизм також проявляється у способі створення зображення. У багатьох культурах, зокрема в Австралії, Кам'яній Могилі чи Тассілін-Аджер, художній акт не був ізольованою діяльністю окремої особи, а колективним і ритуальним процесом. Малювання супроводжувалося співом, речитативом, камланням або внутрішньою медитативною концентрацією, що надає зображенням ознак ритуального «викликання» сили тварини. У печерах Європи художники працювали при мінімальному освітленні, що створювало особливу атмосферу й сприяло переходу до змінених станів свідомості, які сучасні дослідники пов'язують із когнітивними моделями шаманізму [25, С. 48].

Ще одним важливим аспектом синкретизму є поєднання зображення, простору та наративу. У первісній культурі зображення не функціонувало як «картина» у сучасному розумінні. Воно було частиною ширшої сакральної топографії, де кожен грот, камінь чи виступ мали власне смислове навантаження. Наприклад, у Кам'яній Могилі природні виступи пісковика ставали елементами композиції зооморфних фігур, що перетворювало ландшафт на активного учасника ритуалу. Подібна інтеграція простору і зображення спостерігається в австралійському мистецтві, де кожен наскельний малюнок вбудований у систему «шляхів Сновидінь», а його значення формувалося у зв'язку з певним місцем, історією і міфом. У цьому контексті мистецтво невіддільне від просторової організації сакрального ландшафту.

Синкретизм також проявляється у поєднанні фігуративного та нефігуративного компонентів. У багатьох пам'ятках світу поруч із зображеннями тварин зустрічаються абстрактні знаки, наприклад, меандри, хрестоподібні структури, крапкові схеми, «сходинки», спіралі. Вони не виконують декоративної функції, а є частиною комплексної системи позначення ритуальних дій, міфологічних уявлень або структур трансових

переживань. Цей феномен особливо яскраво проявляється в європейських печерах, де геометричні знаки часто повторюються незалежно від зооморфних сцен, а також у Кам'яній Могилі, де символи інтегруються у структурні композиції з тваринами, формуючи єдиний графічний текст [41, С. 146]. Синкретизм ранніх форм творчості передбачає також нерозривність між практикою і знанням. У первісних суспільствах не існує поділу на «мистецтво», «ритуал», «науку» та «міфологію». Відтворення образу тварини могло слугувати засобом педагогіки, способом передавання знань про поведінку видів, екологічних схем, сезонності, технік полювання та безпеки. Австралійські аборигени, приміром, використовували рентгенні зображення риб не лише як сакральні символи, але й як практичний спосіб навчання молодших членів громади будові тіла та способам оброблення здобичі. Подібні практики описують і дослідники північних мисливських культур, де танець або малюнок слугував способом репетиції мисливської поведінки [52, С. 31].

Важливим чинником синкретизму є те, що первісна творчість не визнає жорсткої межі між художнім актом і трансформацією психічного стану. Колективні ритуали, спів, ритмічні рухи, використання світлотіні, ізолюваність печерного простору, а також багаторазове повторення зображення створювали умови, сприятливі для виникнення змінених станів свідомості. У таких станах зооморфні образи набували особливої символічної сили, перетворюючись на «медіаторів» між світом людей і надприродним виміром. Цю ідею підтримує когнітивно-нейроантропологічна школа, яка аналізує наскельні зображення як результат поєднання сенсорних стимулів, культурних моделей та психофізичних особливостей людини пізнього палеоліту [25, С. 56].

У багатьох культурах синкретизм є механізмом соціальної інтеграції. Ритуальні зображення тварин не лише репрезентували міфологічний зміст, але й слугували засобом формування колективної пам'яті. У мисливських суспільствах Африки та Північної Європи малювання, танець і спів часто виконували функцію ініціаційної практики, в межах якої молодші члени

спільноти отримували доступ до знань про поведінку тварин, їхню силу, роль у міфології та правила взаємодії з ними. Таким чином, синкретизм не просто поєднував форми творчості, він також забезпечував відтворення соціальної структури та передачу культурного досвіду. Саме синкретизм первісної творчості дозволяє по-новому осмислити взаємозв'язок між мистецтвом і життям. Для ранньої людини не існувало різниці між «практичним» і «естетичним», акт зображення тварини був одночасно магічним заклинком, відтворенням міфічного сюжету, тренуванням мисливської стратегії, виразом емоцій та формою соціальної взаємодії. Ця синкретична єдність пояснює, чому первісне мистецтво є таким багатоплановим, складним для однозначної інтерпретації та водночас універсально впізнаваним. Воно виникло у точці перетину тілесного досвіду, колективної духовності, практичної діяльності та міфологічного мислення. Синкретичний характер первісної творчості підтверджується також комплексністю символічного простору Кам'яної Могили. Природні виступи пісковика служили не лише фоном для малюнків, але й самі становили частину образу. Гравірування плазунів, що «виростали» зі структурних тріщин скелі, або рогатих фігур, контури яких збігалися з виступами каменю, створювали синтез природної форми та ритуального «дописування» людською рукою. У такому випадку синкретична єдність виникала між природним середовищем, художнім актом та сакральною функцією зображення [3].

Отже, синкретизм первісних форм художньої творчості полягає не лише у поєднанні різних мистецьких практик, але й у цілісності світоглядної системи, в якій мистецтво, ритуал, міф, жест, спів, танець, простір і колективна пам'ять утворювали єдиний комплекс. Первісна творчість постає як багатоплановий і нерозривний феномен, що поєднував у собі пізнавальні, магічні, комунікативні, емоційні та соціальні функції. У цьому сенсі синкретизм є ключем до розуміння природи первісного мистецтва та його ролі в еволюції людської культури.

3.2 Теорії значення наскельних зооморфних зображень. Проблема інтерпретації зооморфних зображень у світовому первісному мистецтві залишається однією з центральних у сучасній археології та праісторичній антропології, адже наявні пам'ятки (від палеолітичних печер Ласко, Альтамири, Шове та Кастильйо до африканського комплексу Тассілін-Аджер, австралійських рентгенних фігур та петрогліфів Кам'яної Могили) демонструють і видову спільність мотивів, і різке стилістичне та функціональне розмаїття. Однією з найбільш класичних і тривалий час домінуючих теорій інтерпретації є мисливсько-магічна модель, згідно з якою зображення тварин розглядалися як елементи ритуалу забезпечення успіху в полюванні. На підтвердження цього свідчать поранені бізони Ласко, численні сцени з наміченими списоподібними лініями у Кастильйо, а також графічні позначки, які інтерпретуються як символічні «рани». Такі ж елементи простежуються і в деяких наскельних композиціях Тассілін-Аджер, де антилопи й буйволи зображені у позах, що передають напружений момент переслідування. У цьому контексті зооморфний образ виконував не декоративну функцію, а був частиною магічної дії, спрямованої на контроль над природними силами та мисливською удачею [13, С. 134].

