



П.А. Куценков
ПСИХОЛОГИЯ
ПЕРВОБЫТНОГО
И ТРАДИЦИОННОГО
ИСКУССТВА



ТЕОРИЯ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ



**ТЕОРИЯ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ**

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ОТДЕЛ СРАВНИТЕЛЬНОГО КУЛЬТУРОВЕДЕНИЯ

П.А. Куценков

**ПСИХОЛОГИЯ
ПЕРВОБЫТНОГО
и ТРАДИЦИОННОГО
ИСКУССТВА**



Прогресс-Традиция
Москва

УДК 7.0
ББК 87.8
К 88

Редакционная коллегия:
Ш. Шукуров – ответственный редактор,
П. Куценков, Г. Вдовин, В. Подорога,
Д. Сарабьянов, Г. Стернин, В. Шевелева

Куценков П.А.

К 88 Психология первобытного и традиционного искусства. – М. Прогресс-Традиция, 2007. – 232 с., ил.

ISBN 5-89826-199-0

Монография П.А. Куценкова посвящена реконструкции истории первобытного искусства и образного мышления первобытного человека. Автор исходит из социогенетического закона, т. е. из того, что в психологическом онтогенезе человек воспроизводит эволюцию мышления всего вида. Автор утверждает, что, во-первых, первобытное искусство имеет мало общего с традиционным искусством (эпоха государствообразования), а во-вторых, традиционное искусство заканчивается с изобретением письменности, когда изображение и знак окончательно разделяются. Книга предназначена для специалистов по истории искусства, культурологов, историков, а также студентов и аспирантов соответствующих вузов, и всех тех, кто интересуется древнейшей историей человечества.

ББК 87.8

На обложке: Голова лошади, прочерченная рукой на глине.
Пещера Шове. Франция.

ISBN 5-89826-199-0

© П.А. Куценков, 2007
© И.В. Орлова, оформление, 2007
© Прогресс-Традиция, 2007

Посвящается памяти моего учителя.

**Виля Борисовича
Мириманова**

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ВВЕДЕНИЕ	
Открытие первобытного и традиционного искусства	14
Концепции происхождения и значения первобытного и традиционного искусства	18
Эволюция первобытного и традиционного искусства	36
Вид-предок	45
I. ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ И НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ	
Некоторые особенности искусства палеолита	53
Культура, орудия и труд	60
Память и классификация	64
Функциональная асимметрия мозга и палеолитическое искусство	78
Моторика рисунка	84
II. ОБРАЗЫ, МЫШЛЕНИЕ И РЕЧЬ	
Неадекватные рефлексy, имитация и суггестия	97
Палеолит, онтогенез и нарушения операционной стороны мышления у современного человека	110
Знаки и процесс первоначального означения	128
Меты на скалах	138

III. НЕОЛИТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ПЕРЕХОД К ТРАДИЦИОННОМУ ОБЩЕСТВУ	
Первобытное и традиционное	151
Традиционное общество: «Взгляни в поле, и ты увидишь орудие»	161
Изобретение письменности и конец традиционного искусства	189
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	201
БИБЛИОГРАФИЯ	207
УКАЗАТЕЛИ	
Именной указатель	222
Предметный указатель	224
Указатель географических и этнических названий	229

Предисловие

На первый взгляд изучение психологии первобытного человека не имеет решительно никакого практического значения. Действительно, кому интересно, как думал наш отдалённый предок 20, 10 или 5 тысяч лет назад?

Но на самом деле история человеческого мышления имеет самое непосредственное отношение к современности.

Ограничимся только одним примером. Сейчас экономика, экономическая теория вообще вырвались на передний край гуманитарного знания и безраздельно царят в науках о человеке. При этом, парадоксальным образом, сам человек выпадает из экономических теорий. Экономисты (в отличие от психологов, лингвистов и историков) получают Нобелевские премии и претендуют на то, что именно их деятельность в конце концов определяет будущее человечества. Палеопсихология и палеостория давно превратились в удел чудаков. Их место — в комнате не совсем адекватного младшего сына, на которого преуспевающие родители и обучающаяся менеджменту старшая сестра-феминистка давно махнули рукой.

Остановить эту безудержную экспансию может только одно — осознание уникальности истории. Важно усвоить: мы не знаем точно, когда история началась, и уж тем более не знаем, когда она закончится. А других историй, кроме человеческой, у нас нет.

Следовательно, история — однократный процесс без начала и конца, не поддающийся моделированию.

Экономика, экономические отношения — только часть истории. Соответственно, все претензии этой дисциплины на глобальное значение беспочвенны. Беспочвенны точно так же, как были беспочвенны аналогичные претензии лингвистики в 60-х гг. прошлого века.

Игнорирование истории экономистами приводит к тому, что в учебниках по экономическим дисциплинам можно встретить весьма странные фразы: «Деньги используются на Земле примерно 7 тысячелетий»¹, — говорится в учебнике Финансовой академии при Правительстве РФ. Попадают даже утверждения, что деньги существуют столько, сколько сам человек. Откуда взята

¹ Деньги, кредит, банки: Экспресс-курс / Под ред. заслуженного деятеля науки РФ, доктора экономических наук, профессора О.И. Лаврушина. М., 2005. С. 16.

эта цифра и почему деньги существуют именно 7, а не 8 или, скажем, 6 тысяч лет, осталось неизвестным.

Любому, кто хоть в малейшей степени знаком с историей первобытного общества, понятно, что подобные утверждения ни в малейшей степени не соответствуют действительности. И дело даже не в том, что применительно к каменному веку говорить о деньгах как-то странно. Суть проблемы состоит в том, что первоначально деньги вовсе не были деньгами и выполняли совершенно иную роль, прекрасно известную историкам и этнологам:

Дублирующие методы первобытного мышления приводят к тому, что каждая тессера снабжается знаком тотема, примитивно на ней нанесенным. Вот почему на ней появляется голова Юпитера-гостя, кадуцей, копьё и другие атрибуты. Подобно монете, тессера имеет не только отпечатки атрибутов и богов, но имена, даты, даже имена консулов (например, на гладиаторских тессерах). У греков такая вещь называлась «символом», и мы напрасно стали бы в ней искать отвлеченное наше «символическое» значение. Символ-вещь, которая разделялась между ксеном-гостем и ксеном-хозяином; полон значения тот факт, что она служила принадлежностью членов суда и народного собрания (о чем я буду говорить ниже), а также названием договора о торговом суде. С «символом» нужно поставить рядом знаменитый теорикон — государственный знак, дававший право на вход в театр или на зрелище. В науке принято модернизировать этот теорикон, рассматривая его как денежную плату (два обола), которую платило государство гражданам, чтобы они посещали зрелища. Необъяснимое, странное, беспримерное мероприятие! В нем видели возвышенные цели Перикла, который развивал-де в такой форме любовь к театру; при этом не замечали, что два обола — до смешного малая плата (8–10 копеек)¹. Конечно, теорикон — полная параллель к тессере, которая тоже имела денежное значение; это вещь, приуроченная к состязаниям, ставшим театром и зрелищами, вещь, связанная с культовой обрядностью и с именем прибывающего издалека, встречаемого гостеприимно и негостеприимно бога Диониса².

¹ По курсу конца 30-х гг. XX в.

² Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора / Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1974. С. 67. (Курс лекций О.М. Фрейденберг читался в Ленинградском университете в 40-х и 50-х гг. XX в.)

Утверждения экономистов относительно денег могут разве­с­л­ить любого историка. Но просто ли это забавная мелочь? Ведь смешные заявления относительно семитысячелетней истории де­нег, способные повергнуть в шок не историка даже, а всякого, кто хоть сколько-нибудь историей интересуется, продолжают вновь и вновь возникать в экономической учебной литературе, вновь и вновь воспроизводя в каждом последующем поколении эконо­мистов кромешную историческую безграмотность. В результате вершители судеб совершенно не представляют, во что они ввязались, и просто не способны представить границы компетенции своей науки.

И не поэтому ли результаты применения экономических теорий на практике сплошь и рядом оказываются столь плачевными? Пример России слишком известен; не менее известен и аргентинский кошмар 2001 г, когда неолиберальная экономическая политика по рецепту Международного валютного фонда привела к двукратному росту безработицы, упразднению государственной системы медицинского страхования и к увеличению разрыва в доходах между богатыми и бедными с 8 до 14 раз. Всё это спровоцировало небывалый разгул преступности...

Как знать — если бы экономисты понимали динамику изменений человека в истории, может быть, удалось бы избежать столь чудовищных ошибок? Да и может ли теория, в основе которой лежит неверная посылка, быть истинной? «Теория докапиталистических способов производства, — предупреждал Б.Ф. Поршнев, — никогда не может быть полно разработана <...>, если не преодолеть распространения на все времена представления о “homo oeconomicus”, извлечённого из капиталистической эпохи»¹.

Но если так, то все (!) экономические теории недействительны — ведь капитализм-то вырастает из докапиталистической экономики... Да, до какого-то момента они «работают» — но только до очередного 1998 года в России или 2001 в Аргентине.

Осознание тех простейших фактов, что мышление имеет историю, а мотивация человеческого поведения может не иметь ничего общего с экономическими стимулами, помогло бы создать экономическую теорию, способную не только разрушать традицион-

¹ Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974. С. 405.

ные (и вполне эффективные) хозяйственные уклады, но и строить действительно человеческую экономику.

Проблема в том, что человек часто поступает вопреки экономической целесообразности. А понять мотивы такого поведения можно только с учётом того обстоятельства, что любой современный человек влачит немалое наследие древности. Где-то в глубинах нашего сознания живёт и культ торгового судна, и аналогичный ему уйгурский обычай «адамчилик»¹, и бескорыстное первобытное отчуждение благ²... Между прочим, такой пережиток древности лежит буквально на поверхности самых что ни на есть современных экономических отношений: чем, кроме как сугубо психологическими факторами, можно объяснить относительно широкое распространение «кредита на доверии»?

Экономика — только один из возможных примеров. То же можно сказать и о психологии, и о социологии, и об информатике. Что касается последней, то создание действительно «мыслящего» компьютера невозможно без образной компоненты. А что такое образ и откуда он берётся, может объяснить только палеопсихология. И только она в конечном счёте, может объяснить, почему человек с завидным упорством на протяжении всей своей истории уничтожает своих собратьев по биологическому виду *Homo sapiens sapiens*...

Иными словами, все области знания, политики и т.д., где присутствует человеческий фактор, нуждаются в палеопсихологическом основании. А единственным достоверным источником, позволяющим хоть в какой-то степени реконструировать мышление древнего человека, являются памятники древнейшего искусства, рассыпанные тут и там по поверхности нашей планеты. Ему и посвящена эта книга.

¹ Зафиксирован мною по рассказам нескольких информантов в г. Панфилове (Жаркент) в Казахстане в 1989 г. Обычай состоит в том, что женщины из разных семей собираются вместе и обмениваются штукамм шёлка. Этот обычай был распространён, по крайней мере, в Кашгаре до начала 60-х гг. XX в.

² О безвозмездном отчуждении благ в истории см.: *Поршнев Б.Ф.* Указ. соч. С. 404–406.

Интерпретация памятников искусства — и, шире, культуры вообще — любой эпохи и любого народа невозможна без привлечения огромного количества источников, способных дать более или менее связную картину духовной жизни их создателей и судить о некоторых особенностях их мышления. Исследователь искусства палеолита, мезолита и неолита такой возможности лишен. Больше того, — само первобытное и традиционное искусство до сих пор остается единственным источником по истории эволюции культуры и мышления так называемых древних и архаичных обществ.

Получается порочный круг: адекватная интерпретация памятников первобытного и традиционного искусства невозможна без информации, единственным источником которой является только оно само. Исключением, да и то только частично, остаются зафиксированные европейской этнографией культуры и искусство Тропической Африки, Океании и Южной Америки. Однако период, бывший доступным для непосредственного наблюдения, исчисляется десятилетиями, в лучшем случае — полутора столетиями. Но история первобытного и традиционного искусства насчитывает десятки, если не сотню, тысяч лет.

Чтобы выйти из порочного круга самовоспроизводящихся ложных идей и сомнительных домыслов относительно первоначального периода существования человека, надо прежде всего вырваться из той порочной методологии, что снова и снова заставляет исследователей воспроизводить одни и те же явно неработающие гипотезы. Мы рассмотрим их ниже, во втором разделе «Введения». Но, забегая вперед, заметим, что ни одна из этих гипотез не даёт ответа на простейшие, в общем, вопросы: зачем человек начал рисовать? И почему именно в самой глубокой древности он делал это так хорошо? Почему начиная с неолита качество изображений резко ухудшилось — что бы там ни рассказывали теоретики авангардизма начала века? И можно ли вообще объединять первобытное и традиционное искусство в одно целое?

Открытие первобытного и традиционного искусства

В середине XVIII в. не знали ещё искусства старше древнеегипетского, а на территории Западной Европы — кельтского. Поэтому, когда в гроте Шаффо во Франции в 1843 г. было найдено выгравированное на кости изображение двух ланей, их немедленно приписали кельтам, хотя уже в то время археологи прекрасно умели датировать предметы, найденные в том или ином археологическом слое. Но позднее находки Ларте в пещере Ла-Мадлен всё же были датированы палеолитом — настолько был очевиден их весьма почтенный возраст.

Открытие рисунков и гравировок в пещерах Испании и Франции выглядело иначе. Их первооткрывателем стал Марселино де Саутуола. Пещеру Альтамира в окрестностях г. Сантандер он впервые посетил в 1875 г., но не заметил там ничего особенного. В 1878 г. он приехал в Париж, где и увидел уже весьма обширное собрание зооморфных изображений, выгравированных на костях животных. Это собрание и заставило его ещё раз вернуться в Альтамиру, где в 1879 г. девятилетняя дочь Саутуолы, случайно взглянув на потолок пещеры, увидела там изображения бизонов — теперь они известны как «Большой плафон» Альтамиры. Год спустя Марселино де Саутуола решился публично заявить, что изображения сделаны в палеолитическое время.

Единственным человеком, который поддержал Саутуолу, оказался профессор геологии Мадридского университета Х. Вилланова. Весь остальной учёный мир встретил заявление испанца с гневом и возмущением. Так, в 1881 г. в Сантандер отрядили французского палеонтолога Арле, который со всем авторитетом заявил, что изображения в Альтамире исполнены в новейшее время, скорее всего между открытием пещеры и сообщением Саутуолы.

Однако одной только Альтамирой дело не ограничилось. В 1878 г. были открыты гравюры в пещере Шабо, в 1895-м — в Ла-Мут и Пэр-нон-Пэр во Франции. Однако и эти открытия не вызвали адекватной реакции, как сейчас принято говорить, «научного сообщества». Ривьера, открывшего местонахождение палеолитического искусства в Ла-Мут, попросту подняли на смех. Доходило до случаев анекдотических: самый маститый специалист по палео-

литу того времени, Карталяк, явился в Ла-Мут, дабы уличить Ривьера в некомпетентности, а именно в том, что он принял на веру подделку. И надо же было случиться, что он сам обнаружил на стене пещеры палеолитический рисунок, выполненный охрой, да ещё и под слоем палеолитической же брекчии. Но Карталяк продолжал отрицать подлинность палеолитического искусства со всею величием, на какую только был способен.

Однако теперь признание подлинности палеолитических рисунков было только делом времени: в 1897 г. была открыта пещера Марсула. Там в момент открытия были найдены палеолитические изображения, которые, следовательно, могли быть сделаны только до обнаружения пещеры. В 1901 г. известные уже в то время исследователи Брейль и Капитан опубликовали рисунки из пещер Фон-де-Гом и Комбарель¹. В итоге в 1902 г. Карталяк наконец-то признал свою неправоту и подлинность палеолитических изображений². А дальше начался настоящий обвал открытий: в Испании были обнаружены изображения в пещерах Кастильо, Пасьега, Коваланас, Хорнос-де-Ла-Пенья; во Франции – Тейжа, Бернифаль, Ла-Грез, Нио, Гаргас, Тюк-д'Одубер, Труа-Фрер и Портель. Затем во Франции были открыты пещеры Ляско (1940) и Руффиньяк (1956). Наконец, открытия палеолитического искусства начались и за пределами Западной Европы: в Каповой пещере на Урале (1959) и Хоит-Цэнкер-Агуй в Монголии (1972). Из наиболее интересных открытий последних лет следует указать пещеры Коске³ (1991 г.) и Шове⁴ (1997 г.) во Франции.

Традиционному искусству повезло больше. Его вообще не надо было открывать: в европейских музеях к началу XX века пылились огромные этнографические коллекции, которые просто ждали своего часа. Первым обратил на них внимание Пикассо: африканские традиционные формы явственно проступают в его «Авиньонских девицах», время начала работы над которыми, а равно и время окончания, остаётся неизвестным: «...Если, ко-

¹ Breuil H., Capitan L. Les gravures sur les parois des grottes préhistoriques: la grotte des Combarelles // Revue de l'École d'anthropologie de Paris. 1902. #12.

² Cartailhac E. Mea culpa d'un sceptique // L'Anthropologie. 1902. #13.

³ Подробное описание памятника см: Clottes J., Courtin J. La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie. P., 1994.

⁴ Подробное описание памятника см: La grotte Chauvet. L'Art des origines (sous la direction de J. Clottes). P., 2001.

нечно, предположить, что этот центральный памятник раннего авангардизма был вообще закончен»¹. Но в любом случае уже с начала 10-х гг. прошлого столетия *l'art nègre* становится фактом европейской культуры; ранний авангард перенасыщен образами африканской традиционной скульптуры. Скоро наступила очередь искусства Океании – самыми большими его поклонниками оказались сюрреалисты.

Обычно открытие африканского искусства оценивают примерно так же, как современник этого события французский критик П. Гийоме, полагавший, что открытие *l'art nègre* сыграло для европейского искусства ту же роль, что и «открытие» Античности для искусства эпохи Возрождения². Эта оценка всё же несколько преувеличена.

Когда Рафаэль – герой «Шагреновой кожи» Бальзака – попадает в лавку древностей и читает написанный на коже арабский текст, владелец лавки произносит: «А вы бегло читаете по-санскритски». Вот такое беглое чтение по-санскритски арабского текста является, пожалуй, наилучшей метафорой интерпретации традиционного (и первобытного, как мы убедимся позже) искусства европейскими и американскими исследователями и художниками XX–XXI вв. Но и исследователи, по своему этническому происхождению являющиеся носителями этих самых традиционных культур, в общем, недалеко ушли от своих европейских коллег. Очень характерно в этом отношении мнение нигерийца Олы Балогуну:

Западноевропейские художники, испытывавшие влияние африканского искусства, похоже, видели в приёмах местных мастеров лишь стилизацию естественных форм, а кубизм довёл этот приём до полного абстрагирования от природы. Это, однако, была ошибочная интерпретация, основанная на непонимании мировоззрения, породившего искусство резчиков, которые не ставили себе априори задачу создания абстрактных образов, основанных на переосмыслении природных форм³.

¹ Бажанов Л.А., Турчин В.С. К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание 77. Вып. 1. М., 1978. С. 19.

² Laude J. Les arts de l'Afrique noire. P., 1966. P. 38.

³ Балогуну О. Традиционное искусство и культурное развитие Африки // Культуры. 1984. № 1. С. 112.

Ола Балогун, безусловно, прав в том, что африканские скульпторы не ставили себе априори задачу создания абстрактных форм. Это неоспоримо. Тем не менее они создали именно такие, предельно абстрактные формы, когда невозможно не то что определить вид изображённого животного, но даже понять, что это вообще какое-либо животное.

И совсем уж не убеждают рассуждения Олы Балогун относительно того, что

...основная разница между искусством африканских резчиков культовых масок и европейских художников заключается в том, что общность религиозных взглядов мастера и его племени придаёт его абстракциям значимость и рождает у художника уверенность в том, что его искусство будет признано членами его общины, в то время как западноевропейский художник живёт в разобщённом мире, где его абстрактные произведения не получают всеобщего признания, поскольку его взгляды разделяются ограниченным кругом людей¹.

Дело в том, что пока никому не удалось установить связь между религиозными взглядами и формой. За примерами далеко ходить не надо — в родной для Олы Балогун культуре йоруба (Нигерия, Бенин) скульптуры типа Оше Шанго бывают как предельно абстрактными, так и почти натуралистическими, и это при том, что выражают они не просто одни и те же религиозные взгляды, но относятся к одному и тому же культу.

Рассуждения Олы Балогун лежат в том же русле, что и известное высказывание Пикассо о том, что «чёрный скульптор изображает не то, что он знает, а то, что он видит»². Тут возникает простейший вопрос: а что он знает такое, что заставляет его доводить естественные формы до полной подчас неузнаваемости?

И выясняется, что никакого особого знания нет: значение конкретных форм традиционного искусства известно европейским исследователям. И что же? Какое особое «знание» стоит за тем, что квадратные плечи в скульптуре бачокве обозначают сверхчеловеческую мощь вождя-предка, изображения на гирь-

¹ Там же. С. 113.

² *Golding J. Le cubisme. P., 1965. P. 86.*

ках для взвешивания золотого песка ашанти связаны с поговорками и притчами этого народа, а число рогов на масках Н'Домо народа бамбара обозначает различные начала человеческого бытия (мужское-женское; духовное-физическое; интеллектуальное-эмоциональное). Почему — вопиёт здравый смысл — именно квадратная, а не шарообразная форма обозначает сверхчеловеческую силу? И почему используются именно рога, а не знак иньян, как в дальневосточной традиции, обозначающий, в общем, то же самое?

Иными словами, символизм форм, присущий всем без исключения художественным традициям, включая (и даже особенно) европейское Средневековье и Возрождение, вовсе не делает традиционное искусство (в данном случае африканское) «более интеллектуальным, чем европейское»¹. Однако буквально с первых лет открытия африканского искусства сложилась порочная практика приписывания традиционному искусству того, чего в нём нет: некоего эзотерического сверхсимволизма, знания, почему-то недоступного нашим современникам.

Тем не менее, при всей ошибочности интерпретаций, проникновение африканских, полинезийских и меланезийских, а позже южноамериканских и палеоазиатских традиций в европейскую художественную практику сослужило всё же добрую службу: эти вещи стали изучать по меньшей мере с большим уважением, чем раньше. Очень быстро пришло осознание того, что это странное с европейской точки зрения искусство занимает своё место в истории, причём где-то как раз посередине между палеолитом и современностью. И тогда настало время подлинного их изучения.

Концепции происхождения и значения первобытного и традиционного искусства

После открытия палеолитического искусства появилось множество гипотез, трактующих как проблему происхождения искусства, так и смысл этого феномена. Но проблема, в сущности, одна:

¹ Ibid.

объяснив, *зачем* рисовал кроманьонец, мы тем самым приблизимся к ответу на вопрос, *как* он начал рисовать. Однако все существующие гипотезы пока что ответов на эти вопросы не дают. Больше того — создаётся даже впечатление, что мы только удаляемся от подлинного решения проблемы. Однако практически в каждой из этих гипотез имеется некое рациональное зерно — результат наблюдений и внимательного анализа древнейших изображений.

Российский исследователь Л.Б. Вишняцкий проделал большой труд, проанализировав все более или менее действующие до наших дней гипотезы происхождения и значения палеолитического искусства¹. Эта классификация представляется вполне оправданной — хотя и может быть оспорена в некоторых деталях (так, «Мифологическая» и «Магическая» гипотезы, по большому счету, мало отличаются друг от друга).

По классификации Л.Б. Вишняцкого, всего таких гипотез семь. Воспользовавшись результатами работы этого исследователя, попытаемся определить степень дееспособности каждой из этих гипотез. При этом будет использован единственный критерий: способна ли данная гипотеза объяснить основополагающие свойства палеолитического искусства, а именно его потрясающий натурализм, и причину, по которой оно столь сильно отличается от искусства мезолита и неолита.

Первая гипотеза — «Искусство для искусства», или «Игровая», — ведет свою историю от первых открытий палеолитического «мобильного искусства». Согласно этой гипотезе, древнейшие изображения делались людьми в часы досуга просто ради удовольствия и более глубокого смысла не имели. По мнению большинства современных специалистов, эта гипотеза сейчас имеет сугубо историографическое значение. Как пишет Л.Б. Вишняцкий,

она находится в очевидном противоречии с некоторыми фактами (критики обычно указывают на то, что изображения часто перекрываются, что многие из них находятся в труднодоступных местах и т. д.), хотя это не означает, конечно, что рисунки или

¹ Вишняцкий Л.Б. На подступах к искусству (палеолит). http://stratum.ant.md/stratum%20plus/articles/vishnea/vishnea_97_v.htm

резные зооморфные и антропоморфные фигурки вообще никогда не делались просто для украшения или что, создавая их для иных целей, люди не могли получать при этом эстетическое наслаждение¹.

Однако рациональное зерно содержится в этой, безусловно, в целом чрезвычайно наивной гипотезе, изображавшей нашего героя этаким эстетом, погруженным в сугубо художественные переживания. Дело в том, что у всех народов и во все времена произведения искусства, с какими бы «высшими» целями они ни создавались, отвечали определенным эстетическим потребностям человека. Тут надо только точно определить, что именно подразумевается под «эстетическими потребностями», — есть очень веские основания полагать, что этот довольно туманный термин скрывает нечто весьма конкретное. Ведь по сути-то дела речь идет об одной из первоначальных органических потребностей — потребности в новых впечатлениях.

Впрочем, не только «новые впечатления» способны доставить человеку «удовольствие». Но мы вернемся к этой проблеме позже — в конце II Главы.

Следующая распространенная гипотеза происхождения искусства — «Магическая» — сейчас, в начале XXI века, кажется куда более далекой от истины, чем «Игровая». Ее истоки можно обнаружить в трудах Э. Тайлора. Подробно «Магическая» гипотеза была обоснована С. Рейнаком и в окончательном виде сформулирована о. А. Брейлем². По мнению всех этих исследователей, палеолитическое искусство создавалось в ходе отправления магических обрядов, — чаще всего его так или иначе связывали (и связывают) с охотничьей магией. «Магическая» гипотеза практически безраздельно царила в умах исследователей до середины 60-х годов и не утратила влияния даже по сей день. В СССР именно магическая гипотеза являлась своего рода «официальной доктриной» палеолитического искусства. Ее безоговорочно разделяли С.Н. Замятнин и А.С. Гущин, практически полностью

¹ Вишняцкий Л.Б. Указ. соч.

² Взгляды А. Брейля достаточно полно сформулированы в монографии «Четыреста веков наскального искусства» (*Breuil H. Four Hundred Centuries of Cave Art. Montignac. 1952*).

разделяла З.А. Абрамова, а Я.Я. Рогинский разделял с некоторыми оговорками¹.

Сейчас, после установления факта очень раннего происхождения *Homo sapiens sapiens* и после того, как было убедительно доказано отсутствие прямого родства (а, значит, и какой-либо преемственности) между европейскими неандертальцами и кроманьонцами, «Магическая» гипотеза уже не может считаться сколько-нибудь способной ответить на многочисленные вопросы, накопившиеся в науке с 60-х годов прошлого века. Хотя, как совершенно справедливо замечает Л.Б. Вишняцкий,

...в принципе, как будто нет серьезных оснований исключать возможность того, что те или иные формы искусства (идет ли речь об изобразительных, музыкальных или других его видах) действительно могли в каких-то случаях возникать как составная часть магических ритуалов, хотя при этом нужно еще объяснить, почему в Западной Европе, скажем, этот процесс фиксируется уже в первой половине верхнего палеолита, а на Ближнем Востоке или, например, в Северной Африке — лишь в преднеолитическое время².

К этому только следует добавить, что Вишняцкий ошибается — процесс фиксируется не только в Западной, но также в Центральной и Восточной Европе, в Южной Африке, Индии и Австралии, т. е. везде, где можно найти следы палеолитического *Homo sapiens sapiens*.

Однако даже «Магическую» гипотезу все же рано отбрасывать полностью: дело в том, что памятники палеолитического искусства, сохранившиеся до наших дней, действительно могут быть частью того, из чего *впоследствии* развились многие формы культуры и религии, в том числе и магия. Следовательно, в этих изображениях может быть нечто, имеющее отношение и к этому будущему.

¹ См.: Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.; Л., 1962; Абрамова З.А. Ляско — памятник палеолитического наскального искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С. 53—80; Гуцин А.С. Происхождение искусства. М.; Л., 1937; Замятин С.Н. Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства // Замятин С.Н. Очерки по палеолиту. М.; Л., 1961. С. 43—62; Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. М., 1982.

² Вишняцкий Л.Б. Указ. соч.

Следующая гипотеза, оказавшая большое влияние на ученые умы, — «Мифологическая», — была порождена той же логикой, что и «Магическая», и, по сути дела, является её продолжением. Создателем ее следует считать французского археолога и антрополога А. Леруа-Гурана, чьи основные работы были изданы в середине 60-х годов прошлого века¹.

Этот исследователь сыграл противоречивую роль в истории изучения древнейшего культурного наследия человечества. С одной стороны, Леруа-Гурану принадлежит неоспоримая заслуга в изучении палеолитического искусства: он первым предложил рассматривать древнейшие изображения как систему, где местонахождение, взаиморасположение и сочетаемость изображений подчинены определенным правилам. Как мы увидим впоследствии, тем самым французский ученый очень близко подошел к пониманию того, что какая-либо система в палеолитическом искусстве полностью отсутствует, — в этом убеждает простая статистика изображений, собранная и изученная самим же Леруа-Гураном. Но, к сожалению, и сам исследователь, и его многочисленные последователи сделали прямо противоположный вывод: палеолитические изображения являются символами, смысл которых может (и должен) быть расшифрован. Итогом же «расшифровки» стали такие, к примеру, глубокомысленные тексты:

Нередко определенные отроги и ущелья в скальном массиве характеризуются каким-то особым набором сюжетов, отличным от набора соседних участков. Это может отражать изменение мифологических представлений за время жизни святилища или то, что в разных частях его поклонялись разным божествам и героям племенных мифов.

При исследовании пещеры Портель во Франции А. Леруа-Гуран заметил, что в одной галерее нарисованы лошадь и восемь бизонов, в другой — бизон и девять лошадей, а в центральном зале и при входе — попарно те же бизоны и лошадь. В знаменитой пещере Ляско шитовидные знаки, так называемые гербы, отсутствуют в «Зале быков», но многочисленны во всех прочих ответвлениях,

¹ *Leroi-Gourhan A. Les religions de la préhistoire. P. 1964; Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidentale. P., 1965; Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole. Vol. I-II. P., 1964-1965.*

основная же масса изображений оленей и «клавиформы» — схематические фигурки людей — связаны с залом, получившим имя «Апсида»¹.

Дело даже не в том, что Леруа-Гуран это заметил, а в том, что А.А. Формозов всерьез это обсуждает, не замечая, что сам пересказ наблюдений А. Леруа-Гурана — не что иное, как заметки о хаосе (каковым и является палеолитическое искусство).

Сторонники «Мифологической» гипотезы пришли к однозначному выводу: все палеолитические изображения имеют мифологическое содержание. В сущности, это не что иное, как продолжение все той же «Магической» гипотезы: ведь если есть некий магический ритуал, то должна быть и какая-то метафизика, этот ритуал трактующая. И не так уж, в сущности, важно, когда создавались изображения: в процессе отправления обрядов или во время размышлений о мифах, эти обряды объясняющих. В любом случае сторонники обеих гипотез молчаливо исходили из того, что изображения на стенах палеолитических пещер оставил уже готовый человек, с речью, мифами, религией и ритуалами. Человек, который мало чем отличался от самих исследователей и уж совсем никак не отличался от носителей архаичных культур, сохранившихся до XIX и даже до начала XXI века. Я надеюсь, что мне удастся убедить читателя в том, что именно это, столь естественное на первый взгляд предположение не имеет к действительности никакого отношения.

Но продолжим наш экскурс по гипотезам происхождения искусства. Весьма оригинальное объяснение происхождения искусства дает «Компенсаторная» гипотеза². Её авторы предположили, что специфическое содержание древнейших изображений (женские фигурки, «осязаемые» гравировки символов вульвы и даже силуэты животных) было порождено стремлением подростков-кроманьонцев, с их замедленным вследствие неотении физическим созреванием (по сравнению с ровесниками-неандертальцами), к овладению тем, что в действительности было для них недоступно. Изображения объектов вождения — а некоторые из них рассматривают иногда как палеолитическую

¹ Формозов А. А. Наскальные изображения и их изучение. М., 1987. С. 83—84.

² Collins D., Orians J. The origins of art // Art History. 1978. Vol. 1. № 1. P. 1—25.

порнографию, всерьез сравнивая с картинками в известных рода журналах¹, — и манипуляции, над ними производимые, как бы компенсировали исключенность из сфер сексуальной и охотничьей активности в реальной жизни.

Гипотеза, следует заметить, весьма своеобразная. Можно только предположить, что на авторов произвела большое впечатление деятельность подростковых криминальных группировок и их собственный подростковый сексуальный опыт — надо полагать, сугубо негативный.

Не менее экзотична и следующая модель возникновения искусства. Согласно гипотезе «Демонстрации трофеев»², палеолитическое искусство возникло и развивалось как средство демонстрации мужчинами своих охотничьих и сексуальных успехов. Авторы уверены, что естественный отбор благоприятствовал индивидам, выставлявшим на всеобщее обозрение свои трофеи, поскольку это демонстрировало их пригодность в качестве партнеров по спариванию и способствовало повышению статуса в мужских группах. К числу таких экспозиций прикладного сексуального характера авторы относят «выставки» медвежьих черепов в неандертальских пещерах. А далее следует предположение, что переход к изображениям, которые, в отличие от костей, не могли быть украдены или съедены падальщиками и грызунами, давал их авторам — неоантропам — селективное преимущество. Так, возникновение в палеолите фигуративной изобразительной деятельности связывается с развитием одной из форм мужского социального поведения, которая обеспечила эволюционный успех современных людей и их превосходство над неандертальцами.

Надо заметить, что обе последние гипотезы попросту не работают, поскольку условием *sine qua non* их истинности является происхождение *Homo sapiens sapiens* от *Homo sapiens neanderthalensis*. Но именно эта посылка, как сейчас стало совершенно ясно, не имеет к действительности решительно никакого отношения.

¹ Guthrie R.D. Ecological observations from Palaeolithic art // La Contribution de la Zoologie et de l'ethologie a l'interpretation de l'art des peuples chasseurs prehistoriques. Fribourg, 1984. P. 35-74.

² Eaton R. The evolution of trophy hunting // Carnivore. 1978. Vol.1. № 1. P. 110-121.

Но и в этих гипотезах есть рациональное зерно: в первой — мысль о компенсаторном характере первобытной изобразительной деятельности; во второй — идея о связи палеолитических изображений с социальным поведением неантропов. Как мы увидим далее, именно в этом направлении следует искать объяснение феномена палеолитического искусства.

Следующая гипотеза — экологическая или демографическая — представляет действительно большой интерес. Само по себе возникновение феномена палеолитического искусства в рамках гипотезы не исследуется. Однако его широкое распространение и расцвет рассматриваются как конечный результат сложных демографических и экологических процессов, развивавшихся в позднепалеолитическое время. Вкратце, авторы гипотез разворачивают такую последовательность событий:

1) Наступление ледника и связанное с этим ухудшение климата.

2) Неизбежное сокращение ресурсов и пригодных для обитания человека территорий.

3) Отток населения в рефугиумы с относительно благоприятными природными условиями. Но возможен и иной вариант: на первых стадиях оледенения расширились эксплуатируемые каждой группой территории и «дисперсизация», рассеивание населения, и лишь затем, в период максимума похолодания, люди начали стекаться в рефугиумы.

4) Результатом рассеивания стало растягивание социальных связей. При скоплении же палеолитического человечества в рефугиумах рост плотности населения неизбежно приводил к увеличению значения межгрупповых границ и внутригрупповой сплоченности.

5) С первым сценарием связано распространение стилистически единых женских изображений («Венеры»), которые служили визуальным средством интеграции и стимуляции контактов¹. Со вторым авторы гипотез связывают использование орнаментов, украшений, скульптуры и настенных рисунков для нужд социальной идентификации и консолидации, обозначения территориальных границ, выражения прав пользования или груп-

¹ *Gamble C. Interaction and alliance in Palaeolithic Society // Man. 1982. Vol.17. № 1. P. 92–107; Gamble C. The social context for European Palaeolithic art // Proceedings of the Prehistoric Society. 1991. Vol.57. Pt.1. 3–15.*

повой собственности, разрешения (или профилактики) конфликтных ситуаций в ходе специальных ритуалов, и т. д.¹

Авторы гипотезы исходят из того, что палеолитическое искусство имело не столько эстетическую, сколько социальную функцию. При этом они, как мы увидим впоследствии, исходят из таких его свойств (в палеолите вполне гипотетических), которые характерны в полной мере, например, для традиционного искусства Тропической Африки. Как мы увидим в III Главе, такая, например, функция, как профилактика конфликтных ситуаций в ходе специальных ритуалов, действительно является одной из важнейших. Но беда-то в том, что традиционные африканские общества либо уже создали ранние государства, либо находились на грани государствообразования.

О палеолите такого, разумеется, сказать нельзя: от конца древнекаменного века до момента создания первого государства оставалось по меньшей мере шесть с половиной тысяч лет; это немного по сравнению с протяжённостью самого верхнего палеолита, но всё же больше, чем вся письменная история человечества.

Наконец, последняя гипотеза — гипотеза «Информационного взрыва». Она выглядит чрезвычайно эффектно, современно (поскольку используется завораживающее гуманитариев слово «информация») и даже заманчиво. Однако это только видимость. Гипотеза «Информационного взрыва» из всех нами рассмотренных является, пожалуй, наиболее далёкой от истины и прискорбно игнорирует самоочевидные вещи.

Авторы гипотезы исходят из того, что уже в палеолите возникла настоятельная необходимость выработки специальных вспомогательных средств хранения и передачи культурной информации. Именно этим объясняется возникновение изображи-

¹ *Jochim M.* Palaeolithic cave art in ecological perspective // *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory*. Cambridge. 1983. P. 212–219; *Conkey M.W.* Style and information in cultural evolution. Toward a predictive model for the Paleolithic // *Social Archaeology, Beyond Subsistence and Dating*. N.Y. 1978. P. 61–85; *Conkey M.W.* The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Ahamira // *Current Anthropology*. 1980. Vol.21. №5. P. 609–630; *Gamble C.* The social context for European Palaeolithic art // *Proceedings of the Prehistoric Society*. 1991. Vol.57. Pt.1. P. 3–15; *Barton C.M., Clark C.A., Cohen A.E.* Art as information: explaining Upper Palaeolithic art in Western Europe // *World Archaeology*. 1994. Vol.26. № 2. P. 185–207.

тельной деятельности: «символика, начиная с ее первобытных истоков, позволяла фиксировать растущий фонд знаний человека о природе и о себе самом, массив представлений о соседних этносах и т. д.»¹; больше того, речь даже идёт о преодолении естественного «барьера памяти» при помощи создания средств искусственной «внешней» памяти².

Если отбросить все эти «барьеры», «внешние памяти» и прочие словесные ухищрения, то видишь, что сторонники гипотезы «Информационного взрыва» просто уподобляют палеолитическое искусство персональному компьютеру. Это свидетельствует не столько о серьёзной исследовательской работе, сколько о растерянности авторов гипотезы перед обрушившегося на них именно в начале 90-х гг. прошлого века очередного этапа технологической революции.

Попытаемся рассмотреть основные исходные положения гипотезы. Во-первых, нет никаких доказательств того, что искусство палеолита было «символическим» — вся эта работа и посвящена доказательству ложности данного предположения. Во-вторых, даже если допустить символический характер древнейших изображений, непонятно, какие именно «знания о природе и о самом себе» фиксировались в них. Если речь идёт о физическом облике мамонтов, бизонов и северных оленей, то невозможно в рамках формальной логики объяснить, зачем это понадобилось кроманьонцам, имевшим неограниченные возможности наблюдать эти виды в окружающем их пространстве.

Наконец, совсем уж непонятно, каким образом палеолитическое искусство фиксировало представления о соседних этносах (при том, что само существование этносов в то время, мягко говоря, вызывает большие сомнения). Но допустим, что они всё же существовали, — однако в искусстве палеолита нет ни одного изображения, которое хоть каким-то образом можно было бы связать с «этничностью».

Не меньшие сомнения вызывает и тезис о том, что палеолитическая культура в ходе приспособления к все усложняющейся (в результате прежде всего роста численности населения и кон-

¹ Фролов Б.А. Первобытная графика Европы. М., 1992. С. 145.

² Шер Я.А. К вопросу об истоках первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990. С. 6—12.

курении за ресурсы) среде обитания, в свою очередь, усложнилась настолько, что ее функционирование (и следовательно, существование человека и общества) становилось невозможным без усвоения, сохранения и использования огромного — на уровне индивидуальной психики неохватного — количества самых разных сведений об окружающем мире и о том, как его понимать и как в нем выжить. Авторы гипотезы почему-то уверены в том, что такие объемы информации было физически невозможно сохранить в памяти и передать устно¹.

Но каким же образом это удаётся осуществлять носителям традиционных бесписьменных культур в Тропической Африке, Азии, Океании и Южной Америке. Ведь если исходить из той же системы рассуждений, то они должны были бы выдумать нечто и вовсе уж несусветное — за время, прошедшее с окончания верхнего палеолита, эти культуры должны были накопить (и накопили) объём информации, просто несоизмеримый с тем, которым располагало палеолитическое человечество. К тому же, как мы увидим ниже, численность населения Европы на протяжении практически всего верхнего палеолита была исчезающе мала и резко увеличилась только в мадлене.

Но, несмотря на очевидную ложность посылок и необоснованность выводов, даже гипотеза «Информационного взрыва» не лишена рационального зерна. Это, во-первых, стремление связать феномен палеолитического искусства с изменениями в окружающей среде и, во-вторых, связь с мнемонической функцией человеческого мышления — памятью. Обращение к памяти вполне оправданно — как мы увидим во II Главе, именно один специфичный вид памяти только и мог быть той «матрицей», с которой на стенах пещер «отпечатывались» палеолитические изображения. Однако дело тут вовсе не в «Информационном взрыве».

Как пишет Вишняцкий,

в определенном отношении гипотеза информационного взрыва близка эколого-демографической: ведь в обоих случаях в качестве конечной причины культурных изменений выступают одни и те же по своей природе факторы. Однако, если в эколого-демографиче-

¹ Pfeiffer J. The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion. N.Y., 1982.

ской гипотезе упор делается на демаркационную, идентификационную, консолидирующую и тому подобные функции ранних форм изобразительной деятельности, то есть исключительно на их роль в регуляции общественных отношений, то в гипотезе информационного взрыва им придается гораздо более широкое значение «памяти» культуры. Это совсем не исключает регулятивную функцию, но к ней добавляются многие другие. Такова прежде всего мнемоническая функция. Известно, что в бесписьменных обществах «запоминание... может в значительной степени опираться на особые вспомогательные средства и приемы», например, эпос или миф¹.

Но дело-то в том, что никто пока не доказал существования в палеолите мифа, и тем более эпоса. В монографии Скрибнер и Коула², на которых ссылается Л.Б. Вишняцкий, речь идет не о первобытных, а о традиционных бесписьменных обществах XX в., и тем более не о палеолите, просто недоступном для непосредственного наблюдения.

Однако весьма интересной представляется мысль о том, что изображения могли играть роль своего рода «визуальных подсказок», облегчающих припоминание необходимых сведений. Как мы увидим позже, мнемоническая функция действительно является одной из важнейших в традиционном искусстве. И вполне вероятно, что в палеолите эта функция уже существовала в зачаточном виде.

Однако мысль о том, что в отношении мнемонической функции палеолитические изображения играли ту же роль, что и традиционные, представляется большим преувеличением³. И уж вовсе неправомерно приписывать палеолитическому искусству свойства письменности, т. е. предполагать, что оно могло использоваться для передачи информации от поколения к поколению⁴.

¹ Вишняцкий Л.Б. Указ. соч.

² Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. Психологический очерк. М., 1977.

³ Mithen S.J. Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering // World Archaeology. 1988. Vol.19. №3. P. 297–327; Mithen S.J. Thoughtful foragers. A Study of Prehistoric Decision Making. Cambridge, 1990; Mithen S.J. Ecological interpretations of Palaeolithic art // Proceedings of the Prehistoric Society. 1991. Vol. 57. Pt.1. 103–114.

⁴ Pfeiffer J. The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion. New York, 1982; Mithen S.J. Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering; Mithen S.J. Thoughtful foragers. A Study of Prehistoric Decision Making. P. 246.

