

Куліш О.А., аспірант

Київський національний університет  
культури і мистецтва

## ПРИЧИННА ЗУМОВЛЕНІСТЬ НАШАРОВАНИХ ЗОБРАЖЕНЬ ПЕРВІСНОСТІ

**Анотація.** У статті консолідується різні погляди дослідників первісності на термінологічне визначення специфічної композиції кам'яної доби. Також розглядаються приклади древніх композицій з нашарованими зображеннями кінетичного характеру та їх ідейне навантаження.

**Ключові слова:** композиція, предмет зображення, кінетичний характер, тотемістичний образ, ідейний стимул.

**Аннотация.** Кулиш О.А. Причинная обусловленность наслоенных изображений первобытности. В статье консолидируются разные взгляды исследователей первобытности относительно терминологического определения специфической композиции каменного века. Также рассматриваются примеры древних композиций с наслоенными изображениями кинетического характера и их идейная нагрузка.

**Ключевые слова:** композиция, предмет изображения, кинетический характер, тотемистический образ, идейный стимул.

**Annotation:** Kulish O.A. Causal conditionality of the layered images of primitive state. In article different views of researchers of primitiveness concerning terminological definition of specific composition of the Stone Age are consolidated. Also examples of ancient compositions with the layered images of kinetic character and their ideological loading are considered.

**Keywords:** composition, image subject, kinetic character, totemical image, ideological stimulus.

**Постановка проблеми.** Енергетична насиченість зображення, зробленого у верхньому палеоліті, сприймалася його авторами інакше, ніж в наступні історичні епохи очима нащадків, які споглядали ті самі зображення. Це можна пояснити феноменом дитячого малюнку, коли дитина художніми засобами (крапка, лінія, пляма) вкладає в певний предмет зображення свій перцептивний досвід про зміст об'єкта сприйняття, який втрачає свою актуальність, як тільки дитина подорослішає, досягнувши нового щаблю психологічного дозрівання. Також цілий світ духовних уявлень та іманентних вражень первісного соціуму в лаконічній формі закарбувався у наскельному малюнку і печерному живописі, залишивши по собі значно послабленими ті стимули, що колись сприяли появі внутрішньо насичених силою людської думки та емоцій площин змодельованих зображень. Що і підтверджується тезою американського естетика Р.Арнхейма: «Зміст предмету завжди представляє собою дещо більше, ніж його зовнішнє окреслення» [5, 93].

Якщо взяти до уваги, що людина верхнього палеоліту, приміром періоду мадлен, втілюючи свій візуальний досвід у малюванні, оперувала первинними стимулами своїх відчуттів у процесі зорового сприйняття, то вже в наступні часи ті, хто споглядають мадленські зображення, отримують вторинні наслідки зорового сприйняття зі спрощеного варіанту передачі предмету зображення. Адже за основним законом зорового сприйняття, будь-яка стимулююча модель сприймається таким чином, що структура, яка виникає у результаті, буде, наскільки це дозволяють дані умови, найбільш простою [5, 71].

Починаючи з епохи верхнього палеоліту і надалі, в нашому ретроспективному аналізі первісного мистецтва, ми часто будемо стикатися з прикладами перехрещення і накладання різноманітних умовно-схематичних, профільно-контурних і образно-фігуративних зображень. При цьому візуальні об'єкти, що мають різну орієнтацію по глибині структури простору, зображаються у двухмірній проекції, і складові елементів малюнків, які перетинаються, безпосередньо продовжують свої окреслення один в одному. Відтак, **мета** дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати ідейний стимул та смисл, за якими була детермінована образотворча структура з нашарованими зображеннями первісності.

Для поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**: – по-перше, виокремити у працях провідних дослідників первісності термінологічне визначення нашарованих зображень кам'яної доби; – по-друге, іконологічним та іконографічним методами проаналізувати характер руху у структурі зображення специфічної композиції первісного мистецтва; – по-третє, розглянути зображальні елементи в обраних композиціях кам'яної доби за принципом природознавчих та етнографічних паралелей, які формують зміст древнього предмету зображення.

**Наукова новизна:** Для вивчення стимулюючих моделей первісності у культурологічному аспекті, щодо

Надійшла до редакції 22.04.2010

причинної зумовленості композицій з нашарованими зображеннями, застосовується пізнавальний інструмент – іконологічний, компаративний методи – у характеристиці структури конфігурації древніх зображень.