Попри популярність цієї моделі, дослідники все частіше підкреслюють її недостатність у поясненні складності світових пам'яток. Міфологічний підхід, репрезентований творами М. Еліаде та його послідовників, зосереджує увагу на тотемних і міфологічних функціях зображень. Тварини у Ласко, Шове чи Австралії могли репрезентувати не лише види, важливі для виживання, але й предків, духів-покровителів, міфічних істот, пов'язаних із циклами смерті й відродження. В австралійських «рентгенних» зображеннях передача внутрішньої анатомії тварини підкреслює її духовну сутність у межах Часу Сновидінь, а не лише зовнішню форму. Аналогічно, у Кам'яній Могилі підкреслена роль бика й оленя як символів світового (космологічного) порядку могла відповідати міфам про родючість, силу або ініціацію, які мали тривалу

традицію в степових культурах [29, С. 214].

Значний вплив на сучасні інтерпретації справила структуралістична теорія А. Леруа-Гурана, який довів, що розміщення тварин у печерному просторі не є випадковим. Магічно-ритуальна функція зображень проявляється і в структурній організації простору. На матеріалі Ласко, Шове та Кастильйо він виділив опозиційні пари тварин (кінь і бізон, тур і олень) які, на його думку, символізували дуальність чоловічого й жіночого начал. Печера у цій інтерпретації постає як модель світу, впорядкована за принципами бінарних опозицій, де кожен зооморфний образ виконує роль структурної одиниці міфологічної системи. Хоча ця модель була розроблена переважно на матеріалі європейського палеоліту, її певні паралелі можна простежити й у Тассілін-Аджер, де великих тварин часто протиставлено хижакам, а також у Кам'яній Могилі, де певні мотиви тварин поєднуються зі специфічними знаками у впорядковані композиції. На його думку, ця система символізувала дуальність світу, поділ чоловічого й жіночого начал та структуру міфологічних уявлень про взаємодію природних сил. Печера в такому розумінні виступає моделлю всесвіту, а зображення тварин – сакральними знаками, що вписані у просторову схему ритуалу [28, С. 178]. У Кам'яній Могилі просторовий аспект набуває ще складнішої форми. Природні виступи, заглиблення та тріщини стають частинами зображень, утворюючи синкретичні композиції, що поєднують природну форму каменю та людську інтерпретацію. Тварина, вписана у природний контур скелі, ніби «жила» у межах святилища, а ритуал активував її силу. Цей ефект посилювався за рахунок вибору світла, тіні та напрямку руху в гротах, що створювало специфічну атмосферу ритуального простору. Сакральна топографія у такому контексті виступає не просто тлом для мистецтва, а активним елементом ритуальної дії.

Психофізіологічні механізми також відігравали роль у формуванні магічно-ритуальної функції зображень. Печерний простір має унікальні сенсорні властивості: тиша, холод, темрява, вібрації звуку та мерехтіння світла

від факелів створювали умови, що сприяють зміненню перцептивних режимів. У таких станах зображення могли сприйматися як «живі», здатні рухатися чи взаємодіяти з глядачем. Дослідження показують, що деякі тваринні контури в Ласко або Шове навмисно створені з урахуванням перспективи руху факельного світла, що робить їх динамічними у сприйнятті. Це підсилювало відчуття присутності духа тварини та створювало умови для ритуального переживання, характерного для шаманських і магічних практик. Магічно-ритуальна функція зооморфних образів проявляється і в механізмах передачі знань. У ранніх мисливських суспільствах зображення тварини могло слугувати не лише сакральним знаком, але й дидактичним інструментом, що передавав знання про поведінку виду, техніки полювання, небезпеки та правила взаємодії з довіллям. У цьому контексті магічна функція поєднувалася з практичною й пізнавальною: образ тварини ставав концентрованою формою знання, що передавалося через ритуал і мистецтво одночасно. Австралійські рентгенні зображення демонструють внутрішню будову тварин, що могло мати не лише сакральне, але й педагогічне значення, включене у ритуал ініціації.[45]

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття важливого значення набула когнітивно-символічна школа, яку репрезентує, зокрема, Д. Льюїс-Вільямс. На його думку, частина зображень у палеолітичних печерах пов'язана з трансними станами свідомості та шаманськими практиками, що супроводжувалися візуальними галюцинаціями. Ця модель пояснює наявність абстрактних знаків у Ласко та Шове, повторюваність тем, асоціативність образів та їхню композиційну нелінійність. Деякі наскельні сцени Австралії та Кам'яної Могили також можуть бути інтерпретовані в цьому ключі, оскільки поєднання зооморфних і геометричних мотивів утворює складні багатопланові структури, що не відповідають простим реалістичним або ритуально-мисливським схемам [25, С. 91].

Водночас не можна ігнорувати психологічні та емоційні чинники, що могли впливати на появу зооморфних зображень у різних культурах. Незалежно

від локальних традицій, тварини для первісної людини були джерелом життєвих ресурсів, небезпеки, естетичного враження і символічної сили. Енергія руху коней у Ласко, монументальність бізонів Альтамири, загострена експресія хижаків у Шове, узагальнена пластичність антилоп Тассілін-Аджер, анатомічна деталізація австралійських риб і черепах, або ритуалізована символіка биків Кам'яної Могили – усе це свідчить про глибоку емоційну залученість творців. Зображення могло бути не лише частиною ритуалу, але й засобом внутрішньої трансформації, способом опанувати страх, захват, напругу або спогад. У цьому сенсі художній жест стає актом переживання, який поєднує особисту емоцію з колективним символом [13, С. 147]. Окремі пам'ятки демонструють власні культурні специфіки, що ускладнюють універсальні інтерпретації. У Шове домінують хижаки, що не узгоджується з мисливсько-магічною моделлю, але добре пояснюється як міфологічна система, де лев чи носоріг виступали космічними символами сили. У Тассілін-Аджер тривала еволюція стилів від природних силуетів до ритуально-символічних форм відображає зміну екологічних і соціальних умов. Австралійська рентгенна традиція, що підкреслює внутрішню будову тварини, наближена до тотемічних та онтологічних уявлень, де зображення відтворює духовну сутність істоти. Кам'яна Могила, зі своїм поєднанням зооморфних фігур і природної морфології скелі, репрезентує модель святилища, де зображення тварин функціонують як частина довготривалої сакральної системи.

Окреме значення має когнітивно-шаманська модель, розроблена Д. Льюїсом-Вільямсом, яка пояснює наявність зооморфних та антрополозооморфних мотивів у контексті змінених станів свідомості. Згідно з цією теорією, частина наскельних зображень створювалася шаманами під час трансівних переживань, що виникали в умовах темряви печер, ритмічних рухів, звукових коливань та сенсорної депривації. У таких станах людина сприймає власні внутрішні образи як зовнішні реальності, а тварина стає посередником між світом живих і світом духів. Ці переживання фіксуються у графічній формі як символи сили, візуальні

«ворота» у духовний вимір або запис ритуальної подорожі між рівнями світу. [25, С. 70].