Точно так же вполне рациональное зерно содержится в мысли о том, что отдельные изображения или их комплексы могли служить в качестве топографических маркеров. Но считать их «картами местности»¹ всё же невозможно. Столь же маловероятно, что палеолитическая графика имела счетную или даже календарную функцию, что в ней будто бы содержатся «записи» неких событий².

Следовательно, и гипотеза информационного взрыва содержит некоторые рациональные мысли, однако и её нельзя признать реально «работающей».

Наконец, имеется также круг гипотез, которые можно условно назвать «палеопсихологическими». В той или иной степени авторы всех перечисленных выше гипотез затрагивали палеопсихологическую проблематику, однако серьёзный вклад в эту систему взглядов внесли только два человека: советский учёный Б.Ф. Поршнев и британский — Никлас Хамфри. По большому счёту, они исследовали разные вещи. Но сходятся они в главном: в том, что мышление первобытного человека существенно отличалось от нашего и именно в этом отличии следует искать движущие силы происхождения и функционирования первобытного искусства.

Подробно книга Б.Ф. Поршнева «О начале человеческой истории» будет рассматриваться в следующих главах; там будет рассказано о её значении для науки о доистории. Пока только отметим, что ключевым звеном человеческой психики Поршнев считал речь; его подход к палеолитическому искусству обусловлен именно этим обстоятельством. Взгляд Поршнева на искусство палеолита очень кратко, но весьма внятно изложен в последней главе его книги «О начале человеческой истории»:

...Ориньякские поразительно реалистические (по безупречности анатомии и динамики) изображения животных были «двойниками», «портретами», а не обобщениями: «двойниками» неких индивидуальных особей. В плоскости эволюции мышления мы

¹ Eastham M., Eastham A. Palaeolithic parietal art and its topographical context // Proceedings of the Prehistoric Society, 1991. Vol. 57. Pt.1. P. 115–128.

² Marshack A. The Roots of Civilization. New York, 1991 (1972); Фразов Б.А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974; Фразов Б.А. Первобытная графика Европы. М., 1992.

назвали это дипластией; здесь два явления, явно различные, несовместимые, исключаящие друг друга, в то же время отождествлены. Они образуют пару – ту самую пару, которую А. Валлон для онтогенеза называет бинарной структурой, а для филогенеза и предыстории – дипластией, т. е. «пару, которая предшествует единице» и служит самой изначальной операцией ума. На языке логики имя этой операции – абсурд. Создание изобразительных двойников было созданием устойчивых нелепостей, или абсурдов, типа «то же, но не то же» и тем самым выходом на уровень, немислимый в нервной деятельности любого животного. Последующая история ума была медленной эволюцией средств разъединения элементов, составляющих абсурд, или дипластию¹.

Британский психолог Н. Хамфри пришёл к тому же выводу, что и Б.Ф. Поршнев, в главном: речь – главное звено психики человека, и именно её-то отсутствие и предопределило специфику искусства палеолита. Сделал свои выводы Хамфри совершенно независимо от Поршнева и, главное, на совершенно ином материале.

В 1998 г Н. Хамфри опубликовал статью, где сравнил рисунки страдающей аутизмом английской девочки Нади с изображениями эпохи палеолита². В некоторых случаях сходство действительно было поразительным, причём во всех отношениях: иногда Надя рисовала странных животных, составленных из отдельных частей тел разных биологических видов, что тоже встречается в палеолитическом искусстве.

Феномен Нади, родившейся в 1967 г в Ноттингеме и к шести годам так и не освоившей язык и речь, будет подробно рассмотрен в I Главе; пока же отметим, что и Поршнев, и Хамфри пришли к совершенно однозначному выводу: человек палеолита отнюдь ещё не был таким же, как наши современники. Причём то обстоятельство, что оба исследователя пришли к одному и тому же выводу на разном материале и независимо друг от друга, убеждает в его истинности. К сожалению, искусствоведы, археологи и

¹ Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). М., 1974. С. 468.

² Humphrey N. Cave art, autism, and the evolution of the human mind // Cambridge Archaeological Journal. 1998. V. 8. #2. P. 165–191.

историки до сих пор игнорируют эти выводы. Между тем именно «палеопсихологический» подход к доисторическому искусству способен дать ответы на все те вопросы, которые не могут объяснить все существующие ныне гипотезы происхождения и функционирования искусства верхнего палеолита.

Долгое время Б.Ф. Поршнев и Н. Хамфри оставались единственными исследователями, осознававшими необходимость обращения к психофизиологической проблематике первобытного искусства. Однако теперь положение начало меняться. Из последних российских публикаций, где психофизиология занимает подобающее место, следует отметить монографию Н.Н. Николаенко «Психология творчества»¹. Автор, специалист по нейропсихологии и нейролингвистике, сделал то, что следовало сделать уже давно: он напрямую связал творческий процесс с деятельностью структур мозга, а точнее — с его функциональной асимметрией. Книга Н.Н. Николаенко ценна прежде всего тем, что в ней к сложнейшей нейрофизиологической проблематике изобразительного искусства обращается не искусствовед или археолог, имеющий о ней весьма смутное и всегда фрагментарное представление, а профессионал.

Основной (т. е. наиболее актуальный для данной работы) вывод Н.Н. Николаенко звучит так:

...На раннем этапе творческого процесса — этапе замысла — роль правого полушария наиболее существенна. Правое полушарие — генератор несловесного зрительно-пространственного мышления — оно оперирует смутными неоречевляемыми образами и komponует их в зрительном пространстве. С помощью иконических знаков (жестикуляции, мимики, пантомимики, танца, рисунка) правое полушарие непосредственно отображает мир, создаёт перцептивные (зрительные) эталоны, хранящиеся в долговременной памяти правого полушария.

Это во многом неосознаваемая деятельность. В то же время процесс формирования целостных образов неизбежно включает сцепление со словом, обозначающим образ. Мы имеем в виду

¹ Николаенко Н.Н. Психология творчества. СПб., 2007.

так называемое комплексное мышление по Выготскому, в котором образ предмета и обозначающее его слово спаяны в единое целое¹.

Книга Н.Н. Николаенко не посвящена специально архаическому искусству — анализу памятников первобытного и традиционного искусства посвящены большие её разделы². Следует отметить, что Н.Н. Николаенко, в общем, приходит к тому же выводу, что и Поршневу, и Хамфри: «Развитие левополушарной речи — это исторически самое позднее и сравнительно недавнее приобретение человечества»³. При этом несколькими строками ниже он специально отмечает, что «развитие такой правополушарной функции, как рисунок, — исторически самое раннее и сравнительно древнее приобретение человечества»⁴. Иными словами, человек, скорее всего, начал рисовать раньше, чем говорить. Обоснованию этого тезиса и посвящена добрая половина данной работы.

Другим (менее удачным) примером обращения к нейропсихологической и нейрофизиологической проблематике первобытного искусства может быть монография М.Н. Афасижева «Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество»⁵.

Фактически М.Н. Афасижев возрождает «Игровую» гипотезу происхождения искусства, но на совершенно иной, уже естественнонаучной основе отечественной психофизиологической (и нейропсихологической) школы, основоположниками которой были Узнадзе и Лурия. По мнению М.Н. Афасижева,

существуют два принципиально разнородных по генетическим и энергетическим источникам вида деятельности — из сферы полкорки или безусловных рефлексов и из коры или сферы условных рефлексов. На основе первых возникают первоначальные формы реализации первоначальных потребностей как потребностей в про-

¹ Там же. С. 262.

² Там же. С. 10–14; 37–38; 68–78

³ Там же. С. 37.

⁴ Там же.

⁵ Афасижев М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004.

цессе функционирования физической организации первобытного человека, что нашло воплощение в первоначальных формах культурной деятельности – ритуальных танцах. На основе же вторых, собственно, и возникает эстетическая деятельность – образное восприятие и чувственное познание форм природной действительности, развитие которых приводит к появлению изобразительного и словесного мифопоэтического искусства древности¹.

Из цитированного фрагмента следует, что М.Н. Афасижев относит ритуальные танцы к сфере безусловных рефлексов. Это очень смелое и оригинальное утверждение. Но всё же основной вывод исследования не вызывает сомнений:

Таким образом, на примере возникновения и эволюции изобразительного искусства в первобытную эпоху выявляется её амбивалентная обусловленность процессуальным характером и формами трудовой деятельности, которые, с одной стороны, развивают чувственную и словесную речь первобытного человека, а с другой – стимулируют потребности в восприятии и творчестве таких форм изобразительного искусства, которые, наряду с их духовно-практической целесообразностью, удовлетворяли бы и его функционально-эстетические потребности².

Видимо, из нашего по необходимости краткого обзора уже вполне понятно, что у доисториков давно была возможность, по крайней мере, серьёзно приблизиться к созданию реально действующей гипотезы происхождения и функционирования искусства верхнего палеолита. Надо было только осознать, что ни искусствознание, ни археология не способны, в силу естественной ограниченности своей методологической базы, дать ответы на те вопросы, о которых речь шла выше. Тут необходима реконструкция психологии древнего человека.

И такие возможности уже имеются. Психологи давно обосновали возможность реконструкции, по крайней мере, основополагающих черт мышления первобытного человека. В работах выдающихся отечественных психологов и психофизиологов, пре-

¹ Там же. С. 23.

² Там же. С. 210.

жде всего Выготского, Лурия, Запорожца, Узнадзе и многих других исследователей, чуть ли не с 30-х гг. прошлого века содержатся ответы на многие вопросы, неразрешимые в рамках традиционного подхода к первобытному и традиционному искусству. Однако работы психологов не привлекали внимание исследователей палеолитического искусства. Правда, для справедливости следует отметить, что психологи и нейрофизиологи также уделяли явно недостаточно внимания архаическому мышлению, единственным источником для изучения которого является изобразительное искусство. Вероятно, такое положение — следствие сверхспециализации, когда ученые, работающие в смежных дисциплинах, не имеют о работах коллег ни малейшего представления.

И ведь нельзя сказать, что искусствоведы и историки не знают ничего о трудах Выготского — едва ли не в каждой второй искусствоведческой монографии в библиографии указывается книга Выготского «Психология искусства». Правда, иной раз возникают большие сомнения в том, что авторы этих монографий читали эту самую раннюю и, вероятно, наименее удачную работу великого психолога — ведь речь там идёт вовсе не об изобразительном искусстве, а о литературе...

Ниже, во II и III главах, мы подробно рассмотрим эти труды. Пока же отметим, что дальнейшее изучение первобытного и традиционного искусства без психологии представляется попросту бессмысленным делом.

Значительно больших успехов достигло изучение традиционного искусства. В историческом аспекте памятники традиционного (африканского) искусства впервые были рассмотрены в небольшой книге Д.А. Ольдерогге «Искусство Западной Африки в музеях СССР»¹. Надо заметить, что некоторая затруднённость проведения полевых исследований советскими учёными за рубежом привела к быстрому развитию теории первобытного и традиционного искусства. С начала 60-х гг. в СССР традиционное искусство (прежде всего африканское) исследуется по преимуществу именно в историческом аспекте, что привело в итоге к блестящему результату — В.Б. Мириманову удалось построить внутренне

¹ *Ольдерогге Д.А. Искусство Западной Африки в музеях СССР. М.; Л., 1958.*

непротиворечивую и стройную теорию стилистической эволюции первобытного и традиционного искусства¹. Это открыло реальную возможность подняться над сугубо искусствоведческим аспектом проблемы и перейти к решению вопроса о роли искусства как специфичного вида человеческой деятельности, неразрывно связанного и с социальной и политической историей, и с психологией древних обществ. Но пока на этом пути достигнуты, мягко говоря, далеко не однозначные успехи. Впрочем, подробно об этом речь пойдёт в следующем разделе.

Эволюция первобытного и традиционного искусства

Итак, сейчас не существует более или менее универсальной гипотезы, не говоря уж о «работающей» теории, которая позволила бы дать чёткий ответ на вопрос: почему и зачем человек начал рисовать? Но в том, что касается эволюции первобытного и традиционного искусства, ясности гораздо больше.

Типологии и эволюции первобытного и традиционного искусства посвящен ряд работ В.Б. Мириманова, изданных в 70–90-е гг.² Вероятно, теория В.Б. Мириманова может (и будет) уточняться в деталях, но основное направление формальной эволюции первобытного и традиционного искусства уже твердо установлено. В целом оно развивается от натурализма к условности, причем наиболее условные образы возникают в позднем родовом обществе, находящемся на грани государствообразования³.

Но это только общая линия эволюции: в пределах одной традиции самое раннее изображение, скорее всего, действительно будет относительно натуралистическим, а самое позднее — наиболее условным. Но там, где пересекается множество традиций,

¹ *Мириманов В.Б.* Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. М., 1986; *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.

² Важнейшие из них: *Мириманов В.Б.* Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. М., 1986; *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.

³ Важно отметить, что речь идет именно о государствообразовании, а не о классовом образовании в марксистском смысле.

эволюция не проходит столь равномерно и прямолинейно. Например, в Сахаре, «классическом» регионе распространения наскального искусства, четко прослеживается разрыв между Периодом охотников, в заключительной фазе своего развития дающим примеры крайне условного стиля, и последующим Периодом пастухов, вновь начинающимся с грубоватых натуралистических изображений.

Картина эволюции традиционного искусства тоже отнюдь не прямолинейна¹. Так, натуралистическое и технологически чрезвычайно сложное искусство древнего Ифе сменяется условной и технологически простой пластикой современных йоруба. Но именно в ней обнаруживаются стилистические аналогии скульптуре культуры Нок (V в. до н. э. — II в. н. э.), отсутствующие в бронзах и терракотах Ифе. Эти последние и в стилистическом, и в технологическом отношении вообще не имеют аналогий в Африке и больше всего напоминают римский скульптурный портрет II—I вв. до н. э.² При этом создателями бронзовых портретов Ифе были, скорее всего, йоруба, а этническая принадлежность носителей культуры Нок неизвестна.

Возможно, главное открытие В.Б. Мириманова состоит в том, что он ввёл понятия «количества» и «качества деформации»:

...эволюция традиционной скульптуры разворачивается в двух планах, временном и пространственном, и имеет соответственно два аспекта — диахронный и синхронный. С первым мы связываем понятие количественной, со вторым — качественной деформации... протекающая во времени диахронная эволюция характеризуется весьма определёнными количественными изменениями (сворачиванием формы, своеобразной эрозией, обнажением морфологической структуры, нарастанием условности). Закономерности диахронной эволюции имеют универсальный характер и соотносятся с общими субстратными элементами каждой отдельной художественной традиции.

В противоположность этому синхронная эволюция касается локальной художественной специфики, она разворачивается в про-

¹ Здесь: искусства потестарных и/или раннеполитических обществ.

² Crook, J. Ife Portraits and Roman Portraits // Ibadan. »17. 1963.

странстве (единовременно) и выражается в частных качественных изменениях, которые проявляются при переходе от одной художественной школы к другой, от одного ансамбля к другому¹.

По сути дела, В.Б. Мириманову удалось отделить *стадиальное* от *этнического*. Это поставило изучение первобытного и традиционного искусства на прочную историческую основу и в конечном счёте даёт возможность перейти к поискам ответов на совсем иные вопросы: что движет эволюцией первобытного и традиционного искусства? Чем обусловлена *этничность* традиционных стилей? И наконец, последний и, возможно, важнейший вопрос: можно ли рассматривать первобытное (начиная с палеолита) и традиционное искусство как нечто целое, как неразрывный цикл развития одного и того же явления?

Заметим, кстати, что можно выделить и ещё одну линию эволюции первобытного и традиционного искусства — изменение соотношения зооморфных и антропоморфных изображений. Это не просто количество или качество деформации — за смещением черт человека и животного, похоже, скрывается нечто большее, чем простое упрощение форм или этничность той или иной традиционной художественной культуры.

В мезолитическом искусстве изображений человека и животных примерно поровну, а зооантропоморфные персонажи не встречаются вовсе. В искусстве неолита, при всей его условности, человек и животное тоже четко разделяются, хотя появляются и фантастические зооантропоморфные изображения. В эпоху металла их становится значительно больше, но действительно преобладать они начинают в заключительной фазе существования родового общества, в канун государствообразования, и даже непосредственно в процессе сложения ранних государств. В этом отношении классическим примером может быть большинство типов масок Тропической Африки. Однако стоит потестарным и/или раннеполитическим обществам стать развитыми государствами, безраздельное господство зооантропоморфных изображений прекращается, оставляя иной раз достаточно заметные следы в виде устойчивой иконографии отдельных персонажей.

¹ Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки. С. 187.

В целом эволюция первобытного и традиционного искусства рисуется примерно в таком виде. Первый этап — эпоха архаичного родового общества (культуры мезолитического типа). Для него характерны относительно натуралистические наскальные изображения Австралии, Южной Африки и Сахары Периода охотников, мезолитическая живопись Испанского Леванта и петроглифы мезолитического типа в Скандинавии, на севере России, в Сибири и Южной Азии. Это по преимуществу искусство охотников.

Второй этап — развитое родовое общество. В Южной Африке и в Австралии памятники такого типа вообще отсутствуют. В Сахаре второй этап представлен всем Периодом пастухов, до начала Периода лошади, т. е. неолитом и эпохой металла. В традиционном искусстве Тропической Африки XIX—XX вв. можно найти типы скульптуры и масок, которые восходят к этому периоду, но в целом принадлежат уже другой эпохе. Это, к примеру, маски, изображающие антилоп и встречающиеся практически у всех народов Западного Судана. Неолитическая земледельческая глиняная и каменная пластика также находит аналогии в деревянной традиционной скульптуре Черной Африки. По преимуществу это искусство скотоводов и земледельцев.

Третий этап — искусство потестарных и/или раннеполитических обществ. Именно его обычно и называют традиционным искусством. На этом этапе архаичное искусство становится доступным непосредственному наблюдению этнографа. Он очень широко представлен в Тропической Африке, причём можно обнаружить если и не все, то, несомненно, большинство фаз перехода искусства общества еще догосударственного к искусству ранних государств. Если выйти за пределы Тропической Африки, оставаясь всё же в границах континента, то типичным примером последнего будет раннединастическое египетское искусство. Интересно, что древнеегипетское искусство до сих пор продолжает оставаться наиболее стадияльно развитым на этом континенте (если не считать греко-римского и арабского в Северной Африке, а также искусства последующих эпох, приносимого извне). Так древнее оказывается стадияльно более развитым, чем почти современное. Но это не единственный пример: деревянная пластика йоруба XIX — начала XX в. выглядит более архаично, чем бронзовая и терракотовая скульптура IX—XIV вв. Но для

Африки это почти норма: собственно цивилизация была ограничена только пределами городской черты. За её границей начиналась традиционная глубинка, куда более консервативная, чем город.

Тем не менее и она оказывается, так или иначе, в пределах влияния новых социальных структур и, так или иначе, на это влияние реагирует — одним из примеров такой реакции являются марионетки бамбара.

Искусство ранних государств приходит к относительно натуралистическим формам, что, вероятно, знаменует окончательный разрыв с родовым обществом, его мифами и даже самим способом мышления. Для этого этапа характерна, по выражению Л.Е. Куббеля, «сознательная переделка идеологической традиции»¹, что приводит к очень резким и заметным сменам стилей. В ранних цивилизациях возникновение государственности по времени совпадает с зарождением письменности, что, несомненно, не могло не отразиться на роли изобразительного искусства. В большинстве случаев процесс необратим, но в Африке есть много исключений из этого правила — самым ярким примером могут быть те же йоруба. Есть и другие «странности»: так, искусство Нижней Месопотамии от Протописьменного до Аккадского периода сохраняет все признаки искусства потестарных и раннеполитических обществ. Перелом наступает только с приходом к власти Саргона Древнего. Вместе с тем в египетском искусстве «сознательная переделка идеологической традиции» произошла уже при 0 династии.

Переход от первобытного и традиционного искусства к искусству государств в ранних цивилизациях, как правило, не поддается непосредственному наблюдению. В этом отношении Африка — бесценный клад для историка искусства. Там на глазах почти наших современников шли (и продолжают проходить) процессы, которые на Древнем Востоке закончились многие тысячелетия назад. Однако нет никаких сомнений в том, что события, между которыми лежит пропасть в 6 тысяч лет и несколько тысяч километров, не могут быть совершенно аналогичны друг другу.

¹ Куббель Л.Е. Очерки потестарно-политической этнографии. М., 1988. С. 84.

Но приходится констатировать: и в этой картине имеются заметные отклонения от общего правила. Так, южноафриканские бушмены, сохранившие мезолитический образ жизни чуть ли не до наших дней, начали создавать зооантропоморфные изображения по крайней мере тысячу лет назад, ничуть не приблизившись при этом к государственности. Вот эти-то странности и говорят о том, что не только социальная или этническая динамика предопределяет облик первобытного и традиционного искусства. Похоже, что главную роль играет тут эволюция самого человеческого мышления. И именно поэтому древнейшее искусство представляет собой ту маленькую щель, сквозь которую можно всё же увидеть, как мыслили наши отдалённые предки.

О том, что за формально-стилистической эволюцией в конечном счёте стоит эволюция нашего биологического вида, говорит, к примеру, и то, что приблизительно в одно и то же время в разных частях света совершенно разные народы приходили к близким или даже аналогичным формам. Так, в V—III тысячелетиях до н. э. человечество охватила настоящая мания строительства грандиозных сооружений. Очень типичны в этом отношении египетские пирамиды и Стоунхендж в Англии. Бесчисленные кромлехи, менгиры и дольмены, разбросанные по пространствам между этими двумя географическими точками, должны быть причислены к тому же типу конструкций — просто возможности общин, их возводивших, были существенно меньше, чем у египтян. Этот и некоторые другие факты свидетельствуют, что первобытное и традиционное искусство прежде всего претерпевало эволюцию, связанную просто с течением времени.

Но есть отклонения и от этого правила: жители Центральной Америки начали строить свои пирамиды на два с половиной тысячелетия позже египтян. Почему и как это происходит, непонятно. В то же время имеются и прямо противоположные примеры: битреугольные фигуры, характерные для искусства додинастического Египта, в искусстве соседней Сахары появляются только в Период лошади (не ранее середины II тысячелетия до н. э.). И совершенно аналогичные по стилю изображения встречаются и в Индии (Мирзапур, штат Уттар-Прадеш). Но там они выполнены уж и вовсе недавно, поскольку битреугольные

фигурки восседают не только на лошадях, но и на слонах, и вооружены саблями¹.

Этот пример показывает, что близкие стили могут возникать в самом разном этническом, социальном и культурном контексте. Что касается попыток при помощи стилистических аналогий датировать памятники наскального искусства, то тут случаются вещи вовсе анекдотические. Б.Б. Пиотровский описал забавный случай, произошедший с ним в 1936 г. в окрестностях Алаяза в Армении, где он нашел петроглифы на стенах караван-сарая, построенного в 1332 г. Как заметил Б.Б. Пиотровский, «подобные знаки, обнаруженные на скалах, признавались за очень древние, неолитические»².

Наконец, есть памятники, вообще не поддающиеся рациональному объяснению. Так, в керамике Халафской культуры встречаются изображения, которые, будь это наскальные рисунки, можно было бы смело датировать мезолитом. Речь идет об известной чаше из погребения на Телль-Арпачии. Изображение охотника со львом (?) настолько характерно, что его можно было бы признать классическим памятником мезолитического искусства. Фигура быка (или коровы) справа, сложенная из простейших геометрических фигур в принципе может относиться к любой эпохе, а изображение двух женских фигур с тканью (?) находит аналогии в наскальном искусстве Сахары Периода верблюда (от первых веков нашей эры до наших дней).

Получается, что в одном памятнике «спрессованы» по меньшей мере пять тысячелетий истории, от мезолита до кануна эпохи государствообразования. Это, между прочим, свидетельствует о том, что носители Халафской культуры могли создавать изоб-

¹ Chakravarty K.K., Bednark R.G. Indian Rock Art and its Global Context. Delhi-Bhopal. 1997. P. 30.

² Пиотровский Б.Б. Страницы моей жизни. СПб.: Наука. 1992. С. 142. Аналогичный случай описывает и В.Б. Мириманов: «В горах Армении, в районах, где сохранились большие ансамбли неолитических петроглифов, можно встретить аналогичные по стилю и сюжетам изображения, выполненные в наше время пастухами, пасущими здесь свои стада. В районе Дилджана я натолкнулся в 1975 г. на такие изображения, вырезанные на гладкой коре платана. Одно из них — типичный для неолитических петроглифов контур козла — сопровождала надпись на армянском языке: «От пастуха такого-то пастуху такому-то» — и дата: «1924 год» (Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997. С. 282).

ражения во всех этих стилях. Вероятно, излишне говорить, что традиционными методами объяснить это невозможно.

Итак, существует множество отклонений, не укладывающихся в достаточно логичную, в общем, схему эволюции искусства родового общества. Скорее всего, это говорит о том, что, кроме самого человеческого мышления, нет единственного и единого фактора, определяющего облик архаичного изобразительного искусства. Во всяком случае, можно предположить, что эти факторы в разные эпохи были разными.

Тем не менее подобные совпадения приводят к постоянно возобновляемым рассуждениям относительно существования некоего «универсального языка» в первобытном искусстве¹. Однако существование универсального символического языка (а только таким и может быть «язык искусства») по меньшей мере требует развитой речи. Если относительно кроманьонцев такое допущение более или менее правомерно, то умозаключение о возможности существования развитой речи у палеоантропов и архантропов весьма проблематично. Во всяком случае, оно остается недоказанным. Более того: вероятнее всего, палеоантропы не могли издавать членораздельные звуки². Но даже не в этом дело: это были представители иного вида, и между любой их деятельностью и деятельностью *Homo sapiens sapiens* по определению не может быть преемственности.

¹ В качестве хронологически одного из самых поздних примеров подобных рассуждений см.: *Беднарик Р. Дж.* Первые ростки творчества // Курьер ЮНЕСКО. Апрель 1998. С. 6. К той же интеллектуальной традиции относятся и некоторые другие недавние публикации: *Anatt E.* World Rock Art. The Primordial Language. Capo di Ponte, 1993; *Vialou D.* Au coeur de la préhistoire. Chasseurs et artistes. P., 1996.

Следует отметить, что даже сторонник существования в палеолите «картины мира» (следовательно, и «универсального языка») у палеолитического человечества. В.Б. Мириманов, отмечает, что для искусства палеолита характерна «невыраженность синтаксиса, отсутствие читаемой связи между образами» (*Мириманов В.Б.* Искусство и миф. С. 51).

² К такому выводу еще в 50-х гг. пришел В.В. Бунак (см.: *Бунак В.В.* Происхождение речи по данным антропологии // Происхождение человека и древнее расселение человечества. Труды Ин-та этнографии. Новая серия. Т. 16. М., 1951; *Бунак В.В.* Речь и интеллект. Стадии их развития в антропогенезе // Ископаемые гоминиды и происхождение человека. Труды Ин-та этнографии. Новая серия. Т. 92. М., 1966). Сейчас это считается уже окончательно установленным (*Lieberman P.* Biology and Evolution of Language. Cambridge. Mass.-London. 1984. P. 325; *Долуханов П.* «Чуждый», «чужой» и археология // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. М., 1999. С. 348.

Человек, увидевший наскальные изображения Южной Африки, Сахары, Центральной Азии или любой другой точки Земли, как правило, способен «понять» их. Речь идет отнюдь не о правильном истолковании значения любой формы. Как раз конкретные значения (если они вообще есть) чаще всего остаются нерасшифрованными. Дело тут в другом: мы не ощущаем эмоциональной пропасти между собой и теми, кто когда-то создал рисунки на скалах. В этом отношении особенно разителен пример мезолитического искусства, существовавшего в Европе 10–6 тыс. лет назад. Смысл этих древних композиций совершенно ясен: вот охотник, который ранил стрелой горного козла и преследует его по следу; а вот козел, который от охотника убегает. Вот две группы сражающихся между собой лучников...

Но есть и исключения. Они встречаются в наскальном искусстве разных времен и народов в большем или меньшем количестве. И есть палеолит — целая эпоха, полностью выпадающая из эмоционального опыта современного человека. В своей книге «Искусство и миф. Центральный образ картины мира» В.Б. Мириманов писал:

Общепринятой классификации палеолитических изображений не существует, однако в работах, затрагивающих эту проблему, легко обнаруживается некий общий подход. В основе его лежит представление о том, что образ в искусстве является отражением либо реальности, либо мифологических представлений¹.

Однако «не работают» оба подхода. Искусство верхнего палеолита выпадает из любой периодизации, основанной на любых принципах. И следует признать, что со времени открытия больше ста лет назад первых изображений в Испании и Франции мы очень мало приблизились к пониманию его смысла, не говоря уж о причинах происхождения. В этом убеждает анализ концепций смысла и происхождения искусства палеолита, приведённый в предыдущем разделе. Наконец, совершенно необъяснимой остаётся эстетическая избыточность искусства верхнего палеолита — иными словами, непонятно, почему именно древней-

¹ Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997. С. 37.

шие изображения остаются до сих пор непревзойдёнными образцами графики, живописи и (отчасти) скульптуры. Почему эти рисунки, чей смысл совершенно неясен, так *нравятся* современному человеку?

Вид-предок

После всего, сказанного выше, возникает естественный вопрос: кто создавал палеолитические изображения? И если искусство палеолита буквально по всем мыслимым параметрам выпадает из истории искусства, можно ли этих авторов считать людьми в полном смысле слова?

Имеется множество фактов, свидетельствующих о том, что кроманьонцы, создавшие изображения палеолита, ещё не были людьми в полном смысле слова, подразумеваемом, по выражению Уоллеса, наличие речи, сознания и рефлексии. Впрочем, начнём по порядку.

Считается само собой разумеющимся, что человеческая история длится ровно столько, сколько существует современный вид человека, *Homo sapiens sapiens*. И даже еще дольше: в обыденном сознании «человечность» прочно связана с трудом, точнее, с его хорошо видимым результатом — каменными орудиями. Поэтому существует отчетливая тенденция объявлять полноценным человеком любой вид, который пользовался грубо оббитыми камнями. Соответственно, продолжительность человеческой истории становится просто астрономической, поскольку удлинится до полутора, а то и двух миллионов лет¹. Следует отметить, что совершенно обезьяньи физиономии этих «человеков» как-то плохо сочетаются с самим понятием человечности...

¹ И даже еще больше — последние находки останков ранних гоминид датируются временем от 6 до 7 млн. лет назад. (См.: Brunet M.; Guy F.; Pilbeam D.; Mackaye H. T.; Likius A.; Djindoumalbaye A.; Beauvilain A.; Blondel C.; Bocherens H.; Boisserie J.-R.; Bontis L. De; Coppens Y.; Dejax J.; Denis C.; Düringer P.; Eisenmann V.; Fanone G.; Front P.; Geraads D.; Lehmann T.; Lihoreau F.; Louchart A.; Mahomat A.; Merceron G.; Mouchelin G.; Otero O.; Campomanes P. P.; Leon M. P. De; Rage J.-C.; Sapanet M.; Schuster M.; Sudre J.; Tassy P.; Valentin X.; Vignaud P.; Viriot L.; Zazzo A.; Zollikofer C. A new hominid from the Upper Miocene of Chad, Central Africa // Nature. #418. 2002. P. 145-151. http://www.nature.com/cgi-taf/DynaPage.taf?file=/nature/journal/v418/n6894/full/nature00879_fs.html

Впервые мысль о необходимости сокращения продолжительности человеческой истории и выделении верхнего палеолита в особую эпоху была высказана Б.Ф. Поршневым. Он даже допускал, что начало истории следует датировать не временем появления вида *Homo sapiens sapiens*, но только периодом, когда этот вид окончательно сформировался, — по Поршневу, 20–25 тыс. лет назад. Вместе с тем, появившиеся уже после публикации «О начале человеческой истории» факты вполне внятно говорят о том, что Б.Ф. Поршневу даже слишком оптимистично оценивал возможности палеолитического человечества. Тут нам придется обратиться к аргументации, весьма далекой от искусствоведческой, культурологической и вообще любой человеческой проблематики.

Дело в том, что темпы эволюции палеолитического человечества равно несопоставимы ни с темпами истории, ни с темпами филогении. Средний срок существования биологического вида составляет 1,5–2 млн. лет, т. е., по меркам человеческой жизни, 50–66 тысяч поколений (1 поколение = 30 лет). Продолжительность верхнего палеолита, если считать таковой время существования вида *Homo sapiens sapiens* до начала мезолита, согласно данным генетики, отчасти подтверждаемых и археологически¹, составляет не менее 150–250 тысяч лет².

С начала мезолита до наших дней прошло не больше 12 000 лет, т. е. сменилось всего-то 400 поколений. Но за это время человек прошел путь от микролитической индустрии до персонального компьютера: он освоил земледелие и скотоводство, добычу и обработку металлов, научился делать машины и летать в космос. Иными словами, начиная с мезолита прогресс шел очень

¹ Археологические свидетельства того, что возраст вида *Homo sapiens sapiens* значительно превышает 40 тысяч лет, и что появился он в Африке, заставили некоторых исследователей еще в 70-х гг. прошлого века заявить, что, хотя «точная дата появления анатомически современного *Homo sapiens* [*Homo sapiens sapiens*] неизвестна, но это событие произошло не менее чем 110 тысяч лет назад». См: *Beaumont P.; Villiers H. de; Vogel J. C. Modern Man in Sub-Saharan Africa Prior to 49,000 Years B. P.: A Review and Evaluation with Particular Reference to Cave // South African Journal of Science. Vol. 74 (November 1978), P. 409.*

² О времени существования вида *Homo sapiens sapiens* см: *Heufax A.A. «Адам» и «Ева» // Знание — сила. 1997. № 7; Irish, Joel D. Ancestral dental traits in recent Sub-Saharan Africans and the origins of modern humans // Journal of Human Evolution, v 34, #1, January, 1998.*

высокими темпами, несопоставимыми с темпами верхнего палеолита (не говоря уж о среднем и нижнем палеолите).

Итак, от начала мезолита до появления первых земледельческих культур сменилось не более 150 поколений. Еще около 100 поколений потребовалось для создания первых государств. Если оставаться в этой системе координат, фиксирующей только качественные скачки человеческого прогресса (переход к воспроизводящему хозяйству, освоение металлов, создание ранних государств и т. д.) и игнорирующей дробные единицы вроде перехода от орудий ориньякского типа к мадленским, то придется признать, что на 6000 поколений, живших в течение верхнего палеолита, вообще не приходится никаких существенных изменений. Поступательное движение выявляется только при переходе к микроскопическим единицам «измерения культуры», фиксирующим малейшие сдвиги в технике изготовления каменных орудий.

Кстати, и темпы изменения техники изготовления орудий на протяжении всего верхнего палеолита были чрезвычайно низкими и заметно отставали от изменений в окружающей среде. Так, орудия ориньякского типа пережили по меньшей мере одно потепление и одно похолодание. Между тем начиная с неолита скорость изменения технологий на порядки превосходит скорость изменений окружающей среды.

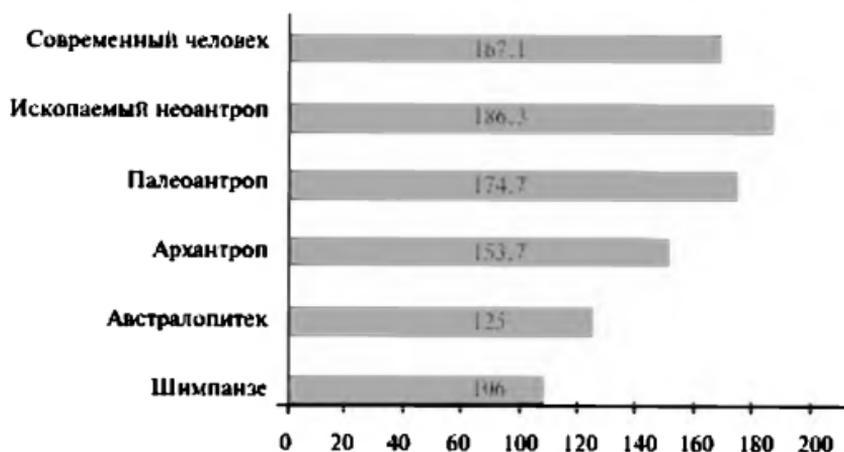
И по продолжительности верхний палеолит занимает именно промежуточное положение между филогенией и историей: 50–60 тысяч поколений существует биологический вид, не менее 6 тысяч поколений жили во время верхнего палеолита и 400 поколений сменились с начала мезолита до наших дней. Чтобы яснее были видны масштабы, с которыми мы имеем дело, напомним, что со времени возникновения единого государства в Египте (около 3200 г. до н. э.) и до наших дней сменилось всего 173 поколения. В такой перспективе Александр Македонский становится чуть ли не нашим современником...

По темпам освоения ойкумены палеолитическое человечество равно далеко и от животных, и от своих отдаленных потомков. Homo sapiens sapiens появился в Центральной Африке не ранее 250 и не позднее 150 тысяч лет назад. Около 60 тысяч лет назад он оказался в Австралии, тогда же или несколько позже преодо-

лел Берингов пролив¹. Около 40 тысяч лет назад его несомненные следы обнаруживаются в ледниковой Европе. В масштабах биологической эволюции расселение человечества происходит невиданно быстро; это сверхвзрыв. Но для истории это был слишком медленный процесс.

Весьма красноречивы и данные физической антропологии. Дело в том, что если использовать такой критерий, как изменение размеров головного мозга, то вырисовывается весьма любопытная картина: этот орган, для человека важнейший, неизменно увеличивался в ходе эволюции, однако с концом верхнего палеолита в среднем заметно уменьшился (см. График 1). При этом кроманьонцу «не хватало» лобных, теменных и височных долей, а затылочные, напротив, были развиты заметно сильнее, чем у современного человека.

График 1. Средний продольный тотальный размер головного мозга (в миллиметрах)



¹ Имеются археологические данные, свидетельствующие вроде бы о куда более раннем проникновении в Америку не только неантропов, но и предшествующих видов. Находки в разных частях американского континента были датированы возрастом от 100 до 500 тыс. лет. См: *Steen-McIntyre V., Fryxell R., Malde H.E. Geologic Evidence for Age of Deposits at Hueyatlaco Archeological Site, Valsequillo, Mexico // Quaternary Research, Vol. 16 (1981). P. 15.; Goodman J. American Genesis. N.Y.: Berkley Books, 1982. P. 112.*

Еще 30 лет назад Б.Ф. Поршневу пришел к выводу, что «ископаемые неантропы — это и есть “черешок” нового семейства»:

Вернее, это пестрый конгломерат не очень жизнеспособных видов и разновидностей, составляющих переходный мост между палеоантропами и неантропами современного типа, тем самым между двумя семействами. На дне пропасти между ними найдены лишь немногие обломки этого филогенетического моста. В переводе на хронологию его длина — всего лишь 15–25 тыс. лет¹.

Теперь открытие Б.Ф. Поршнева может быть уточнено: оказалось, что он даже более прав, чем думал сам, поскольку ископаемый неантроп эволюционировал не 25, а по меньшей мере 100 тыс. лет, т.е. по темпам этой самой филогении оставался больше животным, чем социальным существом.

Но можно ли создание, чья культура практически не менялась 100–150 тысяч лет, считать человеком в полном смысле слова? Не означает ли это, что действие законов естественного отбора продолжалось на протяжении всего верхнего палеолита? Ведь получается, что ископаемый *Homo sapiens sapiens*, по крайней мере по трем параметрам, ближе к *Homo sapiens neanderthaliensis* или какому-то иному виду палеоантропов, чем к современному человеку.

Больше того, в последние годы XX в. резко сократилась дистанция между явными не-людьми (высшими обезьянами) и палеоантропами — следовательно, и кроманьонцами. Выяснилось, что разные популяции шимпанзе по-разному используют разные орудия труда², т.е. обладают тем, что до самого последнего времени считалось исключительным достоянием человека. К тому же постепенно увеличивается количество фактов, свидетельствующих о том, что речь (которую Поршневу считал ключевым звеном человеческого мышления) и «символическое поведение»

¹ Поршневу Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974. С. 373.

² Whiten A.; Goodall J.; McGrew W.C.; Nishida T.; Reynolds V.; Sugiyama Y.; Tutin C.E.G.; Wrangham R.W.; Boesch C. Cultures in Chimpanzees // Nature. *399. 1999. P. 682–685.

(довольно загадочный термин) начали формироваться у очень отдаленных предков *Homo sapiens sapiens*¹.

Все это размывает границу не столько между обезьянами и палеоантропами, сколько между палеоантропами и архаичными *Homo sapiens sapiens*. Но при этом еще больше увеличивается разрыв между современным человеком и прочими высшими гоминидами, включая кроманьонца. И получается, что тот разрыв непрерывности, который был проклятием для всей классической антропологии и который традиционно приурочивали ко времени появления вида *Homo sapiens sapiens*, неправильно датированный временем около 60–40 тыс. лет назад, резко смещается во времени ближе к нам. Перерыв был — но только между палеолитическим и мезолитическим человечеством, и никак не раньше.

¹ «Человеческая речь <...> стала развиваться раньше, чем предполагали антропологи. Можно считать установленным наличие оформленных мозговых центров Брока и Вернике уже у *H. habilis*. По мнению крупнейшего специалиста по ранним гоминидам Ф. Табайаса, зачатки центра речи прослеживаются у поздних австралопитековых — грацильных и массивных, т. е. *A. africanus* и *A. robustus*» (Бутовская М.Л. Эволюция человека и его социальной структуры // Природа. 1998. № 9). Подробнее о том же см: Wilkins, W.K. & Wakefield, J. Brain evolution and neurolinguistic preconditions // Behavioral and Brain Sciences. 1995. #18 (1). <http://www.bbsonline.org/documents/a/00/00/04/61/bbs00000461-00/bbs.wilkins.html>

**ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ
и НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ**



Нетрудно было заметить, что в перечисленных во «Введении» интерпретациях первобытного искусства есть нечто общее: все они молчаливо исходят из того, что кроманьонец был уже вполне сложившимся человеком. Если верить авторам этих гипотез, ископаемый неантроп если и отличался чем-то от современного человека, то разве только меньшей информированностью. Но уж от носителей архаичных культур, доживших кое-где до наших дней, он не отличался решительно ничем. Такой взгляд не может дать ответ на основной вопрос, возникающий у любого, кто увидел палеолитические изображения: почему *они* рисовали так хорошо и почему впоследствии *такое* умение уже не было доступно человеку?

Все рассмотренные выше гипотезы создают даже впечатление, что искусство палеолита вообще не поддается интерпретации в культурологических терминах, или терминах искусствознания. Но если возможность любой «культурологической» интерпретации палеолитического искусства сомнительна, значит, надо попытаться интерпретировать эти артефакты только как часть филогении, и исключительно с точки зрения филогении.

Спору нет: невозможно даже вообразить животное, которое создает изображения. Но так же невозможно представить человека, чьи изображения совершенно бессистемны. И получается, что изобразительная деятельность *Homo sapiens sapiens* верхнего палеолита равно далека и от инстинктивной деятельности животных, и от осмысленной деятельности современного человека. Но она очень близка к деятельности палеоантропов и архантропов.

Дело в том, что уже в мире архантропов отмечено множество странностей, явно не согласующихся с представлением о них как о просто высших приматах. Это употребление огня, погребения (правда, единичные и невнятные), просверленные клыки животных, куски охры и кристаллы, с какой-то целью принесенные на стоянки. Подобные «странности» обнаруживаются даже в поведении настоящих высших приматов — шимпанзе. Они, правда, не умеют разводить огонь, но способны устраивать загонные охоты и пользоваться орудиями труда, которые в разных популяциях шим-

панзе отличаются друг от друга так же, как в разных человеческих культурах¹.

Следы деятельности, связанные с человеком верхнего палеолита (кроманьонцем), отличаются от «странностей» палеоантропов не столько качественно, сколько количественно. Причем в некоторых случаях вполне еще архаичные артефакты, характерные для мира палеоантропов и даже архантропов, сосуществуют с теми, что характеризуют деятельность только *Homo sapiens sapiens*.

Все это позволяет предположить, что палеолитическое искусство, вместе с артефактами по крайней мере поздних палеоантропов, образует особую группу памятников, возможно и не связанную прямо с последующей историей искусства.

Важно понять, что речь идет о деятельности, которая, возможно, только формально идентична искусству, точно так же, как труды бобров, строящих плотины, только формально идентичны деятельности гидростроителей. Это значит, что изобразительная деятельность палеолитического человека (возможно, вместе со «странностями» в поведении палеоантропов, архантропов и даже шимпанзе) должна трактоваться как часть филогении, но не истории.

На первый взгляд палеолитическое искусство отличается от более поздних рисунков и скульптур только своим потрясающим, не имеющим последствии аналогий натурализмом. На самом же деле по многим параметрам они имеют не так уж много общего со всем тем, что рисовалось, писалось красками и ваялось на протяжении последующей истории человечества.