#### **Аналіз попередніх наукових досліджень.**

Складне поєднання різних елементів і мотивів в композиції образотворчого мистецтва кам'яної доби, для якої є характерним нашарування зображень, отримало у науковій літературі евфемістичну назву суперпозиція. Однак, якщо строго дотримуватися послідовності у викладі цього поняття, то слід обов'язково вказати, що суперпозиція – це архітектурний термін, засади якого були вироблені ще у Древній Греції; термін (від лат. *superponere* – класти наверх), що означає «розташування ордерних колонад по вертикалі, в одній фасадній площині, а також правила, яким таке розташування підкорюється» [4, 589].

Суперпозицію, як особливе явище в первісній культурі і мистецтві аналізує російський акад. О.П. Окладніков, але сутність такого виявлення нашарованих малюнків він називає транспаренція – «накладання одних зображень на інші, що обумовлене їх магічним значенням, повторенням одних і тих же мисливських обрядів на одному і тому ж священному місці» [10, 27]. Російський дослідник північних народів В.Г. Богораз-Тан явище транспаренції пояснював, як магічно-дійовий спосіб впливу для збільшення дичини на полюванні – «... рисунки, що накладаються один на одного, виникли не випадково, а були створені зумисно мисливцями для того, щоб ще збільшити, згустити стовпище звірини. Навіть і досі на полюванні тунгус чи юкагір часто довго вичікують з пострілом, доки звірі не скупчаться так, щоб одна й та сама куля пронизала двох або навіть трьох» [8, 65].

Історик-монголознавець Е.А. Новгородова називає явище нашарованих зображень первісності – палімпсест; вона засвідчує застосування «техніки палімпсесту» в живописі епохи верхнього палеоліту (з анімалістичними сюжетами) печери Хойт-Ценхерійнагуй в горах Монгольського Алтаю [7, 23].

Враховуючи набутий досвід французьких археологів, особливо покладаючись на праці А.Леруа-Гурана, Е.А. Новгородова так пояснює палімпсест: «малюнки, що перебивають один одного, іноді були переробкою і доробкою попередніх, подекуди дублювали зображення, можливо намагаючись передати рух або множинність стада. Саме в таких випадках з'являлись зображення коней, бізонів або інших тварин з декількома головами, рогами чи хвостами» [7, 23].

Стосовно «техніки палімпсеста» в печерному живописі, то Е.А. Новгородова бачить його видозмінене логічне продовження у, як такому, «прийомі» під назвою поліейконія [7, 23], але це вже стосується скульптурних силуетів, прокреслених гравірованими лініями. Е.Є. Фрадкін, який відкрив явище поліейконічної композиції в первісному образотворчому мистецтві на матеріалах пізньопалеолітичної стоянки Костенок I

(Росія), пояснював його як «особливий вид мистецтва» (від грец. «полі» – багато, «ейкон» – образ) [13, 24]. Суть поняття поліейконії полягає у поєднанні декількох художніх образів в єдиній композиції, характерною особливістю якої є взаємний перехід одного образу в інший за посередництвом використання одних і тих самих об'ємів і ліній [13, 16]. Щодо семантики поліейконічних композицій, то основу їх, на думку Е.Є. Фрадкіна, «складає сюжет перевтілення людини і звіра, а також перевтілення звірів один в одного, який, як відомо, найбільш популярний у фольклорі народів світу» [13, 24].

Від початку досліджень паріетального мистецтва давньокам'яного віку, саме в районах Франко-Кантабрії було відкрито чимало осередків, де зафіксовано нашарування зображень: печера Коломб'єр, «Трьох братів» (Труа Фрер), Пер-нон-Пер, Ляско тощо. А перед цим необхідним етапом культурогенезу давнього людства було вироблення чіткого візуального контролю за об'єктами оточуючого світу і вдосконалення моторної функції руки. Зоровий ефект хаотичності від споглядання палеолітичних малюнків обумовлений поза іншим дифузним мисленням первісних людей. На думку російського акад. В.П. Алексєєва, витоки дифузійності ідуть від паралельного процесу утворення понять і їх звукового позначення у ментальних структурах розвитку роду пітекантропів і неандертальського виду [2, 261]. «Сліди такого дифузного мислення і відомого змішування понять неодноразово фіксувалися в тій чи іншій формі всіма дослідниками культури верхньопалеолітичних людей і особливо верхньопалеолітичного мистецтва, пережитки його відмічалися і в ідеології більш пізніх суспільств епохи неоліту і бронзи» [2, 262].