Важливою складовою магічно-ритуальної функції є уявлення про те, що зображення тварини містить її силу або частину її сутності. У багатьох культурах, від Арктики до Австралії, вважалося, що створення зображення дає змогу встановити контакт з духом тварини, а некоректне поводження з образом здатне завдати шкоди спільноті. Це підтверджують численні етнографічні паралелі, а також археологічні знахідки, де фігури тварин навмисно спотворено, «вбито» чи пошкоджено у процесі ритуалу. Наприклад, пробиті або зрезоновані фігури бізонів у Кастильїо могли символізувати ритуальне умертвіння, що передувало реальному полюванню. У Кам'яній Могилі зображення змієподібних істот, інтегрованих у природні тріщини скелі, могло бути частиною ритуалів очищення або захисту території.

Не менш важливим аспектом є використання зооморфних образів у ритуалах переходу та ініціації. Тварина в таких ритуалах виступає символом трансформації, зміни соціального статусу або переходу між життєвими фазами. Антилопи та бики у Тассілін-Аджер нерідко супроводжують сцени масових ритуальних дійств, що можуть позначати обрядові цикли, пов'язані з відтворенням життя або сезонними змінами. У багатьох культурах тварина символізує силу, яку ініційований повинен засвоїти або подолати, що відображається у специфічному виборі мотивів у святилищах. [42, С. 111]. Усі ці приклади свідчать, що магічно-ритуальна функція зооморфних образів є універсальним явищем, притаманним різним культурним традиціям незалежно від географічного або хронологічного контексту. Зображення тварини не лише фіксує досвід спостереження, але й слугує ключовим механізмом символічного впливу на природний і надприродний світи. У первісній культурі мистецтво не існувало поза ритуалом: воно було інструментом магічної дії, формою сакральної комунікації, засобом підтримання світового (космологічного) порядку та способом трансформації психічного стану людини. Саме тому

зооморфні мотиви становлять ядро первісної художньої традиції, відображаючи глибинну єдність між образом, дією і вірою.

Додатковим аспектом магічно-ритуальної функції зооморфних образів є їхня роль у формуванні та підтримці соціальної цілісності спільноти. У первісних суспільствах, де соціальна структура була тісно пов'язана з природою та сезонними циклами, зображення тварин могли виступати інструментом колективної ідентифікації та соціальної регуляції. Тотемічні системи, що характерні для Австралії, Африки та частини євразійських культур, базуються на уявленні про особливий сакральний зв'язок групи з певною твариною-покровителем. У цьому випадку зображення тотема виконує функцію символічного маркера колективної належності, а ритуальні дії, пов'язані зі зображенням, сприяють зміцненню групової солідарності. Тварина в таких культурах не лише уособлює предків, але й виступає засобом регуляції соціальних норм, зокрема у шлюбних чи територіальних системах, що підтверджують етнографічні дані з Австралії та Північної Америки. [36, С. 18]. Ритуальні зображення тварин могли також виконувати функцію «ритуальної економіки», оскільки контролювали доступ до ресурсів та їхній розподіл. У багатьох мисливських суспільствах існували уявлення про те, що неправильне поводження зі здобиччю або несанкціонований доступ до нетотемних тварин може викликати гнів духів чи «втрату удачі». У такому контексті зображення тварин у печері або на скелі могло виконувати роль своєрідного «ритуального контракту» між людьми та надприродними силами [36, С. 31].

Зооморфні образи також відігравали важливу роль у відтворенні міфологічних структур. У багатьох культурах тварини уособлювали космічні сили: бик символізував родючість та землю, олень – сонячний цикл, змія – підземний світ і трансформацію, птах – верхній світ і духовне піднесення. Зображення таких істот у ритуальному просторі сприяло відтворенню міфологічних сюжетів – творення світу, повернення сонця, оновлення землі, переходів між рівнями світу. У Тассілін-Аджер сцени з антилопами та

великими рогатими тваринами можуть відображати ритуали врожайності та сезонних циклів. У палеолітичних печерах Європи зображення коня часто пов'язують із циклічністю природи, тоді як бізон може символізувати силу, запас, енергію життя.[46, С. 22]

Узагальнюючи вказані аспекти, можна стверджувати, що магічно-ритуальна функція зооморфних образів є багаторівневою системою, у якій поєднуються практичні, соціальні, міфологічні, когнітивні та психологічні виміри. Зображення тварин виконували роль інструменту впливу на світ, сакрального посередника, механізму соціальної організації та способу відтворення колективної пам'яті. Саме тому первісне мистецтво неможливо тлумачити як суто естетичну діяльність: воно становить одну з ключових форм ритуальної практики, у межах якої відбувалося структурування світу та взаємодія людської спільноти з природними і надприродними силами.

Образ тварини належить до найдавніших і найстійкіших структур людської культури, що віддзеркалює глибинні психологічні, міфологічні та соціальні засади взаємодії людини зі світом природи. Упродовж тисячоліть тварина виступала не лише об'єктом економічної діяльності чи спостереження, але й універсальним символом, який втілював життєві цикли, космічні сили, етичні норми та колективний досвід спільноти. Саме тому в багатьох дослідницьких традиціях образ тварини розглядається як архетип – базова, первинна форма колективного несвідомого, що повторюється в різних культурах, епохах та художніх системах. У розумінні К. Г. Юнга архетип є структурним елементом психіки, який не залежить від індивідуального досвіду, а закорінений у спільній спадщині людства [5]. Тварини у цій моделі виконують роль символів, що репрезентують інстинктивні сили, первісні страхи, захисні механізми, моделі поведінки або принципи. Образ змія як символ трансформації та відродження, орла як знака духовного піднесення, ведмедя як уособлення сили та ініціації є прикладами універсальних архетипних структур, які зберігаються протягом тисячоліть і проявляються як у

міфах, так і у мистецьких практиках.

Зооморфні мотиви палеолітичних печер уже на ранній стадії демонструють ці архетипні властивості: леви Шове уявляються не конкретними тваринами, а силами, що панують над хаосом; олені Ласко відображають ідею циклічного життя; бики Кам'яної Могили можуть бути пов'язані із символами родючості та космічного порядку. Архетипність тваринного образу виявляється у його здатності зберігати культурні значення навіть у разі трансформації конкретних міфів чи художніх стилів. Африканські зображення Тассілін-Аджер демонструють постійну присутність антилопи як символу життєвої сили та руху. В Австралії рентгенна традиція фіксує не лише зовнішню форму тварини, але й її внутрішню будову, підкреслюючи ідею духовної сутності, притаманної Часу Сновидінь. [52, С. 196] У багатьох традиціях міграційні тварини (олень, кінь, бізон) стають уособленням переходу, ініціації, подолання меж.