Так, в произведениях искусства всех времен и народов неизменно присутствует композиция. О композициях говорят и применительно к искусству палеолита. Но, на мой взгляд, рассуждения о композиции тут просто неуместны, поскольку отсутствует важнейшее ее качество — упорядоченность поля изображения. На «большом плафоне» Альтамиры, в знаменитой пещере Ляско, в пещере Труа-Фрер и во многих других местах изображения размещены везде, где только возможно; их нет только там, где и не может быть из-за качества поверхности скалы. Никакой связи между фигурами, кроме простого примыкания, не прослеживается. Больше того — нередко предшествующие изображения полностью

¹ Whitten A., Goodall J., McGrew W.C., Nishida T., Reynolds Y., Sugiyama Y., Tutin C.E.G., Wrangham R.W., Boesch C. Op. cit.

игнорировались при создании новых, поскольку те просто перекрывали более ранние рисунки. Поэтому с сугубо формальной точки зрения многофигурные изображения палеолита нельзя называть композициями. Соответственно, применительно к одиночным и вполне беспомощным рисункам, нередким в искусстве палеолита, проблема эта вообще не должна обсуждаться. Что-то похожее на композиции в палеолитическом искусстве действительно появляется только в мадлене, финальной фазе верхнего палеолита (ок. 14–12 тыс. лет назад).

Обобщение — еще одно из проявлений упорядоченности. Но многие изображения несовершенны настолько, что ясный ответ на вопрос, конкретны они или обобщенны, попросту невозможен. Однако если судить по технически совершенным рисункам из пещер Шове, Ляско или Альтамиры, а также по памятникам мадленского «мобильного искусства», то придется признать, что на них изображены совершенно конкретные особи, некогда жившие в палеолитической Европе. Достаточно мельком взглянуть на растянутые в галопе или сжавшиеся перед прыжком фигуры животных из Ляско, чтобы убедиться, что ни о каких «обобщенных образах» здесь и речи быть не может.

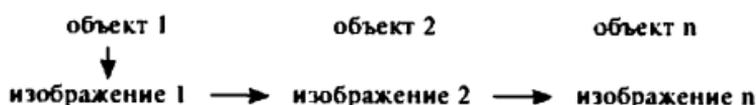
Остается еще одно основополагающее свойства изобразительного искусства всех времен и народов — стилистическая эволюция. Однако и ее существование в палеолите по меньшей мере сомнительно.

Во-первых, изображения, стремящиеся к максимальному натурализму, вообще не описываются понятием «стиль». Само это понятие предполагает обязательное искажение реального объекта. Искажение может быть разным — это и система пропорций, для данного стиля каноническая, и нарочитое искривление линий, и использование определенных цветов. Нередко происходит и первое, и второе, и третье.

В любой традиции каждое более позднее изображение копирует не только реальный объект, но и предшествующий образец. Схематически это можно представить примерно так:



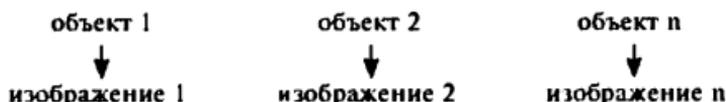
Больше того, в искусстве позднего родового общества связь с реальным объектом изображения вообще может быть полностью утрачена. Так, маски Согоникун/Чивара у народа бамбара (Мали) изображают антилоп, но, не зная этого, в некоторых случаях невозможно даже отдаленно не то что определить вид изображенного животного, но даже догадаться, что это, строго говоря, еще фигуративное изображение. И это совершенно естественно: маска вовсе не изображает реальное животное. Она всего лишь воспроизводит ранее созданный образец. Действительно, маски Согоникун/Чивара образуют множество «иконографических» типов, ясно различающихся между собой, но внутри каждого из этих типов все маски будут на одно лицо. В случае с традиционным искусством, под которым следует понимать искусство позднеродового общества, находящегося на грани государствообразования, наша схема будет выглядеть иначе:



На протяжении всей истории мирового искусства в создании каждого последующего изображения предшествующее играло роль, во всяком случае, не меньшую, чем реальный объект. Но в палеолитическом искусстве картина значительно сложнее. Иногда действительно более поздние изображения имитируют ранние. Однако это скорее исключение, чем правило. Создается впечатление, что наличие более ранних изображений не столько провоцировало прямые подражания им, сколько служило толчком для создания новых. При этом могут быть очень похожи изображения, находящиеся в разных местах и датируемые самым разным временем, а те, что явно выполнялись примерно в одно и то же время, оказываются совершенно разными. Ставшая почти общепринятой после А. Леруа-Гурана стилистическая периодизация палеолитических изображений в последнее время также вызывает очень большие и вполне обоснованные сомнения. Так, по А. Леруа-Гурану, изображения из пещеры Арси-сюр-Кюр относятся к среднему мадлену. Но прямое датирование по AMS ¹⁴C показало дату в

29–27 тыс. лет назад¹ — т. е., как и изображения в пещере Шове, относятся к числу древнейших в Европе. И нет никаких сомнений в том, что передатировка множества палеолитических изображений таит ещё немало подобных сюрпризов.

И получается, что стиля как такового нет: пропорции если и искажены, то бессистемно, а цвет определяется наличием пигментов, доступных палеолитическому *Homo sapiens sapiens*. Схематически отношение изображения к предшествующим и к реальным объектам в искусстве палеолита будет выглядеть так:



Но если нет стиля — нечего рассуждать и о стилистической эволюции.

Таким образом, с сугубо формальной точки зрения палеолитические изображения имеют мало общего с тем, что было изобразительным искусством уже начиная с эпохи мезолита. Строго говоря, к нему неприменимо даже понятие «форма», поскольку есть только реальный объект (животное), почему-то потрясший воображение древнего человека, и его «отпечаток» на скальной поверхности. И больше ничего: ни традиции, ни рефлексии...

Палеолитических изображений сохранилось очень много — особенно если учесть, какая пропасть времени отделяет верхний палеолит от Новейшего времени и какое количество этих изображений было утрачено безвозвратно. Если же совместить статистику изображений с данными о численности палеолитического населения Европы, то можно хотя бы приблизительно представить, насколько распространен был этот вид первобытной деятельности.

Наибольшая «плотность» изображений пока что зафиксирована на той территории, где взаимное «трение» сначала между палеоантропами и неолантропами, а потом между отдельными группами неолантропов было по меньшей мере более интенсивным,

¹ О новых методах датирования наскальных изображений см.: Дзювет Е.Г. Памятники наскального искусства. Изучение, сохранение, использование. М., 2002. С. 63–75; Дзювет Е.Г. Альтамира: у истоков искусства. М., 2004. С. 156–161.

чем в других частях света: во Франко-Кантабрийской области. Но интересно, что и там численность населения была исчезающе мала. Как убедительно показали Жан-Поль Буке-Аппель и Пьер-Ив Демар, на протяжении практически всего верхнего палеолита численность населения Европы к северу от Пиренеев и Альп в каждый отдельно взятый момент времени равнялась примерно 4 тыс. человек. Только в мадлене она достигала 40 тысяч¹. Соответственно, можно предположить, что столь небольшая численность (и следовательно, плотность населения) была для верхнего палеолита по каким-то причинам предельно высокой.

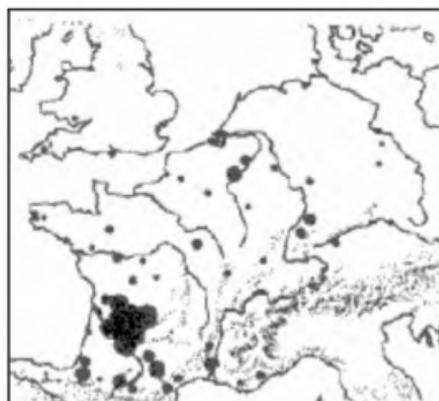
Возможно, что существовал и какой-то дополнительный фактор, заставлявший древнейшее население Европы рисовать значительно интенсивнее, чем в других частях света. Правда, есть и еще одно объяснение: Европа в археологическом отношении изучена гораздо лучше, чем Африка, Индия или Австралия. Но даже с учетом уникальной археологической исследованности Европы плотность изображений там очень велика.

Можно подсчитать, сколько примерно людей жили в эпоху верхнего палеолита на территории, где сосредоточены памятники палеолитического искусства.

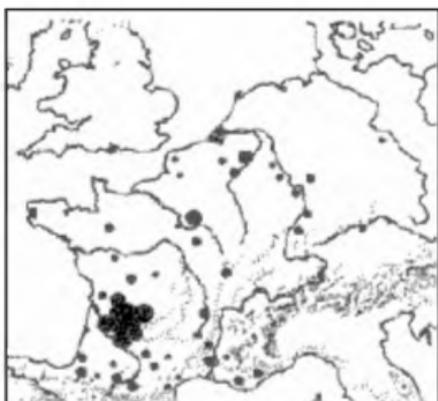
Итак, первые люди появились в Европе около 40 тыс. лет назад. Закончился палеолит около 12 тыс. лет назад. Как принято в демографии, срок жизни поколения примем за 30 лет. Соответственно, от первоначального заселения до начала мадлена (ок. 14–15 тыс. лет назад) в Европе жили примерно 833 поколения, т. е. около 3 млн. 300 тыс. человек. Еще 4 млн. жили в эпоху мадлена. Итого максимум 7 млн. 300 тыс. человек за 28 тыс. лет оставили минимум 2,5 тыс. изображений, т. е. одно изображение приходится на 2920 человек.

Если учесть, что до наших дней сохранилась едва ли тысячная часть древнего наследия, то придется признать, что население Европы было охвачено настоящей манией рисования. Следовательно, в основе этой деятельности лежали неодолимые органические потребности, неудовлетворение которых угрожало самому существованию вида.

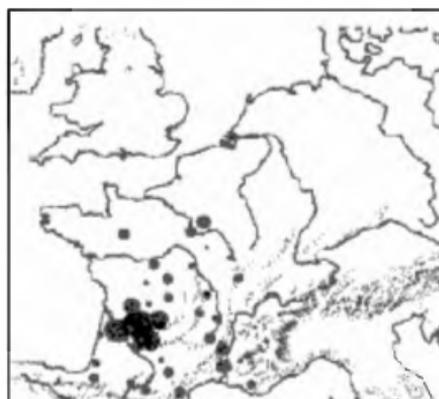
¹ Baquet-Appel J.-P., Demars P.-Y. Population Kinetics in the Upper Palaeolithic in Western Europe // *Journal of Archaeological Science*. V. 27. 2000. P. 551–570. <http://www.idealibrary.com>



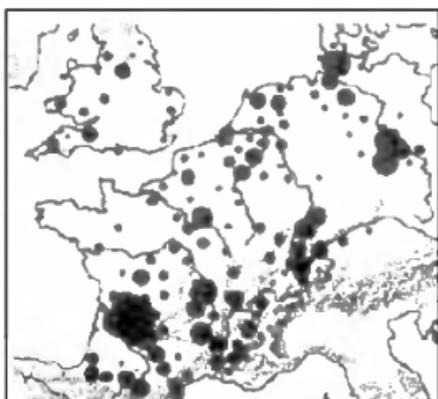
Ориньяк



Граветт



Максимальное оледенение



Мадлен



Рис. 1. Географическое распределение верхнепалеолитических стоянок в Западной Европе севернее Альп и Пиренеев¹

¹ Ibid. P. 553.

Если *Homo sapiens sapiens* верхнего палеолита, или «кроманьонец», еще не был современным человеком, то культурологические методы при изучении палеолитического «искусства» неприменимы, и интерпретировать его следует как часть филогении — но с обилием «странностей», возможно уже имеющих отношение и к культуре, зарождавшейся в недрах палеолитических сообществ. Следовательно, говоря об образе в палеолитическом искусстве, следует помнить, что речь идет не той «картинке», что существует в голове современного человека, и даже не о той, что «проецировалась» на скандинавские, испанские или южноафриканские скалы мезолитическими и раннеолитическими охотниками. Мы имеем дело с принципиально иным явлением — в лучшем случае это то, что только должно было стать настоящим образом в очень далеком будущем.

Культура, орудия и труд

Как уже говорилось во «Введении», в мире палеоантропов отмечено множество странностей, с одной стороны, явно не согласующихся с представлением о них как о просто высших приматах, с другой — еще не составляющих комплекса черт, согласующихся с понятием «культура» (употребление огня, погребения, обработанные клыки животных, куски охры и кристаллы, с какой-то целью принесенные на стоянки). К числу тех же странностей можно смело причислить каменные плиты с чашевидными углублениями, обнаруженные в индийском штате Мадхья-Прадеш, в пещере Ла-Феррасси во Франции и на р. Муррей в Австралии. Весьма показательно, что на авторство первого из этих двух памятников могут претендовать архантроп и (менее вероятно) палеоантроп, второго — и палеоантроп, и *Homo sapiens sapiens*, третьего — только *Homo sapiens sapiens*.

Выходит, что подобные объекты, связанные с человеком верхнего палеолита, отличаются от «странностей» сосуществовавших с ним в Европе неандертальцев и даже более архаичных высших гоминид не столько качественно, сколько количественно.

Наличие «переходных» и практически идентичных друг другу артефактов у архантропов, поздних палеоантропов и ранних неантро-

пов свидетельствует о том, что поведение всех этих биологических видов, в общем, различалось не очень сильно. Но если разговоры о «культуре» питекантропов или неандертальцев следует игнорировать подобно сообщениям об изобретении вечного двигателя, то с кроманьонцами дело обстоит гораздо сложнее. Ведь у них явно было то, что впоследствии, несомненно, было культурой — изображения.

Получается, что все «странности» архаичных неантропов одновременно и культура, и не-культура, т. е. нечто совершенно невразумительное. Чтобы хотя бы наметить выход из этого логического тупика, я предлагаю в качестве рабочей гипотезы рассмотреть такую возможность: памятники палеолитического искусства следует воспринимать как последний этап эволюции высшей нервной деятельности животных, и одновременно — первый шаг в сторону высшей нервной деятельности человека. Но что именно было в них еще от животных и что — от грядущего человека?

На первый взгляд, ответ очень прост, поскольку ни одно животное изображений не создает. Однако между изображениями и вообще любыми результатами деятельности человека всех времен и народов есть нечто общее: «план», конечный результат, хранящийся в воображении автора. Больше того, похоже, что такой «план» существует не только у человека, но и у лишенных сознания высших приматов, способных создавать орудия труда, чья форма и назначение различны в разных популяциях. Ведь шимпанзе поступает точно так же, как человек, когда очищает палку от листьев и сучков¹, — однако человеческие орудия сложнее обезьяньих на много порядков.

Вместе с тем относительно обезьяньих орудий труда возможна и иная точка зрения. Так, Б.Ф. Поршнев полагал, что в основе изготовления каменных орудий даже у высших гоминид лежал не «план», но имитативный рефлекс:

Первым этапом палеолитической имитации, который мы можем наблюдать в более или менее изолированном или чистом виде на «олдовайской» стадии галечных орудий, на чопперах, на дошелльских изделиях, впрочем и вообще преобладающих в нижнем палеолите, является имитирование последовательного комплекса движе-

¹ Whiten, A., Goodall, J.; McGrew, W.C.; Nishida, T.; Reynolds, V.; Sugiyama, T.; Tutin, Y.C.E.G.; Wrangham, R.W. and Boesch, C. Op. cit. P. 682–685.

ный при изготовлении либо одного типа орудий, либо однотипного технического пучка — ядра-отшепы. Но уже на этом нижнем этапе... палеопсихология может предположительно констатировать, особенно при переходе от шелля к ашёлю, движение от имитации преимущественно действий по изготовлению каменного изделия к имитации самого изделия, его стереотипной и отчетливой формы (впрочем, все равно опирающейся в конечном счете на сигнализируемый этим предметом имитируемый комплекс движений).¹

Однако задолго до Поршнева, еще в 1935 г., П.Я. Альперин в кандидатской диссертации «Психологические различия орудий человека и вспомогательных средств у животных и его значение» показал принципиальные отличия ручных операций с орудиями у животных от орудийных операций у человека. Эта работа была прочно забыта и только недавно снова была опубликована².

Крайне интересное объяснение «орудийной деятельности» и животных, и высших гоминид, и, возможно, кроманьонцев предложил Л.С. Выготский. Еще в 1930 г. (!) он пришел к выводу, что оперирование орудиями у высших обезьян объясняется явлениями эйдетики (см. ниже) и происходит не на уровне представлений, но только в сенсорном поле, т. е. является сугубо оптическим разрешением задачи:

...оптическая связь, устанавливаемая между двумя предметами, является истинной основой всех «разумных» действий шимпанзе. <...> все действия животных происходят под прямым воздействием и руководством оптического поля <...> решения наступают не слепо, а в зависимости от оптической структуры поля³.

По сути дела, Л.С. Выготский задолго до Поршнева раскрыл глубинную психофизиологическую основу той самой «трудовой» имитации, о которой говорил Б.Ф. Поршнев. Из этого следует,

¹ Поршнев Б.Ф. Указ. соч. С. 325.

² Альперин П.Я. Психологические различия орудий человека и вспомогательных средств у животных и его значение / Психология как объективная наука. Избранные психологические труды. М.: Воронеж. 1998. С. 37–93.

³ Выготский Л.С. Эйдетика / Психология памяти. М., 2002. С. 193 (Первая публикация — Выготский Л., Геллерштейн С., Фингерт Б., Ширвиндт М. Основные теории современной психологии / Под ред. Б.А. Фингерта и М.Л. Ширвиндта. М.; Л., 1930).

что стереотипность каменных изделий нижнего и среднего палеолита не имеет ничего общего с мышлением и сознанием. Но стереотипность характерна и для верхнепалеолитических орудий; следовательно, существование какого-либо «плана» у их создателей по меньшей мере сомнительна. А раз так, то и палеолитические изображения появлялись вовсе не в результате исполнения заранее продуманного плана. И уж особенно большие сомнения вызывает идентичность этого гипотетически возможного «плана» тому плану, что хранится в мозге современного человека.

Да и те фундаментальные качества палеолитического искусства, о которых речь шла выше — единичность изображений и разорванность контекстуальных связей (кроме связи по примыканию), — позволяют сделать совершенно определенный вывод: те образы, чье материальное воплощение сохранилось на стенах пещер, радикально отличались от наших. Так что это — только результат первобытной «культурной недостаточности» или причины следует искать глубже?

Прежде всего отметим, что полное отсутствие контекста, скорее всего, свидетельствует об отсутствии культуры вообще. Следовательно, объяснение особенностям палеолитических изображений следует искать только в том, что мозг ископаемого неантропа заметно отличался от мозга современного человека. Само собой напрашивается умозаключение, что он и «работал» иначе, чем наш. И нельзя не согласиться с английским психологом Никласом Хамфри:

Эта живопись и петроглифы потрясают всех, как настоящее чудо. Тем не менее, я хотел бы обратить внимание на доказательство того, что чудо это, возможно, совсем не того свойства, как думает о нем большинство наблюдателей. Больше того, оно доказывает нечто прямо противоположное: мышление создателей этих произведений отличалось от мышления современного человека и предшествовало ему; оно не было символическим. Создатели этих рисунков были мало заняты общением и были самоучками, которые никогда и ничему не учились. И потому пещерное искусство является не столько признаком появления нового типа мышления, сколько лебединой песней старого¹.

¹ *Humphrey N. Cave art, autism, and the evolution of the human mind // Cambridge Archaeological Journal. 1998. V. 8. № 2. P. 165–191.*

Современный и ископаемый человек, при всех отличиях между ними, всё же являются представителями одного и того же биологического вида; мы унаследовали многие качества своего предка-кроманьонца, в том числе и способность к графическим действиям. Следовательно, можно предположить, что кое-что сохранилось от того психофизиологического механизма, что приводил эти действия в исполнение.

Как уже говорилось, натурализм и живость многих (но отнюдь не всех) изображений эпохи палеолита аналогий в последующей истории искусства не имеет. Отдаленного подобия этой поразительной точности современный художник может добиться только при непосредственной работе с натурой; излишне говорить, что предположение, будто олени и бизоны позировали во мраке палеолитических пещер, выглядит, мягко говоря, неправдоподобно. Следовательно, кроманьонцы опирались на память — но их память, судя по рисункам в пещерах, хранила картины куда более точные и яркие, чем память современного человека. Поэтому логичным будет предположение, что механизм запоминания был у них не таким — или не совсем таким. — как у нас.

Но и в психике современного человека имеется механизм, с поразительной яркостью воспроизводящий увиденные им картины. Это эйдети́зм — специфический вид памяти, позволяющий его обладателю помнить во всех деталях увиденный предмет. Эйдетическое воспоминание отличается от обычных тем, что человек продолжает как бы воспринимать образ в его отсутствие; так, страницу текста эйдетик способен воспроизвести с фотографической точностью.

Предполагается, что физиологической основой эйдетических образов является остаточное возбуждение зрительного анализатора¹. Этот вид памяти у взрослых в норме встречается очень редко и, возможно, представляет собой своего рода атавизм, в общем не нужный современному человеку.

Дело в том, что главная особенность памяти *современного человека* состоит не в фотографической фиксации картин реальности, но в классификации, сортировке и переработке максимально полного

¹ *Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю.* Введение в психофизиологию. М., 2001. С. 192.

объема информации об окружающем мире. добытой *всеми органами чувств*. Еще И.М. Сеченов обратил внимание на то, что память является прежде всего именно *обобщающей* деятельностью:

Самые простые наблюдения убеждают нас в том, что знания в умственном складе у взрослого в самом деле распределены не зря, а в определенном порядке, как книги в библиотеке¹.

В пользу того предположения, что эйдетическая память представляет собой именно атавизм, говорит то, что в ней, во-первых, нет и следа обобщающей деятельности; во-вторых, именно она-то и преобладает на ранних фазах онтогенеза. Великий отечественный психолог Л.С. Выготский считал, что вообще все дети — эйдетики:

...если включить в число детей-эйдетиков и детей с так называемой латентной, или скрытой, эйдетической формой, тогда процент детей-эйдетиков в различных возрастах действительно оказывается почти равным 100².

Выготский был убежден и в том, что роль памяти в раннем детском возрасте вообще значительно выше, чем у взрослых:

Никогда мышление не обнаруживает такой корреляции с памятью, как в самом раннем детском возрасте. Мышление здесь развивается в непосредственной зависимости от памяти. <...> предметом мыслительного акта... для ребенка является не столько логическая структура самих понятий, сколько воспоминание, и конкретный характер детского мышления, его синкретический характер — это другая сторона того же факта, который заключается в том, что детское мышление прежде всего опирается на память...³

Как мы увидим очень скоро, в этом отрывке слово «ребенок» можно смело заменить на слова «первобытный человек» или «кроманьонец».

¹ Сеченов И.М. Избранные произведения. Т. 1. М., 1952. С. 64.

² Выготский Л.С. Эйдетика. С. 186.

³ Выготский Л.С. Память и ее развитие в детском возрасте / Психология памяти. М., 2002. С. 623, 624.

И правда — самые яркие и детальные зрительные воспоминания человек сохраняет с детства. Я попытался проанализировать свои собственные детские воспоминания. Обнаружилось, что таких воспоминаний, во-первых, очень мало. Во-вторых, немногочисленные картины, запомнившиеся в возрасте 2—3 лет, отличаются поразительной (вероятно, почти эйдетической) яркостью. В-третьих, преобладают воспоминания об отдельных и вполне конкретных предметах (вещи, их окружающие, припоминаются с трудом — они как бы «не в фокусе»).

Так, я до сих пор фотографически точно помню выставленный в витрине пражского кондитерского магазина шоколадный торт в виде модели крейсера — с шоколадными орудиями, тремя шоколадными трубами и даже маленькими якорями из черного шоколада. Я не помню ни улицы, ни магазина, ни даже того, что окружало этот военно-морской торт на витрине. Не помню я звуков и слов, которыми сопровождалось лицезрение торта. Эта картина сохранилась от предрождественских дней 1958 года в Праге (возраст 2,5 года).

Но совсем иные воспоминания сохранились от 6—7-летнего возраста. Воспоминания этого периода тоже отличаются яркостью, но, во-первых, в них значительно меньше конкретных деталей и, во-вторых, они уже прочно связаны с диалогами на русском и английском языках, активным или пассивным участником которых я был. В этих воспоминаниях появляется такой элемент, как четкая пространственная и временная привязка: я топографически точно могу воспроизвести маршрут от нашего дома в районе Сундарнагар в Дели до советского посольства.

Может показаться странным, что эти воспоминания отстоят от раннего детства дальше, чем воспоминания зрелого возраста: я прекрасно помню все места, где ловил рыбу, но эти воспоминания уже далеко не фотографичны. Они пронизаны множеством взаимосвязанных ассоциаций и аналитичны, поскольку привязаны к решению конкретной задачи — к ловле рыбы. Детали запоминаются только те, что важны для достижения этой цели, но зато в полном объеме, вплоть до силы и направления ветра. И это уже обычная образная память: она фиксирует сложные образы, объединяющие зрительные, слуховые и иные стимулы, причем выпадение какого-то одного звена не лишает образ целостности и практически не отражается ни на объеме, ни на прочности фиксации информации.

Нормальная образная память сохраняет информацию в виде ситуационного семантического поля: достаточно потянуть за любой его конец, чтобы «размотать» весь клубок воспоминаний. Так, любой, кто когда-либо сдавал экзамены, может легко назвать пару-тройку случаев, когда, казалось бы, совершенно случайная ассоциация помогала вспомнить ответ на вопрос.

Тут важно отметить, что при обеспечении произвольного запоминания (или мнестической деятельности) ведущую роль играют не зрительные (затылочные) доли коры головного мозга, но лобные доли, и особенно — левая лобная доля, «отвечающая» за речь¹.

Но при всей своей гибкости и универсальности образная память не может соперничать с эйдетической по яркости и точности воспроизведения объекта восприятия и только поэтому не может претендовать на роль «матрицы», с которой «воспроизводились» палеолитические изображения. К тому же нормальная человеческая образная память воспроизводит объект в контексте, причем контекстуальные связи вербализованы. Строго говоря, образная память вообще не может существовать без речи — вероятно, именно поэтому у детей 2–3-летнего возраста с неразвитой речью именно яркие зрительные воспоминания и компенсируют отсутствие образной памяти.

В данном случае, вероятно, аналогия между онтогенезом и филогенезом будет уместна: ведь неразвитость лобных долей мозга кроманьонца, сочетающаяся с гипертрофированно развитыми затылочными долями, делала его зрительную память и восприятие отчасти аналогичными памяти и восприятию нормального современного ребенка 2–3-летнего возраста. Следовательно, на роль «матрицы» палеолитических изображений с наибольшей долей вероятности могут претендовать именно эйдетические воспоминания (или близкие и/или аналогичные эйдетическим).

Есть и еще одно обстоятельство, заставляющее автора настаивать на истинности (в данном случае) аналогии между онтогенезом и филогенезом: это феномен так называемой «детской (или инфантильной) амнезии». Суть его хорошо известна каждому: мы практически не помним того, что происходило с нами до 2–3 лет. Исключение составляют только отрывочные аффективные эйде-

¹ Марютина Т.М., Ермалаев О.Ю. Указ. соч. С. 197.

тические образы, запомнившиеся благодаря «феномену воспроизведения незавершенных действий» (см. ниже). Первым, кажется, обратил внимание на это явление Зигмунд Фрейд. В своей работе «Три очерка по теории сексуальности» он писал:

Речь идет... вовсе не о настоящем выпадении воспоминаний детства, а об амнезии, подобной той, которую мы наблюдаем у невротиков в отношении более поздних переживаний и сущность которой состоит только в недопущении в сознание (вытеснение)¹.

Фрейд объяснял детскую амнезию (как, впрочем, и прочие движения человеческой психики) подавленной сексуальностью, но употребил при этом совершенно замечательные выражения:

Я полагаю, что инфантильная амнезия, превращающая для каждого его детство как бы в *доисторическую эпоху* и скрывающая от него начало его собственной половой жизни, виновна в том, что детскому возрасту в общем не придают никакого значения в развитии сексуальной жизни².

Даже ошибаясь, даже абсолютизируя собственную идею, великий психолог в этом отрывке смог в известном смысле подняться над самим собой — метафорически уподобив раннее детство «доисторической эпохе», он, возможно, угадал самое важное: принципиальную возможность реконструкции мышления этого самого доисторического человека. Не менее интересна и перспективна и мысль о сходстве мышления детей и невротиков.

Отрицая фрейдовскую всепобеждающую сексуальность, но вполне разделяя мысль о возможности аналогии между филогенезом и онтогенезом, другие исследователи достаточно далеко продвинулись в изучении феномена детской амнезии. Американский психолог Д. Слобин вслед за Ж. Пиаже и Э. Шахтелем связал детскую амнезию с неразвитостью речи:

¹ Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности / Фрейд З. Психология бессознательно-го. М., 1989. С. 151. Справедливости ради следует отметить, что мысль о возможности реконструкции филогенеза при помощи онтогенеза была впервые высказана именно Фрейдом.

² Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности. С. 152.

...взрослые говорят о своих ощущениях и воспоминаниях и... стремятся кодировать и хранить свои ощущения в языковой форме. Иначе говоря, мы можем проделать путь назад в памяти взрослого к какому-то воспоминанию, восстанавливая его по словесному описанию или «ярлыку»; таких словесных ярлыков нет в распоряжении ребенка для описания самых ранних впечатлений.¹

Тут, между прочим, кроется разгадка — точнее, возможные подходы к разгадке — целого пучка феноменов первобытной культуры. Во-первых, «забывание» всем человечеством всего «палеолитического опыта», вероятно, связано именно с отсутствием в эту эпоху развитой системы кодирования и хранения информации — речи и языка. Соответственно, с этим же, несомненно, связана отчасти и недоступность для понимания современного человека образов палеолитического искусства.

Во-вторых, «выпадение из памяти» целого биологического вида огромной эпохи, по продолжительности в десятки раз превышающей всю последующую историю человечества, заставляет лишний раз усомниться в том, что человек палеолита был в полной мере представителем вида *Homo sapiens sapiens*.

Наконец, именно это «забывание» нашего общего палеолитического прошлого подводит к ответу на вопрос: куда делись и во что трансформировались эйдетические картины палеолита? Дело в том, что современная психология дает ясный ответ на вопрос, куда уходит и во что трансформируется эйдетическая память, — но только не в фило-, а в онтогенезе.

В развитии психики ребенка выделяются возрастные периоды с характерными особенностями формирования всех высших психических функций, и прежде всего — восприятия и мышления. Возрастное развитие психики происходит неравномерно, через смену «кризисов развития». Переход от одного периода к другому может проявляться в виде резкого «скачка»², а угасание возможностей эффективного развития соответствующих способностей

¹ Словин Д. Язык и память / Психология памяти. М., 2002. С. 319.

² Коссаковский А. Психическое развитие личности в онтогенезе / Психология личности в социалистическом обществе. Активность и развитие личности. М., 1989. С. 37–67; Сандамирский М.Е., Белгородский Л.С., Еникеев Д.А. Периодизация психического развития с точки зрения онтогенеза функциональной асимметрии полушарий / Современные проблемы физиологии и медицины. Уфа. 1997. С. 44.

после перехода возрастных границ данного периода уже необратимо. Иными словами, ребенок, вовремя не научившийся говорить, рискует не заговорить уже никогда.

Кстати, у двухлетнего ребенка мышление и речь развиваются раздельно: мышление детей этого возраста находится на очень ранней стадии — на уровне сенсомоторного развития.

Если бы развитие речи в этот период зависело от состояния мышления, то она (речь) фиксировалась бы на более раннем уровне. Между тем мы наблюдаем в 2–3 года быстрое развитие экспрессивной речи при отставании смысловой. Наполнение новыми смыслами — это следующий этап в развитии мышления и речи¹.

Вот этого-то «наполнения смыслами», как мы увидим позже, и не хватало первобытной речи, что и компенсировалось яркими и безукоризненно точными эйдетическими картинками. Можно примерно наметить тот путь, на котором впоследствии эти «смыслы» образовывались: формирование систем все более возрастающей сложности осуществлялось, как и в онтогенезе, путем интеграции прежних способов организации с новыми — с последующей их модификацией. При этом каждый критический (или кризисный) период характеризуется «преобразованием одного доминантного состояния, свойственного предыдущему возрастному периоду, в существенно новое доминантное состояние, требующееся в последующем возрастном периоде»².

Но до смыслов мы дойдем ещё не скоро. Пока же отметим, что детская эйдетическая память становится составной частью образной памяти, утрачивая при этом свою фотографическую точность и яркость: «Судьба эйдетических образов заключается в том, что одни сливаются с восприятием, другие с представлением»³.

Между прочим, и тут напрашивается ограниченная аналогия между онтогенезом и филогенезом: дело в том, что в человеческой истории и, соответственно, в истории человеческого мышления можно указать несколько «кризисов развития». Таковым, несом-

¹ Лебединский В.В. Нарушения психического развития в детском возрасте. М., 2003. С. 21.

² Аршавский И.А. Основы возрастной периодизации / Возрастная физиология. Л., 1975. С. 60

³ Выготский Л.С. Эйдетика. С. 191.

ненно, является переход от палеолита к мезолиту, сопровождавшийся в Европе катастрофическим таянием ледника.

Есть и еще одно свойство человеческой памяти, возможно имеющее самое непосредственное отношение к загадочной яркости палеолитических изображений: это т. н. «феномен воспроизведения незавершенных действий».

Как отмечала Б.В. Зейгарник, открывшая и описавшая этот феномен еще в 1927 г.¹, в ходе экспериментов испытуемые на 90 % лучше запоминали незавершенные действия, причем именно незавершенные задания назывались в ходе эксперимента первыми. Б.В. Зейгарник объясняла этот феномен тем, что «у любого испытуемого возникал какой-либо мотив, ради которого он выполнял задания»:

Выполнение задания выступало в качестве мотивированного намерения. При незавершенности действия намерение остается неосуществленным, создается некая аффективная активность (в терминологии К. Левина «динамическая система»), которая проявляет себя в другом виде деятельности — в данном случае воспроизведении².

По мнению Ф.В. Бассина, это явление следует сблизить с понятием установки школы Д.Н. Узнадзе:

...эта активность, регулируемая определенной установкой и встретившая какие-то препятствия на пути своего развертывания, оставляет след в состоянии реализующих ее нервных образований, который как таковой не осознается³.

Между прочим, именно открытый Д.Н. Узнадзе феномен установки отчасти объясняет отсутствие какой-либо классификации в палеолитическом искусстве. Узнадзе выделил в деятельности человеческой психики два плана — «импульсивной» и «опосредованной» деятельности. Характеризуя первый из них, Д.Н. Узнадзе писал:

¹ *Zelgarnik B.* Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen // *Psychologische Forschung*, 1927. № 9. Недавно эта работа была издана на русском языке. См.: *Зейгарник Б.В.* Воспроизведение завершенных и незавершенных действий / Психология памяти. М., 2002.

² *Зейгарник Б.В.* Патопсихология. М., 1976. С. 115.

³ *Бассин Ф.В.* Проблема бессознательного. М., 1969. С. 290.

...спецификой его психологически являются в первую очередь непосредственность, включённость субъекта, как и его актов, в процесс поведения, нужно вспомнить о так называемой инстинктивной деятельности животного или же о привычной, механизированной активности животных¹.

Как мы увидим, феномен палеолитического искусства был связан именно с импульсивной деятельностью и, следовательно, приближался к той самой инстинктивной деятельности животных, о которой говорил Узнадзе. А из этого следует, что в нём по определению не может быть никакой системы, характерной для любой опосредованной деятельности человека.

Но вернёмся к памяти. Вероятным, нелишним будет уточнение, что речь в данном случае идет об образной памяти нормального современного человека. Но вряд ли стоит сомневаться в том, что аффективная активность и в палеолите способствовала лучшему запоминанию — только не образному, как у нас, но эйдетическому. Важно отметить, что эта аффективная активность порождалась по преимуществу отрицательными аффективными переживаниями. Ведь и детские воспоминания связаны с незавершенностью действия. Так, фотографическое запоминание торта было связано именно с незавершенностью действия: торта я так и не получил.

Это неплохо согласуется с наблюдениями Л.С. Славиной, изучавшей детей с аффективным поведением. Она определила отрицательные аффективные переживания как «такие переживания, в основе которых лежит неудовлетворенность каких-либо жизненно важных для ребенка потребностей или конфликт между ними»².

На роль постоянного источника незавершенных действий и, соответственно, аффективной активности кроманьонцев есть только один серьезный претендент. Это охота, важнейший вид деятельности первобытного человека. И сами сюжеты палеолитического искусства не оставляют никаких сомнений в том, что возникновение в мозгу кроманьонца ярких эйдетических картин было связано именно с незавершенной или неудачной охотой, когда дичь уходила от преследования (а такое, естественно, случалось нередко).

¹ Узнадзе Д.Н. Установка у человека / Психология внимания. М., 2001. С. 511.

² Славина Л.С. Дети с аффективным поведением // Трудные дети. Москва; Воронеж, 1998. С. 218.

Косвенно в пользу предположения о том, что источником палеолитических изображений были именно охотничьи эйдетические воспоминания, говорит и характер этих изображений. Так, на стенах пещер сохранилось некоторое количество изображений раненых особей.

Но даже не это главное. Дело в том, что в палеолитическом искусстве животные изображены либо стремительно бегущими, либо замершими в позе напряженного ожидания. А вот изображения спокойно пасущихся особей редки (точнее, практически отсутствуют рисунки, которые без всяких сомнений можно трактовать как изображения особей данного вида в состоянии покоя). Хищники же изображались либо в момент атаки, либо непосредственно перед атакой — особенно в этом отношении показательна серия изображений львов в пещере Шове¹. Животные показаны в пике реакции агрессии, иногда — в сочетании с минимальной реакцией страха. Все это совершенно определенно указывает на то, что память кроманьонца запечатлела животных не в момент пассивного буколического созерцания им «картин живой природы», но во время активной охоты — выслеживания или преследования зверя. Правда, что касается изображений крупных кошачьих, то тут, возможно, сам охотник занимал место дичи.

Таким образом, получается, что палеолитическое искусство действительно связано с охотничье-производственной деятельностью, однако первобытная магия тут решительно ни при чем. Изображения раненых животных — не магическое предвосхищение событий. Напротив — это след *совершившегося*, но так и оставшегося *незавершенным* действия.

То, что наиболее яркие памятники наскального искусства связаны по преимуществу с охотничьим типом хозяйства (или со скотоводческим в более поздние времена), сомнения не вызывает. Строго говоря, трудно назвать земледельческие культуры, с которыми можно было бы с уверенностью связать сколько-нибудь значитель-

¹ Весьма вероятно, что изображено одно и то же животное. Следует отметить, что использование данных этологии при интерпретации первобытного и традиционного искусства вообще представляется весьма продуктивным. Недавно российский исследователь В.А. Коренько использовал данные по мимике хищников при интерпретации памятников скифо-сибирского звериного стиля, что позволило ему уверенно связать звериный стиль с облавными охотами (см.: Коренько В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002. С. 157; табл. LXIX).

ные памятники наскального искусства. Это косвенно подтверждает то, что в основе первобытных изображений лежат именно яркие аффективные переживания, в принципе несвойственные земледельческим культурам с их размеренным ритмом жизни.

Что касается того обстоятельства, что наиболее яркие и точные изображения сохранились только в крошечной тьме палеолитических пещер, причем какие-либо вытиснутые следы применения для освещения огня там отсутствуют, то психология давно разрешила и эту загадку: во-первых, явления эйдетики распространяются не только на зрительное восприятие, но и на все органы чувств, т. е. и на слух, и на осязание. Иными словами, эйдетик может рисовать «на ощупь». Во-вторых, именно в темноте эйдетические картины «ярче», чем на свету¹.

Остается еще вопрос, способный поколебать уверенность в том, что именно эйдетические образы были источником палеолитических рисунков: если все дети — эйдетики, то почему их рисунки не просто далеки от безупречных по динамике и анатомии палеолитических изображений животных, а в известном смысле представляют собой полную им противоположность?

Как ни странно, ответить на него довольно просто даже в первом приближении. Несмотря на недоразвитость своего мозга в том, что касается речи и мышления, кроманьонцы были взрослыми особями с превосходно развитой моторикой и координацией движений (в противном случае они просто не выжили бы). Но современный ребенок остается только ребенком, с невыстроенной еще координацией, что и не дает ему возможности на листе бумаги адекватно передать то, что он «видит». Следует также учитывать, что ребенок растет в современном человеческом обществе, и в своем развитии не может полностью воспроизвести то время, когда все человечество в известном смысле было еще «новорожденным».

Тем не менее факты ясно говорят о том, что нормальные дети, в 2–3-летнем возрасте активно осваивающие речь, просто не способны создавать натуралистические изображения, даже отдаленно приближающиеся к палеолитическим. Но все же существует небольшая группа детей, чьи рисунки обнаруживают поразительное сходство с искусством палеолита. Как уже упоминалось выше, это

¹ *Выготский Л.С., Лурия А.Р. Память примитивного человека / Психология памяти. М., 2002. С. 397.*

дети, страдающие аутизмом — т.е. именно те дети, чья речь практически не развивается.

Рисунки аутичных детей обладают рядом свойств, резко отличающих их от изображений обычных детей:

Техника рисования. Наблюдения за процессом рисования указывают на то, что все дети рисовали удивительно быстро, контуры фигур изображались практически без отрыва ручки от листа. Трое детей для рисования использовали шариковые ручки, одна девочка рисовала фломастером. На всех рисунках изображены только контуры фигур, ни одна из них не закрашена.

Сюжет. На всех рисунках полностью доминирует анимализм. Изображения людей практически отсутствуют. На одном рисунке изображены динозавры, другие дети рисовали: табун лошадей, стаю бегущих птиц и караван верблюдов. Все животные изображены в движении, как правило в направлении справа налево. Среди бегущих животных отчетливо выявляются взрослые и детеныши.

Форма. Абсолютно все животные изображены в профиль. Доминирует стремление к замкнутой форме. В некоторых случаях изображается только часть животного (если вся фигура не умещается на листе). Так, в левой части рисунка нарисован только круп лошади, а в правой нет хвоста у динозавра. С удивительной выразительностью детям удается изобразить позу животных и передать экспрессию движения — величавую неторопливость верблюдов, стремительность лошадей и птиц, своеобразную пластику динозавров.

Передача перспективы. На всех рисунках перспектива передается перекрытием (ближняя к наблюдателю фигура закрывает часть более удаленной). На одном рисунке явно присутствует прямая перспектива¹.

Именно эти свойства позволили российским психологам Н.Г. Манелис и И.С. Горинной уверенно заявить, что рисунки детей-аутистов «удивительно напоминают наскальные изображения эпохи палеолита»².

¹ Манелис Н.Г., Горина И.С. Анализ рисунков детей аутистов. Интернет-конференция «А.Р. Лурия и психология 21 века». http://www.auditorium.ru/aud/v/index.php?a=vconf&c=getForm&r=thesisDesc&CounterThesis=1&id_thesis=531&PHPSESSID=8d562734ec1a6a7cb0847c7bd3e912f4

² Там же.

Но ещё в 1997 г была опубликована небольшая статья А. Шнай-дера и М. Томас «Autistic artists give clues to cognition»¹. Эти исследователи обратили внимание на то же явление: некоторые неспособные к речепроизводству дети-аутисты создают безукоризненно натуралистические изображения, и даже в правильной перспективе. В том же возрасте их «нормальные» сверстники способны рисовать только маловразумительные каракули.

Годом позже британский психолог Н. Хамфри опубликовал статью, где сравнил рисунки страдающей аутизмом английской девочки Нади с изображениями эпохи палеолита². В некоторых случаях сходство действительно было поразительным, причём во всех отношениях: иногда Надя рисовала странных животных, составленных из отдельных частей тел разных биологических видов, что тоже встречается в палеолитическом искусстве.

Феномен Нади, родившейся в 1967 г в Ноттингеме и к шести годам так и не освоившей язык и речь, был описан еще в конце семидесятых годов прошлого века, но в то время особого внимания не привлек³. Хамфри предположил, что удивительный реализм и точность рисунков английской девочки можно объяснить именно ее неумением разговаривать: ее мышление не знало символов, *обозначающих* классы объектов.

Иными словами, в отличие от обычных детей Надя объект *изображала*, но ни в коем случае не *обозначала*. Показательно, между прочим, что к восьми годам, когда Надя все же освоила речь, она во многом утратила свои поразительные способности: ее рисунки по-прежнему были вполне реалистичны, но уже не потрясали воображение так, как ранние ее произведения.