Отже, суперпозиція, транспаренція, палімпсест, поліейконія – це умовні назви одного і того ж явища первісного образотворчого мистецтва, в тому його виді, де спостерігаються накладання одне на одного різних (чи ідентичних) зображень, навіть в об'ємному вираженні, виконаних як фарбами, так і гравіровкою, або ж тільки однією з цих технік. Звідси проблемою нашого дослідження буде з'ясування тих міфологічних уявлень, якими керувалася первісна людина, створюючи на певній площині перекресні малюнки.

**Виклад основного матеріалу.** Розглянемо іконологічним методом структуру специфічної композиції первісного мистецтва. У зв'язку з тим, що саме питання нашарованих зображень кам'яної доби на сьогодні немає однозначного визначення, ми зупинимося на його умовній назві суперпозиція.

Загалом, суперпозиція носить кінетичний характер. Закладений в неї рух спостерігається в двох видах: – по-перше, коли зображення повністю накладаються одне на одного за різними напрямками, створюючи враження хаотичності, але тримаючи в цілісності загальну композицію – це так званий композиційний вузол (визначення автора – К.О.); – по-друге, коли перекриті зображення декількох чи цілої групи тварин мають односторонню динаміку – спільний напрямок руху (можливо, до водопою або

внаслідок сезонної міграції, чи від переслідування хижаків).

На кінетичний характер зображень у розумінні візуального сприйняття палеолітичного мистецтва вказував ще Б.А. Фролов, адже для зорової фіксації багатоманітності образів необхідно, щоб змінювались ракурси огляду і освітлення предмета, «огляд монументальних печерних композицій можливий лише при рухові глядача у певному ритмі» [15, 114–116]. При цьому Б.А. Фролов зазначав: «Гальки з Коломб'єр мають таке накладання ліній, які перетинаються, що при послідовній зміні ракурсів розрізняєш фігури декількох тварин; такі і «палімпсести» Фон де Гом, Комбарель, Труа-Фрер та інших печер, що дають смислові композиції, які повторюються» [15, 116].

Звернемося до іконологічного аналізу типової суперпозиції кінетичного характеру в тому виді, коли зображення накладаються одне на одного у різних напрямках, створюючи хаотичне враження, але загалом тримаючись у цілості – розглянемо композицію, виконану у техніці гравірованого рисунку, з нашарованими палеолітичними зображеннями середньооріньякського етапу з печери Пер-нон-Пер (Франція). Тут спостерігається в межах одного композиційного простору вільне розташування зооморфних фігур (та їхніх частин) коней, биків, козлів і колових символів [8, 15]. Власне, ці абстрактні символи кругів, здебільшого неправильної форми, становлять для нас неабияку семантичну задачу, для розв'язання якої зовсім не підходить розповсюджене в мистецтвознавстві (щодо первісності) трактування кола як знака рани [8, 61], або як солярного чи астрального знаку, адже ці останні символи набувають свого поширення в первісному мистецтві з епохи неоліту [6, 10].

Детально розглянемо за іконографічним методом місцезнаходження колових символів у суперпозиції з печери Пер-нон-Пер. З правої сторони композиції під щелепою бика знаходяться два кола: одне всередині себе має ще менший кружечок, у другого всередині є плавний вигин, наче роги;

примітно, що на щелепі козла зображено два протилежно поставлених кута, що викликає асоціації із шлюбними боданнями козлів за самицю. Внизу композиції праворуч від передніх ніг коня міститься аморфна пляма, що також має коло і всередині нього маленький кружечок. З лівої сторони композиції виразно проглядається круглий куций хвостик, що оточений ще більшим незавершеним колом на крупі копитної тварини (можливо, кози). Просте коло, нічим не перекреслене, є між колінними суглобами коня. Ще одне коло з покресленими лініями міститься на щелепі бика, поруч його велике око має форму овала з меншим овалом усередині. Усі інші голови тварин мають мигдалеподібні очі, наближені за формою до овала. Відтак, семантично виникають прямі асоціації колоподібних символів цієї композиції з оком – візуально-узагальненим втіленням активізації уваги трьох трав'яних видів копитних одного сімейства ссавців: коня, бика і козла.