Ці сталі функції свідчать, що тварина у культурній пам'яті зберігається не як емпіричний образ, а як носій глибинних значень, що структурують світогляд. Первісне мистецтво заклало основу того, що в подальшому стало універсальною системою символів у різних культурах. Тварина в архетипному вимірі виконує функцію медіатора між природним і надприродним. У найперших міфах світу (наприклад, австралійських) тварини часто виступають провідниками, учителями, супутниками героїв, сутностями, що долають межі між світами. [29] Це відповідає первісному досвіду людини, для якої тварини були носіями сили, небезпеки, мудрості або гарантії виживання. З цієї точки зору зооморфні зображення є не просто мистецтвом, а графічною формою закріплення архетипів, основою колективної пам'яті, що передавалася з покоління в покоління і відтворювала головні моделі взаємодії людини зі світом.

Археологічні дані підтверджують, що зооморфні образи зберігають стабільність упродовж надзвичайно довгих періодів. Коні Ласко та Альтамири мають виразні паралелі з пізнішими степовими зображеннями Євразії, а сцени

полювання, ритуальних танців і трансформації, зафіксовані в Тассілін-Аджер, зберігають знайомі символічні структури у культурах Сахелю та Східної Африки. У Кам'яній Могилі мотиви змієподібних істот, биків та оленів не лише нагадують аналогічні архетипи Європи та Азії, але й репрезентують локальні міфологічні системи, що формувалися протягом тисячоліть і демонструють тяглість символічної традиції [4].

Стійкість зооморфних архетипів пояснюється їхньою функцією у моделюванні світу. Через тварину первісна людина осмислювала структуру довкілля, вивчала поведінкові закономірності, формувала міфологічні моделі. Тварина в культурній пам'яті не є просто елементом природного середовища: це знак, що забезпечує комунікацію з невидимими силами, спосіб відображення міфологічних уявлень, інструмент соціальної інтеграції та механізм передавання знань. Саме тому архетип тварини залишився «довготривалим» культурним кодом, який зберігався і трансформувався упродовж розвитку людства.[29, С. 287]

У результаті образ тварини постає не лише як ключовий мотив первісного мистецтва, але і як фундаментальний архетип культурної пам'яті, що поєднує минуле й сучасне, матеріальний досвід і символічне мислення, природний світ і духовні уявлення. Завдяки архетипному статусу зооморфний мотив продовжує існувати у сучасних культурах, літературі, мистецтві, релігії, психології та колективних уявленнях. Він залишається тим «містком», що забезпечує тяглість людських смислів і дозволяє реконструювати фундаментальні моделі взаємодії людини зі світом, сформовані ще у глибоку давнину.

Таким чином, інтерпретація зооморфних образів у світовому первісному мистецтві вимагає багаторівневого підходу, що поєднує ритуально-магічні, міфологічні, структуралістичні, когнітивні та емоційно-психологічні теорії. Жодна з них не може бути універсальною, адже різні пам'ятки відображають локальні системи мислення, екологічні умови та культурні традиції. Водночас усі ці теорії доповнюють одна одну, дозволяючи зрозуміти зооморфний образ

як складний феномен, що поєднує практичні, сакральні, символічні та емоційні виміри людського досвіду.

Підсумовуючі розділ, у його межах було здійснено спробу провести комплексний аналіз інтерпретаційних моделей, що дозволяють осмислити зооморфні образи як складний і багатофункціональний феномен первісної художньої традиції. Розглянутий матеріал дає змогу засвідчити, що образ тварини у первісному мистецтві не можна зводити до простого відтворення реальності або фіксації мисливського досвіду. Він функціонував у системі, де мистецтво, ритуал, міфологія, жест, звук і простір утворювали нерозривну синкретичну єдність. Саме тому будь-яке зображення тварини було не лише художнім актом, але й елементом сакрального процесу, спрямованого на підтримання соціальних, екологічних та міфологічних структур спільноти.

Проаналізовані теорії, а саме мисливсько-магічна, тотемічно-міфологічна, структуралістична, когнітивно-шаманська, психологічна та архетипна – демонструють багатовимірність феномена. Жодна з них окремо не здатна вичерпно пояснити різноманіття світових пам'яток, однак у сукупності вони дають можливість реконструювати цілісну модель взаємодії первісної людини зі світом. Мисливсько-магічні інтерпретації пояснюють прагнення впливати на природні сили та забезпечувати успішне полювання. Міфологічні та тотемічні підходи дають змогу простежити роль тварин у структурі соціальних зв'язків і світотворчих уявлень. Структуралістичні моделі розкривають просторову організацію святилищ як репрезентацію космічного порядку. Когнітивно-шаманська теорія акцентує на психофізіологічних механізмах творчості та змінених станах свідомості, що могли супроводжувати створення зображень. Психологічні та архетипні інтерпретації показують, що образ тварини має універсальні властивості, які коріняться у глибинних механізмах людської психіки та зберігаються в культурній пам'яті від палеоліту до сучасності. Матеріали розглянутих світових пам'яток, а саме Ласко, Альтамири, Шове, Кастильйо, Тассілін-Аджер, австралійських рентгенних комплексів та Кам'яної

Могили, підтверджують, що зооморфні образи були не лише репрезентативними, а й структуротворчими. У цих зображеннях відтворено моделі взаємодії людини з природою, механізми соціальної координації, ритуальні практики ініціації та переходу, міфологічної схеми та емоційно-психологічні переживання. Образ тварини постає одночасно й фактором комунікації зі світом духів, й засобом навчання, й символом групової ідентичності, й способом переживання екзистенційного досвіду.

Узагальнюючи результати, можна стверджувати, що образ тварини є одним із наймогутніших і найстійкіших елементів первісної культури, який визначав світоглядні орієнтири, структурував ритуальні практики та формував колективну пам'ять людства. Його універсальність зумовлена тим, що через нього первісна людина осмислювала своє місце у світі, взаємодіяла з природою та надприродним, передавала знання й закріплювала соціальні норми. Саме тому інтерпретація зооморфних образів дозволяє не лише реконструювати художню традицію доісторичного часу, але й проникнути у глибинні культурні механізми, що визначили подальший розвиток цивілізації.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі була здійснена спроба провести комплексне міждисциплінарне дослідження зооморфних образів у первісній культурі, що охопило як матеріальні джерела наскельного живопису, так і ритуально-танцювальні практики та теоретичні моделі осмислення ролі тварини в системі світогляду первісних спільнот. Виходячи з поставленої мети, визначити культурне, ритуальне та комунікативне значення образу тварини у доісторичному суспільстві, у роботі розв'язано всі основні дослідницькі завдання, що дозволило сформувати цілісну картину функціонування зооморфних мотивів у структурі первісної художньої традиції.