Вот с этим-то клиническим случаем и связал Хамфри палеолитическое искусство. Он пришел к выводу, который, разумеется, лежит на поверхности:

Может быть, этот случай — одновременно и история пещерного искусства? Я думаю, что так оно и есть — со всеми понятными и неизбежными оговорками. Пещерное искусство после появления

¹ Snyder A.W., Thomas M. Autistic artists give clues to cognition // Perception. 1997. V. 26. P. 93–96.

² Humphrey N. Cave art, autism, and the evolution of the human mind // Cambridge Archaeological Journal. 1998. V.8. #2. P. 165–191.

³ Seffe L. Nadia: a Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child. L., 1977.

рисунков в пещере Шове продолжало существовать на протяжении двадцати тысяч лет с минимальными стилистическими изменениями (при том, разумеется, что около 20 тыс. лет назад сменилась изображаемая фауна). И это все, что нам известно о нем. Но с концом ледникового периода, около 11 тыс. лет назад, это искусство по каким-то причинам прекратило свое существование. И только спустя пять тысячелетий новые традиции живописи возникли заново в Ассирии и Египте — но это схематичное и скованное искусство было значительно ближе к обычному детскому творчеству, чем искусство палеолита. Ничего, даже отдаленно напоминающего пещерную живопись, в искусстве не было вплоть до итальянского Возрождения в Европе. — но теперь это было именно «искусство», требовавшее от художников продолжительного обучения.

И потому не будет ли истинным предположение, что утрата натурализма в живописи является той ценой, что пришлось уплатить за поэзию? У Человека может быть или живопись пещеры Шове, или эпос о Гильгамеше — но не может быть и того, и другого одновременно¹.

Британский психолог в своей работе не исследовал ни явлений эйдетизма, ни детской амнезии, ни феномена запоминания незавершенных действий, ни кризисы развития — обо всем этом он даже и не упомянул. Тем более показательным, что даже на одном исследованном феномене он совершенно точно указал на то, что отличало кроманьонца от современного человека: на отсутствие у него развитой речи.

Тут необходимо сделать одно уточнение: особенности поведения аутичных детей ни в коем случае не следует считать полной аналогией поведению человека верхнего палеолита. Во-первых, ребёнок остаётся только ребёнком; во-вторых, рисунки Нади всё же не являются полной аналогией рисункам кроманьонцев, поскольку нередко включали некоторый пейзажный «контекст». Впрочем, к феномену Нади мы вернёмся в следующей главе.

Но в любом случае на роль «матрицы» натуралистических палеолитических изображений с наибольшей долей вероятности могут претендовать эйдетические воспоминания, подкреплен-

¹ *Humphrey N. Cave art, autism, and the evolution of the human mind. P. 176.*

ные (или даже прямо спровоцированные) незавершенным действием — неудачной охотой.

Однако феноменом эйдетической памяти можно объяснить только неповторимый впоследствии натурализм палеолитического искусства. Но объяснение полному отсутствию обобщения и контекстуальных связей между отдельными изображениями следует искать именно в этом не существовавшем — в речи. Точнее, как мы увидим, следовало бы говорить о речи в самой начальной фазе ее формирования. Но прежде нам следует обратиться к функциональной асимметрии головного мозга.

Функциональная асимметрия мозга и палеолитическое искусство

Давно уже установлено, что функции левого и правого полушарий мозга у современного человека различны: левое полушарие отвечает за логическое мышление и распознавание речи, правое — за распознавание образов и образное мышление. Как уже говорилось во «Введении», мозг кроманьонца менялся на протяжении всего верхнего палеолита: продолжали формироваться лобные, теменные и височные доли левого полушария. При этом затылочные доли мозга кроманьонца были гораздо больше, чем у современного человека (*Homo sapiens sapiens* расставался с этим «излишком» на протяжении практически всего верхнего палеолита).

Сейчас большинство психофизиологов склоняется к тому, что при восприятии зрительных стимулов преобладание левого или правого полушария мозга определяется соотношением двух этапов переработки: зрительно-пространственного (правое полушарие) и процессов вербализации (левое полушарие)¹. При восприятии написанного слова его зрительный «образ» формируется в затылочных отделах правого и левого полушария, но семантический анализ и «принятие решения» осуществляется при активном включении фронтальной зоны левого полушария². Правда, тут речь идет о восприятии письма — но, как мы увидим впоследствии, те же механизмы действуют при восприятии любого изображения вообще.

¹ Марютина Т. М., Ермолаев О. Ю. Указ. соч. С. 174.

² Там же. С. 216.

Правое полушарие неспособно к речепродукции, но понимает речь в довольно широких пределах. Плохо оно справляется только с восприятием сложных грамматических конструкций. Левое полушарие, в свою очередь, способно к адекватной оценке музыкального ритма, но распознавание мелодий остается ему недоступным. Отмечено также, что повреждение правого полушария нередко приводит к утрате творческого потенциала не только музыкантами или художниками, но и поэтами, оперирующими исключительно словами, и даже математиками: поэты не теряют способности к версификации (т. е. к имитации стихосложения) — но «дух поэзии» им уже недоступен; математики не теряют способности к решению тривиальных задач — но утрачивают способность к решению задач, требующих создания нового алгоритма.

Известно, что правое полушарие ответственно за координацию движений и за все то, что называется «языком тела». Можно предположить, что и язык глухонемых находится под его контролем. Однако он страдает при повреждении не правого, а левого полушария.

Наконец, полной прерогативой правого полушария считалось опознание сложных образов (например, изображений человеческого лица). Но в тех случаях, когда изображение лица содержит отдельные, чрезвычайно характерные и бросающиеся в глаза черты, их распознавание легче осуществляется левым полушарием.

Итак, у современного *Homo sapiens sapiens* ни левое, ни правое полушария мозга не в состоянии поодиночке справиться со стоящими перед человеческим мышлением задачами:

...когда все элементы информации достаточно однородны или отличаются лишь по вполне определенному признаку и их можно легко формализовать, то левое полушарие вполне способно обработать все эти элементы одновременно, симультанно и даже быстрее, чем правое полушарие. А вот если образ достаточно сложен и не содержит четких и легко формализуемых отличительных признаков (как фотографии обычных человеческих лиц, не искаженных слишком характерными и необычными чертами), то преимущество в скорости и комплексности обработки действительно за правым полушарием¹.

¹ Там же.

Левое и правое полушария мозга *только совместно* создают *адекватную картину мира*:

...правое «пространственное» и левое «временное» полушария обладают своими специфическими способностями, позволяющими им вносить важный вклад в большинство видов когнитивной деятельности. По-видимому, у левого полушария больше возможностей во временной и слуховой сферах, а у правого в пространственной и зрительной. Эти особенности, вероятно, помогают левому полушарию лучше отмечать и обособлять детали, которые могут быть четко охарактеризованы и расположены во временной последовательности. В свою очередь единовременность восприятия пространственных форм и признаков правым полушарием, возможно, способствует поиску интегративных отношений и схватыванию общих конфигураций. Если такая интерпретация верна, каждое полушарие перерабатывает одни и те же сигналы по-своему и преобразует сенсорные стимулы в соответствии со специфичной для себя стратегией их представления¹.

Российский психолог В. Ротенберг² предложил точку зрения, согласно которой левое полушарие из всего обилия реальных и потенциальных связей выбирает немногие внутренние непротиворечивые, не исключающие друг друга, и на основе этих немногих связей создает однозначно понимаемый контекст. В его основе *лежит установление однозначных причинно-следственных отношений между предметами и явлениями* (то, чего нет в палеолитическом искусстве, где встречается только связь по примыканию. — П.К.). Благодаря однозначному контексту достигается полное взаимопонимание между людьми в процессе их деятельности, и потому формирование этого контекста так тесно связано с речью. Однозначность обеспечивает также логический анализ предметов и явлений, последовательность перехода от одного уровня рассмотрения к другому. При этом все остальные связи, способные усложнить и запутать картину, сделать ее менее определенной и внутренне противоречивой, безжалостно усекаются: «такая аккуратно подстриженная под машинку логического мышления кар-

¹ Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю. Указ. соч. С. 175.

² Ротенберг В. Психология творчества. http://flogiston.ru/projects/articles/self_behav11.shtml

тина мира является уже не картиной в полном смысле этого слова, а моделью, однако моделью, удобной в обращении»¹.

Согласно концепции В. Ротенберга, правое полушарие «схватывает» реальность во всем богатстве, противоречивости и неоднозначности связей и формирует многозначный контекст. Речь принципиально не предназначена для передачи и выражения такого контекста, поскольку строится по законам исключительно левополушарного мышления. В не меньшей, кстати, степени это относится и к описанию произведений искусства:

Попробуйте передать ваши впечатления от действительно взволновавшей вас картины или кинокартины. Что бы вы ни сказали, это всегда будет только слабым приближением к тому, что вы хотели бы сказать: многозначный контекст искусства адекватно передается лишь через многозначный контекст искусства же?²

В целом, точки зрения Марютиной и Ермолаева, с одной стороны, и Ротенберга — с другой, различаясь в деталях, сходятся в главном: работа левого и правого полушарий мозга современного человека взаимодополняют друг друга.

Однако с человеком верхнего палеолита вопрос остается открытым. Тут велик соблазн объявить верхнепалеолитическую культуру исключительно «правополушарной». Но формальные особенности палеолитического искусства свидетельствуют, скорее, о недоразвитости функций обоих полушарий мозга (с некоторым преобладанием функций правого, «образного» полушария), но ни в коем случае не о гипертрофированном развитии какого-либо одного из полушарий за счет другого.

На табл. 1 (с. 82) хорошо видно, что правое полушария ответственно за установление различий, оценку пространственных отношений и зрительно-пространственный анализ. Оно же делает восприятие конкретным. А вот за отсутствующие в палеолитическом искусстве контекстуальные связи и обобщение ответственно именно левое полушарие. Вместе с тем, при всей яркости и уникальности палеолитических изображений (той самой уникальности, которую левое полушарие еще не загнало в бесконечные ряды совер-

¹ Там же.

² Там же.

Таблица 1. Различия между полушариями мозга при зрительном восприятии¹

Лучше узнаются стимулы	
Вербальные <u>Легко различимые.</u> <u>Знакомые</u>	Невербальные* <u>Трудно различимые.</u> <u>Незнакомые</u>
Лучше воспринимаются задачи	
<u>Оценка временных отношений</u> <u>Установление сходства</u> Установление идентичности стимулов по названиям <u>Переход к вербальному кодированию</u>	<u>Оценка пространственных отношений</u> <u>Установление различий</u> <u>Установление физической идентичности стимулов</u> <u>Зрительно-пространственный анализ</u>
Особенности процесса восприятия	
<u>Аналитичность.</u> <u>Последовательность (сукцессивность).</u> <u>Абстрактность, обобщенность, инвариантное узнавание</u>	<u>Целостность (гештальт)</u> Одновременность (симультианность) <u>Конкретное узнавание</u>

* Шрифтом выделены особенности восприятия которые могут быть реконструированы на основе анализа памятников изобразительного искусства:

подчеркнутый – палеолит,

подчеркнутый курсив – мезолит и неолит,

курсив – свойства в равной мере характерные и для палеолита и для более позднего времени,

обычный – неопределимо.

¹ Таблица составлена на основе данных, приведенных в: *Марютина Т.М., Ермалаев О.Ю.* Указ. соч. С. 175.

шенно неотличимых друг от друга петроглифов неолита, и особенно, эпохи металла), правополушарная целостность восприятия мира их авторами вызывает большие сомнения: отображение видимого мира в целостных картинах, где отдельные элементы плотно увязаны между собой, в палеолите отсутствует полностью, и появляется только в мезолите, да и то в сильно урезанном виде. Полностью отсутствует и правополушарный многозначный контекст. При этом палеолитическому человеку явно было доступно «левополушарное» установление сходства (иначе более ранние изображения не могли бы провоцировать появление более поздних), равно как и распознавание легко различимых или знакомых стимулов.

Наиболее древней функцией мышления следует, вероятно, признать установление различий, за которым, по А.Р. Лурья, «стоит наглядно-действенное мышление»¹. Основанием для этого умозаключения является тот фундаментальный факт, что в онтогенезе «умение различать созревает раньше, чем операции обобщения»². Вряд ли мы ошибёмся, если предположим, что и в филогенезе установление различий предшествовало установлению тождества. Иными словами, кроманьонец видел сходство между разными особями одного и того же биологического вида, однако не мог объединить их в один класс явлений — т. е. просто не мог понять, что все эти особи принадлежат к одному биологическому виду.

На основе анализа первобытных изображений можно попытаться хотя бы приблизительно реконструировать особенности зрительного восприятия первобытного человека в связи с функциями левого и правого полушарий. В искусстве палеолита лучше представлены те особенности восприятия, что связаны с правым полушарием. И особенно примечательно то, что недостающие «палеолитическому художнику» левополушарные функции зрительного восприятия, так или иначе связаны с речью (см. табл. 1).

Из табл. 1 видно, что всё, что в палеолитическом искусстве отсутствует, всё, что делает его в конечном счете недоступным пониманию современного человека, — так или иначе связано с речью. Получается, что первобытным «образам» не хватало вербализации зрительного восприятия, характерной для современного *Homo sapiens sapiens*.

¹ Лурья А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. 1998. С. 88.

² Там же.

Современному человеку именно вербализация дает возможность развертывать последовательные серии взаимосвязанных между собой «картинок», пронизанных парадигматическими и синтагматическими связями... Это фундаментальный факт того, что можно назвать «психофизиологией палеолитического искусства». Если учесть, что мозг кроманьонца еще не был во всем аналогичен мозгу современного человека, установление этого факта позволит, как мы увидим впоследствии, сделать очень далеко идущие выводы.

Тут, кстати, напрашивается еще и одно довольно неожиданное предположение: анализ формальных особенностей искусства палеолита в сочетании с теми колоссальными успехами, которых в изучении функций префронтальных отделов мозга за последние 10–15 лет добилась нейрофизиология, дает психо- и нейрофизиологам материал для частичной реконструкции эволюции психофизиологии современного человека в филогении.

Разумеется, только что нарисованная (точнее, фрагментарно обозначенная) картина функционирования образного мышления кроманьонца, во-первых, страдает неполнотой и, во-вторых, лишена целостности. Одно ясно со всей определенностью: «образным» такое мышление назвать нельзя, поскольку в нём отсутствовала вербализация зрительных образов, характерная для современного человека.

И все же, каким образом функционировало в процессе изобразительной деятельности мышление первобытного человека? Приблизиться к возможности ответа на этот вопрос может помочь только психофизиология высшей нервной деятельности человека, и особенно психофизиология движений.

Моторика рисунка

Выдающийся психолог Н.А. Бернштейн приводил следующую «опись» уровней построения движений, отмечая, что последовательность их наслоений формировалась в филогенезе:

А — уровень палеокинетических регуляций, он же рубро-спинальный уровень нервной системы;

B — уровень синергий, он же таламо-паллидарный уровень;

C — уровень пространственного поля, он же пирамидно-стриальный уровень; распадается на два подуровня:

C1 — стриальный, принадлежащий к экстрапирамидной системе,

C2 — пирамидный, относящийся к группе пирамидных уровней;

D — уровень действий (предметных действий, смысловых цепей и т. д.), он же теменно-премоторный уровень;

E — группа высших кортикальных уровней символических координаций (письма, речи и т. п.)¹.

Из всех этих уровней нас по-настоящему интересует только последний — *E*, — поскольку именно там осуществляется координация движений рисования, ваяния и письма. Но это вовсе не значит, что последний «этаж» уровней построения движений отменяет все последующие. По этому поводу на с. 185–186 той же работы Бернштейн пишет:

Анализ некоторых особенно сложных и интеллектуализированных актов поведения, например письма или речи, устанавливает в них наличие большого числа иерархически наслоенных этажей, или, что сводится к тому же самому, наличие иерархически наслоенных одна на другую координационных перешифровок в большем количестве, нежели число насчитываемых нами уровней до предметного включительно. В акте письма, например, мы имеем налицо уровень синергий, задающий основную колебательную синергию скорописи; уровень пространственного поля *C*, обеспечивающий адаптацию движения пера к поверхности бумаги и соблюдение геометрических особенностей почерка при допущении пластической вариативности величины букв, положения листа, позы пишущего и т. д.; наконец, уровень действий *D*, определяющий топологические особенности почерка, верховно управляющий высшим автоматизмом скорописи и осуществляющий правильные алфавитные начертания букв (то, что мы выше назвали модулированием скорописной колебательной синергии уровня *B*). Легко убедиться, что над всеми этими уровнями или перешифровками остаются еще по меньшей мере две координационные перешифровки, не нашедшие себе места в уровнях постро-

¹ Бернштейн Н.А. О построении движений / Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений. М.: Воронеж, 1997. С. 55–56.

ення, рассмотренных до этого момента. Во-первых, идя снизу вверх, это будет перешифровка фонетическая и грамматическая (один или даже два отдельных, подчиненных один другому процесса), т. е. *перевод фонетического образа речевого звука на язык азбучного начертания*, и перевод *фонетического образа* слова на язык грамматического верного буквенного подбора (spelling)... Во-вторых, это будет перешифровка смысловая, т. е. превращение зерна мысли или фразы на знакомом, но неродном языке или высказывания, помнящегося лишь по общему смыслу, и т. д., в звуковой и, далее, графический образ слов, которые мы намерены написать.

<...> и патологические признаки, в особенности признак персеверации (см. гл. IX), тоже в целом ряде случаев указывает на отдельные уровни, лежащие выше *D*, каждый из которых просвечивает в патологических случаях своей особой, иначе построенной персеверацией. Нижеследующий пример из области уже проанализированных нами уровней может пояснить сказанное. Пациент, персеверировавший в уровнях *B* или *CI*, исполняя задание нарисовать кружок, не может остановиться после первого обведения контура и рисует или нескончаемый клубок на одном месте, или штопоровидную спираль. Если же персеверация обусловлена поражением в уровне действий, то подобное же задание вызывает появление целой вереницы отдельных кружков, каждый из которых ничем не патологичен сам по себе, но которые в совокупности могут заполнить собой целый лист. Разные уровни из числа уже знакомых нам дали на одно и то же задание совершенно различные персеверации.

<...> В ответ на предложение нарисовать дом больной, персеверировавший в уровне *D*, изображает либо общепринятую схему домика много раз по одному месту, либо целую улицу схематических домиков. Но к какому уровню отнести персеверацию больного, который исполняет это задание, рисуя сперва крышу в виде буквы *D*, а под ней — запутанный клубок линий, ясно обнаруживающий, однако, за *D*-образной крышей последовали сначала крутовые, *O*-образные, а под конец — ломаные, *M*-образные линии? Это уже не схема дома в уровне *D*, а какая-то сложная смесь схематического рисунка, идеографического иероглифа и письменного обозначения «ДОМ», свидетельствующая о нарушении по меньшей мере в еще одном

возвышающемся над *D* уровне, в котором смыкаются предметные схемы и речевые, письменные начертания¹.

Следует помнить, что все, сказанное Н.А. Бернштейном об уровне *E*, имеет отношение только к современному человеку. В случае же с искусством палеолита мы имеем дело в лучшем случае только с начальными пластами построения уровня *E*: никому пока не удалось обнаружить в древнейших изображениях хотя бы следы тех «перешифровок», о которых столь убедительно писал Н.А. Бернштейн.

Главное для нас в более чем основательных рассуждениях Бернштейна — принципиальная неразличимость на уровне моторики (а возможно, и на уровне «перешифровок») письма и рисования. С точки зрения психофизиолога, это один и тот же процесс. Да и не только с точки зрения психофизиолога. О первоначальном едином комплексе изобразительной деятельности, лишь в историческое время расчленившемся на искусство и письмо, говорил и Б.Ф. Поршнев:

Специфическая для человека способность изображения имеет диапазон от крайнего богатства воспроизведенных признаков (чучело, макет, муляж) до крайней бедности, т. е. от реализма до схематичности. Как известно, современные алфавиты и иероглифы восходят к пиктографическому письму — графическим изображениям, бесконечное и ускоряющееся воспроизведение которых требовало все большей схематизации, пока связь с образом совсем или почти совсем не утратилась; буквы стали в один ряд с фонемами (не знаками, а материалом знаков). Но широчайшим образом развились и разветвились виды изображений — скульптурные и графические, планы и чертежи, оттиски и реконструкции, индивидуальные отражения и обобщенные аллегорические символы. Все они имеют то свойство, которого нет у первичных речевых знаков: сходство с обозначаемым предметом. Это свойство — отрицание исходной характеристики знака как мотивированного полным отсутствием иной связи с предметом, кроме знаковой функции, — отсутствием сходства и причастности. Изображение как бы «декодирует» речевой знак².

¹ Там же. С. 186–188.

² Поршнев Б.Ф. Указ. соч. С. 140.

Давно уже намечена, по крайней мере, общая периодизация истории соотношения письма и искусства:

...процесс генезиса искусства можно разделить на три этапа. Первый этап – до появления в первобытном искусстве изображений, имеющих прежде всего коммуникативную функцию. Второй этап – до полного обособления письма, когда оно оказывается окончательно соотношенным с языком. Третий этап – существование искусства и письма как совершенно обособленных систем¹.

Как мы только что видели, с точки зрения психофизиологии искусство и письмо так никогда и не становятся «совершенно обособленными системами». Но в некоторый момент полностью расходятся их знаковые роли. И это — второй фундаментальный факт психофизиологии палеолитического искусства. Изначальная слитность письма и рисования, между прочим, заставляет лишний раз задуматься о том, насколько глубоко лежат корни письменности. Вероятно, настолько глубоко, что предысторию (а может быть, и историю) письменности, письма вообще, следует начинать прямо с палеолита. Впрочем, тут мы уже сильно отклоняемся от нашей темы. Ограничимся только цитатой из книги Ю.В. Громыко «Метапредмет “Знак”»:

Мы не согласны с точкой зрения тех учёных, которые считают, что иероглифы и схемы – это письменность, отделённая от звучащей речи; а письменность же возникает значительно позже, выступая вторичной знаковой системой, – уже после появления звуковой речи и действуя на её основе.

На наш взгляд, образная воззрительность, стоящая за словом, возникает исходно и лежит в самом основании рождающегося языка. Построение схем есть, с нашей точки зрения, вторичный запуск процесса происхождения языка².

¹ Карпентьниц А.М. Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах. Китай до середины I-го тысячелетия до н. э. / Ранние формы искусства. М., 1972. С. 445–467.

² Громыко Ю.В. Метапредмет «Знак». Схематизация и построение знаков. Понимание символов. М., 2001. С. 115, 116.

Если суммировать все сказанное выше, то мы неизбежно приходим к тому же выводу, что получили на основе анализа эйдети-ческого натурализма палеолитических изображений: они не могли быть связаны с образами. Точнее, с «нашими» образами, поскольку у современного человека именно «перешифровка» является обязательным условием и создания изображений, и письма. «Нормальных» изображений, конечно, — а не тех невнятных цепочек перетекающих друг в друга картинок, что были описаны Бернштейном.

У современного человека «внутренний образ» определяется объектом изображения в той же (если даже не меньшей) степени, что и традицией: именно она заставляет нас «видеть» объект в правильной перспективе (как средневекового иконописца — в перспективе обратной). Именно культурная традиция заставляет нас определенным образом компоновать плоскость изображения или пространство — если речь идет о скульптуре. Причем эти культурные навыки закреплены очень глубоко, на уровне пространственного поля построения движений. Блестящим доказательством этому утверждению служит то, что почерк человека остается одинаковым вне зависимости от того, держит ли он перо как обычно, в зубах, или оно прикреплено к сгибу локтевого сустава.

Но есть и еще один аспект «перешифровки». При взгляде на любое изображение, созданное человеком начиная с эпохи мезолита, в глаза бросается одно их свойство: композиция является, в известном смысле, аналогом семантических полей, причем в изобразительных семантических полях полностью доминируют ситуационные и понятийные связи.

Именно возможность «перешифровать» изображение в семантическое поле и позволяет нам «понимать» рисунки десятитысячелетней давности, о которой речь шла во Введении. Рассмотрим с этой точки зрения классический памятник мезолитического искусства Испании. Выстраивается примерно такое понятийно-ситуационное семантическое поле:

козел → охотник → лук → стрелы → рана → след → преследование

Вместе с тем даже «понятное» наскальное искусство мезолитического типа все еще очень далеко от изображений, создаваемых

современным человеком. Дело в том, что в данном случае исходной точкой семантического поля может быть избрано любое понятие ряда.

В этом и состоит основное отличие архаичного искусства мезолитического и/или раннеолитического типа от более развитых изобразительных форм традиционного искусства, например от европейского средневекового искусства. Там изображение, связанное с ключевым понятием, помещается в геометрическом центре композиции. Если на иконе изображена Богородица с Младенцем, то ни у кого не возникает сомнения, что главный элемент композиции — именно Младенец, поскольку Его изображение и помещено в геометрическом центре иконы.

Но всякий, кто попытается реконструировать семантическое поле «Большого плафона» палеолитической Альтамиры или «Большого зала быков» из пещеры Ляско, непременно потерпит фиаско — никакого геометрического центра там нет и в помине, а последовательность бизон₁ → бизон₂ → ... → бизон_n семантического поля не образует, если не считать таковым бесконечное воспроизведение одного и того же понятия (т. е. не что иное, как персеверацию). Но именно благодаря полной идентичности всех воспроизведенных на скальном своде «понятий» говорить о них в данном случае было бы некорректно. Понятий-то как раз нет; есть только конкретные особи, чьи «портреты» украшают первобытные пещеры.

И получается, что некоторое подобие упорядоченности существовало и в палеолитическом искусстве, только место композиции занимала персеверация. Любопытно, что у современного человека точно локализовать управление персеверацией невозможно — она проступает при поражениях верхних слоев коры многих отделов мозга. Б.Ф. Поршнев в связи с этим считал, что «на подступах к возникновению второй сигнальной системы роль персеверации могла быть существенней»:

Инертное, самовоспроизводящееся «настаивание на своем» могло выгодно послужить как одной, так и противоположной стороне в отбрасывании или в утверждении и закреплении интердикции, следовательно, в генезисе суггестии. <...> Если же последующие исследования и не отведут специального места персеверации в филогенезе второй сигнальной системы, остается уверенность, что на

позднейших этапах это довольно элементарное нервное устройство просыпалось снова и снова, становясь опорой всюду, где требовалось повторять, повторять, упорно повторять, — в истории сознания, обобщения, ритуала, ритма¹.

Сейчас, спустя почти 30 лет, прошедших с момента публикации книги Б.Ф. Поршнева, можно с уверенностью сказать, что «элементарное нервное устройство», во-первых, оказывается не таким уж элементарным; во-вторых, его роль в генезисе изобразительного искусства была весьма велика — поскольку следы персеверации обнаруживаются не только в искусстве палеолита, но и, например, в бушменской наскальной живописи, являющейся типичным примером искусства мезолитического типа.

Весьма вероятно, что различия между современным и первобытным рисованием простираются еще глубже. Дело в том, что, вроде бы совершенно одинаковые вещи человек рисует по-разному. Можно *обвести* карандашом нарисованный или вытесненный на бумаге круг, *срисовать* круг, который видишь перед собой, или *изобразить* круг, являющийся составной частью чертежа:

Все это будут круги или их более или менее близкие подобия, но тем не менее во всех перечисленных примерах их центрально-нервные корни, их уровни построения и сопровождающие их мыслительные процессы будут существенно разными. Во всех упомянутых вариантах мы встретимся и с различиями в механике движения, в его внешней, пространственно-динамической картине и, что еще более важно, с глубокими различиями координационных механизмов, определяющих эти движения².

Возникает естественный вопрос: а какой, собственно, «круг» рисовал кроманьонец? Ведь от ответа зависит многое, и прежде всего понимание того, какой «план» имел он перед своим мысленным (или не мысленным?) взором.

Для начала отметим, что абстрактных кругов он как раз и не рисовал. Подавляющее большинство палеолитических изображений — животные. Причем в тенденции эти изображения стремят-

¹ Поршнев Б.Ф. Указ. соч. С. 434—435.

² Там же. С. 126.

ся к максимальному натурализму. Дальше опять предоставим слово Н. А. Бернштейну:

Обобщая, нужно сказать, что во всех рассмотренных случаях (изображения кругов. — П.К.) движущуюся конечность (точнее говоря, ее рабочую точку) ведет пространственный контур движения; в подуровне *C1* — непосредственно заданный (типовое движение — обведение предъявленной фигуры); в подуровне *C2* — заданный или предъявляемый как геометрическая форма, без ограничения местоположения и масштаба (типовое движение — срисовывание фигуры). Именно по отношению к рабочей точке и соблюдается в описываемом уровне наинишая вариативность и наибольшая точность.

<...> уровни, хорошо приуроченные к выполнению штампов, мало пригодны для реализации разовых, непосредственных двигательных реакций, может быть, именно в силу большой и громоздкой сложности выполняемых ими координаций. Штампы уровня синергий могут быть очень точно пригнанными, отработанными, обладать сыгранностью, охватывая иногда огромные ансамбли мышц и сочленений, но создавать новые, внезапные двигательные комбинации этому уровню так же трудно, как оркестру играть импровизацию. Наоборот, более высокие уровни, легко идущие в произвольном плане на допущение вариаций в отдельных сторонах и компонентах движения, с той же легкостью осуществляют по побуждениям удобства или необходимости преднамеренные разовые модификации своих (обычно более простых и портативных) движений, откликающихся на то или другое нетрафаретное изменение ситуации¹.

Благодаря тому, что среди палеолитических фигур животных вряд ли найдутся хотя бы две, полностью идентичные друг другу (т. е. это явно не «штампы»), можно утверждать, что управления этими движениями находились на уровнях *C* и *D*. Что касается уровня *E*, где, по Бернштейну, сосредоточена «группа высших кортикальных уровней символических координаций (письма, речи и т. п.)», требующих обязательной вербальной «перешифровки», то его следует исключить в силу явного отсутствия этих самых «перешифровок».

¹ Там же. С. 126–127.

То, что это именно так, следует из исследований А.В. Запорожца: во-первых, он и его сотрудники обнаружили, что распознавание объекта генетически связано с движениями осязывающей руки. Продолжая мысль И.М. Сеченова, Запорожец утверждал, что «глаз, прежде чем выполнить свою ориентировочную функцию самостоятельно, должен обучиться у осязывающей предмет руки»:

Полученные в нашей лаборатории данные подтверждают это положение. Так, А.Г. Рузская, <...> изучавшая процесс различения и обобщения геометрических форм, добилась почти стопроцентного эффекта, обучая первоначально детей-дошкольников обводить контур предъявляемых фигур пальцем и знакомясь таким образом с особенностями этих фигур путём осязания. Прodelывая подобного рода манипуляции, испытуемые следили одновременно за своими движениями взором, и постепенно ориентировочные движения их глаза всё точнее приурочивались к конфигурации воспринимаемой формы¹.

Это чисто человеческий способ построения образа объекта, одновременно помогающий понять, откуда вообще могла взяться способность рисовать, — в палеолитическом искусстве относительно велико число изображений, просто прочерченных пальцами по мягкой глине. Есть они и в древнейшем из известных ныне местонахождений палеолитического искусства — пещере Шове. Наблюдение Запорожца чрезвычайно интересно тем, что показывает, каким образом способности к распознаванию и рисованию формируются в онтогенезе. Следы «осязывающей» руки на стенах палеолитических пещер доказывают, что таким же образом они могли формироваться в процессе становления самого вида, т.е. в филогенезе.

Но ещё более интересные результаты дали опыты А.В. Запорожца с глухонемыми детьми:

Переход от *языка жестов к языку рисунка*, осуществляемый до вступления звуковой речи, не какой-то специальный факт, полученный искусственно на материале глухонемого ребёнка, а есть, очевидно, внутренняя закономерность развития речи, которая не

¹ Запорожец А.В. Развитие восприятия // Запорожец А.В. Психология действия. М.: Воронеж. 2000. С. 132–133.

проявляет себя в нормальном онтогенезе потому, что там развитие речи по-иному связано с процессом обучения.

В проведённом нами исследовании детского рисунка выявилась тесная связь графики и мимики ребёнка. Как показывает исследование, мимическая выразительность – один из генетических корней мимики ребёнка¹.

Больше того: один из воспроизводимых А.В. Запорожцем рисунков глухонемого ребёнка по уровню исполнения иной раз приближается к рисункам Нади. Между аутичной Надей и глухонемыми детьми общее – только то, что они не способны к нормальному освоению речи. Причём, заметим, именно речи, поскольку мышление глухонемых детей, в общем, развивается совершенно нормально. Следовательно, мы приходим, в который уже раз, к одному и тому же выводу: ключ к рисованию лежит не столько в мышлении, сколько в слове.

Следовательно, факты ясно указывают на то, что в дизонтогенезе «выключение» речи приводит к гипертрофированному развитию способности к рисованию, приближающейся к возможностям первобытного человека, а в некоторых случаях (Надя) – просто идентичны им.

Картина складывается прелюбопытная: кроманьонец мог рисовать, но, скорее всего, не мог объяснить, что, почему и зачем он рисует. Без речи, т. е. без «перешифровок» уровня *E*, создание изображений не могло быть и волевым актом; все уровни построения движений, необходимые для создания изображений, включались по команде «извне» и реализовывали эйдетическую картину, хранящуюся в памяти кроманьонца. И тут возникает вопрос: что играло роль того спускового механизма, который приводил в исполнение реализацию образа (эйдетической картины)?

Почти на каждой странице этого раздела мы все время упирались в речь как ключевое звено психики человека – вернее, в парадоксальную её недоразвитость (или даже отсутствие) в данном случае. Поэтому-то необходимо уяснить соотношения слова и изображения. Точнее, *древнего* слова и *древнего* изображения.

¹ Запорожец А.В. Развитие мышления // Запорожец А.В. Психология действия. М.: Воронеж. 2000. С. 176.

**ОБРАЗЫ,
МЫШЛЕНИЕ
И РЕЧЬ**



Когда в 1974 г. вышла в свет книга Б.Ф. Поршнева «О начале человеческой истории», еще не было доказательств африканского происхождения вида *Homo sapiens sapiens*. Не было и доказательств того, что *Homo sapiens neanderthalensis* не является предком современного человека. Тем не менее уже около тридцати лет назад Поршневу утверждал, что «...люди — это вид *Homo sapiens*, сформировавшийся 40–35 тыс. лет назад, а окончательно — 20–25 тыс. лет назад, и только такова максимальная длительность человеческой истории...»¹.

Автор не только разделяет точку зрения Б.Ф. Поршнева в этом пункте, но даже склоняется к мысли, что собственно *человеческая* история (и, соответственно, культура) началась только в неолите, самое раннее — в мезолите; таким образом, ее максимальная длительность даже не 20–25 тыс. лет, но не более 10–12 тысяч лет. Однако другие положения гипотезы антропогенеза Б.Ф. Поршнева вызывают серьезные сомнения и возражения.

Ключевым звеном психики человека Б.Ф. Поршневу считал речь. Тут он отнюдь не был одинок, и само по себе это утверждение, кажется, ни у кого уже не вызывает возражений. Но Поршневу пошел гораздо дальше многих своих предшественников и современников. Он утверждал, что на самой ранней фазе своего развития «слово» не несло никакой информации и только управляло поведением особей того вида, что был предком *Homo sapiens sapiens* (как думали в то время, неандертальца). Феномен словесного управления поведением Поршневу назвал «суггестией» («внушением»).

Гипотетически реконструируя тот процесс, что привел к появлению речи у *Homo sapiens sapiens*, Поршневу отметил три тенденции, характерные для всей живой природы. Апогея, по мнению Б.Ф. Поршнева, они достигают у высших приматов. Речь идет о неадекватных рефлексax, имитации и стадности.

Неадекватные рефлексy известны всем, кто имел дело с любыми домашними животными, — например, с собаками. «Закапывание» задними лапами экскрементов после дефекации еще можно

¹ Там же. С. 14.

объяснить сколько-нибудь рационально, не прибегая при этом к понятию неадекватных рефлексов, хотя никакого «практического» значения это действие не имеет. Но отряхивание, снимающее у собак агрессию — типичный пример неадекватного рефлекса. Соединив это явление с открытой Ухтомским доминантой¹, Поршневу ввел понятие «тормозной доминанты»:

...всякому возбужденному центру (будем условно для простоты так выражаться), доминантному в данный момент в сфере возбуждения, сопряженно соответствует какой-то другой, в этот же момент пребывающий в состоянии торможения. Иначе говоря, с осуществляющимся в данный момент поведенческим актом соотнесен другой поведенческий акт, который преимущественно и заторможен. Эти два вида деятельности биологически отнюдь не сопряжены друг другу².

Таким образом, полагал Б.Ф. Поршневу,

в высшей нервной деятельности животных налицо нечто, что могло бы быть охарактеризовано как противоположное, обратное их биологически рациональному, рефлекторному функционированию... главное для проблемы начала человеческой истории и самого человека — возможность превращения этого «отрицательного», даже «патологического» явления у животных в опору принципиально новой формы торможения, которая специально характерна для высших троглодитов, а затем преобразуется у человека в положительную норму в его высшей нервной деятельности³.

Другая отмеченная Б.Ф. Поршневым закономерность — нарастание имитативности по мере усложнения живой материи. В той

¹ Сам А.А. Ухтомский дал такое определение: «Под именем "доминанты" моими сотрудниками понимается более или менее устойчивый очаг повышенной возбудимости центров, чем бы он ни был вызван, причем вновь приходящие в центры возбуждения служат усилению (подтверждению) возбуждения в очаге, тогда как в прочей центральной нервной системе широко разлиты явления торможения» (*Ухтомский А.А. Доминанта как рабочий принцип нервных центров / Ухтомский А.А. Доминанта. М.: СПб. 2002. С. 39*).

² *Поршневу Б.Ф. Указ. соч. С. 245.*

³ Там же. С. 297.

или иной степени она характерна для всего живого. Что касается приматов, то их способности в этом отношении пользуются самой широкой известностью. Поршневу предположил, что в мире архантропов и палеоантропов эта тенденция достигла мыслимого предела своего развития. Самым веским, по Поршневу, доказательством поразительного развития имитативного рефлекса в нижнем и среднем палеолите являются каменные орудия с их однотипностью, унифицированностью и огромным количеством, в котором они встречаются на некоторых стоянках. Что же до предположения, что предки человека для обозначения разных их типов должны были пользоваться разными словами и, следовательно, речью, то Поршневу совершенно резонно заметил, что дело тут не в языковых изысках питекантропов и неандертальцев, а «в классифицирующем мышлении археолога»:

Сама систематика палеолитических орудий в истории археологической науки от Мортилье до Борда всегда была основана на различении не столько самой внешней формы этих предметов, сколько тех действий, которые были произведены с камнем. Посмотрите на археолога, анализирующего ниже- или среднепалеолитическую находку: он восстанавливает в уме, а нередко и движениями показывает последовательность и направление сколов и ударов – это и называется «читать камень». Для психолога это служит подтверждением, что в свое время стимулом при изготовлении служил не просто лишь зрительный образ каменного изделия, не просто готовый продукт-образец, тем более не вербальный образ этого предмета, для описания которого приходилось бы подыскивать слова, а для воплощения осуществлять верные манипуляции. Нет, эти камни свидетельствуют о трансляции от индивида к индивиду, особенно от взрослых к молодежи, именно имитируемых манипуляций, движений, комплексов и действий, – разумеется, предметных движений, действий с кремнями, – которые корректируются и в какой-то мере уже заменяются имитированием предмета¹.

Тут, кстати, следует опять обратиться к уже упоминавшейся выше работе Выготского «Эйдетика», где он показал, что палео-

¹ Поршневу Б.Ф. Указ. соч. С. 330.

литический «труд» был в принципе доступен и обезьянам — что и доказывают шимпанзе, разбивающие камнями орехи и устраивающие настоящие загонные охоты на мелких обезьян: в основе «трансляции от индивида к индивиду.. движений, комплексов и действий» лежало зрительное поле и хорошо уже известный нам феномен эйдетической памяти. Иными словами, Поршневу показал вторую составляющую того же процесса и тем самым уточнил и расширил гипотезу Выготского (причём, вероятно, совершенно независимо).

Следующая тенденция, отмеченная Б.Ф. Поршневым в самых недрах животного мира, — стадность. Сам по себе факт наличия стад у разных видов животных, разумеется, прекрасно известен и давно изучен. Не менее широкой известностью пользуется мнение, что по мере усложнения животных усложняется и степень организованности стада. Однако это не соответствует — точнее, не совсем соответствует — действительности. Б.Ф. Поршневу привел достаточно обширный перечень фактов, подтверждающих другое предположение: у высших приматов набирает силу иная тенденция.

После публикации первых исследований Дж. Гудолла считалось, что стада шимпанзе (ближайших родственников *Homo sapiens sapiens* среди высших приматов) непостоянны по составу. В зависимости от изобилия или, напротив, недостатка пищи в данной местности, обезьяны могут или собираться в большие стада, или разбредаться по окрестностям небольшими группками или даже поодиночке¹. Поршневу экстраполировал эту тенденцию на палеоантропов, что вроде бы находит подтверждение в хорошо известных археологических фактах:

Колоссальные скопления остатков индустрии в классическом Сент-Ашеле, в ряде стоянок южной Франции и Испании, наряду с мелкими стоянками и единичными находками, дают прочную базу для утверждения о крайней подвижности и изменчивости размеров первых социальных группировок².

¹ Это один из наиболее уязвимых пунктов в цепочке рассуждений великого историка. Дело в том, что Б.Ф. Поршневу сильно преувеличил изменчивость групп шимпанзе (см. ниже).

² Толстов С.П. Проблемы родового общества // СЭ. 1931. № 34. С. 83.

Это было подмечено С.П. Толстовым еще в 1931 г. Оставляя в стороне вопрос о том, кто более был склонен к постоянным переходам из стада в стадо, самки или самцы, можно с уверенностью констатировать: в местах, где было много легкодоступной пищи, палеоантропы действительно собирались огромными массами. Когда еда иссякала, они расходились по окрестностям с тем, чтобы затем снова собраться в ином месте.

Однако, согласно современным представлениям, состав сообществ шимпанзе, во-первых, довольно стабилен, во-вторых, имеет чёткую иерархическую структуру и, в-третьих, наиболее динамичным их компонентом являются не самцы, но именно самки — молодые и ещё не обременённые молодью: тенденция, экстраполированная Б.Ф. Поршневым на вымерших ныне высших троплодитид, в известном смысле оказывается мнимой. Впрочем, из этого вовсе не следует, что их социальное поведение не было именно таким, как реконструировал его Поршневым, — напомним, археологически подтверждается именно такая модель социального поведения. Речь идёт только о том, что «тасующееся стадо» не обязательно было характерно для вида, бывшего предком *Homo sapiens sapiens*. К тому же пока неизвестно, что это был за вид. Соответственно, до сих пор неизвестна и каменная индустрия, с этим видом связанная.

Однако всё это не значит, что тасующееся стадо не было характерно для предков (или предка) современного человека. Автор цитировавшейся уже во «Введении» работы, Александр Нейфах, сделал одно симптоматичное замечание:

Пусть в какое-то давнее время, например сто или двести тысяч лет назад, существовало некоторое человекоподобное сообщество. По-видимому, это были еще не настоящие люди, близкие к современным *Homo sapiens*. Они находились на предшествующем этапе антропогенеза — *Homo erectus*. Жили они отдельными небольшими племенами или родами, которые общались и воевали между собой так, что женщины, а может быть, и мужчины из одного рода иногда переходили в другой. Это позволяет считать всех их одной популяцией, то есть совокупностью особей одного вида, между которыми возможны сексуальные контакты. Их было не много, но по тем временам и не мало. Примем для простоты, что их было сто тысяч че-

ловек, то есть по пятьдесят тысяч мужчин и женщин. По некоторым расчетам, эта цифра близка к действительной, хотя очень вероятно, что в какие-то моменты позднего антропогена за популяция, которая дала начало современному человеку, была значительно меньше¹.

Если отбросить вполне простительное для биолога замечание относительно «войн» (первые военные столкновения зафиксированы только в мезолите), то в остальном автор рисует картину жизни уже известных нам из Поршнева «тасующихся стад». Так что тут мы имеем дело с тем, что называется «подтверждением информации из независимого источника»².

Но проследим дальше рассуждения Поршнева. Он полагал, что механизм доминирования вожака в сочетании с повышенной имитативностью вида и системой тасующихся стад, когда огромное количество особей могло сходиться в одно место, становился для вида губительным. Когда концентрация особей данного вида в одном месте достигает некоей критической величины, повышенная имитативность вида начинает представлять серьезную угрозу самому его существованию. Известны многочисленные случаи, когда самые разные животные — от грызунов до копытных — совершали непредсказуемые миграции, во время которых они погибали массами. Поршнева считал, что эта опасность была еще больше для вида, который, при отлаженном механизме доминирования вожака, мог собираться в огромные скопления. Должен был существовать какой-то предохранитель:

Какой-то главарь, пытающийся дать команду (в силу законов имитации выполняемую всем стадом — П.К.), вдруг принужден остановить ее: члены стада срывают этот акт тем, что в решающий момент дистантно вызывают у него, скажем, почесывание в затылке, или зевание. Или засыпание³.