У всій композиції відчувається динамізм, створений за допомогою різнобічних напрямків ліній, що є зображальними елементами фігур тварин, які контрастують за розміром. Нижня постать коня і крупна кінська голова з хвилястою гривною, що плавно переходить в лінію спини верхньої фігури козла, звернені вліво. Всі ці три, загалом статичні, зображення перекриває динамічна фігура бика, що рухається у протилежну праву сторону, зігнувши в коліні передню ногу – це вельми рідкісний для ориньяко-перегордійської епохи варіант, адже, зазвичай, звірі тоді зображались з прямо поставленими ногами, «як укопані» [8, 49]; до того ж бик зображений, дещо опустивши і витягнувши уперед голову, начебто приношуючись. Виразна лінія, що формує тулуб бика, тонко починається з хвоста, набирає товщини по вигину спини на горбі (холці) і значно розширюється над мордою бика, набуваючи вигляду могутніх рогів, наставлених уперед – таке потовщене завершення контурної лінії, ймовірно, передає профільне зображення двох рогів, як одного. Вінчає усю композицію вгорі маленька напівфігура коня, що мчить у ліву сторону – його передні прямі ноги витягнуті по діагоналі.

Взагалі, дикий кінь, бик і козел були бажаними об'єктами здобичі мисливської общини льодовикового часу, що переконливо доводять їхні остеологічні залишки в хазайських ямах на палеолітичних стоянках, і тим паче, популярність цих тварин в анімалістичних сюжетах парієтального і мобільного мистецтва епохи верхнього палеоліту. Навіть, якщо древній художник в цьому варіанті композиції (печери Пер-нон-Пер) з нашарованими зображеннями, не ставив собі за мету конкретне утилітарне призначення, пов'язане з магічним впливом на збільшення поголів'я стад копитних, то все одно основна тема печерного мистецтва – плодючості промислових звірів – тут прослідковується, а опосередкованими її засобами є коло та овалоподібні символи. Приміром, за статевою символікою древності часів давньокам'яного віку овалоподібні знаки, так звані «рогаті овали», відносяться ще до ранньооріньякських комплексів Франції, що на початок XX ст. наука пояснювала як зображення вувльви, а у другій половині XX ст., як «усічене» жіноче тіло [12, 242–243].

Дослідниками палеолітичного мистецтва було помічено, що ще «на перших етапах розвитку образотворчої діяльності, які дійшли до нас, зустрічаються рисунки тварин, передані найчастіше незакінченим контуром і як ті, що супроводжуються іноді таємничими значками, які знаходять найбільш вірогідне пояснення як схематичні зображення жіночого знаку статі» [1, 155–156]. До речі, А. Леруа-Гуран проводячи статистичний аналіз умовних схематичних знаків печерного мистецтва, поділяв їх на дві групи символів жіночого і чоловічого роду. Зокрема, до групи жіночого роду відносяться умовні знаки округлої, замкнутої форми [8, 96].

Потому, ідейним стимулом колових символів виступає знакова візуалізація статевого бажання самих диких тварин до акту спарювання в період гону

(еструсу). Власне, цей «шлюбний» стан інстинктивної поведінки копитних безліч разів спостерігала первісна людина у природі, що і послужило приводом для зображення.

Для того, щоб розглянути приклад кінетичного характеру суперпозиції в тому його виді, що пов'язаний з односторонньою динамікою, слід звернутися до петрогліфів сибірської тайги. Тут серед зображень неолітичних писаниць Північної Азії головує самиця лося. І це вказує не лише на те, що після вимирання мамонтів лось, як найкрупніший сохатий звір голоценової фауни став основним об'єктом промислу для мисливських племен кам'яної доби. Але важливо і те, що широко розповсюджене зображення лосих в різних районах Сибіру свідчить про певний світогляд давніх людей, який відображав ідею плодючості лісових звірів та знаходив відзеркалення у первісній міфології. Б.А. Фролов наголошував, що для реконструкції найдавнішої міфології варто звернутися до етнографічних паралелей тих регіонів, які у географічному, екологічному та господарсько-побутовому плані найбільш наближені до життєвого укладу мешканців палеолітичної Європи у льодовиковий період, а таким регіоном світу є Сибір [14, 115].

До відома, писаницями називаються наскельні зображення, виконані мінеральними фарбами [4, 445]. Тим не менш, зображення томських писаниць включають в себе декілька технік виконання: в основному вони вибиті по кам'яній поверхні, мають прошліфовані елементи, також рисунки прорізані по контуру гострим знаряддям. Ці, практично, петрогліфи відносяться до епохи неоліту-бронзи, хоча збереглося обмаль найдавніших анімалістичних зображень (кінець палеоліту) намальованих червоною вохрою, наприклад, величезний рисунок коняки на Тутальській скелі.