Перший розділ, присвячений описові зооморфних зображень у наскельному мистецтві, продемонстрував виняткову стабільність та універсальність мотивів тварин у різних регіонах та культурно-історичних контекстах. Європейські пам'ятки пізнього палеоліту, такі як Ласко, Альтамиру, Шове, Кастильйо, засвідчили надзвичайно високий рівень художньої майстерності та складну організацію сакрального простору. Зооморфні образи в цих печерах не лише відтворюють реальних тварин, але й репрезентують структури міфологічного мислення, ритуальної дії та соціальної комунікації. Дослідження Тассілін-Аджер, Австралії та Кам'яної Могили дозволило вписати європейський матеріал у ширшу глобальну рамку, показавши, що образ тварини – це універсальний інструмент комунікації між людиною і світом природи. Історіографічний огляд дав змогу простежити становлення наукових підходів до розуміння первісного мистецтва – від ранніх еволюціоністських концепцій до структуралістичних, когнітивних та антропологічних інтерпретацій.

Другий розділ, присвячений образу тварини в первісному танці, показав, що танець є невід'ємною складовою первісної ритуальної практики та синкретичної художньої традиції. У межах танцювальних дійств зооморфний

мотив виконував функції моделювання поведінки тварин, відтворення міфологічних сюжетів, забезпечення магічної дії та формування колективної ідентичності. Тотемні танці засвідчили тісний зв'язок між соціальною структурою та символікою певних тварин, тоді як обрядові танці чоловіків і жінок розкрили гендерний поділ ритуальних функцій та відмінності у відтворенні сакральних ролей. Теоретичні засади аналізу танцю дозволили розглянути його як одну з найдавніших форм невербальної комунікації й водночас як структурний елемент ритуального синкретизму, що поєднував рух, звук, зображення та міф. Важливо, що у дослідженні були використані етнографічні дослідження закритих спільнот початку ХХ століття, що показало протяжність традицій та спільний життєвий досвід людства, що народжує однакові сюжети та архетипи.

У третьому розділі зосереджено увагу на інтерпретації та значенні зооморфних образів. Показано, що первісна творчість має виразний синкретичний характер, у межах якого зображення тварини ніколи не функціонувало окремо від ритуалу, танцю, міфу чи сакрального простору. Теорії значення зооморфних мотивів, такі як мисливсько-магічна, тотемічна, структуралістична та когнітивна, продемонстрували, що зображення тварин виконували багатofункціональні завдання: забезпечення мисливської удачі, структурування ритуального простору, моделювання соціальних зв'язків, відтворення архетипних структур мислення. Особливу увагу приділено магічно-ритуальним функціям, які пояснюють, чому саме тварина була головним елементом первісної сакральної комунікації. Аналіз архетипного виміру зооморфних образів показав, що тварина виступає універсальним символом, який через багатотисячолітню тяглість зберігає свою культурну значущість у різних цивілізаційних контекстах. Систематизація та аналіз різнопланових джерел дозволили підтвердити основну наукову гіпотезу роботи: образ тварини у первісному мистецтві та ритуалі є комплексним культурним феноменом, що поєднує практичні, магічні, комунікативні, когнітивні та

архетипні функції і відіграє ключову роль у формуванні символічного мислення людства. Саме через образ тварини первісна людина осмислювала структуру світу, регулювала взаємодію з природою, відтворювала моделі поведінки, передавала знання, будувала соціальну організацію та підтримувала сакральний порядок.

У ході дослідження виконано всі поставлені завдання: описано основні пам'ятки різних регіонів, проаналізовано художні та ритуальні особливості зооморфних зображень, досліджено роль тварини в танцювальних практиках, узагальнено історіографічний доробок, розглянуто основні теоретичні моделі інтерпретації та визначено архетипне значення зооморфних образів у культурній пам'яті людства. Водночас у роботі запропоновано нові підходи до аналізу синкретичної природи первісної творчості, що розширює можливості подальших археологічних та антропологічних досліджень.

Таким чином, зооморфний образ постає не лише як ключовий елемент первісного мистецтва, але як універсальний культурний код, що структурував світогляд ранніх людських спільнот і заклав підґрунтя для подальшої еволюції мистецьких та міфологічних систем. Він виявляється одним із найдавніших і найстійкіших засобів моделювання реальності, завдяки чому дослідження первісних зооморфних образів відкриває нові можливості для розуміння природи людської культури загалом та витоків символічного мислення зокрема.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Б'єрре Й. Загублений світ Калахарі. 1963. 192 с.
2. Бондарчук, Я. ТЕОРІЇ ВИНИКНЕННЯ МИСТЕЦТВА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ДРУГОЇ ПОЛ. ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛ. ХХ СТ. *УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА : МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ*, (30). 2020. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.195> (дата звернення: 02.09.2025)
3. Даниленко В. М. Кам'яна могила. Київ, Наукова думка. 1986. 154 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Danylenko_Valentyn/Kamiana_mohyla.pdf?PHPSESSID=mk193lhbv5vl8lgn60fk38frm5 (дата звернення: 06.11.2025)
4. Заматаєва О. ПЕТРОГЛІФИ КАМ'ЯНОЇ МОГИЛИ ЯК АРХЕОЛОГІЧНА КОЛЕКЦІЯ НАСКЕЛЬНОГО МИСТЕЦТВА. *НВ НМІУ*. 08, Грудень 2020;(6):12-2. URL: <https://visnyk.nmiu.org/index.php/nv/article/view/390> (дата звернення: 11.09.2025)
5. Королева Е. Ранние формы танца. Кишинев, 1977. 215 с.
6. Макаревич М. Л. Об идеологических представлениях у трипольских племен. *Зап. Одесского археологического о-ва*, т. 1 (34). 1960. 290 – 296 с. URL: https://www.academia.edu/39902170/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B8_%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B5%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BE%D0%B1%D1%89%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0_I_34_1960 (дата звернення: 09.11.2025)
7. Макаревич М.Л. Археологічні дослідження в селі Білий Камінь (Розкопки 1928 р.). *Трипільська культура*. -К.: Вид-во АН УРСР, 1940. -Т. 1. -С. 453-

475. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000020910> (дата звернення: 14.10.2025)
8. Михайлова Н. Олень у палеолітичному наскельному мистецтві Франко-Кантабрійського регіону. 2008. URL: https://www.researchgate.net/publication/335276680_Olen_u_paleoliticnomu_naskelnomu_mistectvi_Franko-Kantabrijskogo_regionu (дата звернення: 07.11.2025)
9. Роуз Ф. Аборигени, кенгуру та реактивні лайнери. 1972 URL: <https://coollib.net/b/562829-frederik-rouz-aborigenyi-kenguru-i-layneryi/read> (дата звернення: 14.09.2025)
10. Стінгл М. Сіу борються., К.: «Веселка», 1986, 223 с.
11. Шевчук Л. Т. Сакральна географія : навч. посіб. Л. : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. 160 с.
12. Bahn, P, Vertut, J. Images of the Ice Age. London: Thames & Hudson, 1988. 248 р. URL: <https://archive.org/details/imagesoficeage00bahn/page/n1/mode/2up> (дата звернення: 31.10.2025)
13. Bahn, P. Journey Through the Ice Age. London: Weidenfeld & Nicolson, 1997. 248 р. URL: <https://archive.org/details/journeythroughic00bahn/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 01.10.2025)
14. Baumgartel E. J. The Cultures of Prehistoric Egypt. Part I. London, Oxford, 1955. 82 р. URL: https://archive.org/details/baumgartel_1_1947/page/6/mode/2up (дата звернення: 11.10.2025)
15. Boas F. Primitive Art. Oslo, 1927. 418 р. URL: <https://archive.org/details/primitiveart01boas/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 14.09.2025)

16. Boas F. The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians. Washington, 1897. 546 p. URL: <https://archive.org/details/socialorganizati00boas/page/310/mode/2up> (дата звернення: 11.11.2025)
17. Breuil H. Four Hundred Centuries of Cave Art. tr. by Mary E. Boyle. 1952. 531 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Four_Hundred_Centuries_of_Cave_Art.html?id=ueSOnTOziIsC&redir_esc=y (дата звернення: 11.11.2025)
18. Breuil H. The White Lady of the Brandberg. London, 1955. 154 p. <https://archive.org/details/thehiteladyofthebrandberg0000breuil/page/n1/mode/up> (дата звернення: 10.04. 2025)
19. Brodrick A. Prehistoric Painting. London, 1948. 37 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Prehistoric_Painting.html?id=i7ifAA_AAMAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 19.04.2025)
20. Catlin G. Illustrations of the Manners, Customs and Condition of the North American Indians. London, 1876. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/68768> (дата звернення: 11.09.2025)
21. CHALLIS W., CAMPBELL A., COULSON D., KEENAN J. Funerary Monuments and Horse Paintings: A Preliminary Report on the Archaeology of a Site in the Tagant Region of South East Mauritania - Near Dhar Tichitt. *The Sahara: Past, Present and Future*. 202-213 pp. URL: <https://s3.amazonaws.com/media.africanrockart.org/wp-content/uploads/2018/12/26144411/The-Sahara-Past-Present-and-Future.pdf> (дата звернення: 11.11.2025)
22. Charles L. H. Growing up Through Drama. *Journal of American Folklore*, 1946, vol. 59. pp. 247-262. URL: https://archive.org/details/sim_journal-of-american-folklore_july-september-1946_59_233/page/246/mode/2up (дата звернення: 19.04.2025)

- 23.Christensen E. O. Primitive Art. N. Y., 1955. 390 p. URL: <https://archive.org/details/primitiveart0000chri/page/n3/mode/2up> (дата звернення: 19.07. 2025)
- 24.Clottes, J. What Is Paleolithic Art? Chicago: University of Chicago Press, 2016.214 p. URL: <https://dokumen.pub/what-is-paleolithic-art-cave-paintings-and-the-dawn-of-human-creativity-9780226188065.html> (дата звернення: 09.09.2025)
- 25.Clottes, J., Lewis-Williams, D. The Shamans of Prehistory. New York: Abrams, 1998. 121 p. URL: <https://www.scribd.com/document/518391388/Jean-Clottes-David-Lewis-Williams-The-shamans-of-prehistory-trance-and-magic-in-the-painted-caves-1998-Harry-N-Abrams-libgen-li> (дата звернення: 10.10.2025)
- 26.Dean B. and Carell V. Dust for the Dancers. Sydney, 1956. 214 p. URL: <https://archive.org/details/dustforthedancers00deanandcarell> (дата звернення: 19.09.2025)
- 27.Dean B. and Carell V. Softly Wild Drums. Sydney, 1958. 347 p. URL: <https://archive.org/details/softlyilddrums00deanandcarell> (дата звернення: 19.09.2025)
- 28.Dupuy C. The ancient rock paintings of the Sahara : figurative anthropocentrism and territoriality. 2022. URL: https://www.researchgate.net/publication/367479533_Les_peintures_rupestres_anciennes_du_Sahara_anthropocentrisme_figuratif_et_territorialite The ancient rock paintings of the Sahara figurative anthropocentrism and territoriality (дата звернення: 08.09.2025)
- 29.Eliade M. History of Religious Beliefs and Ideas. Volume I. From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries, 1976. URL: https://eclass.asfa.gr/modules/document/file.php/AHT4113/%CE%94%CE%B9%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%B1/1.%20Mircea_Eliade%20A%20History%20of%20Religious%20Ideas%20--

- %20From%20the%20Stone%20Age%20to%20the%20Eleusinian%20Mysterie
s.pdf , дата звернення: 13.05.2025)
30. Ellenberger V. The Tragic End of the Bushmen. 1956. 394 p. URL:
<https://archive.org/details/centuryofmission00elle> (дата звернення:
11.06.2025)
31. Ellis H. The Dance of Life. N. Y., 1929. 404 p. URL:
https://ia800806.us.archive.org/12/items/danceoflife00elli_1/danceoflife00elli_1.pdf (дата звернення: 05.05.2025)
32. Encyclopedia Americana. Vol. 8. N. Y. - Chicago, 1949. 819 p. URL:
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460818> (дата звернення:
10.04.2025)
33. Evans A. The Palace of Minos. London, vol. II, 1928. 442 p. URL:
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.57699/page/n371/mode/2up> (дата
звернення: 28.10.2025)
34. Evans A. The Palace of Minos. London, vol. IV. 1935. 461 p. URL:
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.103618> (дата звернення:
11.10.2025)
35. Flinders Petrie W. M. Prehistoric Egypt. London, 1920. 117 p. URL:
<https://archive.org/details/prehistoric-egypt-illustrated-by-over-1-000-objects-in-university-college-london/mode/2up> (дата звернення: 30.09.2025)
36. Frazer J. G. Totemism and Exogamy: a treatise on certain early forms of
superstition and society. London, 1910. 608 p. URL:
<https://archive.org/details/totemismexogamyt01fraz> (дата звернення:
13.07.2025)
37. Hambly W. D. Tribal Dancing and Social Development. London, 1926. 356 p.
URL: <https://archive.org/details/tribaldancingsoc0000hamb/page/4/mode/2up>
(дата звернення: 19.11.2025)