Это почесывание или зевание явились, по Поршневу, из темного мира неадекватных рефлексов, соединились с имитативностью и

¹ Нейфах А. А. «Адам» и «Ева».

² См. также: Irish, Joel D. Ancestral dental traits in recent Sub-Saharan Africans and the origins of modern humans.

³ Там же. С. 350.

стали тормозной доминантой, передаваемой на расстояние. Это и было тем средством, что снимало опасности, порожденные повышенной имитативностью палеоантропов. Поршневу назвал это явление «интердикцией». Пока что она имеет сугубо оборонительный характер. Но вот интердикция «переходит в наступление»:

Теперь уж нашему герою не просто не дают командовать, но командуют: «отдай», «нельзя», «не трогай» (разумеется, если перевести физиологические категории на человеческий язык, хотя до него от этого уровня еще далеко). Это совсем не те запреты (или повеления), с которыми подобные ему некогда обращались к членам стаи-семьи: эти запреты не опираются ни на какие, даже самые отставленные и условные, подкрепления. Они абсолютно «запирают» действие, так как являются инверсией его тормозной доминанты, вызываемой к активному выражению безотказной силой имитации¹.

Поршневу выделил три уровня интердикции:

- I. «Интердикция I» есть высший предел нервных взаимодействий между особями еще в мире палеоантропов.
- II. «Интердикция интердикции» («интердикция II»), т. е. самооборона, есть характерное нервное взаимодействие в механизме самой дивергенции: взаимодействие между *Homo sapiens* и *Troglodytes*.
- III. «Интердикция интердикции интердикции» есть перенесение отношений, характерных для дивергенции, в мир самих неантропов — в плоскость взаимодействия между особями и группами *Homo sapiens*. В этом последнем случае потенциал дальнейших осложнений безграничен².

Но что может последовать за «интердикцией III»? «Интердикция» IV, V... X? Да, и не было никаких причин, чтобы новое животное стало «животным наоборот» — пусть даже создающее изображения (они-то, как мы видели, основаны на эйдетических образах и поэтому полностью укладываются в нейрофизиологию высшей нервной деятельности не то что высших гоминид, но даже высших приматов).

¹ Там же.

² Там же. С. 432.

Поршневу писав, што восходжанне ад «інтэрыдыкцыі I» да «інтэрыдыкцыі III» складае генетычнае змяшчэнне паняцця «сугестыі». Пасць так, но сугестыя не адзіночнае асновалагаючае свойства чалавечаскай рэчы і мыслення. Сугестыяй нэвозможна аб'ясніць, напрыклад, есцэственную рэлігійнасць чалавека. Образы і значэння тажа знаходзяцца цэліком вне ёе прэделов.

Аднако пака не зафіксаваны аналагічныя ашэльскім скоплення орудыя оріньякскага тыпа — ці любых другіх каменных індустрыяў, звязываемых ужо с відам *Homo sapiens sapiens*. Напротыв, групы кроманьёнцаў былі вельмі невялікі, і толькі паэтому апісаны Пяршневым механізм блукіравання домініравання вожака стада, в абычм, не быў нуден іскопаемому неаантропу. С другой староны, нет і не можа быць нікакіх сумненняў в том, што пры памадці «слова» мажа управаляць павадзеннем чалавека і што сугестыя незримо прысутствуе в нашых пастанупках, мыслях і словах. Паэтому-то рыскнем высказаць прэдапажаенне, што пяршневакая рэконструкцыя, па краёнай мере, адчаста верна для павадзення высшых гомінідаў, бывшых лібо далекімі рэдаственнікамі *Homo sapiens sapiens*, лібо ёго непасрэдаственнікамі біялагічэскімі прэдашэственнікамі.

Неізабежная в 60—70-х гг. прашлага века путаніца с прэдакамі савременнага чалавека прывела да тому, што Пяршневу іскал следы глоттогенеза в памятнаках дэятельнасці іменна того біялагічэскага віда, котарый да чалавеку не імае ні малейшага адношенія. Но не ёта для нас ваажна. Ошыбался лі он с сугестыяй ці нет, но іменна ісходзя із гіпотэзы о сугестыі Пяршневу прэдапажаіл, што первоначална не слова абозначалі вешчы, но нааборот, вешчы сталі абозначалымі для некагоя недыфференцыраванага камплэкса звуков, даажнаствующага чэрэз даататочна прадолжытэльное врэмя стаць словамі:

Слова еше не абозначалі вешей, когда вешчы былі прывлечены для абозначенія слов, а іменна для іх дыфференцыраванія. Нудно думаць, што патрэбнасць в разлчэнні звуковых сугестывных камплэсов — абосаблиенне такіх, на котарыя «не наадо» адвечать трэбуемым дэяствіем, ад тех, на котарыя «все-така наадо» адвечать, — с некаторай поры болае ці менее абгоняла налічныя речевыя срэдаства. Для умноженія чысла ітых внурэнне аморфных

и диффузных звуковых комплексов надо было бы создавать все новые тормозные фонологические оппозиции или новые сочетания из уже наличных комплексов, а возможности к тому были крайне бедными. Неограниченные языковые средства возникнут только много позже — с появлением синтаксиса (синтагматики, парадигматики). Однако гораздо раньше было использовано другое средство: если один и тот же звук («слово») сопровождается двумя явно различными движениями говорящего, т. е. двумя его отчетливо дифференцируемыми адресатом действиями, это уже два разных слова. Но подавляющая часть действий предметна, т. е. действия производятся с теми или иными предметами: действия нельзя смешивать между собой именно благодаря тому, что отчетливо различны вещи, объекты манипулирования или оперирования. Так-то вот вещи и втерлись в слова!¹

Если бы поршневатая реконструкция поведения предков *Homo sapiens sapiens* не вызывала сомнений, то следовало бы признать, что эти рассуждения логичны. Но сомнителен, как мы видели, отправной пункт рассуждений Б.Ф. Поршнева. Поэтому-то его мысль порождает множество вопросов.

Во-первых, с какой стати и с каких именно «некоторых пор» потребность «в различении звуковых суггестивных комплексов» начала вдруг «обгонять наличные речевые средства»? И что это за «если» («если один и тот же звук...»)? А «если» он не сопровождался «двумя различными движениями говорящего»? Что же, история остановилась бы? Но она, как известно, не остановилась. Однако из этого вовсе не следует, что кроманьонцы постоянно сопровождали все звуки, ими испускаемые, разными движениями. Во-вторых, Б.Ф. Поршнева почему-то был уверен, что вещи, «объекты манипулирования или оперирования», отчетливо различались между собой. Напротив — как мы увидим во втором разделе этой главы, из особенностей палеолитического искусства, а равным образом из наблюдений над некоторыми психическими аномалиями современного человека и над онтогенезом следует, что кроманьонцы, скорее всего, были неспособны устанавливать различие и сходство стимулов *так, как это делает современный чело-*

¹ Там же. С. 415.

век. Здесь на память опять приходит известный нам уже археолог, тот самый, что переносит классифицирующие особенности своего мышления на неандертальца. Только на сей раз этим вдумчивым археологом оказался сам Поршневу.

К слову, не один только Поршневу считал, что историю имеют не только идеи, но и само человеческое мышление. Американский исследователь Джулиан Джейнс опубликовал свою книгу «The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind»¹ на два года позже книги Поршнева. Как и Поршневу, Джейнс был убежден, что архитектоника нервных центров человека сложилась *только* в процессе эволюции уже самого вида *Homo sapiens sapiens*. Но в отличие от Поршнева отправная точка рассуждений Джейнса — функциональная асимметрия мозга.

Джейнс предложил следующую (надо заметить, весьма незамысловатую) схему глоттогенеза: отметив, что численность обезьяньих стай ограничена и составляющие ее особи могут непосредственно слышать и видеть друг друга, он экстраполировал то же качество на первые человеческие группы. Но когда численность группы увеличивается, коммуникация становится опосредованной. Соответственно, коллективные действия в таких больших группах надо прогнозировать и кодировать (в речевых знаках). Так, по Джейнсу, и возникает язык². Тут можно возразить, что численность первоначальных человеческих коллективов если и превышала численность обезьяньих сообществ, то совсем ненамного, и этот аргумент, соответственно, не работает.

Джейнс был по профессии нейрофизиологом, и потому нет ничего удивительного в том, что в своем исследовании он обратился к данным нейрофизиологии и патопсихологии. Поршневу тоже считал, что «психически больные люди — это неизбежное,

¹ Jaynes J. The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind. Boston.: Houghton-Mifflin, 1976.

² В этом пункте позиции Джейнса и Поршнева расходятся полностью. Б.Ф. Поршневу полагал, что первоначально речь не несла вообще никаких знаковых и информативных функций: «Долго, очень долго вторая сигнальная система была всего лишь таким фактором, управляющим некоторыми действиями, целыми цепями действий, вторгаясь там и тут в поведение ранних людей. Она отвоевывала все более обширные поля у первосигнальной детерминации поведения. А неизмеримо позже она приобрела знаковую функцию, слова и системы слов стали нечто означать, в том числе «заменять» первосигнальные раздражители» (Поршневу Б.Ф. Указ. соч. С. 414).

по законам генетики, воспроизведение в определенном маленьком проценте человеческих особей отдельных черт предкового вида — палеоантропов»¹. Именно данные патопсихологии и нейрофизиологии привели Дж. Джейнса к выводу о том, что у человека без рефлексии «припоминание» приказа происходит в форме слуховой галлюцинации: шизофреники слышат «голоса», приказывающие им сделать нечто, как бы «извне» навязывающие им определенные решения или действия.

Джейнс отметил, что и у современного человека патологические явления нарастают в моменты принятия решения. Сплошь и рядом возникают ситуации, когда человек не может совершить рациональный выбор и полагается на подсказки извне... или изнутри самого себя. Вот тут-то и начинают звучать «голоса». А дальше Джейнс обращает внимание на уже хорошо известное нам обстоятельство — речевые зоны у современного человека локализованы в левом полушарии мозга, но почему-то не в правом. Вот эту странность вместе с теми голосами, которые слышат психически больные люди, Джулиан Джейнс и считает реликтом «бикамерного мышления». Оно состояло из двух частей: одна была представлена голосами-командами, другая — слушала и исполняла полученные указания.

Тут надо бы отметить, что сам по себе факт распространения галлюцинаций среди носителей архаичных и/или традиционных

¹ Там же. С. 366. Во времена Б.Ф. Поршневa неандертальцы считались предками человека. Сравнительный анализ ДНК *Homo sapiens neanderthalensis* и *Homo sapiens sapiens*, показавший, что эти виды не являются кровными родственниками, был проведен только в 1997 г. См.: *Krings M., Tschentscher F., Capelli C., Gelsert H., Schmitz R.W., Kravitzki H., Pääbo S. Mitochondrial DNA Sequences from the Neanderthals // Central and Eastern Europe from 50,000 - 30,000 B.P. International Workshop. 19-21 March 1999, Metmann. http://www.neanderthal.de/e_thal/pg_40.htm. Позже этот вывод был подтвержден анализом ДНК, полученной из костных останков неандертальца из пещеры Мезмайская на Северном Кавказе. См.: *Ovchinnikov I.V., Gditherström A., Romanova G.P., Kharitonov V.M., Lidén K., Goodwin W. Molecular analysis of Neanderthal DNA from the northern Caucasus // Nature 404. 490–493 (2000).**

Тем не менее отсутствие родства между неандертальцем и человеком продолжает оспариваться до сих пор: возможно, какая-то часть человеческой популяции скрещивалась с неандертальцами (см.: *Evans Patrick D., Mekel-Bobrov Nitzan, Vallender Eric J., Hudson Richard R., and Lahn Bruce T. Evidence that the adaptive allele of the brain size gene microcephalin introgressed into Homo sapiens from an archaic Homo lineage // Proceedings of the National Academy of Sciences. doi:10.1073/pnas.0606966103 published online Nov 7, 2006*¶)

культуры отмечался неоднократно и, вероятно играл очень значительную роль в формировании образов фольклора — во всяком случае, более значительную, чем считалось ранее. Так, согласно наблюдениям М.П. Чередниковой, «жертвы контакта с нечистой силой» действительно «видят» ее:

...речь идет о поверье, согласно которому сильные аффективные переживания после смерти кого-либо из близких притягивают нечистую силу. Между тем в большинстве быльчеч об Огненном Змее подробно описывается состояние человека, не находящего в себе силы с такими переживаниями справиться. Его поведение настолько отличается от обычного состояния, что обращает на себя внимание окружающих. Обобщенно о таком состоянии говорят, что человек «сохнет» (имеется в виду погруженность в мир внутренних трагических переживаний). Тоскующий по умершему отдаляется от близких, ждет приближения вечера и ночи. В сумерках перед ним возникают зрительные образы и слышатся голоса¹.

По Джейнсу, центр артикулированной речи у древнего человека находился в левом полушарии, а правое было полностью резервировано для звуковых команд-галлюцинаций — неартикулированных и не связанных с двигательными путями. Такие команды-галлюцинации передаются по комиссуре², соединяющей полушария. У человека она уже, чем у других млекопитающих, для того чтобы сделать императивное воздействие более концентрированным.

Получается, что галлюцинаторно-звуковой комплекс исполнял интегрирующую роль сознания. «Настоящее» же сознание может появиться только в богатой символической среде с устояв-

¹ Широкий перечень фактов и наблюдений по этой проблеме см.: Чередникова М.П. Индивидуальные галлюцинации как факт этнопсихологии // <http://www.ruthenia.ru/folklore/cherednikoval.htm>. Таким образом, есть основания считать, что, по меньшей мере зрительный облик некоторых фольклорных и/или мифических персонажей действительно был результатом галлюцинации.

² От латинского *commissura* — спайка. Термин, обозначающий анатомическое образование, соединяющее парные органы или другие образования, главным образом нервной системы. В данном случае имеются в виду комиссуральные нервные пути, соединяющие симметричные части полушарий большого мозга или других отделов центральной нервной системы (см.: Энциклопедический словарь медицинских терминов. В 3 т. / Гл. ред. Б.В. Петровский. М.: Советская энциклопедия, 1982–1984).

шимся метафорическим языком. «...Сознание есть работа лексической метафоры», — заключает Джулиан Джейнс¹.

Цивилизация расширяет размеры человеческих сообществ далеко за пределы непосредственных коммуникаций. А письменность, с точки зрения Джейнса, — это и есть способ знакового контроля за поведением индивида в обществе, которое является естественной (и единственной) средой обитания человека. В последнем утверждении позиция Джейнса полностью совпадает с позицией Поршнева.

Таким образом, Джейнс реконструировал уже хорошо знакомую нам суггестию — правда, суггестию уже сугубо человеческую и перенесенную «извне» вовнутрь мышления индивида. Это лишний раз позволяет задуматься над поршневской реконструкцией ранних фаз генезиса речи и мышления. Но необходимо также заметить, что Поршнева говорил о внешней команде в самом начале эволюции человеческого мышления, а у Джейнса «внутренняя» суггестия отрывается от человечества верхнего палеолита и перемещается во времена куда более поздние.

Но и поздняя суггестия, реконструированная Джейнсом, как и поршневская ранняя, была реализацией связи «команда → исполнение». И у Джейнса, и у Поршнева, реконструкция суггестии остается чисто умозрительной и фактически не опирается ни на какие документальные данные (впрочем, трудно даже представить, какие именно документы могли бы послужить доказательством в этом случае).

Столь подробно на гипотезах Б.Ф. Поршнева и Дж. Джейнса я остановился только для того, чтобы ясно увидеть их противоречия. И говорят они только об одном: мышление кроманьонца несводимо к одной суггестии. Забегая вперед, отметим, что тут реконструируется нечто иное: период господства первобытной аффективной, а затем автономной речи, неплохо изученной в нормальном и патологическом онтогенезе.

Что касается интердикции и суггестии, то они перемещаются в глубокую древность, в мир вымерших высших гоминид и, вероятно, полностью «отрываются» от вида *Homo sapiens sapiens*, подобно первобытному промискуитету.

¹ *Jaynes, J. Op. cit. P. 58.*

Однако, как мы увидим ниже, суггестия действительно незримо присутствовала в процессе первоначального означения звуками вещей, но её нельзя отрывать от знаков, которые, вероятно, и являются корневым элементом человеческих речи и мышления.

Палеолит, онтогенез и нарушения операционной стороны мышления у современного человека

Как мы установили в предыдущей главе, кроманьонец, когда он проводил по камням пещер вымазанными в охре пальцами, «видел» эйдетические картины. Изображения палеолита были полностью изолированными друг от друга (кроме связи по примыканию); в них не было следа классифицирующей обобщающей деятельности, характерной для мышления нормального современного человека, носителя любой культуры. Однако по тем же изображениям видно, что первобытный человек явно мог распознавать знакомые и незнакомые, легко и трудно различимые невербальные стимулы. Кроманьонец умел оценивать пространственные отношения, устанавливать сходство, различие и физическую идентичность стимулов. Ему был доступен зрительно-пространственный анализ, последовательность (сукцессивность), одновременность (симультанность) восприятия и, соответственно, конкретное узнавание.

Судя по палеолитическим изображениям, не хватало зрительному восприятию первобытного человека только тех качеств, что неразрывно связаны с вербализацией.

Тут и начинается самое интересное: без вербализации зрительное восприятие и мышление человека палеолита ничем решительно не выделяют кроманьонца из сонмища высших приматов. Ведь и шимпанзе не только умеют делать орудия труда, но и устраивают загонные охоты — т. е. оказываются в состоянии даже предвосхищать события, действуя в пределах временного поля. Тем не менее ясно что человек верхнего палеолита ушёл уже очень далеко не то что от шимпанзе, но даже от своих соседей по ледниковой Европе — неандертальцев.

Для реконструкции совместной «работы» эйдетических образов, мышления и речи в мозге кроманьонца пока нет иных источ-

ников, кроме зыбкой все же аналогии между фило- и онтогенезом и некоторых черт мышления и поведения современного человека в патологии — однако из этого вовсе не следует, что современные психотики воспроизводят весь комплекс мышления, восприятия и поведения человека эпохи палеолита.

Примерно то же можно сказать и об онтогенезе. Психологи в общем согласны с тем, что в онтогенезе и дизонтогенезе человек воспроизводит эволюцию самого вида *Homo sapiens sapiens*, но только фрагментарно. Ещё больше осложняет нашу задачу то, что до сих пор «ни в лингвистике, ни в психологии, ни в педагогике нет детально разработанных общетеоретических концепций, которые относились бы к детской речи в целом»¹.

Автор, естественно, не может взять на себя смелость разработать такую концепцию и потому поневоле вынужден будет довольствоваться тем, что уже сделано психологами, нейрофизиологами и психолингвистами. И в том, что касается развития детской речи, сделано не так уж мало.

Свойства палеолитических изображений, по крайней мере, позволяют предположить с достаточно высокой степенью вероятности, что речь кроманьонца примерно соответствовала тому периоду онтогенеза, когда формируется детская аффективная, автономная и внешняя речь. Но нет и не может быть полного соответствия филогенеза онтогенезу: на основе анализа формирования речи и мышления в онтогенезе можно говорить только о реконструкции общего направления эволюции.

Как отмечал А.Р. Лурия, на этапе формирования аффективной речи ребенка «слово имеет аморфную структуру и диффузное значение, меняя предметную отнесенность в зависимости от ситуации»:

Маленький ребенок называл кошку словом «кха» (в соответствии с начальными звуками этого слова), и, казалось бы, оно имеет прочную предметную отнесенность. Однако при внимательном наблюдении оказалось, что слово «кха» этот ребенок употребляет не только по отношению к кошке, но, например, по отношению к любому меху (близкому к меху кошки), по отношению к цапапи-

¹ Фрумкина Р.М. Психолингвистика. М., 2003. С. 104.

не, к острому камню (по связи с кошкой, которая его оцарапала) и т. д. Следовательно, на ранних этапах развития значение слова еще аморфно, оно не имеет устойчивой предметной отнесенности; оно очень диффузно и, обозначая лишь определенный признак, относится к разным предметам, которые имеют этот общий признак и входят в соответствующую ситуацию¹.

В примере, заимствованном А.Р. Лурия из устного рассказа Л.И. Божович, обращает на себя внимание даже нечто большее, чем просто диффузность первых слов ребенка, и речь тут должна идти даже не о слишком широкой предметной отнесенности: строго говоря, предметной отнесенности тут нет вовсе (она существует только в сознании наблюдателя). Есть только реакция на тактильные ощущения (царапина, мех), выражающаяся в аффективном выкрике: «Кха!» Как тут не вспомнить Кассирера, утверждавшего, что первоначальный язык выражал «не мысли или идеи, но чувства и аффекты»².

Кстати, непрямо к такому же выводу пришёл и сам А.Р. Лурия. Анализируя значение слова «магазин» в речи ребенка, он пишет:

...значение этого слова меняется по мере развития ребенка. На ранних этапах слово «магазин» обозначает какое-то место, откуда ему приносят приятный, хрустящий хлеб, конфету или пряник. Поэтому за словом «магазин» у ребенка кроются аффективные связи, и по сути говоря, это еще не объективное значение слова, это, скорее, аффективный смысл, который имеет в его жизни слово «магазин»³.

«Чувства и аффекты» Кассирера и «аффективные смыслы» Лурия в большей своей части в палеолите были представлены эйдетическими картинками-воспоминаниями, которые в нормальном онтогенезе современного человека, по мере развития взрослой речи, сменяются обычными человеческими образами, основанными на

¹ Лурия А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону, 1998. С. 67.

² Cassirer E. An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture. L., 1945. (На русском языке: Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры / Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс. 1988. С. 29.)

³ Лурия А.Р. Указ. соч. С. 71–72.

сугубо человеческом качестве: вербализации всего и вся. Из этого следует, что палеолитические изображения тоже не могли иметь никакого иного «значения» и «смысла», кроме как быть зрительными продолжениями (или даже аналогиями) звукового выражения тех же «чувств и аффектов». А это значит, что по крайней мере частично они могли порождаться непосредственными тактильными или зрительными ощущениями, подобно тому как прикосновение к меху провоцирует произнесение звуко сочетания «кха!».

Но в онтогенезе человеческая речь эволюционирует не просто от аффекта к смыслу и понятию. Это очень сложный процесс, и есть очень большая вероятность того, что до сих пор мы не распознали ещё все этапы развития детской речи к речи нормального взрослого человека — в отличие от человека палеолита современный ребёнок развивается очень быстро. Те процессы, что в филогенезе продолжались тысячелетиями, в онтогенезе могут уплотняться до нескольких дней. В процессе становления речи меняется прежде всего структура слова.

Слово является тем звеном, которое связывает сенсомоторные процессы и мышление. При всей внешней простоте оно обладает сложной структурой. Во-первых, слово имеет звуковую форму; во-вторых, оно обозначает предмет; в-третьих — отражает общие и существенные свойства предметов (языковое значение слова). В процессе развития слово наполняется новым содержанием, стремится к превращению в понятие. Сказанное можно представить в виде семантического треугольника.



Однако все стороны семантического треугольника не формируются одновременно. На первом этапе речевого развития звуковая оболочка слова временно приобретает самостоятельное значение (период автономной речи). Затем слово проходит через этап, когда оно выступает в качестве имени предмета, его части. Это период жестких связей между словом и объектом. Для исследования степени жесткости таких связей Выготский предлагал здоровым детям задания на переименование (например, назвать чернильницу короной и т. д.). Для детей младшего возраста задание было очень трудным. Перцептивный образ предмета определял его наименование. Между тем без отрыва слова от конкретного предмета невозможен следующий этап, когда благодаря слову возникает возможность выражения наиболее существенных и общих признаков предметов.

У детей, страдающих олигофренией, в тяжелых случаях фиксируется наиболее ранний этап словообразования (жесткая связь между словом и конкретным предметом)¹.

Следующая после аффективной автономная речь формируется после достижения ребенком возраста одного года и служит переходной фазой между пассивной и активной речью. Следует отметить, что при всём внешнем сходстве между первой и второй фазами развития речи их следует чётко отличать друг от друга. Иногда автономную речь называют детским жаргоном. По форме она является общением, а по содержанию — эмоционально-непосредственной связью со взрослыми и/или ситуацией. Автономная речь, во-первых, не совпадает с речью взрослых артикуляционно, фонетически и по значению (многозначность одних и тех же вокализаций); во-вторых, общение возможно только с людьми, посвященными в «шифр» детской речи, и к тому же в конкретной ситуации, позволяющей однозначно воспринимать детские высказывания; в-третьих, автономная речь напоминает ряд восклицаний, произносимых в аффекте:

Она состоит из звуковых комплексов, обозначающих целые группы различных предметов («о, о, о» — большие предметы), или из оскол-

¹ Лебединский В.В. Нарушения психического развития в детском возрасте. М., 2003. С. 43—44.

ков взрослой речи («ти-ти» — часы), или из звукомобразительных слов, обозначающих отдельные свойства объектов («ав-ав», «хрю-хрю», «му-му»). Характерными для автономной речи являются ритмическая структура, образно-аффективная насыщенность слов. С помощью таких слов ребенок общается с окружающими, что дает основание говорить о переходе от доречевой стадии к речевой¹.

Ещё раз отметим: при всём своём сходстве с речью аффективной, автономная речь не просто является реакцией на раздражение, но уже обозначает нечто — хотя совсем не так, как взрослая речь. Особенно важно в контексте этой работы то, что начало и конец автономной речи знаменует начало и конец кризиса одного года. Интересно, что сам этот кризис характеризуется общим регрессом деятельности ребенка: он как бы деградирует, сдает отвоёванные его мышлением позиции. Очень существенно и то, что кризис одного года проявляется в поведении ребёнка. При этом наблюдаются нарушения всех биоритмических процессов (сон — бодрствование), нарушение удовлетворения всех витальных потребностей (например, чувства голода) и эмоциональные аномалии (угрюмость, плаксивость, обидчивость)². Следовательно, можно констатировать: вторжение речи в мышление первоначально вовсе не ускоряет развитие ребёнка. Напротив, в этот момент он делается даже более беззащитным и уязвимым, чем на более раннем этапе своего развития.

Характер кризиса одного года указывает на то, что именно в этот момент начинается процесс первоначального означения, т. е. мышление приходит в соприкосновение с речью. На первых порах столкновение первой и второй сигнальных систем неизбежно приводит к тому, что слово «запирает» первосигнальные импульсы. А это, в свою очередь, необходимым образом ведёт к безраздельному господству в центральной нервной системе торможения, что было чревато галлюцинациями — яркими видениями, основанными на хорошо уже знакомых нам эйдетических воспоминаниях. О галлюцинациях мы поговорим позже, а пока отметим, что,

¹ Там же. С. 19.

² Детская психология: Методические указания / Автор-сост. Р.П. Ефимкина. Новосибирск: Научно-учебный центр психологии ИГУ, 1995. <http://www.socd.univ.kiev.ua/PUBLICAT/PSY/EPIMKINA/index.htm>

судя по основанным на эйдетических образах изображениям, на протяжении всего верхнего палеолита человечество в целом так и не вышло за пределы фазы, бывшей примерной филогенетической аналогией автономной речи в онтогенезе.

Вторжение слова в мышление полностью меняет характер восприятия. Как установил ещё Л.С. Выготский, в онтогенезе, в процессе овладения речью, первоначально целостное восприятие мира сначала проходит фазу расчленения на составные элементы:

Наблюдения над детьми наиболее раннего возраста показали нам, что первичная функция употребляемого ребёнком слова действительно сводится к указанию, к вычленению данного предмета из всей воспринимаемой ребёнком целостной ситуации. Сопровождение первых детских слов очень выразительными жестами и ряд контрольных наблюдений убеждают нас в этом. Уже с самых первых шагов развития ребёнка слово вмешивается в его восприятие; вычленяя отдельные элементы, преодолевая натуральную структуру сенсорного поля и как бы образуя новые, искусственно вносимые и подвижные структурные центры. Речь не просто сопровождает детское восприятие — она уже с самых ранних этапов начинает принимать в нём активное участие: ребёнок начинает воспринимать мир не только через свои глаза, но и через свою речь. Именно к этому процессу сводится существенный момент в развитии детского восприятия.

<...> Ребёнок, давая отчёт о предложенной картинке, не просто вербализует полученные им натуральные восприятия, выражая их в несовершенной словесной форме; речь расчленяет его восприятие, выделяет из целостного комплекса опорные пункты, вносит в восприятие анализирующий момент и тем заменяет натуральную структуру рассматриваемого процесса сложной, психологически опосредованной¹.

Особенности изображений, когда-то созданных кроманьонцами, позволяют предположить, что нечто подобное происходило и в верхнем палеолите: первоначально целостное восприятие окру-

¹ Выготский Л.С. Орудие и знак в развитии ребёнка / Выготский Л.С. Психология. М., 2002. С. 854.

жающего мира первобытным человеком было разрушено именно при вторжении слов в первую сигнальную систему. Это и позволяет понять, почему в палеолитическом искусстве нельзя увидеть сцен охоты, типичных для искусства мезолита: целостность распалась на составные элементы, на которых и было сконцентрировано внимание первобытного человека. Связную же картину реальности он просто не воспринимал.

А из этого следует, что кроманьонцы, создававшие изображения, речью-то в определённой степени уже владели. То, в какой степени они ею владели и как эта первоначальная речь взаимодействовала с хранящимися в первобытной памяти эйдетическими картинками, можно попытаться уточнить благодаря наблюдениям над поведением современных психотиков и детей в онтогенезе и дизонтогенезе.

И Зигмунд Фрейд, и уже неоднократно упоминавшийся в этой работе Б.Ф. Поршнев в один голос утверждали, что ключ к пониманию древней психики содержится в патологии современного человека. Поршнев писал по этому поводу:

Те люди, у которых в сильной форме воспроизводятся некоторые нервнопсихические черты предковой формы, попадают в категорию психически больных, т. е. в ведение психиатрии. Как мы уже обобщали, это в основной массе так или иначе невнушаемые (неконтактные) личности¹.

«Неконтактность», особенно важная для Поршнева в контексте его книги, характерна для некоторых врожденных патологий и психических заболеваний (олигофрения и эпилепсия).

Для нас же важны не столько многочисленные формы самой невнушаемости, сколько сопряженное с ней другое нарушение мышления, о котором речь уже шла выше: неспособность таких больных использовать систему операций обобщения, отвлечения и, соответственно, классификации. А это именно то, что уверенно реконструируется при анализе палеолитических изображений.

¹ Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974. С. 367. Следует отметить, что под «предковой формой» Б.Ф. Поршнев подразумевал *Homo sapiens neanderthalensis*, который считался прямым предком современного человека вплоть до конца 90-х гг. прошлого века.

Можно предположить, что некоторые нарушения операционной стороны мышления, сейчас являющиеся несомненной патологией, серьезно затрудняющей нормальную жизнедеятельность индивида, когда-то были нормой либо для большей части первобытной человеческой популяции, либо даже для всей популяции. Тут следует добавить, что распространялось это явление только на сферу первобытной «культуры», на те ростки социальной коммуникации, что уже прорывались сквозь буйную поросль инстинктивной деятельности. Охота и собирательство регламентировались вовсе не «словом», а инстинктом. Поэтому-то в кроманьонцах никоим образом нельзя видеть современных психотиков.

В другом вопрос: как сочеталась деятельности инстинктивная и уже разумная? Однозначный ответ на него, увы, невозможен — ведь последний представитель палеолитического человечества умер по меньшей мере 12 тысяч лет назад и непосредственное наблюдение над ним невозможно.

Нарушения операционной стороны мышления у современного человека принимают самые разнообразные и подчас причудливые формы. Но, как отметила Б.В. Зейгарник, «при всем их разнообразии они могут быть сведены к двум крайним вариантам: а) снижение уровня обобщения; б) искажение процесса обобщения»¹. Кстати, именно эти нарушения обычно сопровождаются и невнушаемостью, что не может быть случайностью: «поломка» в механизме обобщения необходимым образом сопрягается именно с невнушаемостью и неконтактностью. При снижении уровня обобщения «в суждениях больных доминируют непосредственные суждения о предметах и явлениях, оперирование общими признаками заменяется установлением сугубо конкретных связей между предметами». Такие больные не могут «из всевозможных признаков отобрать те, которые наиболее полно раскрывают понятие»². Далее Зейгарник приводит чрезвычайно интересные наблюдения:

При ярко выраженном снижении уровня обобщения больным вообще недоступна задача на классификацию; для испытуемых предметы оказываются по своим конкретным свойствам настолько различны-

¹ Зейгарник Б.В. Патопсихология. М.: Издательство Московского университета, 1976. С.129–130.

² Там же. С. 130.

ми, что не могут быть объединены. Даже стол и стул нельзя отнести к одной группе, так как «на стуле сидят, а на столе работают и кушают». В некоторых случаях больные создают большое количество мелких групп на основании чрезвычайно конкретной предметной связи между ними, например: ключ и замок, перо и ручка, нитка и иглолка, тетрадь и карандаш. Иногда испытуемые объединяют предметы как элементы какого-нибудь сюжета, но классификацию не производят. Например, одну группу составляют яйцо, ложка, нож; другую — тетрадь, перо, карандаш. При этом больной составляет рассказ: «Он пришел с работы, закусил яйцом из ложечки, отрезал себе хлеба, потом немного позанимался, взял тетрадь, перо и карандаш...»¹

Таким образом, снижение уровня обобщения приводит к тому, что человек не способен руководствоваться чем-то, кроме сугубо формальных признаков.

В сущности, с тем же мы сталкиваемся и в искусстве палеолита. Так, на «Большом плафоне» Альтамиры изображены многочисленные и совершенно конкретные особи бизонов, туров и кабанов, подобранные по принципу простого примыкания и игнорирующие друг друга. А это значит, что кроманьонец не мог изобразить «бизоновость» вообще: уверенно распознавая сходство между разными особями одного и того же биологического вида, он не был способен осознать (и изобразить соответственно) усреднённые видовые признаки. Следовательно, ему было недоступно выполнение элементарной классификации, даже на уровне того «рассказа», что приводила в пример Б.В. Зейгарник.

И это очень заметно в палеолитическом искусстве. Многие исследователи давно уже отмечали «организацию» групп наскальных изображений способом, который, в сущности, можно назвать метонимическим: схожие элементы сближаются только по примыканию. Так, еще в 1972 г. это свойство отмечал В.Н. Топоров: «...“присоединительная” связь — единственный из способов организации палеолитических текстов (живописных и словесных), доступный более или менее надежной реконструкции»². О тех же способах присоединения изображений друг к другу писал и А.А. Формозов,

¹ Там же. С. 130–131.

² Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М.: Искусство. 1972. С. 83.

причем, все перечисленные им «типы композиций» являются, по сути дела, примерами простейших метонимических связей по при-
мыканию:

$A+A+A\dots; A_1+A_2+A_3\dots; A+A+A\dots B+B+B\dots; A+B+B+Г\dots$,

где *A* обозначает один и тот же вид животных,

B и т. д. — какой-либо другой.

$A_1+A_2+A_3\dots$ обозначает особей одного и того же вида,

различающихся какими-либо признаками (пол, возраст и т. д.)¹.

Цепочка наскальных изображений или нанизанные один за другим клыки представляют собой, в известном смысле, аналогию метонимическим высказываниям. Но возможна и иная трактовка многофигурных палеолитических изображений. Если бы имелись доказательства того, что на плафоне Альтамиры изображена одна и та же особь бизона, то это уже персеверация — навязчивое воспроизведение одного и того же образа. Есть и почти несомненные случаи — к примеру, львы из пещеры Шове. Возможно, что и так называемые «макароны» (прочерченные пальцами по глине переплетающиеся линии, где иногда просматриваются зооморфные формы, так же представляют собой не что иное, как графическую персеверацию, аналогичную той, что производит современный психотик, получивший задание изобразить дом или солнце). Однако пока нет возможности ни достоверно подтвердить, ни опровергнуть без тени сомнения это предположение.

Показательно, что о метонимии, в сущности, писал и А. Р. Лурия, описывая речь больных, страдающих поражением нижних отделов премоторной области левого полушария (так называемый «телеграфный стиль» речи):

Больные, которые без труда могут обозначить отдельный предмет, действие или качество, совершенно не в состоянии объединить отдельные речевые элементы в одно связное предложение. Из их речи выпадают глаголы и служебные слова, сложная структура фраз заменяется изолированным перечислением отдельных её номинативных элементов...

¹ *Формозов А. А.* Наскальные изображения и их изучение. М., 1987. С. 56–60

Так, больной, которому предлагается повторить фразу «Мальчик ударил собаку», обычно воспроизводит лишь отдельные её вещественные обозначения: «мальчик... собака» или же в лучшем случае обозначает действие в словарной (нулевой) форме: «мальчик... собака... ударить»¹.

Нулевая форма слова без выраженных признаков частей речи — это и есть отсутствие частей речи. Речь таких больных не знает ни синтагматики, ни парадигматики. И очень возможно, что первым шагом на пути освоения обобщения для новорожденного человечества была метонимия, т. е. установление сходства по примыканию: сначала вещи занимают место по соседству друг от друга, причём требовалось именно зримое (в том числе изображение) и/или осязаемое соседство. Скопления палеолитических рисунков представляют собой точно такие же метонимические цепочки, от персевераций психотиков и детских каракулей отличающиеся только тем, что основаны они были на предельно ярких эйдетических воспоминаниях. И только много позже появляется осознание реально существующего сходства.

Если наше предположение верно, то придётся признать, что кроманьонец устанавливал сходство между двумя разными особями одного биологического вида, но не мог объединить их в один класс объектов. Тут имеется ещё один аспект, в своё время отмеченный А.Р. Лурия:

Существуют, однако, такие формы, которые выражают только коммуникацию отношений. К ним принадлежит такая форма, как «Сократ — человек», «Иванов — студент», «Катя — девочка». На самом деле это не два рядом расположенных слова, каждое из которых даётся в именительном падеже; это не два подлежащих — в русском языке в этих фразах пропущено сказуемое, в этой конструкции предполагается глагол «есть»: «Сократ есть человек», «Иванов есть студент». Однако это уже не коммуникация события, а типичная коммуникация отношения. Так, если содержание фразы «Мальчик ударил собаку», «Девочка пьёт чай» можно изобразить наглядно, то изобразить фразу «Сократ — человек» или «Иванов — студент» нельзя. Если изобразить рядом Сократа и «человека» вообще, Иванова

¹ Лурия А.Р. Указ. соч. С. 359–360.

и «студента» вообще, то это не будет выражением того отношения, которое заключено вот в этих конструкциях. Коммуникация отношения имеет совсем иную структуру: один объект соотносится с другим, один объект входит в класс других, частью которых он является. Поэтому структура «Сократ – человек», «Иванов – студент» уже является не синтагматической, а парадигматической структурой, потому что эта структура *иерархически* организована. Сократ так же, как Иванов, так же, как и Петров, входит в общую категорию «человек», которая противопоставлена прочим категориям живых существ. Следовательно, эта конструкция является типичным выражением не коммуникации событий, а коммуникации отношений¹.

В этом отрывке А.Р. Лурия говорит о классах вещей, молчаливо предполагая возможность изобразить вообще человека, кошку, оленя и т. д. Но, как мы помним, в палеолите-то невозможно обнаружить ни одно изображение, которое можно было бы без сомнений трактовать как обозначение целого класса каких-либо животных или человека. Если воспользоваться образом, применённым А.Р. Лурия, кроманьонец изображал именно «Иванова», но никак не «человека».

Изображения «человека», «оленя» и других классов живых объектов «вообще» в коммуникации событий появятся только в мезолите, а передача коммуникации отношений в изобразительных знаках станет возможной только с появлением первых, ещё пиктографических систем письма.

Наблюдения Б.В. Зейгарник содержат и другие сведения, очень важные для понимания палеолитического «образного мышления». Она объясняет, как можно, не умея обобщать и классифицировать, действовать при этом вполне рационально на операционном уровне: да так же, как поступают психотики, создавая мелкие группы на основании конкретных, сугубо прагматических связей между предметами. Создание таких связей вовсе не обязательно происходит на уровне представлений, поскольку вполне осуществимо и на уровне сенсорного поля — путем создания оптической связи между предметами, что в принципе доступно и шимпанзе.

¹ Лурия А.Р. Там же. С. 214–215.

Именно объединение иголки с ниткой современным психотиком и помогает понять, каким образом кроманьонец мог делать составные орудия вроде деревянных копий с кремневыми наконечниками, не умея создать отвлеченное представление о «камне» или «дереве» вообще. Ему достаточно было видеть, как другой индивид «совмещает» каменный наконечник с деревянным древком, и «вести» реальные предметы в зрительное поле, совместив его с эйдетической картиной ранее виденного. Кстати, это хорошо объясняет унифицированность каменной индустрии ориньяка — бесконечных серий практически неотличимых друг от друга на уровне зрительного поля изделий.

Как уже говорилось выше, к моменту создания первых изображений *Homo sapiens sapiens* верхнего палеолита уже прошёл фазу целостного восприятия, характерного для животных, и вступил в период расчленения окружающей реальности на составные элементы, характерный для примитивного, — но всё же человека.

Из этого следует не только то, что речь к тому времени уже «вторглась» в мышление. В том-то и дело, что первые слова, как бы они ни выглядели, начали приобретать функцию знаков. Но из того же следует, что кроманьонец так и не вышел из этой фазы до начала мезолита, когда появляются первые связанные единым «сюжетом» группы изображений людей и животных вообще: на смену дискретности палеолитического восприятия вновь приходит единство, однако уже на качественно ином уровне.

Вероятно, этот качественно иной уровень в значительно большей степени, чем предшествующий, характеризовался «искажением процесса обобщения». Он свойствен людям, большим различными формами шизофрении. У них актуализируются совершенно случайные ассоциации, причем преимущественно те, что полностью оторваны от конкретного опыта больного:

Связи, которыми оперируют больные, не отражают ни содержания явлений, ни смысловых отношений между ними. Так, например, выполняя задание на «классификацию предметов», больные руководствуются чрезмерно общими признаками, неадекватными реальными отношениями между предметами. Например, больной М. объединяет вилку, стол и лопату по принципу «твердости»; гриб,

лошадь и карандаш он относит в одну группу по «принципу» связи «органического с неорганическим»¹.

Однако «сбойные» скопления рисунков, где в ряд изображений особой одного вида вклинивается фигура какого-либо иного вида животных, довольно часто встречаются и в палеолитическом искусстве². Заметен «сбой» и в изображениях странных зооантропоморфных персонажей, вроде знаменитой фигуры «колдуна» из пещеры Труа-Фрер. Совмещение черт разных видов животных изредка встречается в рисунках и страдавшей аутизмом Нади. Это говорит о том, что даже на невербальном уровне, во-первых, складывались предпосылки перехода к следующей фазе развития мышления и речи; во-вторых, оперируя эйдетическими картинками, и современный страдающий аутизмом ребёнок, и первобытный человек могли складывать нечто невиданное и неслыханное: «жирафо-осла» на одном из рисунков Нади, «колдунов» из Труа-Фрер, птичеловека из Ляско или человеко-львов из Тюбингена и Вогельхерда в Германии.

Но интересно — подобные невозможные в реальном физическом мире сочетания, попадающиеся среди рисунков детей, страдающих аутизмом, вовсе не отмечены в натуралистических рисунках глухонемых детей. И дело тут не только в недоразвитости речи или её отсутствии — необходимо именно сочетание недоразвитости и речи, и мышления. Именно это и доказывается примером глухонемых детей, лишённых возможности развивать нормальную человеческую речь, но не страдающих при этом нарушениями мышления, вызванными теми или иными причинами.

Но всё же изображения, которые можно без всяких сомнений связать с искажениями процесса обобщения, — редкость в искусстве палеолита. Настоящее царство зооантропоморфной фантастики, в основе своей связанной, несомненно, именно с искажением процесса обобщения, наступит позже: в поздних культурах мезолитического типа, в искусстве неолита, и особенно — в традиционном искусстве.

¹ Там же.

² Именно такие «сбои» и приводят к появлению глубокомысленных текстов, где их авторы усматривают некий сакральный (но не расшифрованный ими) смысл в сочетаниях изображений лошадей и бизонов или бизонов и кабанов.