В Західно-Сибірській низовині на правому березі річки Том знаходиться кам'янистий бескид, на якому міститься так звана Тутальська писаниця. Суперпозиція Тутальської писаниці (Камінь I) представляє собою накладені одна на одну фігури лосих в стрімкому русі зліва-направо та по діагоналі – згори до низу, тому що у верхній частині на площині каменю фігури тварин крупніші і рідші, порівняно з нижньою частиною композиції [11, 145; Рисунки каменя I]. Загалом, тут перемишуються древні (раніші) малюнки нанесені вохрою та з часом (пізніші) вибиті на скельній поверхні петрогліфи.

Складні для сприйняття композиції Тутальської писаниці (власне, як і деякі малюнки Томської писаниці) О.П. Окладніков та А.І. Мартинов пояснюють, як приватні випадки «накладання» одних рисунків на інші, що було зроблено древніми художниками впродовж епохи неоліту: його раннього (VI-V тис. до н.е.) і пізнього (IV-III тис. до н.е.) періодів [11, 183].

Найбільш цікавим в композиції Тутальської писаниці (Камінь I) є те, що майже посередині зображення всього лосиного стада та всупереч його односторонньому напрямку руху, в місці накладання рисунків лосих і перетинаючи їх,

зображено маленьку антропоморфну фігурку, яка крокує або танцює, урочисто здійнявши руки. Дослідники Тутальської писаниці (О.П. Окладніков, А.І. Мартинов) стверджують, що єдина на цій писаниці антропоморфна фігурка є «жіночою істотою з органом дітонародження», адже таз людини переданий як коло, а це вказує на ідею розмноження [11, 152]; [11, 212]. Примітно також, що сакральний статус цієї жіночої істоти переданий орнітоморфними рисами – пташиним дзьобом і трипалою кінцівкою руки.

Смислове значення суперпозиції на Тутальській писаниці (Камінь I) буде більш зрозумілим, якщо звернутися до вірувань евенків – древніх жителів Сибіру. Російський вчений-етнограф А.Ф. Анісімов, вивчаючи походження релігії евенків, виокремив зв'язок матриархального образу духів-предків з узагальненим тотемістичним образом лосихи або самиці дикого оленя, що були водночас і родовими духами-охоронцями та ототожнювались з образами міфічної матері роду і родової землі (тайги) [3, 104]. Писаниці, що прикрашали громіздкі кам'яні поверхні, були ознакою бугади – священних родових скель, біля яких відправлялися обряди, пов'язані з культом родових духів-охоронців. А.Ф. Анісімов зазначає, що ці обряди «... мали характер загальнородових церемоній, близьких генетично до обрядів тотемного помножування харчу (типу австралійської церемонії інтичума)» [3, 104].

Загалом, писаниці з древніми малюнками лосів зустрічаються в різних місцевостях Сибіру, наприклад, наскельні зображення лосів на р. Лена поблизу Шишкіно [3, 105], а також петрогліфи осторова Ушканьєго р. Ангари [9, 48] тощо. Однак композиція, де намальована жіноча істота не просто знаходиться поруч, а перекриває собою зображення лосих, характерна лише для Тутальської писаниці (Камінь I) – це свідчить про сакральне-смісловий зв'язок зображення жіночої істоти з самицями лосів. Ретранслюючи нашу увагу до міфологічного світосприйняття палеоазіатів, А.Ф. Анісімов підкреслює, що «образ матері-звіра, як він представлений у міфі, спочатку ототожнюється не зі всіма звірами, а лише з певним видом звіра – тотемом. А це значить, що так звані міфічні першопредки, що стоять у центрі всієї міфології тотемістів, повинні були відпочатку представлятися, ймовірно, в образі жіночого духа – міфічної прародительниці людей і звірів» [3, 80].

На підставі традиційних релігійних вірувань автохтонного населення тайги (евенків), ми припускаємо, що на Тутальській писаниці (Камінь I) древні художники неолітичних племен Притом'я закарбували образ міфічної прародительниці, господарки родових мисливських угідь, яка мала символічне втілення у вигляді лосихи як тотем, а також антропоморфну подобу (з деякими орнітоморфними рисами). Саме для неї відправлялися загальнородові культові церемонії, напротязі яких давні люди в імітативно-імперативній формі зверталися до тотемістичного божества з ірраціональним бажанням вплинути на збільшення поголів'я основного промислового звіра – лося.