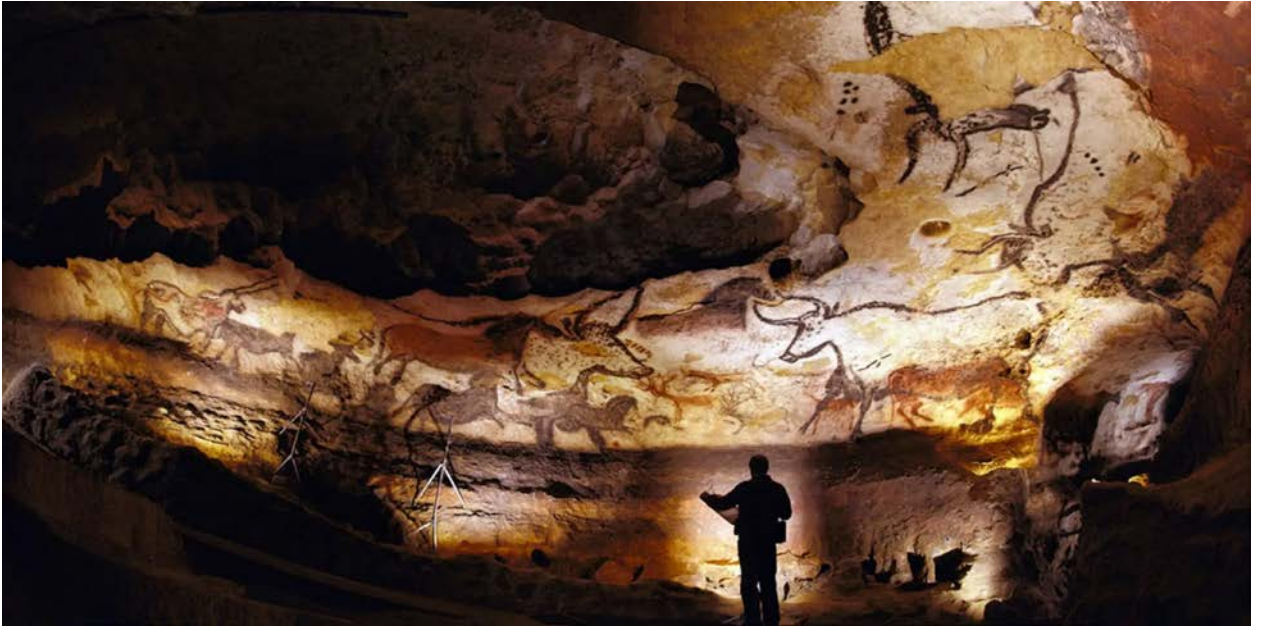
38. Haskell A. L. The Wonderful World of the Dance. London, 1969. 93 p. URL: <https://archive.org/details/theonderfulorldofthedance00haskell/page/n11/mode/2up>(дата звернення: 08.05.2025)
39. HLAVENCHUK A. MAMMOTH IMAGES AT THE UPPER PALAEOLITHIC BISON HUNTER SETTLEMENT OF ANETIVKA II. *Arheologie interdisciplinară: Metode, studii, rezultate* 2024. URL: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/209092# (дата звернення: 18.11.2025)
40. Jantarski G. The oldest Darstellung eines Streichinstrumentes. *Romanian Journal of History of art, Musique, Cipöša*, 1973, t. X, N 1. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Revue_roumaine_d_histoire_de_l_art.html?id=R1_vct6u76IC&redir_esc=y (дата звернення: 04.10.2025)
41. Leroi-Gourhan A. The dawn of European art : an introduction to Palaeolithic cave painting. Cambridge. 1982. 144 p. URL: <https://archive.org/details/dawnofeuropeanar0000lero/page/142/mode/2up> (дата звернення: 09.11.2025)
42. Leroi-Gourhan A. Treasures of prehistoric art. New York. 1967. 552 p. URL: <https://archive.org/details/treasuresofprehi00lero/page/542/mode/2up> (дата звернення: 11.11.2025)
43. Lévy-Bruhl L. Primitive Mentality. Translation by Lilian A. Clare. 1923. 476 p. URL: <https://ia801301.us.archive.org/3/items/primitivementali00lvuoft/primitivementali00lvuoft.pdf> (дата звернення: 14.10.2025)
44. Lévy-Bruhl L. The "Soul" of the Primitive. Translation by Lilian A. Clare. 1928. 360 p. URL: <https://archive.org/details/soulofprimitive00lvyb/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 01.11.2025)
45. Lhote H. The Search for the Tassili Frescoes: The rock paintings of the Sahara. Translated from the French by Alan Houghton Brodrick. London, 1999. 319 p. URL:

- <https://ia903404.us.archive.org/21/items/HenriLhoteTheSearchForTheTassiliFrescoesTheStoryOfThePrehistoricRockPaintingOfTheSahara1959/Henri-Lhote-The-search-for-the-Tassili-frescoes-the-story-of-the-prehistoric-rock-painting-of-the-sahara-1959.pdf> (дата звернення: 08.09.2025)
- 46.Lhote H. The Search for the Tassili Frescoes: The story of the prehistoric rock-paintings of the Sahara. 1958. 318 p. URL: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.10353> (дата звернення: 11.09.2025)
- 47.Lockwood D. I, The Aboriginal. London. 1962. 249 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.461016> (дата звернення: 06.09.2025)
- 48.Lomax A. Folk Song Style and Culture. Washington, 1978. 386 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Folk_Song_Style_and_Culture.html?id=AbAiCa0GBjMC&redir_esc=y (дата звернення: 11.10.2025)
- 49.Lumholtz C. Symbolizm of the Huichol Indians. *Memoirs of the American Museum of Natural History*, 1907, vol. III. URL: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=memoirsamnh> (дата звернення: 27.09.2025)
- 50.Marti S., Kurath G. P. Dances of Anahuak. Chicago, 1964. 252 p. URL: <https://scribd.com/document/670186951/Dances-of-Anahuac#page=160> (дата звернення: 17.09.2025)
- 51.Morgan L. H. Ancient Society. 1877. 629 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.174214> (дата звернення: 11.09.2025)
- 52.Morwood M. Visions from the Past: The Archaeology of Australian Aboriginal Art. Allen & Unwin, 2002. 380 p. URL: <https://archive.org/details/visionsfrompasta0000morw> (дата звернення: 21.10.2025)
- 53.Mountford C. P. The Artist in Tribal Society. In: Proceedings of a symposium held at the Royal Anthropological Institute. London, 1961. 188 p. URL:

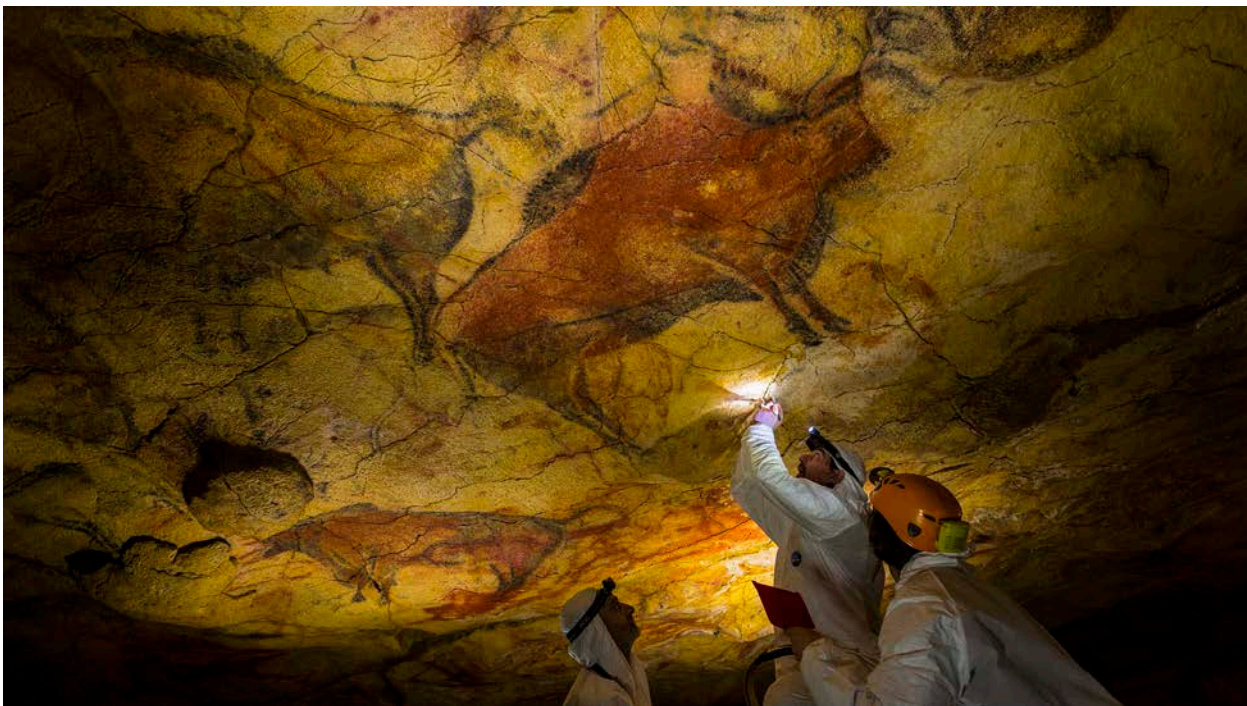
- <https://archive.org/details/artistintribalso0000symp> (дата звернення: 17.08.2025)
54. Nilson M. P. *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survivals in Greek Religion.* London-Oxford-Paris-Leipzig, 1927. 618 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.529266> (дата звернення: 08.10.2025)
55. Pendlebury J. D. S. *A Handbook of the Palace of Minos at Knossos.* London, 1933. 100 p. URL: https://archive.org/details/handbooktopalace00pend_0 (дата звернення: 10.09.2025)
56. Pike A. et al. U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain. *Science* №336, 2012. URL: https://www.researchgate.net/publication/225375686_U-Series_Dating_of_Paleolithic_Art_in_11_Caves_in_Spain (дата звернення: 11.11.2025)
57. Quemin Hugo, Smith Benjamin, Gwasira Goodman, Morris David & Duval Mélanie. The Mediterranean moment of Namibian rock art, or the legitimisation of colonial presence through heritage-making (1948–1954). *International Journal of Heritage Studies.* 2025. URL: https://www.researchgate.net/publication/392903922_The_Mediterranean_moment_of_Namibian_rock_art_or_the_legitimisation_of_colonial_presence_through_heritage-making_1948-1954 (дата звернення: 10.09.2025)
58. Radin P. *Primitive Religion, its Nature and Origin.* N. Y., 1957 345 p. URL: <https://archive.org/details/primitivereligio028070mbp> (дата звернення: 13.06.2025)
59. Renfrew C., Bahn P. *Archaeology: Theories, Methods and Practice,* 2012. URL: <https://archive.org/details/ArchaeologyTheoriesMethodsAndPracticeTheoriesMethodsAndPractice/page/n393/mode/2up> (дата звернення: 10.05.2025)
60. Sachs C. *Rhythm and Tempo. A Study in Music History.* N. Y., 1949 400 p. URL:

- <https://archive.org/details/rhythmttempostudy0000sach/page/n5/mode/2up>
(дата звернення: 18.05.2025)
- 61.Sanz de Sautuola M. Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander. Santander. Telesforo Martinez, 1880. URL: http://centrodeestudiosmontaneses.com/wp-content/uploads/DOC_CEM/BIBLIOTECA/EDICION_OTROS/breves-apuntes-objetos-prehistoricos_sautuola_1880.pdf (дата звернення: 07.09.2025)
- 62.Soler J., Soler N. Cattle without herdsman: Animal and human beings in the prehistoric rock art of the Western Sahara. *Quaternary International*. Volume 410, Part A, 29 July 2016, pp. 93-102. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1040618215010289#preview-section-references> (дата звернення: 04.11.2025)
- 63.Sorell W. The Dance Through the Ages. N. Y., 1967. URL: <https://archive.org/details/dancethroughages00sore> (дата звернення: 11.09.2025)
- 64.Soukopova J. Prehistoric Colonization of the Central Sahara: Hunters versus Herders and the Evidence from the Rock Art. *Expression*. 2020. doi:10.1371/JOURNAL.PONE.0002995 (дата звернення: 05.11.2025)
- 65.Spencer B. and Gillen F. The Native Tribes of Central Australia. London, 1899. 720 p. URL: <https://archive.org/details/nativetribesofce00spenuoft> (дата звернення: 19.09.2025)
- 66.Stow G. W. Rock Paintings in South Africa. London, 1930. 334 p. URL: <https://archive.org/details/rockpaintingsins00stow/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 10.11.2025)
- 67.Stow G. W. The Native Races of South Africa. London, 1905. 688 p. URL: <https://archive.org/details/nativeracesofsou00stow/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 14.10.2025)

68. Willcox A. R. Rock Painting of the Drakensberg. London, 1956. 162 p. URL: <https://archive.org/details/rockpaintingsofd0000arwi> (дата звернення: 19.10.2025)
69. Willcox A. R. The Rock Art of South Africa. N. Y., 1963. 96 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Rock_Art_of_South_Africa.html?id=Za6fAAAAMAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 19.10.2025)
70. Winged P. S. Primitive Art. Its traditions and styles. N. Y. – Oxford, 1962. 454 p. URL: <https://archive.org/details/primitiveartitst0000wing> (дата звернення: 13.05.2025)
71. Worsley P. The trumpet shall sound: a study of "cargo" cults in Melanesia. 1967. 388 p. URL: <https://archive.org/details/trumpetshallsoun0000unse> (дата звернення: 04.11.2025)



Додаток А. Печера Ласко (Зал Биків), Франція.



Додаток Б. Печера Альтамира, Іспанія.



Додаток В. Печера Шове, Франція.



Додаток Г. Печера Кастильйо, Іспанія.