Очень интересные результаты дали многочисленные исследования психотиков при помощи т. н. «метода пиктограмм». Метод этот был первоначально разработан А.Р. Лурия для исследования нарушений памяти. Он состоит в том, что испытуемому предлагается запомнить 14 слов. Для лучшего запоминания слова человек должен придумать и нарисовать «картинку», с помощью которой в дальнейшем можно было бы припомнить и воспроизвести запоминаемые слова. Участников эксперимента предупреждают, что ни качество изображения, ни время исполнения задания значения не имеют.

«Метод пиктограмм» очень скоро стал использоваться для исследования широкого набора мыслительных процессов. Его применение в исследованиях снижения уровня обобщения дало следующие результаты:

<...> рисунки больных шизофренией отличаются большой схематичностью, пустой символикой, в то время как образы, созданные больными эпилептической болезнью, носят ситуационно-конкретный характер. <...> обобщенный образ заменяется у них множеством конкретных представлений, которые они со всей педантичностью и обстоятельностью пытаются изобразить¹.

Вероятно, излишне говорить, что рисунки здоровых людей отличается вполне адекватная символизация, что делает их пригодными не только для «припоминания» нужного слова самими авторами, но и для «декодирования» со стороны посторонних — при всех их индивидуальных особенностях. Именно «множество конкретных представлений» и составляет, пожалуй, наиболее характерную особенность палеолитического искусства. Аналогии ей обнаруживаются при исследованиях больных эпилепсией и олигофренией, «дробящих» обобщенный образ на конкретную множественность. Наконец, наиболее яркая аналогия искусству палеолита обнаруживается, как уже говорилось, в рисунках некоторых аутичных детей.

Что касается рисунков шизофреников с характерным для них преобладанием случайных ассоциаций, то тут проглядывают сов-

¹ Зейгарник Б.В. Указ. соч. С. 137.

сем иные свойства мышления, аналогии которым в палеолите встречаются редко. Отметим, что олигофрения и эпилепсия характеризуются различными поражениями коры головного мозга. Этиология же шизофрении до сих пор неясна.

Тут напрашивается один очень важный вывод: люди, пораженные олигофренией, аутизмом и эпилепсией, действительно воспроизводят отдельные черты мышления своего предка — архаичного *Homo sapiens sapiens*, чей мозг еще находился в фазе формирования.

Что же до шизофрении, то люди, страдающие этим заболеванием, воспроизводят разрозненные черты какой-то иной, более поздней фазы эволюции человеческого мышления, причем такой, что характеризовалась, вероятно, уже полностью сформированным мозгом. «Сверхобобщение» же, проступающее тут и там в рисунках шизофреников, наводит на аналогии с изображениями неолита в канун возникновения письменности. В этой связи большой интерес представляет следующее высказывание Н.А. Бернштейна:

...несомненно, что и исторические иероглифы египтян и китайцев возникли не в результате чисто интеллектуалистически продуманной условной символики, а в порядке слитного, синкретического мышления более примитивного типа, которое в ту пору могло проявиться и в соответственных синтетических графических координациях в норме, а в наше время всплывает тут и там в патологических случаях, как и еще многие другие формы примитивного мышления, а может быть, и моторики¹.

Кстати, в этом отрывке Н.А. Бернштейн заявил себя сторонником той же позиции, которую занимали Фрейд и Поршнев: психические патологии являются атавизмом первобытного мышления. Остается только посетовать, что археологи, искусствоведы и культурологи в большинстве своем попросту не заметили этого замечания. До сих пор продолжают множиться рассуждения об «архитектуре неандертальцев», о «великой богине-матери» и «обобщенном образе зверя» в палеолите, а равно и о «медведе как передаточном звене между людьми и потусторонним миром».

¹ Бернштейн Н.А. О построении движений / Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений. М.; Воронеж. 1997. С. 188.

Таблица II. Аналогии между мышлением человека верхнего палеолита, современного человека в патологии, онтогенезом и дизонтогенезом

Палеолит	Нарушения операциональной стороны мышления у современного человека	Нормальный онтогенез (1–6 лет)	Дизонтогенез (аутизм, олигофрения; глухонемые дети, 1–6 лет)
Снижение уровня обобщения	Снижение уровня обобщения; искажение процесса обобщения		
Аффективная и/или автономная речь (?)		Аффективная речь, затем автономная речь	Отсутствие речи или аффективная речь: жесткая фиксация значения слова
Замещение понятия образом и/или изображением (?)			Замещение понятия образом и/или изображением
Натуралистические изображения		Схематичные рисунки («детские каракули»)	Натуралистические изображения (Надя)
Эйдетическая память		Эйдетическая память	Эйдетическая память
Связи по примыканию	Связи по примыканию	Связи по примыканию	
Персеверация	Персеверация	Персеверация	Персеверация

Возвращаясь к нашему сюжету, отметим, что к палеолиту-то замечание Н.А. Бернштейна как раз не имеет отношения, поскольку речь идет об очень позднем явлении — о возникновении письменности. Искусство же палеолита, похоже, порождено было чем-то таким, что только на сотые доли процента было человеческим мышлением, а на остальные 99,9 процента — высшей нервной деятельностью животных. Если воспользоваться терминологией Н.А. Бернштейна, наш герой действовал на уровнях *C* и *D*, но не *E* — по причине отсутствия такового.

И вот что важно — мы уже неоднократно, но с разных сторон подходили к проблеме речи, точнее, к ее отсутствию в развитом виде: всё, как мы видели, указывает на невозможность существования современной речи у палеолитического кроманьонца. Во-первых, это явно эйдетический, т. е. доречевой *par excellence*, характер первобытных изображений. Во-вторых, доведенное до «абсолютного нуля» снижение уровня обобщения, точнее, полное отсутствие обобщения, что невозможно при сколько-нибудь развитой речи. Но не вызывает сомнения и то, что в самой глубочайшей древности уже началось и движение к речи — то движение, которое, по образному выражению Хамфри, привело к появлению эпоса о Гильгамеше. Но вначале все-таки была живопись пещеры Шове. И похоже на правду, что вещи эти действительно несовместимые.

Качества, характерные для первобытного мышления, патологий современного человека, онтогенеза и дизонтогенеза, сведены в табл. II на с. 127. Как нетрудно заметить, четыре столбца таблицы содержат много общих пунктов, но ни в психических отклонениях современного взрослого человека, ни в дизонтогенезе, ни в нормальном онтогенезе невозможно обнаружить полную аналогию тому, что можно назвать палеолитическим (или архаичным) образным мышлением. Однако совпадения велики, что и является, пусть и косвенным, но всё же доказательством продуктивности реконструкции, по крайней мере некоторых черт первобытного образного мышления на основе тех данных, что даёт изучение современного человека в онтогенезе и патологии.

Знаки и процесс первоначального означения

Согласно современным представлениям, мышление человека реализуется в двух звеньях: предметно-изобразительном (внутренняя речь) и речедвигательном (экспрессивная речь) кодах. В первом звене мысль задается, во втором передается и вновь задается для первого звена. Таким образом, у человека образ входит в самую ткань мысли. Иными словами, изображения вообще нельзя изолировать от процесса мышления.

В сущности, именно об этом давно уже писал Л.С. Выготский:

Логическим следствием из признания первостепенной важности употребления знаков в истории всех высших психических функций является вовлечение в систему психологических понятий тех высших символических форм деятельности (речь, чтение, письмо, счёт, рисование), которые обычно рассматриваются как нечто постороннее и добавочное по отношению к внутренним психическим процессам и которые <...> входят в систему высших психических функций наравне со всеми другими высшими психическими процессами. Мы склонны рассматривать их прежде всего как своеобразные формы поведения, слагающиеся в истории социально-культурного развития ребёнка и образующие внешнюю линию в развитии символической деятельности наряду с внутренней линией, представляемой культурным развитием таких функций, как практический интеллект, восприятие, память и т.п.¹

Гипотеза о предметно-изобразительном основном коде языка внутренней речи подтверждается опытами и даже обыденными наблюдениями над самим собой. К примеру, во всех тех случаях, когда испытуемые рассматривают картину с инструкцией запомнить ее содержание и потом рассказать о ней, ритмическое постукивание несколько этому не мешает. Иногда испытуемый во время постукивания пересматривал несколько наглядных решений задачи или, отвлекаясь от задачи, вспоминал ряд эпизодов из своей жизни. Это значит, что изображение распознается и запоминается только в предметном коде, а словесный отчет о нем откладывается до момента воспроизведения представлений.

Опыт длился одну-две минуты, а вот рассказ о решениях задачи или о событиях из жизни испытуемого занимает минут 10—15. Это значит, что за тот краткий промежуток времени, в который укладывался весь опыт, испытуемый не «проговаривал» свою мысль. А это, в свою очередь, означает, что код мыслительного процесса менее избыточен, чем натуральный язык.

То же происходит и в процессе письма. Иными словами, предметы и взаимоотношения между ними человек мысленно про-

¹ Выготский Л.С. Орудие и знак в развитии ребёнка. С. 864.

смачивает быстрее, чем говорит об этом и тем более пишет; а это значит, что «припоминаем» мы иначе, чем рассказываем о своих воспоминаниях. Дело тут в том, что воспоминание актуализируется посредством стимуляции зрительного образа («картинки»), а рассказ осуществляется при помощи перешифровки образа в понятие, а этого последнего — в звуковой комплекс («слово»). Выстраивается такая последовательность:

образ₁ → понятие₁ → слово₁ → образ₂ → понятие₂ → слово₂ → ... слово_n

Получается, что образ, «картинка», играет едва ли не ключевую роль в процессе мышления и речи: им процесс начинается, им же он и заканчивается. Однако это уже другая «картинка» — она связана с личным жизненным и культурным опытом того, кто речь воспринимает. Если же он передаёт услышанный рассказ кому-то третьему, то образуется уже третья «картинка», которая может иметь очень мало общего с той, что стала толчком для всего процесса. Однако само слово, тот набор звуков, что использовался для обозначения отнюдь не идентичных друг другу полностью понятий, и тем более образов, будет одним и тем же. Даже у современного человека в этом процессе одно и то же означающее может иметь разные означаемые!

Поскольку в онтогенезе сначала формируется внешняя, и только потом внутренняя речь, можно, по крайней мере, предположить, что нечто подобное происходило и в филогенезе, т. е. в палеолите. При этом следует обратить особое внимание на указательный жест — единственный из всех жестов, вероятно не следующий за словом, а предшествующий ему. Сочетание же внешней речи с указательными жестами, «выхватывавшими» из зрительного поля обособленные объекты, говорит о том, что первоначальные «слова» властно требовали зрительного подкрепления. Таким могли служить как реальные объекты, так и их изображения. Иными словами, применительно к палеолиту, из знакомого уже нам семантического треугольника следует убрать одну вершину — «Значение слова», т. е. понятие. Получившаяся прямая, соединяющая точки «Предмет» и «Звуковая форма слова», наглядно показывает, в чём состоит разница между современным и первобытным мышлением. Последнее оперировало не понятиями, но либо

самими предметами, либо их внешними копиями-двойниками — изображениями.

По Выготскому, «развитие психофизиологических процессов начинается у ребёнка с диффузных, целостных форм и уже затем переходит к более дифференцированным»¹:

...законы, господствовавшие в психофизиологии натурального восприятия, не уничтожаются с переходом к <...> высшим формам, но как бы отступают на задний план, продолжая существовать внутри новых закономерностей в свёрнутом и подчинённом виде. Мы наблюдаем в истории развития восприятия ребёнка процесс, в сущности аналогичный тому, который хорошо изучен в истории построения нервного аппарата, где низшие, генетически более древние системы с их более примитивными функциями включаются в более новые и высшие этажи, продолжая существовать в качестве подчинённых инстанций внутри нового целого².

Нет никаких веских оснований сомневаться в том, что в целом так же развивались психофизиологические процессы и в филогенезе. «Дискретное» воспроизведение объектов охоты на скалах свидетельствует о том, что к моменту появления первых рисунков люди уже перешли в фазу «расчленения» реальности, к восприятию единичных объектов: начался процесс первоначального означения вещей, причём изображения играли в нём очень важную, если не ключевую, роль: многочисленные экспериментальные данные неопровержимо говорят о том, что такое возможно только при уже *состоявшемся* столкновении первосигнальных импульсов с второсигнальными — т. е. картина реальности уже была чем-то опосредована.

Таким элементом опосредования и в то время, и впоследствии могли быть только знаки. Только они могли расчленять целостное зрительное поле. Но если исходить из свойств палеолитических изображений (а иного источника у нас просто нет), эти первоначальные знаки не образовывали ещё новой целостной картины, уже полностью опосредованной процессом означения. Поэтому-то

¹ Там же. С. 853.

² Там же. С. 852.

можно утверждать, что изображения верхнего палеолита являются памятниками эпохи первоначального означения, когда некогда целостная картина уже рассыпалась на составные элементы, испытав сильнейший удар со стороны зарождавшейся второй сигнальной системы. Но ещё не сложилось новое целостное восприятие, характерное уже для эпохи мезолита отображение реальности означенной, очеловеченной.

Следовательно, и о знаках в этом случае можно говорить только с большими ограничениями — эти знаки явно сильно отличались от современных хотя бы уже потому, отсутствовал связующий элемент между звуком и вещью — понятие. Это ещё одна причина, в силу которой один из компонентов знакового процесса, изображения, как мы уже неоднократно отмечали, имел мало общего с изображениями всех последующих эпох.

О колоссальной роли изображений в процессе становления речи и мышления говорят и феномен Нади, и опыты Запорожца с глухонемыми детьми. Оба случая относятся к дизонтогенезу, но общим между ними является только неспособность к речепроизводству. Однако результат, в общем, один и тот же: только в рисунках глухонемых детей возникает нечто, что сравнимо и с изображениями палеолита, и с рисунками английской девочки.

Существование нормальных знаков предполагает обязательное существование кода — правил, по которым они взаимодействуют между собой. Причём именно понятия, объединяющие все вещи в классы, делают возможным формирование этих правил.

Как мы видели, палеолитические изображения никаким правилам не подчиняются. И показательно, что сомнения относительно самой возможности существования правил в древнейшем языке и культуре высказывались уже давно (что, правда, несколько не мешает постоянно возобновляться попыткам их обнаружить). «Корни всякой коммуникации уходят не в Код, а в отсутствие какого бы то ни было кода», — еще в 1968 году предупреждал Умберто Эко; «стало быть, структуры разных языков и исторически сложившиеся коды могут существовать, но это не структура языка как такового, не некая Прасистема, не Код кодов. Последний никогда не станет нашей добычей»¹.

¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 23.

По определению Умберто Эко, код — это система, устанавливающая 1) репертуар противопоставленных друг другу символов; 2) правила их сочетания; 3) окказионально взаимнооднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означающему. При этом возможно выполнение лишь одного или двух из указанных условий¹.

В случае палеолитического искусства не соблюдается ни одно из этих условий. С точки зрения современного человека, происходит нечто совершенно из ряда вон выходящее: тут вообще нельзя точно сказать, что является «означающим», а что «означаемым».

Именно такое состояние образного мышления реконструировал в своё время Б.Ф. Поршнев. Его взгляды кратко, но достаточно ясно сформулированы в последней главе его книги «О начале человеческой истории»:

Ориньякские поразительно реалистические (по безупречности анатомии и динамики) изображения животных были «двойниками», «портретами», а не обобщениями: «двойниками» неких индивидуальных особей. В плоскости эволюции мышления мы назвали это дипластией; здесь два явления, явно различные, несовместимые, исключаящие друг друга, в то же время отождествлены. Они образуют пару — ту самую, которую А. Валлон для онтогенеза называет бинарной структурой, а для филогенеза и предыстории — дипластией, т. е. «пару, которая предшествует единице» и служит самой изначальной операцией ума. На языке логики имя этой операции — абсурд. Создание изобразительных двойников было созданием устойчивых нелепостей, или абсурдов, типа «то же, но не то же» и тем самым выходом на уровень, немислимый в нервной деятельности любого животного. Последующая история ума была медленной эволюцией средств разъединения элементов, составляющих абсурд, или дипластия. <...> Как условия абсурда можно было бы сформулировать противоположности трем основным законам логики:

- 1) обязательность многозначности (минимум двусмысленности) терминов, т. е. $A \neq A$,
- 2) обязательность противоречия,
- 3) вместо «или-или» — «и-и».

¹ Там же. С. 45.

В таком случае всякую логичность следует рассматривать как нарушение этих правил. Далее, есть возможность эти формулировки законов абсурда свести к одной позитивной. А именно, формулой абсурда может служить $A \equiv B$. Употребив две разные буквы — А и В, мы показали, что оба элемента различны, но, соединив их знаком тождества, тремя черточками, мы показали, что они тождественны. Любопытно, что логик Коген в «критике чистой логики» тоже представил подлинной элементарной основой мышления не пустое тождество $A=A$, а тождество $A \equiv B$, хотя у него нет и следа генетического подхода к мышлению. К данной внутренней структуре дипластии нужно добавить указание на ее внешнее положение: она тем чище, чем она изолированнее, т. е. не входит в цепь других подобных¹.

В известном смысле то, что гипотетически реконструировал Поршневу, — это и есть «код наоборот», т. е. такое состояние, когда «псевдознаки» не просто не удовлетворяют трем условиям Умберто Эко, но даже напротив: полностью они удовлетворяют только условиям, прямо противоположным тем, что сформулировал итальянский структуралист. Репертуар символов хаотичен, какие-либо правила сочетания (кроме простого примыкания, которое правилом назвать в полной мере нельзя) отсутствуют, а каждый символ окказионально соответствует всем возможным означающим сразу.

Следовательно, схема мышления современного человека к палеолиту неприменима. Тут выстраивается иная последовательность:

образ₁ → слово₁ → образ₂ → слово₂

Следует, вероятно, специально отметить, что в данном случае слово₁ и слово₂ — один и тот же звуковой комплекс. Б.Ф. Поршневу назвал это трипластией, которую определил как встречу «двух дипластий, у которых один из двух элементов общий»². Но вне зависимости от того, отделять ли трипластию от дипластии или всё же считать это только «сумятицей дипластий», в палеолите между образом и звуковым комплексом, словом, явно ещё не было связки:

¹ Поршневу Б.Ф. Указ. соч. С. 468, 471.

² Там же. С. 473

понятия. Образ был напрямую сопряжён со словом, а при исключении из этого ряда понятия «образ» и «звук» становятся совершенно равноправными членами ряда — это именно индексы, объективно присущие друг другу и постоянно меняющиеся местами.

Иными словами, это нерасчленимое целое.

При этом посылка этого комплекса от одного индивида к другому, видимо, осуществлялась совершенно так же, как и у современного человека. Она приводила в действие другую последовательность с тем же звуковым комплексом, но с другими «картинками». Однако при отсутствии понятий эти общающиеся первобытные индивиды были попросту лишены возможности адекватно понять друг друга; вызывает большие сомнения и их способность выработать те правила построения кода, о которых говорил Умберто Эко. Следовательно, возможность коммуникации для них была ограничена только воспроизводством одного и того же комплекса «образ—слово» (т. е. хорошо уже знакомой нам персеверацией).

Следует также добавить, что на том этапе, когда появляются первые изображения, дипластии уже не могли быть изолированными друг от друга. Тут реконструируется, скорее, совокупность дипластий: именно их постоянное столкновение между собой управляло поведением отдельных индивидов, втягивая их волей-неволей в процесс первоначального означения и, следовательно, социального поведения. Техническим средством такого «втягивания» была именно персеверация: настойчивое повторение, монотонное настаивание на своём. Возможно, это и явилось причиной появления в палеолитическом искусстве многофигурных «композиций» вроде плафона Альтамиры, лошадей из Ляско или носорогов и львов из Шове.

В то же время столкновение «чужой» дипластии со «своей», связанной со схожей, может быть, но всё же иной эйдетической картинкой, рано или поздно должно было привести к появлению понятий, когда из совокупности эйдетических образов отдельных особей бизонов образовывалось представление о бизоне вообще. Но в эпоху появления изображений в пещерах Шове или Ляско до этого было ещё далеко...

Поршнева считал, что в дипластии не столько комплекс фонем обозначал некую вещь, сколько вещи обозначали звуки. Поэтому то дипластия очень хорошо вписывается в ту фазу онтогенеза, ко-

торию психологи называют периодом автономной речи. Но остаётся пока непонятным, каким образом дипластия рано или поздно превращается в метафору — основное и самое мощное оружие первобытных людей в деле «очеловечивания» мира.

Термин «метафора» имеет по меньшей мере два значения. «Словарь литературных терминов» определяет её так:

Метафора (греч. *metaphorá* — перенос) — вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту.

Метафоры образуются по принципу олицетворения («вода бежит»), овеществления («стальные нервы»), отвлечения («поле деятельности») и т. д. В роли метафоры могут выступать различные части речи: глагол, существительное, прилагательное¹.

Но в древности-то дело явно обстояло иначе:

Современная метафора может создаваться по перенесению признака с любого явления на другое любое («железная воля»). Наша метафора выпускает компаративное «как», которое всегда в ней присутствует («воля тверда, как железо»). Основываясь на обобщающем смысле метафоры, мы можем строить её как угодно и совершенно не считаться с буквальным значением слов («да здравствует разум!»). Но античная метафора могла бы сказать «железная воля» или «да здравствует разум» только в том случае, если бы «воля» и «железо», «здоровье» и «разум» были синонимами. Так, Гомер мог сказать «железное небо», «железное сердце», потому что небо, человек, сердце человека представлялись в мифе железом. Впоследствии один синоним, «железное сердце», получает в понятийном мышлении переносный смысл «непреклонного», «сурового» сердца; однако «железное небо» так и остается мифологическим образом в его прямом смысле «неба из железа» и в архаичном, допонятийном эпосе в метафору не переходит. <...> Также античный певец говорит «пламя любви», «бездна горя»; любовь и пламя были тождественными олицетворениями, бездна представлялась преисподней-страданием. Ни в каком случае античный человек не

¹ Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 208.

сказал бы, подобно нам, «бездна света», «бездна счастья», «бездна красивых вещей» и т. д. <...> Если античные переносные смыслы, подобно и нашим, современным, требуют наличия двух значений, конкретного и отвлеченного, то есть обязательной двузначности, то в античные эпохи оба эти члена должны были иметь одинаковую семантику, иначе переносные смыслы были невозможны¹.

Как мы видели, «древней метафоре» предшествовал весьма специфический этап невербального образного эйдетического мышления, уже недоступного непосредственному наблюдению. Вот эта невозможность непосредственного наблюдения начального этапа становления метафорического мышления (т. е. и мышления вообще) и породила массу легенд и мифов, которые можно охарактеризовать как «научный фольклор». Прежде всего это относится к мысли о том, что первобытное мышление в полном виде сохранилось у так называемых архаичных народов.

Это — иллюзия, и ее следует утратить: даже самая законсервировавшаяся в своем развитии группа принадлежит к тому же биологическому виду, что и жители современных мегаполисов Европы и Америки. За своими плечами она имеет те же по меньшей мере 150 тысяч лет эволюции. Не может быть никаких сомнений в том, что она уже очень далеко ушла от *Homo sapiens sapiens* эпохи среднего и верхнего палеолита.

Все многочисленные и довольно разнообразные определения метафоры, на протяжении всего XX века бывшей в центре внимания филологов и лингвистов, имеют между собой нечто общее.

Практически все, кто занимался исследованием метафоры, вскрывают некоторую неправильность, антилогичность, скрывающуюся в самой её глубине: «Метафора отвергает принадлежность предмета к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании», — пишет Н.Д. Арутюнова².

Как тут не вспомнить пушкинское замечание о том, что поэзия должна быть «глуповата»!

¹ Фрейдсберг О. М. Образ и понятие / Фрейдсберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 188.

² Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Теория метафоры. М., 1990. С. 17.

Но есть и другой аспект проблемы: если поместить слова Пушкина в контекст учебника по патопсихологии, то мы получим точное образное описание явления, о котором говорила Зейгарник: искажение процесса обобщения. Но исторически, как нам уже удалось установить, искажению процесса обобщения предшествует снижение уровня обобщения. Правда, в нашем случае было бы правильнее говорить сначала об отсутствии какого бы то ни было обобщения, а затем — об искаженном обобщении.

Похоже, что «партизанская война с обобщением» и является основополагающим свойством, «сухим остатком» и древней, и современной метафоры. Иными словами, в основе любой метафоры лежит абсурд, а квинтэссенцией абсурда является именно дипластия — отправная точка эволюции человеческого мышления, языка и культуры.

Метафора «глуповата» именно в силу этого родства, и поэтому она неразрывно связана со зрительным образом, который, собственно, только и делает возможным включение некоего предмета в класс вещей, к которому в реальном физическом мире он не имеет ни малейшего отношения. И только зрительный образ может «склеить» понятие и обозначающий его звуковой комплекс, поскольку понятие и звук только совместно обозначают мысленную «картинку». «Снимается» абсурд метафоры только языком, нормализующим и регламентирующим правила такого уподобления, делающего их общепризнанными. Но таким способом абсурд преодолевается только в норме и только у современного человека.

У первобытного же человека все выглядело иначе: при посредстве зрительной (первоначально эйдетической) картины дипластия «склеивала» два разных звуковых комплекса, эйдетический образ — со звуком, вещь — с не-вещью. Это было царство вне логики и здравого смысла, где одни и те же звуки могли обозначать совершенно разные вещи, но не обозначать одну и ту же вещь.

Моты на скалах

Как установила Л.И. Божович, одной из первоначальных органических потребностей ребенка является «потребность в новых впечатлениях». Удовлетворение этой потребности у детей сначала

вызывает ускорение развития (так же как удовлетворение других органических потребностей), а затем «начинает сопровождаться ярко выраженными положительными эмоциями».

Это значит, что «движущей силой развития выступает не слабость [ребенка] перед окружающей средой, не стремление лишь приспособиться к ней, а, напротив, стремление познать действительность и овладеть ею». Больше того: «потребность в новых впечатлениях становится как бы ненасыщаемой: чем больше ребенок получает впечатлений, тем в большей степени у него проявляются реакция сосредоточения и положительные эмоции».

Л.И. Божович пишет:

...эмоциональные переживания связаны с поиском удовлетворения потребности и с самим процессом ее удовлетворения. Стремясь продолжить, оживить или усилить эти переживания, ребенок (да и взрослый человек) начинает либо совершенствовать предмет ее удовлетворения, либо искать новые способы этого удовлетворения. По существу именно здесь возникает качественно новая форма потребности (ее психическая форма), когда человека побуждает к действию не нужда в чем-либо, не недостаток, а стремление к новому переживанию — к овладению, к достижению. Так, в процессе удовлетворения почти любой первичной органической потребности у человека возникает новая психическая ее форма¹.

Для нас это очень ценное наблюдение. Если Л.И. Божович права, то одной из причин создания изображений могла быть их способность служить удовлетворению первичной органической потребности в новых впечатлениях. Воспроизводя на скальной поверхности животное, ушедшее от преследования, кроманьонец снова и снова воспроизводил то «новое впечатление», что он получил во время охоты. И вполне вероятно, что эмоциональные охотничьи стрессы давали мощный толчок к эволюции первобытного мышления, а изображения были средством снова и снова воспроизводить эти переживания и, таким образом, совершенствовать свой мыслительный аппарат.

¹ Божович Л.И. Потребность в новых впечатлениях / Проблемы формирования личности / Под ред. Д.Н. Фельдштейна. М.: Воронеж, 1995. С. 157–162. <http://logiston.ru/arch/bozhovich.shtml>

Но удовлетворение потребности в новых впечатлениях (т.е. компенсаторная функция изображений) всё же остаётся только фоном, на котором разворачивалась захватывающая драма становления человечества. Главной «задачей», стоявшей перед кроманьонцем на протяжении всего верхнего палеолита, было освоение языка и речи. И вероятно, мы не очень ошибёмся, если предположим, что именно тонкое соотношение речи и мышления в палеолите и составляло структуру первоначальной потребности в новых впечатлениях в палеолите.

Вернемся на некоторое время к предыдущему разделу.

Во-первых, мы установили с довольно высокой долей вероятности, что вторжение второй сигнальной системы (речи) в мышление первобытного человека приводило к торможению, чревату галлюцинациями.

Во-вторых, не вызывает сомнений, что первобытный человек обладал мощнейшим источником зрительных галлюцинаций — ведь его память хранила куда более яркие воспоминания, чем наша: вместо «образа» современного человека перед «мысленным взором» кроманьонца стоял эйдетический фантом, не поддающийся вербальным перешифровкам.

У современного человека галлюцинации возникают под воздействием сенсорного голода и раздражителей, перегружающих деятельность внешних и внутренних анализаторов. Но, согласно современным представлениям, на роль основного галлюциногенного фактора претендует всё же именно наличие тормозного состояния в коре головного мозга:

Основой для этой теории послужили высказывания И.П. Павлова о том, что галлюцинации возникают при наличии гипнотической парадоксальной фазы. Действительно, ряд клинических фактов говорит о наличии тормозного состояния в коре больных. Выявилось, что галлюцинаторные образы усиливаются при засыпании и в момент пробуждения; с другой стороны, прием таких стимулирующих лекарств, как кофеин, фенамин, ослабляет галлюцинирование, в то же время прием тормозящих, например брома, активизирует галлюцинаторный процесс¹.

¹ Зейгарник Б.В. Указ. соч. С. 72.

Как мы уже установили, торможение было неизбежным, единственно возможным результатом вторжения речи в первую сигнальную систему кроманьонца. Но представим себе суровый пейзаж ледниковой Европы: совершенно же очевидно, что особь, погруженная в галлюциногенный ступор, была бы обречена на неминуемую и немедленную гибель, если бы не было механизма, выведившего ее из этого состояния. Создание изображений, возможно, и было частью механизма, растормаживавшего древнего человека. Причём дополнительным толчком к проецированию видений на скальную поверхность был естественный рельеф камня — в палеолитическом искусстве довольно нередко изображения, когда естественный контур только подправлялся человеческой рукой.

Кроманьонец был, вероятно, точно так же подвержен «обманам зрения», как и современный человек. Нелишним тут будет пояснить, что обманы зрения — не галлюцинации. Если галлюцинация может вообще не иметь внешней привязки, то обман зрения всегда связан с каким-либо конкретным предметом — например, вместо вешалки с висящими на ней пальто и шляпой человек видит фигуру, одетую в пальто и шляпу. Показательно, между прочим, что и обманы зрения связаны с торможением: они чаще всего возникают в момент засыпания.

Теперь попытаемся представить, что могло последовать за «снятием» галлюцинации. Несомненно, что акт «расторможения» был сопряжен с положительными эмоциями. Вот тут-то и начинается самое интересное: снова и снова воспроизводя один и тот же рисунок, древний человек снова и снова воспроизводил одни и те же позитивные переживания. Это навязчивое воспроизведение одного и того же объекта было персеверацией, тут и там проступающей в патологии наших современников. Так, возможно, и удовлетворялась потребность в новых впечатлениях, ставшая, вероятно, дополнительным фактором, ускорявшим эволюцию новорожденного вида.

Потребность в новых впечатлениях, несомненно, — уже человеческий элемент первобытной изобразительной деятельности. Что касается другой предполагаемой функции изображений, то она равно связана и с животным прошлым, и с человеческим будущим.

В разных частях ойкумены, от Европы до Индии и Австралии, обнаружено несколько артефактов, поразительно схожих между собой, но относящихся к разным временам. Это чашевидные углубления в камне из пещеры Ла-Ферраси во Франции, с реки Муррей в Южной Австралии и из штата Мадхья-Прадеш в Индии. Кстати, последний памятник датируется чуть ли ни ашельским временем (300-200 тыс. лет назад). В двух случаях (Ла-Ферраси и р. Муррей) чашевидные углубления сочетаются с крайне грубыми петроглифами, изображающими животных.

Вероятно, к глубокой древности восходят и отпечатки рук на скальной поверхности. Причем, этот тип изображений оказался удивительно живучим, — он встречается в разных частях света и относится к самым разным временам¹.

Эти артефакты трудно привязать со всей определенностью именно кроманьонцу. Дело в том, что неоспоримым признаком авторства *Homo sapiens sapiens* служит только наличие изображения. Ни чашевидные углубления в камне, ни отпечатки ладони на скальной поверхности, строго говоря, изображениями ещё не являются, и могли быть оставлены кем угодно. Между прочим, это косвенно свидетельствует в пользу предположения об отсутствии существенной поведенческой разницы между палеоантропами и ранними неантропами.

Теперь вернемся назад, к высказанному чуть выше предположению относительно существования дополнительных факторов, ограничивающих плотность заселения неантропами ледниковой Европы. Тут напрашивается следующее умозаключение: ранние человеческие группы избегали и неандертальцев, и себе подобных, перенося на них свое отношение к *Homo sapiens neanderthalensis*². Сначала человеческие и неандертальские группы, а потом и только человеческие взаимно «отталкивались» друг от друга подобно тому, как отталкиваются одинаковые полюса магнита.

¹ Подобные совпадения приводят к постоянно возобновляемым рассуждениям о существовании «изначального материнского языка», от которого произошли все мировые языки. Этой гипотезы придерживается, в частности, Эммануэль Анатн, основатель Всемирного архива наскального искусства (World Archive of Rock Art). См.: *Lorenzi R. Is Rock Art a Sign of Universal Language? Discovery Channel*. <http://dsc.discovery.com/news/brief6/20020902/caveart.html>

² Мысль о том, что кроманьонцы избегали и палеоантропов, и себе подобных, впервые была высказана Б.Ф. Поршневым (см.: *Поршнев Б.Ф.* Указ. соч. С. 368–379).

Попробуем пояснить эту мысль: между группами неандертальцев и кроманьонцев, как и между группами самих кроманьонцев, необходимым образом должны были образовываться весьма обширные в тенденции зоны «ничейной земли», что неизбежно сокращало размеры пригодной для заселения территории. Следовательно, к палеолитическому населению Европы применима формула «минимум населения на максимуме пространства». И отсутствие контактов между палеоантропом и кроманьонцем давно было отмечено археологами:

...на протяжении длительного времени (по некоторым данным, до 10 тыс. лет) поздние формы неандертальцев сосуществовали с группами современных людей. Странники этой гипотезы связывают с поздними неандертальцами «архаические» индустрии верхнего палеолита, известные в разных областях Европы: шательперрон во Франции, селет в Центральной Европе, индустрии стрелцкого типа в районе Костенок на Дону. Одновременно в тех же районах были распространены и индустрии ориньякского типа, предположительно связываемые с *Homo sapiens sapiens*. Продолжительное сосуществование на одних и тех же территориях двух различных человеческих популяций (разнящихся на уровне вида) и двух качественно различных типов материальной культуры – один из наиболее загадочных феноменов в первобытной истории. При этом следует иметь в виду, что эти популяции имели в своем распоряжении качественно различные системы коммуникации. Анатомические особенности верхних дыхательных путей позволяли уже архаическому сапиенсу (кроманьонскому человеку) артикулировать звуки, практически адекватные современной человеческой речи. По-видимому, неограниченные возможности, содержащиеся в вербальной коммуникации, присущие *Homo sapiens sapiens*, привели в конечном итоге к вытеснению неандертальцев с исторической арены. Длительный процесс сосуществования, по-видимому, не сопровождался сколько-нибудь значительными «междовыми» конфликтами: плотность населения была небольшой, а пищевые ресурсы – достаточными для нормального воспроизведения обеих популяций¹.

¹ Долуханов П. «Чужой», «чуждый» и археология // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / Под ред. Р.М. Шухурова. М., 1999. С. 349).

Если отбросить рассуждения относительно «неограниченных возможностей вербальной коммуникации» (они-то, как мы видели, находились на протяжении всего верхнего палеолита в зачаточном состоянии), то выстраивается достаточно ясная картина: оба вида «избегали» друг друга. Можно предположить, что существовало средство, позволявшее свести к минимуму даже самую возможность возникновения какого-либо контакта.

Тут, кстати, надо уточнить высказывание П. Долуханова относительно отсутствия межвидового конфликта. Конфликт-то был, но было и нечто такое, что препятствовало переводу его в кровавую фазу. Не вызывает также сомнений, что в ходе сосуществования двух внешне схожих, но биологически совершенно разных видов *Homo sapiens* в одном биогеоценозе всякий контакт между ними неизбежно должен быть блокирован. Относится это прежде всего к мужской части разрозненных групп неоантропов.

Это была депривация — лишение организма нормальных раздражителей из внешней среды и/или возможности нормальной реакции на них. В природе такие случаи бесконечно редки; в лабораторных условиях невроты, которые являются неизбежным следствием депривации, губельны для животных. Депривация и порождала тот самый сенсорный голод, который мог приводить к появлению галлюцинаций, в свою очередь порождавших изображения. И очень возможно, что именно изображения и были тем средством, которое препятствовало контакту и, соответственно, предотвращало прямые межвидовые (а также и внутривидовые) столкновения.

Тут мы подошли, вероятно, к ключевому для нас пункту, позволяющему предположить, что было первоначальным толчком для возникновения самого механизма создания изображений, уже существовавшего по крайней мере 70 тыс. лет назад¹. Все попытки дать сколько-нибудь удовлетворительное культурологическое объяснение тем артефактам, о которых мы говорили выше (чащеvidным углублениям и отпечаткам рук на скалах), успехом, увы, не увенчались; причем речь идет не только о палеолите, но о совре-

¹ *Errico F. d', Henshilwood C., Nilssen P.* An engraved bone fragment from c. 70,000-year-old Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa: implications for the origin of symbolism and language // *Antiquity*. V. 75. 2001. P. 309–318. <http://intarch.ac.uk/antiquity/derrico01.html>

менной практике, сохранившейся, к примеру, у аборигенов Австралии.

Во всех этнографически зафиксированных случаях наложения отпечатка ладони на скальную поверхность проступает одно и то же назначение подобных отпечатков: наложение руки на скальную поверхность «метит» ее¹. Поскольку большую часть информации человек получает зрительно, то и использует он не запах, как собака или кошка, а краску. Но смысл этих отпечатков тот же, что кошачьих отметин: «Нельзя! Территория занята»!

Большинство специалистов, занятых изучением первобытного искусства, отмечало, что оно было средством коммуникации, но при этом забывали объяснить, как именно осуществлялась эта коммуникация и каков был ее механизм. И если наше предположение относительно использования изображений как мет верно, то процесс размечивания и был той самой коммуникацией, только не «позитивной», а «негативной». Меты были призваны не «притягивать» тех, кто их видел, но, напротив, «вытеснять» чужаков за пределы размеченной территории. И в этом палеолитические изображения были ещё полностью идентичны метам животных.

Другое дело, что способ «мечения» не имеет аналогий в животном мире и знаменует собой появление живых существ, принципиально отличных от всех прочих. Причем именно изображение, похоже, является тем рубежом, который действительно отделяет человека от его родичей: ведь какие бы признаки «символического поведения» ни обнаруживали приматы, они, во-первых, не создают фигуративных изображений и, во-вторых, среди этих рисунков нет ни одного, не спровоцированного человеком.

Косвенное подтверждение того, что по крайней мере часть изображений предназначалась именно для размечивания территории, имеется в старейшем европейском местонахождении палеолити-

¹ Только так и можно интерпретировать слова австралийского аборигена относительно значений отпечатков рук: «just put 'im himself, so anyone can see who do 'im» (Иванов В.В. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 111). По более поздним свидетельствам, современные аборигены рассматривают наскальные изображения как документ, удостоверяющий их право на владение землей, что, в сущности, является той же «метой», но только трактованной в терминах современной культуры (Для австралийских аборигенов наскальная живопись — это документ на право владения землей // Курьер ЮНЕСКО. Апрель 1998. С. 21–22).

ческого искусства — в пещере Шове. Там грубые первоначальные рисунки были нанесены поверх медвежьих гриффад. Выходит, что меты на скалах предназначались не только для неандертальцев и других людей, но и для некоторых видов животных. Кстати, это может объяснить, откуда вообще взялась способность метить территорию.

Часть палеолитических изображений имела несколько иной смысл. Как известно, к числу палеолитических артефактов, распространенных на огромной территории от Западной Европы до Ангары, принадлежат и так называемые «палеолитические венеры».

На первый взгляд эти изображения выпадают из всей массы палеолитического искусства. Дело в том, что в палеолите человек изображался довольно редко. Если учитывать только натуралистические изображения, то, по сильно устаревшим уже данным А. Леруа-Гурана (тем не менее верно отражающим тенденцию), во Франко-Кантабрийской области на 1794 изображения приходится только 118 человеческих фигур (менее 10 %). В палеолитическом же искусстве всей Евразии явно преобладают изображения женщин: на 155 палеолитических венер приходится только 2 статуэтки, изображающие мужчин.

Но статистика эта может быть трактована иначе: изображений человека действительно мало по сравнению с изображениями всех вообще видов животных. Но только до тех пор, пока мы, современные люди, продолжаем проводить резкую грань между человеком и животным. Однако трудно допустить, что кроманьонцы придерживались на этот предмет нашей точки зрения.

Представители архаичных обществ до сих пор больше склонны проводить четкое различие между собой и соседними группами, чем между собой и животными. И потому мы вполне правомерно можем предположить, что человеческие изображения следует поместить в общий ряд изображений прочих видов. Тогда получится, что человеческих изображений примерно столько же, сколько северных оленей, горных козлов и мамонтов.

В популярной литературе венеры описываются в выражениях, не оставляющих ни малейших сомнений в том, что все они совершенно одинаковы. Но это не соответствует действительности: палеолитические женские фигурки весьма разнообразны, как по ма-

териалу и технике исполнения (камень, кость, даже керамика), так и по формальным признакам.

Часть венер изображает существ с характерными физическими признаками, позволяющими уверенно выделить их в достаточно компактную группу. Признаки эти таковы: сутуловатая осанка, отсутствие затылочного выступа с характерной посадкой головы, приземистые, нарочито тяжеловесные пропорции. Сразу же следует отбросить предположение, что это стилизация: до конца мадлена, если не до начала мезолита, ни о какой стилизации не может быть и речи. Кроманьонцы изображали именно то, что они видели, причем (возможно, не только из-за эйдетической памяти, но и в силу особенностей строения своего мозга) с точностью, впоследствии просто недостижимой. И если исходить из традиционной точки зрения на палеолитические венеры, то совершенно непонятно, чего ради первобытный человек, поразительно точный даже в мельчайших деталях изображений животных, усиленно стилизовал женские фигуры. Ведь очевидно же, что на столь раннем этапе существования человека (да и не человека еще в полном смысле слова) ни о каких «вольностях» в искусстве не могло быть и речи.

Попробуем проанализировать эти памятники, исходя именно из того, что их особенности ни с какой стилизацией не связаны. В полной мере только что описанные черты характерны для венер, найденных на стоянках Восточной и Центральной Европы. Наиболее характерна в этом отношении, возможно, самая ранняя европейская палеолитическая венера из Виллендорфа (Австрия). К ней примыкают венеры со стоянок Чехии и Моравии (Пржедмости и Долне-Вестонице) и статуэтки из Костенок, Гагарина и Авдеева. К этим памятникам близки экземпляры из Западной Европы, в основном обнаруженные во Франции и Италии.

Однако некоторые венеры имеют пусть и не детальное, но все же довольно точное изображение черт лица. К их числу принадлежат женская головка из Долне-Вестонице в Чехии, из Брасемпуи во Франции и фигурки с сибирской стоянки Мальта. Сибирские образцы тяготеют к финальной фазе верхнего палеолита (хотя полностью не исключено, что они датируются тем же периодом, что и европейские фигурки). Иными словами, это странные памятники, плохо поддающиеся интерпретации.

Но все встанет на свои места, если предположить, что часть венеры изображает особей *иного биологического вида*, тех, кто в Европе *окружал* ранних неантропов: *Homo sapiens neanderthalensis*. Но те венеры, что имеют изображения черт лица, изображают уже представителей своего вида из других групп, на которых было перенесено отношение к неандертальцам. Соответственно, они воспринимались так же точно, как другие виды животных.

Кстати, и тут, возможно, не обошлось без галлюцинаций. Вспомним, что всякие сексуальные контакты с представителями иного вида и/или иных групп особей своего же собственного вида должны были блокироваться (до сих пор сохранился след этого явления в виде эндогамии). А такие «запреты» неизбежно вели к депривации, порождавшей корковое торможение и, соответственно, — галлюцинации. Следовательно, палеолитические венеры полностью вписываются в контекст палеолитического искусства.

Сравнительный анализ современного мышления в онтогенезе и патологии с образным мышлением человека эпохи палеолита показывает, что палеолитическое искусство было не просто частью первобытного мышления — оно в известном смысле и было самым первобытным мышлением, будучи в равной мере начатками и изобразительного искусства, и пиктографии, т. е., по сути дела, письменности, поскольку содержало элементы и последующих эмоциональных образов, и письменных знаков, в принципе лишенных эмоциональной окраски.