**Висновки.** Таким чином, можна зробити висновок, що незвичне для теперішнього зорового сприйняття компонування елементів нашарованих зображень кам'яної доби, серед іншого історичного матеріалу первісного мистецтва, виокремлювали за термінологічним визначенням – суперпозиція, транспаренція, палімпсест, поліейконія – такі провідні дослідники первісності як О.П. Окладников, А.Леруа-Гуран, Е.А. Новгородова, Б.А. Фролов, Е.С. Фрадкін та інші. Ми обираємо термін суперпозиція як найбільш доцільний для вивчення проблеми специфічної зображальної структури і мотивації древніх малюнків за раціональними і духовними уявленнями первісного соціуму.

Отже, дотримуючись іконологічного (іконографічного) методу було з'ясовано, що ідейним стимулом у первісному мистецтві була міфологія тотемістичного спрямування зі складовою магічних обрядів. А основний смисл обраних нами композицій у суперпозиції кінетичного характеру, що з печери Пер-нон-Пер (Франція) та на Тутальській писаниці (Кемеровська обл. в Росії), полягає в тому, щоб візуально передати провідну ідеєю розмноження певних видів зоосвіту, що мали в мисливській общині утилітарно-господарське призначення. І хоча проаналізована нами за цією провідною ідеєю семантика зображень належить до різних історичних періодів кам'яної доби – печера Пер-нон-Пер (верхній палеоліт) і Тутальська писаниця (неоліт), але логічного розходження не буде, якщо ми нагадаємо, що неоліт Західного Сибіру був подібний до верхнього палеоліту Франко-Кантабрії за основним мисливським типом привласнюючого господарства. Тим паче, дослідники Тутальської писаниці (О.П. Окладников, А.І. Мартинов) відмічали, що древні малюнки на Тутальських скелях «стоять ближче всього до зображень, залишених на скелях Скандинавії в епоху мезоліту, і до палеолітичних рисунків Франції та Іспанії» [11, 184].

#### Література:

1. Абрамова З.А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии / З.А. Абрамова. – М.-Л.: Наука, 1966. – 222 с.: ил.
2. Алексеев В.П. Становление человечества / В.П. Алексеев. – М.: Политиздат, 1984. – 462 с.: ил.
3. Анисимов А.Ф. Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований / А.Ф. Анисимов. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – 235 с.
4. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / [Под общ. ред. А.М. Кантора]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
5. Арнхейм, Рудольф. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм [Пер. с англ. В.Н. Самохина; общая редакция и вступ. статья В.П. Шестакова]. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
6. Болсуновский К. Символика эпохи неолита, съ таблицей рисунковъ / К. Болсуновский. – Киевъ, Типо-Литографія «ПРОГРЕССЪ», 1908. – 15 с.
7. Новгородова Э.А. Мир петроглифов Монголии / Э.А. Новгородова. – М.: Наука, 1984. – 166 с.
8. Окладников А.П. Утро искусства / А.П. Окладников. – Л.: Искусство, 1967. – 135 с.: ил.
9. Окладников А.П. Удивительные звери острова Ушканьего и периодизация петроглифов Приангарья / А.П. Окладников. – В кн.: Первобытное искусство [Ответственный редактор д-р ист. наук Р.С. Васильевский]. – Новосибирск: Наука, 1976. – С. 47 – 55.
10. Окладников А.П., Васильевский Р.С. Северная Азия на заре истории / А.П. Окладников, Р.С. Васильевский. – Новосибирск: Наука, 1980. – 160 с. – (Серия: «Страны и народы»).
11. Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища томских писаниц. Наскальные рисунки эпохи неолита и бронзы / А.П. Окладников, А.И. Мартынов. – М.: Искусство, 1972. – 257 с., ил., табл.
12. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. – М.: Искусство, 1985. – 292 с.
13. Фрадкин Э.Е. Памятники палеолитического искусства Костенок I: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. ист. наук: спец. 07.00.07 «Исторические науки» / Э.Е. Фрадкин. – Л., 1975. – 27 с.
14. Фролов Б.А. Палеолитическое искусство и мифология / Б.А. Фролов. – В кн.: У истоков творчества (Первобытное искусство) / [Ответственный редактор д-р ист. наук Р.С. Васильевский]. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 106 – 115.
15. Фролов Б.А. Первобытная графика Европы / Б.А. Фролов. – М.: Наука, 1992. – 200 с.