На том уровне знаний и о палеолите, и о психологии современного человека, что существует сейчас, в начале XXI в., можно с достаточно высокой долей вероятности говорить о двух по крайней мере функциях палеолитического искусства.

Во-первых, это компенсаторная функция: удовлетворяя потребность в новых впечатлениях, изображения эпохи палеолита способствовали ускоренной эволюции вида. Во-вторых, на протяжении десятков тысячелетий палеолитические живопись и петроглифы оставались не более чем отметинами животных, сделанными человеческим способом. И только в мезолите и неолите они действительно начнут обретать смысл, оторванный от физиологической нужды пометить место своего пребывания. Следы станут знаками, а на смену «аффекту» придёт понимание.

**НЕОЛИТИЧЕСКАЯ
РЕВОЛЮЦИЯ
и переход
К ТРАДИЦИОННОМУ
ОБЩЕСТВУ**



Если изображение изначально так или иначе было связано со «словом» в широком смысле, то правомерным будет предположение о том, что первобытный натурализм исчезает только тогда, когда речь и мышление становятся примерно такими, как у современного человека. Иными словами, это тот самый момент, когда, по меткому замечанию Ю.В. Громыко, происходит «вторичный запуск процесса происхождения языка».

И действительно — начиная с мезолита, человечество нигде и никогда не то что не воспроизводило «натуру» с тщательностью кроманьонца, но даже и не пыталось сделать это. И уже в неолите всякая связь с натурой нередко утрачивается полностью. Тем не менее мышление человек мезолита и неолита не было еще полностью идентично современному.

Мезолит следует рассматривать как первую, но вовсе не обязательную фазу неолитического цикла истории. Дело в том, что в некоторых местах на этот период, промежуточный между палеолитом и неолитом, вообще не остается времени: в Палестине первые земледельческие культуры появляются уже в VIII тысячелетии до н. э., практически минуя мезолитическую стадию.

В Европе переход к мезолиту сопровождался катастрофой. Таяние ледника привело к резкому изменению окружающей среды, что, возможно, подстегнуло прогресс¹. В Южной Азии, в Африке и в Австралии ничего подобного не было. Там переход от финальных фаз верхнего палеолита к мезолиту прослеживается не столь отчетливо. За 12 тысяч лет культуры аборигенов Южной Африки (бушменов) и Австралии, где не было резких климатических изменений, так и не вышли за пределы мезолитической каменной индустрии — прогресс шел в этих частях света очень медленно. Но поступательное движение все равно было и там, и

¹ У. Кельвин связывает процесс сапкентизации именно с неустойчивостью европейского климата в ледниковый период (*Calvin W. H. The Ascent of Mind. Ice Age Climates and the Evolution of Intelligence.* <http://williamcalvin.com/bk5/>). Однако к такому выводу он пришел еще в 1990 г., т. е. до того, как было установлено африканское происхождение *Homo sapiens sapiens* и отсутствие прямого родства с *Homo sapiens neanderthalensis*. Но У. Кельвин, возможно, все-таки прав: ведь современный человек продолжал формироваться на протяжении всего верхнего палеолита.

о нем говорят стилистические изменения в наскальном искусстве. Их скорость несопоставима со стагнацией палеолитического искусства.

Что касается аборигенов Южной Африки — бушменов, — то они, похоже, являются прямыми наследниками палеолитического человечества. Их языки содержат щелкающие звуки, нигде больше не встречающиеся, и относятся к так называемой койсанской группе, не имеющей родственников среди прочих мировых языков. Антропологически бушмены сильно отличаются не только от населения Европы, Азии и Америки, но и от остальных африканских народов — у них более светлая кожа и узкий нос. Для женщин-бушменов характерна стеатопитгия — избыточное отложение жира на ягодицах, а для мужчин — особое строение половых органов. Отличия проявляются и в митохондриальной ДНК: у бушменов в этом фрагменте есть мутация, появившаяся одной из первых после возникновения человека как вида:

В Y-хромосоме у некоторых бушменов также присутствует древняя мутация, не встречающаяся ни у кого из обследованных людей в других частях света, но найденная у обезьян. Мутация в этом фрагменте ДНК возникла, вероятно, еще до разделения предковых линий человека и шимпанзе (5–7 млн. лет назад) и непрерывно поддерживалась в части популяции предков и человека, и шимпанзе. Возможно, сохранение этой мутации только у бушменов указывает на то, что их предки в определенный момент истории человечества были более многочисленными, чем предки всех остальных ныне живущих людей, и заселяли значительную часть африканского континента. На это указывают и результаты исследования костных останков людей в Африке — они сходны по типу с современными представителями койсанской группы¹.

Именно это обстоятельство заставляет особенно внимательно и бережно относиться к бушменскому наследию в наскальном искусстве. Только эта группа людей с момента возникновения нового вида постоянно жила в своем естественном природном окружении, а их культура непрерывно эволюционировала на протяже-

¹ Янковский Н. К., Боринская С. А. Наша история, записанная в ДНК // Природа. 2001. № 6. <http://www.vigg.ru/humangenome/publicat/borinsk1.html>

нин по меньшей мере полутора сотен тысячелетий. Поэтому только бушменское искусство является единственным продолжением палеолитического искусства, когда одна и та же группа людей продолжала создавать наскальные изображения на одном и том же месте на протяжении 60—40 тыс. лет.

И тем более показательно, что бушмены поражены той же «детской амнезией», что и все остальное человечество: уже ничто даже в этих предельно архаичных культурах, близких к культурам европейского мезолита, но сохранившихся почти до наших дней, не может быть связано с палеолитическим младенчеством человека.

Все страны Южной Африки к югу от Замбези — Намибия, Ботсвана, Зимбабве и ЮАР — насыщены памятниками бушменского наскального искусства. Как это вообще очень часто случается с первобытным искусством, датировки бушменской живописи приблизительны и точно показывают лишь время, позже которого изображение не могло быть исполнено. Радиоуглеродный анализ фрагментов угля, накрытых осколками скал с живописью в Зимбабве, дал следующие даты: около 8500 г. до н. э.; 7500 г. до н. э.; 3000 г. до н. э.; между 3000 и 2000 гг. до н. э. По мнению английского археолога Питера Герлейка, есть некоторая вероятность, что самые древние наскальные рисунки в Зимбабве были созданы 30 тыс. лет назад, а самые поздние — тысячу лет назад¹. Наиболее же вероятная дата появления большинства наскальных изображений в Зимбабве, как считает П. Герлейк, — временной отрезок между десятью и двумя тысячами лет назад.

Сильная натуралистическая тенденция продолжала сохраняться вплоть до завершающей фазы существования южноафриканского наскального искусства. Однако следует помнить, что об этом явлении можно говорить только как о тенденции — и в Южной Африке наметилось движение в сторону условности, правда достаточно специфичное.

¹ *Garlake P. The Painted Caves: An Introduction to the Prehistoric Art of Zimbabwe. Harare, 1987. P. 4, 5.*

В то же время не вызывает сомнения возможность датировки многих изображений Южной Африки палеолитическим временем: на территории Намибии найдены изображения, датированные 26—28 тыс. лет назад (*Chakravarty K.K., Bednarik R.G. Indian Rock Art and its Global Context. P. 138.*)

В целом наскальное искусство Южной Африки можно разделить на три больших периода. Для Первого характерны большие, до нескольких метров длиной, изображения крупных животных южноафриканской саванны — слонов и носорогов. Они очерчены толстой красной линией. Конечности часто не изображались вовсе — обозначена только линия головы и крупа. Контур не закрашивался. Эти рисунки очень похожи на изображения ориньяка. Вероятно, к первому периоду относятся и силуэтные изображения тех же видов животных, с уже хорошо прорисованными конечностями. Контур заполнялся одним, ровно наложенным цветом.

Со Вторым периодом связана большая часть произведений южноафриканского наскального искусства. Размеры фигур резко сокращаются: изображения животных, сделанные красной, черной и коричневой краской, достигают теперь не более 30–40 см в длину. Много изображений людей. Попадают даже своеобразные пейзажи с деревьями, хижинами и человеческими фигурами между ними. Изображения очень натуралистичны, выполнены уверенной рукой зрелого художника. Заполняющая контур краска накладывается неровно, что создает светотеневой эффект и ощущение движения. Третий период в истории наскального искусства Зимбабве — время господства так называемого «проволочного стиля». Фигуры животных и людей истончаются, пропорции сильно вытягиваются. Помимо изображений людей и животных появляются зооантропоморфные изображения, чрезвычайно редкие в предшествующий период.

Точно датированных изображений в наскальном искусстве Южной Африки, как и везде, очень мало. Исключения составляют только изображения европейцев, выполненные не ранее XVII века.

В Зимбабве, в урочище Нгомокурура, есть группа разновременных, но в большинстве относящихся ко второму периоду изображений зебр, которые прямо-таки созданы для того, чтобы сравнить их со знаменитыми «китайскими лошадками» из Ляско.

На первый взгляд кажется, что зебры из Нгомокуруры и лошади из Ляско совершенно идентичны друг другу. Но при пристальном изучении выясняется, что у бушменов мера условности была значительно выше, чем у кроманьонцев. Однако черты сходства

все же есть, и их не так уж мало: и в Ляско, и в Нгомокуруре сначала был сделан контур, а потом была закрашена поверхность внутри него. И лошади, и зебры изображены в летящем галопе. Пойман один и тот же — правда, разделенный несколькими тысячелетиями — момент, когда животные касаются земли передними копытами. Но на этом сходство кончается: за те тысячелетия, что прошли между созданием изображений в Ляско и Нгомокуруре, человек стал другим — возможно, совсем другим.

Достаточно сравнить только линии контура лошадей и зебр, чтобы увидеть настоящую пропасть, разделяющую *восприятие* модели бушменами и кроманьонцами. Последние дотошно следовали за каждым, почти незаметным выступом или изгибом линии крупа, но становятся несколько небрежными в изображении головы и конечностей. Но торс можно смело воспроизводить в учебнике по пластической анатомии лошади. Однако сам *метод* работы кроманьонца сейчас доступен разве только аутичным детям: первобытный человек не набрасывал быстрыми штрихами общий контур тела животного. Напротив, как бусины на нить, он нанизывал одну за другой отдельные — и, вероятно, совершенно конкретные — детали (может быть, именно такой метод работы приводил к искажению реальных пропорций тела лошади).

Бушмены действовали совсем иначе. Они работали не как дети, пораженные неожиданно открывшимся им зрелищем, но как профессионалы, точно знающие, *как* надо строить изображение. Проследим за движениями руки бушменского живописца: одна крутая дугообразная линия — и явилась линия крупа. Два резких, чуть криволинейных мазка — это грива. Голова была написана тремя основными мазками. Те же быстрые, отработанные движения — и готовы изображения ног и хвоста. Затем бушмен заполнил изнутри контур, накладывая краску то более толстым, то тонким слоем. Создается впечатление, что зебра была исполнена за считанные минуты, с виртуозностью китайских каллиграфов.

И кроманьонцы, и бушмены равно хорошо *знали* натуру. Они оценивали ее острым глазом охотников. Но *видели* оба совершенно разные вещи: мозг кроманьонца запечатлел совершенно конкретное животное, по каким-то причинам превратившееся в эйдетическое воспоминание. Бушмен же изобразил просто зебру — зебру вообще, подобную тысячам других таких же зебр.

Но начинали бушмены все-таки примерно с того же, с чего и кроманьонцы раннеориньякского времени. Поскольку изображения, датированные временем в 28–26 тыс. лет назад, сохранились на территории Намибии, предложенная Питером Герлейком дата в 30 тыс. лет не кажется столь уж фантастичной. Но в любом случае ранние крупные контурные изображения животных из Зимбабве по меньшей мере близки по времени европейскому мадлену. Если верить радиоуглеродному анализу, они не могли быть созданы позже 8500 г. до н. э.

Первые бушменские рисунки были так же конкретны, как ориньякские или североафриканские. Но, по крайней мере, уже на среднем этапе существования наскального искусства Южной Африки его создатели поднялись до обобщения.

С этого момента наскальное искусство Южной Африки уже ничем принципиально не отличается от петроглифов или пещерной живописи в любой другой части света. Это в полной мере относится к той «связи по примыканию», о которой речь уже шла выше; весьма показательна в этом отношении и группа зебр. Всего там шесть животных, изображённых в одинаковом аллюре. Возникает впечатление, что копировался наиболее ранний рисунок. Относительная датировка в этом случае не вызывает сомнений. Об абсолютной же древности изображений можно судить по их сохранности — благодаря тому, что во время сезона дождей скальная стена Нгомокуриры ежегодно превращается в водопад. Хуже всего сохранилась самая большая фигура, средняя в верхнем ряду. Лучше других — две фигуры справа и слева от нее. К тому же с течением времени охры разных цветов краснеют. Первоначальный коричневый цвет сохранили самые маленькие изображения наилучшей сохранности, а самая крупная и бледная фигура уже чисто красная.

На заключительном этапе (третий стиль) существования наскального искусства Зимбабве в нем нарастала условность. Однако вопреки тому, что общее направление эволюции было примерно таким же, как и во всем мире, детали сильно отличают бушменское искусство от живописи и петроглифов великой североафриканской пустыни. В Сахаре, например, эволюция явно шла от изображения к пиктограмме. В Южной Африке все происходило иначе. Утрата первобытного эйдетического натурализма по-

влекла за собой не столько линейную деформацию природы (хоть и она тоже заметна), сколько появление фантастических зооантропоморфных персонажей вроде людей с головами крокодилов, странных антилополоудей на длинных паучьих лапах, человеческие фигуры невероятной толщины (они получили название «беременных»). В отличие от Сахары, на протяжении всей своей истории испытывавшей неоднократные потрясения как природного, так и сугубо исторического характера, Южная Африка пребывала в летаргии своего райского климата. Но поступательное движение все равно было, и о нем говорят стилистические изменения в наскальном искусстве. Но происходили они за счет чистого, не испытывавшего никаких внешних воздействий накопления того, что можно назвать «накоплением критической массы разума». Как мы видели, бушмены освоили обобщение, а потом научились совмещать вещи несовместимые — человека и животное. Наскальная живопись третьего периода очень напоминает бушменские мифы о Ц'агне. Из пункта *A* он выходит человеком, в пункт *B* прибывает уже антилопой, а в пункте *C* выясняется, что он богомол. Это странные повествования, без начала и конца, уходящие из никуда в ничто. Акт метаморфозы никак не отмечен. Но сам набор этих метаморфоз может кое-что прояснить в наскальном искусстве — для третьего периода характерно именно сочетание черт человека, антилопы и насекомого. Поэтому изображения этих странных существ можно трактовать как знание определенной фазы в эволюции человеческого мышления — той же, что оставила следы на скалах Сибири, Центральной Азии и Северной Европы.

Собственно неолит, по выражению Тейяра де Шардена, является «самым критическим и величественным из всех периодов прошлого — периодом возникновения цивилизации»¹. И действительно, в современных культурах можно обнаружить массу форм, восходящих к неолиту.

Прежде всего это относится к основополагающим формам хозяйственной деятельности: скотоводству, земледелию и ремеслу. Кстати, и тут не обошлось без новой волны миграции: около 10 тыс. лет назад переселенцы из Малой Азии принесли в освобо-

¹ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1965. С. 201–202.

дившуюся от ледника Европу новые навыки и технику. Численность этих мезолитических мигрантов была относительно невелика: их генетический вклад составляет у современного населения Европы не более 20 процентов¹. Население Европы в основном оставалось тем же, что и в палеолите. При такой незначительной примеси мигрантов разница между палеолитическим и мезолитическим искусством, например в Испании, настолько велика, что это является лучшим свидетельством в пользу революции, произошедшей в мышлении первобытного человека.

Строго говоря, только с переходом к воспроизводящему хозяйству человек становится человеком в полном смысле слова. Не случайно и первые ростки цивилизации обнаруживаются немедленно вслед за переходом к земледелию. Поэтому-то роль неолита в истории человечества была, возможно, еще более величественной, чем это представлялось Тейяру. По существу, это была первая эпоха существования человека не только как биологического вида, но и как действительно мыслящего существа.

Однако, как уже говорилось выше, даже *Homo sapiens sapiens* мезолита и начала неолита был ещё весьма далек от современного человека. Больше того, несмотря на обилие материальных и даже прямо культурных реликтов в виде мифологических текстов, которые сохранились от неолита и, возможно, даже мезолита, эти эпохи остаются в известном смысле не менее загадочными, чем верхний палеолит. Множество непонятных вещей связано даже с памятниками традиционного искусства, созданными чуть ли не нашими современниками.

Как мы видели, патопсихология дает некоторые основания и для реконструкции особенностей мышления человека неолита, финальной фазы каменного века. В изображениях неолитического цикла заметно уже не снижение уровня обобщения, но искажение процесса обобщения (то самое «сверхобобщение» и «пустая символика», что обнаруживается в рисунках шизофреников). То же явление отчетливо проступает и в самых ранних образцах письма — египетских и китайских иероглифах (само существование которых не было бы возможно без «сверхобобщения»). В самых

¹ Rickards M., Macaulay Y., Hickey E., Kvaviladze T., Villems R., Rychkov S., Rychkov O., Rychkov Y., Bandelt H.-J. Tracing European Founder Lineages in the Near Eastern mtDNA Pool // *American Journal of Human Genetics*. # 67, 2000. P. 1251-1276.

же архаичных мифологических текстах отчетливо проступает то же явление, что прорывается на поверхность в мышлении современных душевнобольных: связи, которыми они оперируют, не отражают реальное содержание явлений и смысловые отношения между ними.

В самом деле, в бушменских мифах о Ц'агне он предстает то богомол, то антилопой, а то и человеком. И это не что иное, как искажение процесса обобщения, — такое же, как у больного, объединяющего вилку, стол и лопату по принципу «твердости», только в случае с бушменским мифом богомол, антилопа и человек объединены «по принципу Ц'агна». Вообще любое повествование о похождениях мифологических «культурных героев» очень напоминает рассказ душевнобольного, проявляющего признаки искажения процесса обобщения, о приключениях яйца, ложки, ножа, тетради, пера и карандаша...

Но все же любая, даже самая фантастическая, классификация, знаменует собой новую фазу развития мышления по сравнению с той, когда никакой классификации не было вообще. Потому-то можно утверждать, что начиная с мезолита и слова, и изображения уже полностью покинули пределы только «чувств и аффектов» и все больше и больше начинают наполняться значением.

Даже меты палеолитических сообществ знаками, в строгом смысле, еще не были, поскольку оставались только «признаками, объективно присущими предметам и ситуациям». Однако первые знаки, вероятней всего, развились именно из этих самых «признаков».

Чтобы подойти к реконструкции этого процесса, напомним, что палеолитическое искусство не знает изображений, которые можно было бы трактовать в терминах межчеловеческих отношений. Только в мезолите появляются изображения военных столкновений. Они сохранились в Испанском Леванте.

Парадоксально, но именно войны были первым шагом в начавшемся движении изолированных человеческих групп навстречу друг другу. Непреодолимые перегородки между воюющими группами исчезали, поскольку даже такой негативный вид контакта, как война, предполагает существование неких отношений с другой группой, а не уход, не избегание всякого общения с ней.

И с того момента, когда люди начинают «замечать» друг друга, *знаки* начинают наполняться *значением*.

То, что мы видим на мезолитических изображениях, — уже примитивный бинарный код, и связан он именно с межчеловеческими отношениями. Изображения боевых схваток представляют собой продолжение дихотомии «мы — они», вероятно унаследованной ещё от межвидового конфликта между *Homo sapiens sapiens* и *Homo sapiens neanderthalensis*. Только теперь конфликт переносится исключительно в среду самих неантропов, а меты начинают обрастать синонимами. Так образуются два устойчивых семантических поля:

«наше» → «чистое» → «сакральное» → «верхнее» → «четное»
«их» → «нечистое» → «профанное» → «нижнее» → «нечетное»

Устойчивы только сами эти поля, но каждый их элемент может выступать в качестве пары для любого элемента из другого ряда. Так, антагонистом «мы» может служить и «нечетное», и «асимметричное», и «нечистое».

Это не что иное, как прямая аналогия мезолитическому искусству с его внутренне диффузными, но четко противопоставленными друг другу семантическими полями. Иными словами, на смену одной дипластии приходят теперь две, причем внутри каждой из них все элементы взаимозаменяемы. Каждый из элементов одной дипластии является антагонистом любого элемента другой. Но показательно, что тут, во-первых, уже есть не просто обобщение, но даже «сверхобобщение» и, во-вторых, наблюдаются некие начала классификации — «некие» потому, что сейчас аналогию именно такому мыслительному процессу, когда все вещи каждой из двух групп объединяются в некое аморфное «сверхобобщённое» целое, можно найти только у людей, больных шизофренией.

Кстати, тут обращает на себя внимание еще одно обстоятельство: оппозиция «мы—они» приобретает значение изначального элемента культуры, для нее важнейшего и имманентно ей присущего. Одновременно это и первая в человеческой истории схематическая форма. Ю.В. Громыко считает, что «создание схематиче-

ских форм для мышления и восприятия является, возможно, одним из наиболее важных продуктов всей всемирной истории и наиболее чётко выделяемых и просматриваемых процессов развития мышления и деятельности»¹.

Если это так, то можно сделать весьма неутешительный вывод: поскольку само мышление, в известном смысле, начинается с дихотомии «мы—они», то конфликты с себе подобными глубочайшим образом укоренены в человеческой природе, и «снятие» их означало бы не что иное, как уничтожение самой этой природы. Впрочем, тут мы уже очень сильно отклоняемся от нашей темы...

Создается впечатление, что с переходом к мезолиту галлюцинации все еще продолжали занимать в человеческом мышлении то место, что теперь занимает внутренний образ. И если прав Дж. Джейнс, то очень еще не скоро ее место прочно займут полностью управляемые мышлением и речью, упорядоченные культурой и традицией мысленные «картинки» современного человека. Причем именно поздний, по сравнению с палеолитом, материал искусства и мифологии, восходящих к неолиту и эпохе металла, убеждает в том, что уже хорошо знакомые нам эйдетические образы и были основами этих галлюцинаций.

Традиционное общество:

«Взгляни в поле, и ты увидишь орудие»

Сейчас уже невозможно воочию наблюдать поведение действительно первобытного человека — кроманьонцев и мезолитических охотников, вероятно, еще не очень далеко ушедших от него. Доступны для наблюдения только представители традиционных культур, относительно которых предполагается, что они, с одной стороны, ничем в принципе не отличаются от обитателей мегаполисов Европы и Америки. С другой стороны, имеются достаточно веские свидетельства, позволяющие, по меньшей мере, предположить, что это не совсем так.

Как, например, с позиций здравого смысла можно трактовать такое замечание российского этнолога В.Р. Арсеньева:

¹ Громько Ю.В. Метапредмет «Знак». С. 71.

В 1980 г. во время пребывания в Республике Мали я услышал от своего собеседника бамбара рассказ о судьбе его брата. В нем, в частности, содержалось упоминание о превращении брата в обезьяну и о его смерти в таком обличье от рук охотников. Возможность мистификации исключается¹.

Множество подобных историй можно найти в бесчисленных этнологических и этнографических полевых исследованиях, к примеру в классическом труде Леви-Брюля². Количество их таково, что возможность мистификации действительно исключается полностью.

Да и традиционное искусство народов Западной Африки или Океании только на первый взгляд продолжает неолитическое искусство. Формальное сходство между изображениями почти современными и теми, что создавались 3—5 тыс. лет назад, не должно никого обманывать: понятие «традиция» вовсе не адекватно понятию «архаика», хотя в традиционном искусстве действительно сохраняется много архаических черт. И дело тут не в умственной отсталости носителей традиционных культур. Просто мыслят они несколько иначе, чем жители современных городов.

Очень хорошее представление об этих особенностях дает одна старая работа А.Р. Лурия, посвященная исследованиям, проведенным в Средней Азии в 30-х гг. XX в. А.Р. Лурия исследовал пять групп населения:

1. Женщины, живущие в отдаленных деревнях, неграмотные и не вовлеченные в какую-либо современную общественную деятельность.
2. Неграмотные крестьяне, живущие в отдаленных деревнях, еще не вовлеченные в обобществленный труд и продолжавшие вести индивидуальное хозяйство.
3. Женщины, посещавшие краткосрочные курсы воспитательниц детских садов.
4. Активные члены колхоза и молодежь, окончившая краткосрочные курсы — председатели колхозов, руководители в разных областях сельского хозяйства или бригадир. Они посещали школу лишь

¹ Арсеньева В.Р. Звери=боги=людм. М., 1991. С. 43.

² Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.

в течение короткого времени, и многие из них были малограмотными.

5. Женщины-студентки, принятые в учительский техникум после двух- или трехлетнего обучения.

Мы предъявили трем испытуемым (1—3) рисунок топора, пилы и молотка и спросили: «Считаете ли вы, что все эти вещи — орудия?» Все трое испытуемых отвечали утвердительно. «А как насчет полена?»

1. «Оно тоже подходит к этим вещам. Мы делаем из дерева разные вещи — двери, ручки инструментов».

2. «Можно сказать, что полено — это орудие, так как дерево нужно для работы вместе с инструментами, чтобы делать вещи. Куски дерева идут на изготовление орудий».

«Но, — возражали мы, — один человек сказал, что полено — это не орудие, потому что им нельзя ни пилить, ни рубить».

3. «Наверное, вам это сказал какой-нибудь полоумный. Дерево нужно для инструментов — вместе с железом оно может резать».

«Но не могу же я назвать полено инструментом?»

«Можете — из него можно делать ручки».

«И ты действительно можешь сказать, что дерево — орудие?»

2. «Конечно! Из него делают шесты, ручки. Мы называем все нужные нам вещи орудиями».

«Назовите все известные вам орудия».

3. «Топор, повозка и также дерево — мы привязываем к нему лошадь, если поблизости нет столба. Послушай, если бы у нас не было вот такой доски (показывает), мы не смогли ли бы задержать воду в этом арыке, так что эта доска тоже орудие, и то дерево, которое идет на изготовление классной доски, — тоже орудие».

«Назовите все орудия, которыми можно делать вещи».

1. «У нас есть поговорка — взгляни в поле, и ты увидишь орудие».

3. «Топор, колун, пила, ярмо, упряжь и ремень, нужный для седла».

«Вы действительно можете назвать дерево орудием?»

2. «Да, конечно. Если у нас не будет дерева для топора, мы не сможем работать и не сможем построить повозку»¹.

¹ Лурия А.Р. Культурные различия и интеллектуальная деятельность // Лурия А.Р. Этапы пройденного пути: Научная автобиография. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 47–69.

Как можно видеть, это исследование вроде бы выявляет то же «сверхобобщение», что наблюдалось нами в искусстве неолита. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что именно сверхобобщения — то тут никакого нет. Слова узбекских декхан 30-х годов прошлого века, объединяющих топор, пилу и полено по принципу «орудия», ничего общего не имеют с бушменским объединением антилопы, богомола и человека «по принципу Ц'агна». Напротив, это предельно прагматический и рациональный взгляд на все, что окружает человека в его естественной среде обитания.

Между прочим, та же особенность мышления может быть легко обнаружена и у любого нормального современного горожанина: оказавшись на природе в более или менее экстремальных условиях, он рано или поздно начинает воспринимать все попадающиеся ему на пути камни и палки как потенциальные орудия труда. И чем больше у такого оказавшегося на природе горожанина развито образное (т. е. «правополушарное») мышление, тем быстрее и лучше приспособит он сучок на дереве в качестве вешалки для одежды, необработанный камень в виде подпорки и т. д.

Другое дело, что сам размеренный, маловосприимчивый к новациям традиционный образ жизни многократно усиливает именно *такой* взгляд на окружающий мир. Это, в свою очередь, способствует консервации некоторых архаических черт мышления. С другой стороны, многократно усиливается и своеобразная «прагматическая образность» мышления.

Однако это вовсе не свидетельствует о том, что традиционные культуры следует рассматривать как «правополушарные» и, соответственно, архаичные с точки зрения морфологии мозга. Автор неоднократно имел возможность сравнить поведение представителей разных африканских народов (бамбара, догон, курумба, шона) в городах и в их естественной среде обитания. Не вызывает сомнения, что в большом городе они ведут себя так же, как все, с сохранением некоторых сугубо бытовых привычек, характерных для данной культуры. Но в саванне их поведение резко меняется — и они действительно начинают видеть орудие в каждом полене. Правда автор должен сознаться, что, оказавшись один на один с дикой природой, он неоднократно ловил себя на том, что производит точно такие же мыслительные операции...

Поэтому-то можно утверждать, что сохранившиеся до наших дней традиционные культуры вовсе не так «мистичны» (или «мифологичны»), как представляла их европейская этнология первой половины XX века. Напротив, в известном смысле они предельно прагматичны. Но есть и одно существенное исключение: так, с точки зрения живущих в Республике Мали бамбара танец маски Согоникун на поле перед началом сельскохозяйственных работ обеспечивает высокий урожай в ничуть не меньшей степени, чем применение минеральных удобрений.

Вот в этом-то и состоит специфика мышления человека традиционной культуры. Рецидив мифологического мышления проявляется не в самом танце с маской и не в пластике этой маски, но в том, что иррациональная, с нашей точки зрения, связка «маска → урожай» помещается в то же семантическое поле, что и в высшей степени рациональное увязывание удобрений с урожаем. И это действительно можно трактовать как своего рода «психический атавизм».

Но носители традиционных культур воспроизводят лишь отдельные, разрозненные черты архаичного мышления. Поэтому-то, на наш взгляд, традиционное искусство механически присоединяется к первобытному. Происходит это потому, что таков устойчивый стереотип «научного фольклора», выросшего вокруг этого предмета за последние сто с лишним лет. По большому счету, разница между средневековым европейским или китайским искусством, с одной стороны, и традиционным африканским искусством, с другой, значительно меньше, чем кажется. При этом и первое, и второе, и третье очень мало общего имеет не то что с палеолитическими, но и с гораздо более поздними мезолитическими изображениями.

В истории традиционного искусства можно найти множество примеров его вполне осмысленной трансформации стиля, или, по выражению российского этнолога Л.Е. Куббеля, «сознательной переделки идеологической традиции»¹. Один из наиболее ярких примеров такой «переделки» — история заимствования народом бамбара у его соседей бозо целого вида традиционной пластики. Это марионетки, которые «подменяли» сакральные маски в тех

¹ Куббель Л.Е. Очерки постстарно-политической этнографии. М., 1988. С. 84.

церемониях, что устраивались по случаю приезда «начальства» (на языке бамана (бамбара) — *fama-w*)¹.

Первоначально в роли «начальства» выступали цари царства Бараманголо из клана (*джаму*) Диарра. Они были выходцами из иной этнической группы, соответственно, с точки зрения местных общин, являлись чужаками и сакральных масок видеть не могли. Затем на их место явились французские колониальные чиновники, после — администрация современной Республики Мали, французские этнографы и просто туристы. У самих бозо марионетки использовались вместо масок из-за невозможности устраивать танцы в масках на воде, в лодках, где проходит большая часть церемоний этого народа².

Существуют разные варианты трансформации традиции; иной раз она не столько трансформируется, сколько «подгоняется» под изменившиеся условия.

В этом отношении очень показательны искусство моси (Буркина-Фасо). Там сосуществуют два разных стиля, «закреплённые» за двумя основными этнокастовыми группами внутри этноса моси. В одном из этих стилей существуют даже портреты — правда, очень своеобразные и непривычные для носителей европейской культуры. Впрочем, обо всём по порядку.

По сообщению А.А. Дим-Делобсома, основанному на историческом предании моси, на территории, приблизительно соответствующей современной Республике Буркина-Фасо (до 4 августа 1985 г. — Верхняя Вольта), некогда обитали кибиси, нимиси и гурунси (гурунчи). Около X в. и. э. туда с территории современной Республики Гана вторглись некие накомсе («дети силы/власти»). После этого часть кибиси ушла на плато Догон и стала одним из этнических субстратов, принявших участие в формировании этносоциального организма (ЭСО) догонов³.

Но большая часть старого населения осталась на месте; эти коренные накомсе этносы стали называться тенгабиси («дети

¹ Подробно об истории заимствования бамбара марионеток бозо см.: Куценков П.А. Начало. Очерки истории первобытного и традиционного искусства. М., 2001. С. 152–160.

² Подробное описание церемоний бозо оставил малийский этнолог Бокар Н'дьяе. См.: N'Diaye B. Groupes ethniques au Mali. Bamako. Editions Populaire, 1979.

³ Dim Delobson A.A. L'Empire du Mogho-Naba; coutumes des Mossi de la Haute-Volta. P. 1932. P. 1.

земли»). Впоследствии из них выделились кланы земледельцев нийюсе («старые», «те, кто был раньше») и особая каста сайа («кузнецы»).

Тенгабиси и накомсе составляют современное общество моси. Из накомсе формируется правящая элита, поклоняющаяся своим могучим воинственным предкам. Это, как считается, гарантирует соблюдение традиционного правопорядка. Земледельцы-тенгабиси также имеют чётко определённый и отделённый от накомсе ритуально-религиозный статус. Тенгабиси поклоняются силам природы и обеспечивают с ними своего рода магическое соглашение — жрецом этого культа (тенгсоба) может быть только тенгабиси. Примечательно, что даже теперь, после нескольких сотен лет распространения среди моси ислама, накомсе опасаются магической власти тенгабиси над силами природы, которые, как считается, они способны обратить против своих врагов.

Столь чёткая этносословная стратификация общества моси выражается в «закреплении» за основными группами разных видов искусства: круглая скульптура, все типы которой связаны с культом предков, принадлежит накомсе. Маски, связанные с земледельческими и охотничьими культами — собственность тенгабиси.

Но имеются и исключения: у тенгабиси есть один тип скульптуры, а у накомсе — один тип масок. Одно из этих исключений и представляет для нас особый интерес. Но сначала кратко опишем другие типы скульптуры и масок: это необходимо для того, чтобы правильно оценить ту роль, которую «исключение» играет в искусстве (да и во всей культуре) моси.

Строгое ритуальное разделение скульптуры и масок привело к тому, что обычно искусство моси ассоциируется именно с масками. Дело в том, что скульптура, которая, как уже говорилось выше, связана с культом предков накомсе, для всеобщего обозрения не предназначена. Поэтому она крайне редко попадалась на глаза этнологам. Тем не менее в исследованиях начала XX в. содержится много сведений об этой самой «отсутствующей» скульптуре.

Впервые о скульптуре моси сообщил в начале XX в. (1904 г.) французский этнолог Э. Руэль, причём упомянул он как антропоморфные, так и зооморфные изображения¹. Но уже Л. Токсье

¹ *Ruelle E. Notes anthropologique, ethnographique et sociologique sur quelques populations noires du 2^e territoire de l'Afrique Occidentale Française // L'Anthropologie. 1904. T. XV. P. 553.*

в 1917 г. писал, что в стране моси скульптура отсутствует, за исключением района города Уагадугу¹. В результате появились следующие суждения:

Моси, живущие к югу от догонов, были активным народом, создавшим устойчивое государство; их города стали центрами мусульманской культуры. Более чем удивительно, что старинные негритские обычаи и нравы смогли выжить в сельской местности. Но из скульптуры мало что сохранилось².

Однако вопреки этому мнению, у моси имеется несколько видов скульптуры, и они распространены очень широко. Один из них — погребальные манекены вождей.

Французский этнолог Э. Манжен, долгое время проживший в деревне моси, так описывает этот вид скульптуры:

Смерть вождей, как правило, держится в тайне, и бедолаг хоронят без всяких церемоний. Когда же потомки умершего собирают всё необходимое для достойных похорон отца, то субботним утром повсеместно возвешают о его кончине. Манекен, сделанный из одежды покойника, помещают в хижине его старшей жены (или его собственной), и вечером той же субботы все погребальные церемонии проходят так, как если бы это были подлинные похороны. Манекен выносят как настоящего покойника, частично передвигают могильную насыпь и закапывают одежду³.

Из другого, более позднего описания той же церемонии (1961 г.) следует, что манекен вырезают из ствола сального дерева. Он представляет собой сильно идеализированный и условный — но всё же портрет умершего⁴.

Этот вид скульптуры моси сугубо утилитарен, существует крайне непродолжительное время и, соответственно, малодоступен. Автор имел возможность увидеть только одну любительскую фо-

¹ *Touxler L.* Le noir au Yatenga. P., 1917. P. 384.

² *Leuzinger E.* Afrique. L'art des peuples noirs. P., 1962. P. 84.

³ *Mangin E.* Les Mossi. Essai sur les usages et coutumes du peuple Mossi au Soudan Occidental // *Anthropos*. 1914. T. 9. P. 75.

⁴ *Roy C.D.* Mossi Chiefs' Figures // *African Arts*. 1982. Vol. XV. # 4. P. 13. 61.

тографию такого погребального манекена, к тому же очень плохого качества. Но даже на ней было видно, что манекен отмечен наивным натурализмом, сочетающимся с иератической позой, вообще характерной для традиционной африканской скульптуры.

В сущности, эти манекены — разновидность погребальных масок. Стремление придать им сходство с конкретным человеком, как всегда в подобных случаях, обусловлено исключительно религиозной спецификой.

Дело в том, что, по мусульманским представлениям, умершего следует хоронить в день смерти, а по обычаям моси, прекрасно сочетающих ислам с язычеством уже не одну сотню лет, похороны должны сопровождаться сложными и дорогостоящими обрядами. И тут традиционное общество, со свойственной ему изобретательностью, нашло выход в виде дополнительных символических похорон. Таким образом, погребальные манекены представляют собой типичные знаки-индексы, причём не только человека, но и события: ведь манекен обозначает не только покойного, но также сам факт смерти и последующих похорон.

Итак, погребальные манекены типологически связаны с погребальными масками; с ними же связан и наиболее загадочный тип скульптуры моси — бронзовые «нинанде», аллегорические композиции, олицетворяющие традиционных «императоров» моси (мого-наба).

Если погребальные манекены ещё более или менее доступны для исследователей (их никто и не прячет), то нинанде ни один европейский исследователь никогда не видел; больше того, их никогда не видел ни один мого-наба. Считается, что владыка моси, даже мельком увидевший нинанде своих предшественников, может умереть. Доступ к этим скульптурным композициям имеет крайне ограниченный круг лиц.

В нинанде, судя по описаниям литейщиков-моси, не делалось даже попытки достигнуть портретного сходства, подобного тому, что можно видеть в бронзах Иле-Ифе¹. Нинанде представляют собой скульптурные группы на едином дисковом основании, где в центре располагается фигура мого-наба, а вокруг — фигуры служителей с аллегорическими предметами в руках — калексами,

¹ Ibid. P. 59.

оружием, опахалами и т.д. Некоторые традиционные «императоры» мого вообще обозначаются одними только аллегорическими предметами: так, символом мого-наба Уарга служат три мотыги¹.

По словам литейщиков из деревни Лумбила, где делают нинанде, традиция уходит корнями XVIII или даже XVI в.: первой, как сообщил Кристоферу Рою литейщик Била Туре, была отлита аллегорическая композиция мого-наба Зумбри (1744—1784), но по другим данным, первым правителем, удостоенным нинанде, стал ещё Убри (1494—1518)².

Подобно бенинским бронзовым головам, нинанде «обозначают» конкретное историческое лицо, причём, как и бенинское искусство на завершающем этапе его существования, не портретными чертами лица, а символами, «привязанными» к совершенно определённой личности. Поэтому правильным будет вывод, что обозначается не столько сам человек, сколько функция сакральной власти, осуществлявшаяся через этого человека. Причём в случае с нинанде она выражена даже более чётко, чем в Бенине, благодаря совершенно сакральному характеру этой скульптуры.

Традиционные вожди меньшего ранга, чем мого-наба, также имеют изображения предков. Но это уже обычные для Африки деревянные фигуры. Их тоже не выставляют на всеобщее обозрение и выносят из святилищ только раз в году. Отличительная черта этих скульптур — стилистический разнобой. На северо-западе провинции Ятенга эти скульптуры отличаются от деревянной пластики соседних догонов только большими размерами, а на юге практически полностью идентичны скульптуре гурунси, сохранивших самостоятельность как этнос.

Это довольно необычное для Африки явление, но объяснение тут, вероятно, может быть очень простым: традиционные резчики имеют возможность видеть скульптуры только из своей деревни и потому склонны копировать стиль соседних народов. В то же время эта особенность указывает на то, что деревянные фигуры предков связаны не столько с этносом как целым, сколько с самим институтом сакральной традиционной власти.

¹ Ibid.

² Ibid.

Куклы бинга, являющиеся куклами-оберегами девочек-моси, в равной мере принадлежат и накомсе, и тенгабиси. Это тот самый единственный вид скульптуры, который есть и у тенгабиси.

В отличие от скульптуры маски мosen (на языке море «ванго») находятся, так сказать, «на виду» и обладают несомненным стилистическим единством. Наибольшей известностью пользуются женская и мужская маски. У них совершенно одинаковые личины овальной формы с круглыми прорезями для глаз. Различаются они только навершиями: женская маска увенчана стилизованной женской фигурой, а мужская — резной деревянной доской. Обе маски участвуют в погребальных церемониях.

Как уже говорилось, у накомсе есть единственный тип масок. Это изображающие антилоп маски-наголовники Зазаидо, сильно напоминающие маски Согоникун/Чивара у северных соседей мosen — бамбара. Это тоже погребальные маски. Судя по сообщениям информантов, эти маски были заимствованы накомсе у тех же тенгабиси¹, после чего у тенгабиси они исчезли. Эти сведения не противоречат общей логике распространения в западносуданских культурах масок, изображающих антилоп, — к ним мы обратимся чуть позже.

Итак, какие же выводы можно сделать из нашего краткого обзора традиционного искусства мosen? Выводы эти будут довольно неожиданными.

Во-первых, в искусстве мosen существует (или, по крайней мере, существовала) явная тенденция к сложению жанра искусства, в общем аналогичного мемориальным бенинским бронзам.

Во-вторых, ещё более любопытная тенденция обнаруживается в деревянной скульптуре и масках: эти разные виды искусства служат своеобразными «маркерами», обозначающими две основные этно-кастовые группы в обществе мosen: накомсе и тенгабиси. Причём при ближайшем рассмотрении оказывается, что в данном случае разные виды искусства служат теми самыми знаками-индексами, объективно присущими этим группам и лишёнными без них всякого смысла. В этом отношении очень показательна история масок Зазаидо: как только что говорилось, стоило накомсе позаимствовать их у тенгабиси, те тут же пере-

¹ Roy C. D. Mossi Zazaido. African Arts. // 1980. Vol. XIII. # 3. P. 46.

стали их делать. И это совершенно естественно: одна и та же «этикетка» не может обозначать разные вина.

Схожая картина разворачивается при рассмотрении масок, изображающих антилоп. Многочисленные их вариации встречаются практически во всех культурах Западного Судана. Особенно они характерны для бамбара, живущих в Мали. Одна из разновидностей этих масок стала даже своеобразной «визитной карточкой» традиционного стиля бамбара.

Кроме бамбара, маски, изображающие антилоп, встречаются у бозо, бобо, курумба и, как только что говорилось выше, у моси. Все они схожи между собой по следующим параметрам: 1) по функции – это всегда маски-наголовники; 2) по сюжету (антилопа); 3) частично по ритуалу (земледельческие и похоронные ритуалы, у бамбара – земледельческие и охотничьи).

Вероятно, столь широкое распространение образа (точнее, идеограммы) антилопы в культурах Западного Судана объясняется тем, что в формировании всех современных суданских этносов принимали участие древние автохтоны, или, как называют в исторических преданиях моси или сонгаев, «хозяев земли», «хозяев воды» или «тех, кто был раньше». Эти автохтонные этносы либо сохранились в своём первобытном состоянии (курумба), либо вошли в состав новых этносов в виде особых этно-кастовых групп (тенгабиси в составе этноса моси). Именно у этносов, являющихся прямыми потомками автохтонов, сохранились наиболее натуралистические, т. е. архаичные типы таких масок (бозо, курумба). Широкое же распространение изображений антилоп в палеонегритских культурах объясняется очень просто: антилопа была важнейшим промысловым животным, и его роль зафиксирована, к примеру, в охотничьих союзах бамбара.

Следует также отметить, что в земледельческих культурах похоронные и земледельческие обряды тесно связаны в пределах ритуальной практики земледельческой культуры: и зерно, и покойник закапываются, ритуально уничтожаются для того, чтобы возродиться в новом качестве к новой жизни.

В контексте этой работы нет смысла подробно рассматривать стилистическую эволюцию масок, изображающих антилоп. Достаточно только сказать, что они в Западном и Центральном Судане представлены практически всеми мыслимыми типами – от есте-

Таблица III. Синхронная эволюция масок народов Западного Судана, изображающих антилоп

	Фигура животного полностью	Изображение головы животного	Комбинированное изображение
Сильно стилизованные и изображения	<p>бамбара</p>  <p>моси/накомсе</p>	 <p>васулунке</p>	 <p>бамбара, васулунке</p> <p>васулунке</p>
Умеренно стилизованные и изображения	 <p>бамбара, малинке</p>	 <p>курумба</p>	 <p>васулунке</p> <p>миннанка</p>
Натуралистичские и изображения		 <p>бозо</p>	

ственного прототипа (череп антилопы, обтянутый орнаментированной кожей) у сонгаев, натуралистических наголовников/марионеток бозо — и до предельно абстрактных у различных субэтнических групп в составе этноса бамбара¹.

Более интересно для нас само их разнообразие, прочно связанное с тем, что в этнологии принято называть этничностью — «самостью» народа, тем, что отличает его от всех других.

На табл. III (с. 173) схематически показана синхронная стилистическая эволюция масок, изображающих антилоп. Нетрудно заметить, что каждый из их многочисленных типов привязан к определённому этносу, но чаще — к субэтнической группе в составе какого-либо этноса.

Как видно на таблице, каждый из этносов или субэтнических групп, как правило, обладает совершенно определённым типом масок. Разумеется, они варьируются, но сам тип устанавливается всегда очень точно. Исключение составляют только наголовники васулунке, относительно небольшой субэтнической группы в составе этноса бамбара, живущей на крайнем юго-западе Мали. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что для всех из них характерны предельно абстрактные формы, что можно считать стилистической константой и, соответственно, знаком-индексом этой субэтнической группы. Что же до разнообразия самих их типов, то это можно объяснить относительной молодостью группы, начавшей формироваться не ранее начала XIX в. (васулунке являются потомками скотоводов-фульбе, осевших на землю и принявших язык и культуру земледельцев-бамбара).

Дело в том, что для бамбара, частью этноса которых являются васулунке, характерна своеобразная этническая экспансия. Бамбара на протяжении всей своей истории инкорпорировали в состав своих кланов иные группы, причём следы этого поглощения сохраняются в изобразительном искусстве в виде совершенно конкретных форм и образов. Так, субэтническая группа минианка (сенуфо, инкорпорированные в состав этноса бамбара) в своих масках сохраняют связь с формами, характерными для искусства сенуфо.

¹ О синхронной и диахронной стилистической эволюции масок-наголовников, изображающих антилоп, подробно см.: *Куценков П.А.* Этнос и его искусство: Западный Судан. М., 1990. С. 32–35, 106–111.

Теперь можно примерно обозначить группы, которые обладают собственными, уникальными знаками-индексами в изобразительном искусстве. Это, во-первых, этнические группы; во-вторых, субэтнические; в-третьих, социально-возрастные, ритуальные объединения и множество других подобных сообществ. Иными словами, это вообще все группы, которые имеются в традиционных обществах.

Поэтому не вызывает ни малейших сомнений то, что традиционное изобразительное искусство служило средством групповой идентификации, позволявшей членам группы чётко отделять «своих» от «чужих».

Все эти сообщества в совокупности образуют и вертикальную, и горизонтальную структуру (поэтому каждую ритуальную маску или скульптуру предка теоретически можно атрибутировать очень точно).

Не менее яркий пример «сознательной переделки идеологической традиции» — искусство обитающих в Республике Мали на плато Догон догонов.

Устная традиция догонов сохранила сведения о двух первоначальных волнах миграции на плато Догон. Это случилось примерно в X веке. Первая шла с юга, из Ятенги (Буркина-Фасо) — под натиском воинственных моси некие хабе отступили на неприступные скалы плато Догон, где смешались с аборигенами теллем. Вторая волна накатилась с юга Мавритании, с территории современной провинции Ход-эш-Шарки. Эти люди пересекли Нигер около Сансандена и осели в междуречье Бани и Нигера. Несколько позже перенаселенность междуречья заставила часть народа, известного в истории под именем Н'Дого (или Н'Догом)¹, покинуть эти места и двинуться дальше на юго-восток, они добрались до плато и начали войну с теллем и их союзниками, карликами йерре, изгнали их и начали новую жизнь на завоеванных территориях. Эти сведения подтверждаются устной традицией соседей догонов, моси, изложенной одним из первых этнологов-африканцев Дим-Делобсом².

Помимо первых двух волн миграции были и другие; это привело к тому, что сейчас население плато Догон говорит на четырех

¹ В языках манде слово «n'dogo» означает «мой [наш] младший брат».

² *Dim Delobson A.A. L'Empire du Mogho-Naba: coutumes des Mossi de la Haute-Volta*. P., 1932.

языках: собственно догон, сонгаи, сараколе (сонинке) и фуль, относящихся к разным языковым семьям, — нило-сахарской и нигер-конго. Власть у догонов функционирует в соответствии с территориально-административным принципом. В совете старейшин, «законодательном органе», его члены представляют не кланы или роды, но деревни. Формально во главе всех догонов стоит огон-дале, однако это не столько царь, сколько верховный жрец. Светская его власть существенно ограничивается советом старейшин. Та же структура управления воспроизводится и на уровне деревни: там тоже есть огоны и советы старейшин.

Таким образом, с этнографической точки зрения современные догоны представляют собой парадоксальное явление. У них нет ни одного признака единства этноса, кроме важнейшего — сознания этого самого единства. Но нет общего языка, нет сознания единства происхождения, нет даже единой этнической территории, поскольку каждая из групп обитает в своей деревне и вполне автономна. При этом традиционное искусство догонов отличается поразительным стилистическим единством. Это несомненное противоречие, однако при ближайшем рассмотрении оно оказывается мнимым.

Общество догонов представляет собой потестарный этно-социальный организм, один из бесчисленных в Тропической Африке вариантов перехода от позднего родового общества к государству. Несмотря на то что каждая из прибывавших на плато групп сохраняла свою этничность, сложившееся там общество как целое тем не менее достигло очень высокой степени консолидации и устойчивости. Как заметил Л.Е. Куббель, «политическая надстройка интегрирует в единое целое разные культуры»¹; у догонов интеграция коснулась лишь некоторых аспектов культуры. К их числу относится и изобразительное искусство.

Особое место в искусстве догонов занимают маски. Их около семидесяти типов (по объекту изображения). Маски делятся на две основные группы. В первую входят те, что изображают преимущественно животных (но также и маска Сириге, изображающая дом огона); их делают из дерева. Вторая группа изображает исключительно иноплеменников. Эти маски изготавливаются из ткани.

¹ Куббель Л.Е. Указ. соч. С. 158.

Деревянные маски догонов не способны изобразить что-то конкретное — но зато обозначить способны все что угодно. Их лица представляют собой массивный, близкий к кубу объем, где лицевая часть сильно углублена внутрь. Лоб и боковые грани вместе с тонким, очень характерным стреловидным носом находятся на уровне передней поверхности этого объема. Материал между ними выбран, и на заглубленной поверхности помещены глазные отверстия прямоугольной формы. Грани основного объема подчас сильно сглажены — так, что становятся округлыми. Варьируются маски разного рода навершиями или деталями вроде ушей и рогов, обозначающими конкретный вид животных или предмет. Из всех возможных наверший наибольший интерес представляет то, что венчает маску Канага, но о нем мы поговорим несколько позже.

Мотив трех вертикалей (боковые грани и нос) преобладает и в круглой скульптуре: там они образованы торсом и руками. Линии рук нередко имеют продолжение в ногах скульптур, причем общая вертикальная направленность композиционной схемы акцентируется подчас совершенно сознательно, особенно когда горизонталь, ограничивающие сверху и снизу вертикали, практически не расчленены. Ступни ног в скульптуре либо едва намечены, либо просто погравированы. Некоторая часть скульптуры догонов построена по схеме, практически неотличимой от навершия маски Канага. Это фигуры с поднятыми вверх руками (сам жест означает моление о дожде). Иногда на голове фигуры помещается сосуд — символ изобилия и благоденствия.

Догоны до сих пор сохраняют традиции наскальной живописи. Эти изображения очень близки петроглифам завершающей фазы Периода верблюда в Сахаре. Строго говоря, именно наскальные рисунки догонов представляют собой вполне логичное завершение великой традиции сахарского наскального искусства, правда на несколько сотен километров удаленное от самых южных изображений сахарского комплекса в излучине Нигера.

В оформлении фасадов традиционных построек догонов преобладает тот же мотив вертикалей, что и в круглой скульптуре. Стены нередко декорированы налестами в форме навершия все той же маски Канага.

Редкое стилистическое единство деревянных масок, круглой скульптуры и архитектуры, характерное для культуры догонов, на-

рушается только группой матерчатых масок, изображающих иноплеменников. Эти маски не имеют вообще ничего общего с остальной массой не просто масок, но вообще с предметами материальной культуры догонов: это простые мешки с прорезями для глаз, расшитые раковинами каури. Формальное единство этих масок настолько велико, что маску, изображающую француженку-этнографа, практически невозможно отличить от маски, изображающей женщину-фульбе.

Стилистически единая часть искусства догонов тем или иным образом связана с внутренним аспектом бытия их общества: это их дома, их предки, животные, на которых они охотятся, или сами охотники-догоны, или дом вождя. Смысл этой группы изображений и архитектуры можно выразить словами: «Мы едины; мы такие, какие мы есть». Но понять это можно только с учетом существования второй группы масок. От деревянных масок их отличает даже сам материал — ткань. Смысл этой группы таков: «Это не мы; мы совсем не такие».

На первый взгляд это типичное противопоставление «мы—они», и у догонов оно имеет вполне первобытный характер. Но, как отмечал Б.Ф. Поршнев, «так просто дело выглядело только на заре истории, затерянной далеко за видимым нам горизонтом»¹. Формально это действительно некоторый рецидив самой темной архаики, но на деле все обстоит гораздо сложнее.

Дело в том, что общество догонов, гармонично соединяющее в себе несколько этнических групп, никак нельзя назвать примитивным. Противопоставление «мы—они» у догонов существует в условиях этнического плюрализма их общества: «они» в известном смысле инкорпорированы в состав тех, кто «мы». Имела место по меньшей мере одна инверсия: «они» получили статус «мы» и сразу же оказались отгороженными поистине китайской стеной от своих соплеменников за пределами плато.

Очень важно, что большие группы масок различаются между собой не только внешним видом и материалом. Различна и степень единства внутри каждой группы. Матерчатые маски, изображающие иноплеменников, сливаются в действительно нерасчленимое целое; деревянные маски, стилистически совершенно единые, все

¹ Поршнев Б.Ф. Социальная психология и история. М., 1966. С. 82.

же разнятся между собой благодаря деталям. Эти детали — навершия разных форм, варьирующиеся от резных многометровых досок масок Сириге и Имина-на до вполне натуралистического изображения животного в маске «Красная обезьяна».

Это очень интересное явление: «мы» дифференцированы в значительно большей степени, чем «они» (важно только то, что это не «мы»). Значение группы деревянных масок гораздо сложнее: его можно выразить словами: «Это мы: мы разные, но мы едины». Тут все соответствует тенденции, отмеченной в свое время Б.Ф. Поршневым: «Чем дальше уходила история от первобытности, тем более “они” и “мы” менялись местами: многообразные общности психологически ощущаются по противопоставлению не просто к каким-либо конкретным “они”, а по противопоставлению просто всем, кто не “мы”»¹.

Обратимся теперь к примеру, весьма далекому от традиционной Африки и во времени, и в пространстве. Речь идет о скифо-сибирском зверином стиле, распространенном на огромных степных пространствах Северной Евразии с первой половины I тыс. до н.э. до первых веков нашей эры.

В истории мирового традиционного искусства, пожалуй, нет примера более устойчивого и более распространенного стиля (если не считать таковым палеолитическое искусство). При этом условия, в которых создавались памятники искусства звериного стиля, отличались поразительным разнообразием:

Культуры скифского типа создавались в неодинаковых природных условиях этносами, различавшимися между собой по решающим признакам, прежде всего антропологическим и языковым. Так, что касается лингвистической принадлежности племен — носителей культур скифского типа, то можно считать общепризнанным, что среди них были представители не только различных языковых групп, но и разных языковых семей: индоевропейской (скифы, савроматы, саки, уральской (племена ананьинской культуры в Волго-Камье и Южном Приуралье), северокавказской (племена кобанской культуры), алтайской (племена Южной Сибири и Монголии, располагавшиеся, во всяком случае, восточнее Саяно-Алтайского региона)².

¹ Там же.

² Кореняко В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002. С. 5–6.

В.А. Коренько предложил любопытную гипотезу происхождения звериного стиля, объясняющего его универсальность: он связал его с облавными охотами, бывшими у кочевников Северной Евразии «не столько хозяйственным занятием, сколько средством боевой подготовки воинов»¹. Но роль облавных охот в кочевом обществе только этим не ограничивалась. Так, уже в исторические времена во время охот проводились выборы монгольских ханов, а карьера многих видных военачальников была связана именно с институтом облавных охот, — согласно некоторым вариантам традиции, Чингисхан начинал как предводитель облавщиков. Так это или нет, но, как считает В.А. Коренько и другие исследователи, «военно-организаторский гений Чингисхана проявился в соединении формирующейся из корпуса тургаудов армии с древнейшей родоплеменной традицией устраивать ежегодные облавы на дикого зверя»². Ссылаясь, в частности, на записки Марко Поло, В.А. Коренько отмечает, что во время облавных охот зверей не убивали, но ловили. Прямые указания на то же обстоятельство содержатся и в «Сокровенном сказании» монголов.

Сопоставив эти сведения с ярко выраженными особенностями самого звериного стиля, В.А. Коренько пришел к выводу, что изображались именно пойманные живьем, сострунные животные. Добавив к этому данные о мимике животных, российский ученый пришел к выводу, что звери изображались в момент наивысшего страха и агрессивности, что точно соответствует поведению пойманного живьем дикого зверя.

Получается, что неповторимая экспрессия звериного стиля обусловлена сугубо естественными причинами. Тем более интересно тогда, почему и зачем именно такая форма была избрана древними кочевниками Северной Евразии.

На этот вопрос В.А. Коренько дает ясный и, вероятно, единственно возможный ответ: он связывает закрепление формальных особенностей звериного стиля с особой социальной группой кочевнического общества — молодыми воинами-охотниками. В.А. Коренько пишет:

¹ Там же. С. 154.

² Там же. С. 155.

Основываясь на исторических, этнографических и фольклорных источниках, мы можем в итоге предположить, что членам социальных групп воинов-охотников было присуще в высшей степени реактивное, часто буйное, неуравновешенное, поведение, игнорирование смертельной опасности — в целом то, что психологи называют экспрессивностью поведения и акцентуация характера.

Такие особенности психики отчасти объясняются довольно жестким объективным отбором членов этой социальной группы. Мало того, что они были воинами и охотниками. Чрезвычайно важно, что они были всадниками в эпоху, когда отсутствовали стремена и жесткие седла. Поэтому всадником-воином и участником облавных охот мог стать прежде всего мужчина вполне определенного возраста, темперамента и мышечного тонуса. Бесспорно, отбор шел и с учетом психических качеств. Это были прежде всего, конечно, молодые мужчины. По мнению психологов, экспрессивность поведения в высшей степени свойственна как раз молодежным коллективам¹.

Связь звериного стиля с облавными охотами подтверждается прямыми археологическими источниками. Так, среди монгольских петроглифов в немалом количестве встречаются изображения и самих облавных охот, и их трофеев, и даже отдельные их эпизоды, видимо, оказавшие на авторов петроглифов наибольшее эмоциональное воздействие.

Одна из самых ярких сцен, несомненно изображающих облавную охоту, находится в Монголии в Доод-Хулгане. Это очень интересная композиция, кстати полностью опровергающая версию относительно «модели мира скифской культуры» и элементов «зооморфного кода», связанных с «нижним», или «хтоническим», миром. Напротив, это предельно конкретное по масштабам традиционного искусства изображение конкретного события.

В нижнем регистре композиции изображены слева направо собака (?), две очень схематичные человеческие фигуры, прямоугольник с точечным рисунком (возможно, изображение погребения) и ещё одна человеческая фигура с животным, вид которого установить не представляется возможным в силу крайней схема-

¹ Там же. С. 158.

тичности изображения. Во втором снизу регистре изображены два лучника с развернутыми внутрь композиции луками с положенными на тетиву стрелами, а между ними — две фигуры горных козлов. В следующем (третьем) регистре слева направо показаны фигура какого-то хищника с открытой зубастой пастью (возможно, волк) и неидентифицируемое изображение массивного животного, возможно медведя или кабана. Далее изображена схематическая человеческая фигурка, крест в виде буквы «X» и непосредственно над ним — очень условная фигура животного. Судя по характерно загнутому хвосту, это ещё одно изображение собаки. Ещё выше размещены фигура человека с двумя лошадьми (коновод?) и компактная группа из трёх одинаковых и очень схематичных изображений людей. Наконец, в самом верхнем (пятом) регистре можно видеть едва намеченное изображение вытянутого по горизонтали прямоугольника, двух кругов, птицы (или штандарта?) и ещё одного прямоугольника с точечным орнаментом. Он идентичен изображению в нижнем регистре, но с добавлением схематического изображения человека в центре фигуры.

Тут, несомненно, можно было бы пуститься в туманные и многозначительные рассуждения о «верхнем» и «нижнем» мире и о медведе как посреднике между этими двумя мирами. Причём в последнем случае можно было привлечь материал искусства верхнего палеолита, в частности изображения медведей в открытой в 1997 г. пещере Шове...

Но в таком поиске интеллектуальных приключений попросту нет нужды, поскольку смысл композиции предельно ясен. Если сделать единственное допущение относительно того, что на петроглифе изображена финальная фаза загонной охоты, то все фигуры приобретут конкретный, понятный и совершенно определённый смысл в пределах всего композиционного целого.

Прежде всего, распределение фигур по регистрам, скорее всего, представляет собой вовсе не изображение «верхнего», «среднего» и «нижнего» мира, но развертку на вертикальной плоскости фигур, разбросанных в реальном пейзаже. В нижнем регистре показаны наиболее близкие к наблюдателю фигуры, во втором сверху — наиболее удалённые. В первом сверху регистре обозначено небо.

О том, что на композиции у Доод-Хулгана изображена именно совершенно определённая, прекрасно известная автору (или авто-

рам) композиции местность, свидетельствуют изображения двух погребений. Возможно, что это не что иное, как топографическая «привязка» к месту действия.

Но дело не ограничивается только указанием на место проведения облавной охоты: вполне вероятно, что композиция содержит и указание на время её проведения. Изображение в верхнем регистре двух крутов — малого и большого — возможно, представляет собой изображения, соответственно, луны и солнца, причём в тот момент, когда днём можно видеть и дневное, и ночное светила. Такое случается отнюдь не каждый день, и потому был смысл обозначить это астрономическое событие в видах наилучшего запоминания удачной охоты.

Фигуры людей и собак в нижнем и людей в четвёртом регистре представляют собой изображения пеших загонщиков. Лучники во втором регистре расстреливают окружённых загонщиками горных козлов, но не крупных животных в третьем регистре.

Петроглиф содержит информацию о том, как, собственно, проводились загонные охоты: в финальной её фазе часть окружённой дичи убивалась, но часть, вероятно, отлавливалась живьём, причём относится это прежде всего к крупным животным и хищникам. При этом охотники спешивались, а лошадей вверяли коноводам.

При такой трактовке изображения ответ получает те вопросы, что были бы неизбежны, если бы мы приняли «мифологическую» версию: почему регистров пять, а не три («верхний», «средний» и «нижний» миры)? И почему изображение погребения имеется и в нижнем («хтоническом»), и в верхнем («небесном») регистрах композиции?

Но вопросы всё же остаются. Во-первых, что означает крестообразная фигура в третьем регистре и, во-вторых, что значит фигура птицы в верхнем регистре? Если значение крестообразной фигуры непонятно, то относительно изображения птицы можно предложить по меньшей мере две версии.

Прежде всего, это может быть именно изображение птицы — в пользу такой версии говорит её расположение рядом с изображением светил, т. е. в небе, где и положено находиться птицам. Но возможна и вторая версия: это не птица, но штандарт, изображающий птицу. В этом случае композиция содержит указание не толь-

ко на место и время проведения облавной охоты, но и на группу, которая эту охоту проводила.

Анализ композиции в Доод-Хулгане приводит к нескольким чрезвычайно важным выводам. Во-первых, обращает на себя внимание пиктографический характер этой композиции: это уже не столько изображение события, сколько запись-отчёт о событии. Следовательно, к моменту появления этого петроглифа культура древних кочевников уже вышла на тот уровень, за которым при благоприятном стечении обстоятельств следует изобретение письменности. Нечто подобное происходило и в Сахаре. Однако и в Сахаре, и в степях Северной Евразии не произошло открытия оригинальной системы письма, причём в схожих обстоятельствах: кочевники-скотоводы так и не преодолели границу между потестарным обществом и государством, являющимся единственным «заказчиком» на изобретение письменности. Во-вторых, и в Африке, и в Евразии позже получили распространение заимствованные извне алфавиты (в Сахаре – тифинаг и арабский). Но сама возможность этого заимствования была создана значительно раньше времени заимствования, в недрах самих древнекочевнических сообществ.

В-третьих, обращает на себя внимание предельно прагматический характер изображения, где нам не удалось обнаружить ни малейших следов мифологического символизма. Это не значит, что пиктограмма не оставляет вопросов, список которых вовсе не ограничивается теми, что возникли в процессе анализа композиции. Так, например, не совсем понятно значение изображений животных: то ли их число указывает на точное число добытых зверей, то ли это всего лишь обозначение видов охотничьих трофеев.

Четвертый вывод касается уже особенностей стилистической эволюции древнекочевнического искусства. Как нетрудно заметить, только одна фигура (хищник с оскаленной пастью в третьем снизу регистре) обладает выраженными признаками звериного стиля и имеет многочисленные аналогии, например, в оленных камнях. Прочие же фигуры настолько условны, что вообще выпадают из понятия о стиле: это предельно схематичные значки, только обозначающие, но не изображающие вещи. А из этого наблюдения следует непреложный вывод о существовании в недрах искусства древних кочевников Евразии не одного, но по меньшей

мере двух стилей: «демократического» и предельно условного стиля петроглифов и «мемориального» стиля металлических изделий и оленных камней.

Отнюдь не все петроглифы отличаются столь же четким делением на регистры, как только что описанная композиция. Значительно больше изображений, где ничего подобного нет или есть в зачаточном виде.

В этом отношении может быть признана типичной группа петроглифов в зверином стиле на горе Бичигтын-Хад. Естественные трещины скальной породы разбивают эту группу на четыре «композиции», возможно связанные в единое целое.

На левом верхнем фрагменте скалы изображены два лучника, расстреливающие группу животных. Это — сверху вниз — олененок, крупный олень, ещё один взрослый олень, но значительно меньшего размера, чем первый, и два горных козла. Кроме того, под олененком, но над крупным оленем, расположена фигура собаки (?). Возможно, что ещё одна собака изображена за верхней фигурой горного козла. Кроме того, в правом нижнем углу композиции намечено изображение ещё одного животного.

Это, несомненно, именно композиция, не только связанная единым сюжетом, но даже «вписанная» в скальный фрагмент. Так же не вызывает сомнений, что изображена тут именно финальная фаза охоты: на пеших лучников собаки выгоняют группу дичи. О том, что дичь гонят именно на лучников, свидетельствует то, что звери повернуты головами к стрелкам.

На скальном фрагменте, расположенном ниже первого, изображена группа из двенадцати животных (в основном горные козлы) и загадочная фигура с большой круглой головой, но без рук. Группа из десяти животных изображена и на правом нижнем скальном фрагменте.

Но особый интерес представляет композиция на правом верхнем фрагменте скалы. Внизу слева направо изображены лошадь, человек, схватившийся одной рукой за рога горного козла, под козлом фигура собаки. Справа от человека — фигура дикого кабана. Над лошадью изображён олень с характерными для звериного стиля рогами. В этой композиции обращают на себя внимание три обстоятельства. Во-первых, это одно из немногих изображений, где показан сам процесс лова животного; во-вторых, челове-

ческая фигура изображена предельно экспрессивно — особенно впечатляет левая рука с растопыренными пальцами. В-третьих, именно на этом фрагменте сконцентрированы характерные особенности звериного стиля (лошадь и олень).

Излишне говорить, что в композиции на горе Бичигтын-Хад невозможно обнаружить следов мифологического символизма — тут вообще отсутствует членение на регистры, а смысл композиций с участием человеческих фигур предельно ясен без привлечения каких-либо мифологических штудий.

Любопытно, что некоторая аналогия звериному стилю обнаруживается в искусстве Тропической Африки. Это один из многочисленных подтипов масок Согоникун/Чивара, встречающийся на юге и юго-востоке Республики Мали в зоне этнического контакта между бамбара и другими этносами Западного Судана. Такие маски в основном используются в сугубо земледельческих обрядах, однако зафиксировано их участие и в церемониях охотничьих союзов, для членов которых в высшей степени характерна именно экспрессивность и нарочитая театрализация поведения. Таким образом, есть некоторые основания предполагать, что охотничья культура (и/или субкультура) вообще располагает к появлению экспрессивных форм в традиционном искусстве.

Суммируя наблюдения над традиционным искусством древних кочевников Северной Евразии и современных народов Тропической Африки, можно сделать вполне определенные выводы.

Во-первых, традиционное искусство меньше первобытного подвержено непосредственному воздействию психологических факторов; на первый план выходят факторы социальные, этнические и даже политические. Иногда они формируют стиль традиционного искусства напрямую, как в только что рассмотренных африканских примерах. Но бывает, что те же факторы действуют более опосредованно, создавая особую социально-психологическую среду, которая, в свою очередь, и приводит к появлению весьма специфичных форм изобразительного искусства, как это случилось с носителями культур скифо-сибирского звериного стиля.

Во-вторых, всегда и везде в основе этнических стилей так или иначе лежит дихотомия «мы—они», причем традиционное искусство служит тем самым маркером, который и отличает «своих» от «чужих». Эта изначальная бинарная оппозиция человеческого

мышления сохранилась с палеолита, и только в таком смысле традиционное искусство сохраняет преемственность с той эпохой.

Однако в традиционном искусстве размечивание разделяет только человеческие группы — этнос от этноса, или особую социальную группу — от прочих групп в составе одного и того же этноса. Причем, как мы видели, по крайней мере в Тропической Африке, такое размечивание было результатом вполне сознательной умственной работы. Следовательно, и эта кажущаяся аналогия с палеолитическим искусством оказывается мнимой. Что же касается непосредственно психологии восприятия и, соответственно, образов, палеолитические и традиционные изображения являются полной противоположностью друг другу.

На первый взгляд петроглифы звериного стиля или маски догонов мало чем отличаются от сверхобобщенного искусства неолитического типа. Но и это сходство иллюзорно: условность традиционного искусства является результатом совсем иных психических процессов.

Перешагнув однажды через неолитическое сверхобобщение, люди очень далеко ушли от непосредственно-аффективных реакций на раздражители из окружающей среды. Как мы видели, все в традиционном искусстве плотно увязано исключительно с этносоциальной динамикой. Потому-то было бы величайшей ошибкой трактовать формальное сходство между традиционными и неолитическими петроглифами, скульптурами и масками как свидетельство идентичности мышления человека неолита и носителя традиционных культур, доживших до XX, а кое-где и до XXI века.

Проблема бытия традиционного искусства тесно связана с другой проблемой — возникновением письменности. Как нетрудно было заметить, в нашем по необходимости кратком обзоре и древнего, и почти современного традиционного искусства все его памятники, все типы масок, скульптур и петроглифов имеют то самое качество, которого начисто были лишены даже те палеолитические изображения, что «размечали» земную поверхность: они нечто обозначают (миф, этнос, социально-возрастную группу внутри данного этноса и т. д.). Если обобщить весь этот поистине необозримый материал, то неизбежен будет вывод: произведения традиционного искусства призваны нечто «напоминать» или способствовать «припоминанию». Иными словами, они в беспись-

менном обществе играют ту же роль, что надпись в обществе, уже овладевшем письмом.

На это свойство традиционной культуры, с одной стороны, давно уже обращали внимание. С другой, этнологи упорно игнорировали заявления, например, информантов-бамбара о том, что маски Согоникун/Чивара призваны «напоминать» людям историю культурного героя Чивара, некогда научившего их земледелию. Почему-то считалось (и считается), что подобные заявления только скрывают некий эзотерический смысл масок. Но с учетом мнемической истории первобытного и традиционного искусства, кратко изложенной в этой работе, получается, что информанты говорят чистойшую правду.

Многие исследователи обращали внимание на особенности памяти «примитивного человека», отмечая ее феноменальную точность. При этом происходила весьма досадная путаница: человек истинно примитивный — кроманьонец — постоянно смешивался с человеком — носителем традиционных культур. Только к первому относятся такие слова Л.С. Выготского и А.Р. Лурия:

Таким образом, память органического человека, или так называемая мнема, основа которой заложена в пластичность нашей нервной системы, т. е. в способности ее сохранять следы от внешних возбуждений и воспроизводить эти следы, — эта память достигает у примитивов своего максимального развития. Дальше ей развиваться некуда¹.

Как мы видели, эта память, в основе которой лежат эйдетические образы, действительно достигла апогея к концу палеолита, и дальше ей развиваться было некуда. В дальнейшем, судя по памятникам искусства мезолитического круга, происходило только ее затухание. Зато нарастает образная память, и вот она-то и требует внешнего ассоциативного «подкрепления» в виде масок, скульптур или наскальных изображений, уже ничего общего не имевших с наскальными изображениями ориньяка или мадлена. Поэтому-то традиционное искусство и следует рассматривать как явление того же ряда, что рисунчатое или узелковое письмо.

¹ *Выготский Л.С., Лурия А.Р. Память примитивного человека / Психология памяти. М., 2002. С. 397.*

Поэтому-то и находится оно для носителей традиционных культур за пределами эстетики. И именно поэтому такое искусство полностью исчезает с появлением настоящих, пусть даже самых архаичных, систем письма.

Соответственно, следует скорректировать и понятие «обобщение», сплошь и рядом применяемое к традиционному искусству. Сам традиционный скульптор или резчик уже ничего не обобщает: он просто имитирует более ранний образец-«напоминатель», поступая точно так же, как его собрат, изготавливающий по раз и навсегда утвержденному традиционному шаблону орудие труда. Да и отношение к маскам в африканских традиционных культурах мало чем отличается от отношения к сельскохозяйственным или охотничьим орудиям. Поэтому-то можно утверждать, что в традиционных культурах образ — это просто тот шаблон, что складывался веками и прочно закреплен у резчика не столько в воображении, сколько на уровне двигательной моторики.

Тут следует учитывать еще два фактора, сильно способствующих повышению степени условности традиционного искусства. Во-первых, некоторые типы традиционной скульптуры и масок действительно восходят еще к неолиту и потому влачат в себе реликты неолитического сверхобобщения. Во-вторых, при бесконечном самовоспроизведении традиции мера условности со временем только накапливается, поскольку каждое последующее произведение имитирует не реальный объект, но более ранний образец. Чем традиция древнее, тем дальше уходит она от естественного прототипа. Именно это и приводит к тому, что на огромных пространствах Северной Евразии находятся миллионы совершенно неотличимых друг от друга петроглифов звериного стиля, а маски Согоникун/Чивара у бамбара, разделяясь на несколько типов, внутри каждого из них практически неотличимы друг от друга.

Изобретение письменности и конец традиционного искусства

Итак, в финальной фазе своего существования традиционное искусство приходит к пиктограммам. Причём роль пиктограммы может играть и наскальное изображение, и скульптура, и маска —

значит, и в этой фазе своей эволюции основной функцией традиционного искусства остаётся мнемоническая.

Эта финальная фаза может длиться очень долго – типичным примером являются догоны в Мали, чей потестарный ЭСО пребывает в устойчивом равновесии уже около тысячи лет. В таких случаях сохраняется status quo. Правда, стиль традиционного искусства может эволюционировать, причём подчас весьма быстро и радикально, но суть дела от этого не меняется: оно остаётся поздним традиционным искусством, балансирующим на грани *изобретения и письма*.

Немецкий исследователь И. Фридрих собрал многочисленные случаи изобретения письменности представителями традиционных культур («нецивилизованных народов» в терминологии И. Фридриха)¹. Нам только остаётся вслед за немецким исследователем рассмотреть некоторые из этих случаев и попытаться определить, в какой степени почти современные изобретатели письма повторяли путь своих далёких предшественников в Египте, древнем Китае и Шумере.

В 1821 г. в США индеец-чероки по имени Секвойя (Сиквайи) создал письменность для своего языка. При этом в миссионерской школе он видел английские книги и даже получил в подарок букварь, но английского языка не знал. Таким образом, у Секвойи не было знания языка – но было представление о нём.

Первым шагом Секвойи стала попытка создания словесного рисуночного письма. О нём не сохранилось достоверных сведений. Скорее всего (и это весьма показательно), что Секвойя очень быстро понял, что такое письмо было бы слишком сложным и потребовало бы слишком много времени для своей детальной разработки:

Тут ему пришло в голову, что слова просто можно разложить на слоги, создав тем самым слоговое письмо. Однако этот важный шаг, как показывают другие параллельные случаи создания письма в наше время, вряд ли был результатом его собственных стараний, скорее он был подсказан ему миссионерами, вероятно читавшими для него по буквам и по слогам слова в букваре. Сначала Секвойя

¹ Фридрих Ф. История письма. М., 1979.

составил репертуар из 200 слоговых знаков, но они допускали и дальнейшее упрощение. Так как множество знаков изображало слоги типа «S + согласный + гласный», то изобретатель, видимо опять-таки не без влияния со стороны миссионеров, ввел особый знак для S, который, всюду сохраняя свою форму, мог ставиться перед различными слогами. Это уже было предпосылкой для создания буквенного письма, но предпосылка не получила в дальнейшем никакого развития. Таким образом, Секвойя нашел способ обойтись 85 знаками¹.

При создании графической формы знаков Секвойя не стал утруждать себя изобретением каких-либо новых знаков. Он просто взял знаки латинского алфавита (значения которых он даже не знал) и приписал им слоговые значения: для слога *la* — *W*, для слога *gc* — *E*, для слога *mi* — *H*, для *gc* — *A* и т. д. Но поскольку букв латинского алфавита для 85 слогов не хватало, Секвойя создал несколько новых знаков, как произвольно, так и видоизменяя латинские буквы.

Оригинальную систему письма изобрели эскимосы юго-западной части Аляски у устья р. Кускоквим. Это произошло около 1900 г. По мнению И. Фридриха, именно этот случай изобретения письма в новое время «дает богатейший материал для изучения возникновения письма и позволяет провести многочисленные параллели с возникновением письма на Древнем Востоке»².

Эскимосское письмо появилось благодаря необходимости записи библейских преданий, причём требовалось как можно более точно передать звучания имен собственных. Это было связано с деятельностью миссии секты гернгутеров, которая начала работу в этих местах в 1885 г. Очень важно отметить, что к этому времени у эскимосов уже существовала примитивная пиктографическая письменность.

А дальше произошло нечто неожиданное: каждый из местных помощников миссионеров создал свою собственную письменность! Самым талантливым изобретателем письма оказался некто Нек (эскимосское имя Уйякок). Он начал создавать словесное рисуночное письмо вскоре после 1892 г. Это письмо имеет черты как

¹ Там же. С. 194–195.

² Там же.

идеографического, так и словесного письма, без фонетических знаков, но с применением символики в передаче абстрактных понятий, глаголов, местоимений и наречий. Затем были введены фонетические подсказки, так как нельзя расценивать как фонетические написания такие следования латинских букв, как *king*, *Daniel*, *god* и т. д. Придумать рисунчатые знаки для передачи этих слов было попросту невозможно, и поэтому их писал для Нека его сын Герман, который научился в миссионерской школе читать и писать по-английски. Интересно, что Нек рассматривал эти написания как единые, неразложимые словесные знаки, которые он читал совсем по-другому, так, *God* читалось *agaiyun* и т. д. Передача тех слов, для которых было невозможно подыскать рисунок, осуществляется по принципу звукового ребуса: «подставляются сходно звучащие и поддающиеся изображению слова: для *imkui* 'те' — сходно звучащее *imgutv* 'он завертывает', для *pitiktluco* 'из-за' — *pitigtsaun* 'род оружия', для *itlpinun* 'к тебе' — *iliv* 'он кладет' и т. д.¹. Нек применил и принцип фонетических комплементов, также хорошо известный по системам письма Древнего Востока.

Так, для передачи слова *imina* «тот» вначале пишется уже упоминавшееся *imgutv* «он завертывает», потом рисунок (*i*)*na* «дом» в качестве слогового знака *na*, чтобы пояснить, что имеется в виду не *imgutv* или *imkut* «те». Сходным образом *aianeramun* «от Господа» изображается с помощью рисунка человека, почтительно заключенного в круг, а внизу справа рисуется женская грудь *mulik* как передача слога *mun*².

Но на этом Нек не остановился и создал ещё одну свою систему письма — линейное слоговое письмо. Это письмо Нек продолжал совершенствовать, причём именно на последнем этапе совершенствования своей системы письма Нек повторил путь цивилизаций Древнего Востока:

1. Гласные, хотя они и содержатся уже в слоговом знаке, обычно еще раз выписываются особо: вместо *qa* Нек пишет *qa-a*, вместо *mi* — *mi-i* и т. д. Это напоминает написание *ki* в виде *ki-i*, *lu* — в виде *lu-u* в аккадской клинописи <...>.

¹ Там же. С. 196.

² Там же.

2. Интервокальные согласные обозначаются дважды: в первый раз – как конечные согласные предыдущего слога и во второй раз – как начальные согласные последующего слога, т. е. слово *iktiskama* 'когда я пришел' пишется *ti-k(?) -ki-i-is(?) -isa-a-(?)m -ma-a'*.

Фридрих считал, что «такое совершенствование стало возможным только благодаря влиянию грамотного сына изобретателя – Германа. Без помощи извне примитивный изобретатель письма не пришел бы так просто к идее слогового письма, не говоря уже о буквенном письме»².

Оригинальные системы письма были изобретены и в Тропической Африке. В 1849 г. было «открыто» слоговое письмо народа ваи в Либерии. Его изобретателем считается Момолу Дувалу Букеле. Но, скорее всего, изобретатель, подобно эскимосам юго-западной Аляски, попросту усовершенствовал уже существовавшее у ваи идеографическое письмо. Он произвёл фонетизацию словесных знаков, причем, например, знак для *ba* «мать» применялся и для *ba* «коза» и *ba* «большой», а с другой стороны, знак для *soŋo* «лошадь» акрофонически применялся и для выражения значения слога *so*. От первоначального словесного письма после нововведений Букеле остались лишь отдельные рисунчатые знаки.

Письмо ваи состоит из знаков для открытых слогов, которые пишутся слева направо. За 150 лет наблюдений начертание знаков письма ваи заметно упростилось.

Слоговое письмо со 190 знаками для слогов типа «согласный+гласный» изобрели и соседи ваи менде, говорящие на языке той же группы манде-фа семьи Нигер-Конго. Создателем письма, согласно традиции менде, считается мусульманин Кисими Камала. В письме менде незаметно никаких следов рисуночного письма – оно выглядит так, как будто оно сразу было создано слоговым и, вероятно, под влиянием письма ваи. Об этом говорят многочисленные совпадения и в начертании, и в значении знаков письма ваи и менде. Начертание некоторых знаков письма менде (*wi*, *wa*, *wi*, *wo*, *wo* и *wel*) напоминает перевернутое арабское **ﻯ** («вав»),

¹ Там же. С. 197.

² Там же. С. 198.

а *he, ha, ho* — усложненное и увеличенное арабское ح («ха»). Слоги, состоящие из одного только гласного, а именно *i, a, u, e, ī, ei* по начертанию напоминают арабский $\{$ («алиф»). Текст пишется справа налево — как и в арабском письме.

Несомненно, Момолу Дувалу Букеле арабское письмо знал и своё письмо создал отчасти по его образцу. Именно это и привело его к принципу буквенного письма, но, как был уверен И. Фридрих, он «не смог понять этого принципа и в конце концов вернулся к близкому ему слоговому письму — доказательство того, что создатели примитивных письменностей не умеют выделять согласных»¹.

Но дело, тут, вероятно, в другом — все языки манде богаты гласными и нередко (языки манде-фа) тональны. Поэтому-то слоговое письмо является для них, пожалуй, наиболее адекватной системой письма. Что касается арабского алфавита, крайне бедного обозначениями гласных, то он совсем не подходит к богатым гласными языкам манде.

Оригинальная система письма была создана и в Камеруне. Вскоре после 1900 г. царь царства Бамум по имени Нджоя изобрел письмо для своего языка. Первоначально Нджоя придумал идеографическое письмо, но оно могло только приблизительно обозначить содержание высказывания. Идеографическая фаза эволюции письма бамум засвидетельствована показаниями местных информантов, утверждающих, что первоначально письменность из 500 знаков не могла передавать фразы, но только отдельные слова. И тут имеется очень важная деталь: по свидетельству тех же информантов, *эта система письма помогала во время устного общения восстанавливать в памяти содержание сообщения, уже знакомого «читателю»*².

От первой фазы эволюции письма бамум не сохранилось никаких памятников; текстуально засвидетельствованы только вторая, третья, четвертая, пятая и шестая фазы его эволюции. Во второй фазе эволюции письмо бамум стало уже настоящим словесным письмом, в котором особыми знаками обозначались понятия, включая абстрактные наречия и предлоги. В тех случаях, когда

¹ Там же. С. 201.

² Там же. С. 202.

понятие оказывалось неизобразимым в принципе, оно обозначалось при помощи звукового ребуса: знак для *ngar* «антилопа» используется для передачи так же звучащего слова *ngar* «неделя», *li* «глаз» — для *li* «имя», *yu* «есть, питаться» — для сходно звучащего *ngu* «день». Слова языка бамум, как правило, односложны и лишены флексий. Поэтому слово и слог часто совпадают.

Именно благодаря этому качеству языка бамум письменность быстро перешла к пятой фазе своего развития (206 знаков). Её отличительная особенность состоит в том, что одновременно использовались не только нефонетические словесные знаки (*rie* «сказать», *yet* «делать»), слоговая запись имен собственных (*ye-u-ra* «Иегова», *i-ki-tu* «Египет»), но и отдельные слова, написанные по слоговому принципу (*na-e-ra* «так» и *a-pua'-lo'-o* «соответственно»).

На шестой ступени развития письма бамум осталось только 80 линейных знаков, полностью утративших рисуночный характер: для обозначения слова *mfon* «король» рисуночный знак не ставится, а пишется *m-fu-o-n*; *yet* «делать» записывается как *yu-e-r* и даже пэ «к» — *na-o*. Но любопытно, что

пониманию создателя письма согласный как таковой абсолютно чужд. Собственно говоря, даже то, что мы называем слогом, Нджойя осознавал вовсе не так — каждый слог он воспринимал как односложное слово. Основополагающий переход от словесного письма к слоговому, как и переход от рисуночного письма к линейному, вероятно, следует объяснить европейским влиянием. Нджойя часто посещал миссионерскую школу, в которой дети его подданных учились читать и писать по-немецки. При разборе слов по буквам он видел, что каждое слово можно разложить на более мелкие фонетические единицы и записать линейными знаками¹.

Итак, на протяжении всей эволюции письма бамум прослеживается тенденция к ограничению числа знаков и к упрощению их формы. Это с самого начала породило одну сложность, довольно существенно ограничивавшую возможности письма бамум: этот

¹ Там же. С. 203.

язык (как и языки манде, упомянутые выше) чрезвычайно богаты омонимами (*ngar* «антилопа» и «неделя», *li* — «глаз» и «имя» и т. д.):

Если два таких слова записывать одним и тем же знаком, то неясно, что же имеется в виду — «глаз» или «имя». И чем ограниченнее репертуар знаков, тем больше возникает таких многозначных написаний. По свойственным языку бамум моносиллабичности и отсутствию флексий он напоминает китайский, но китайцы в своем словесном письме преодолели трудности, связанные с многозначностью написаний, с помощью детерминативов, так называемых «глав классов» <...>, достигнув таким путем однозначности в написании и чтении текста, но за это они заплатили значительным увеличением числа знаков. Нджойя не пошел этим путем. Он стремился лишь к сокращению числа знаков, увеличивая тем самым многозначность каждого знака. Вероятно, для него и его писцов многозначность не была особо затруднительной, потому что они могли понять по контексту, имеется ли в виду «глаз» или «имя», «антилопа» или «неделя»¹.

И всё же Нджойе так и не удалось переступить порог буквенного письма; то же относится и к другим изобретателям письменности, упомянутым выше. Тем не менее современным создателям систем письма удавалось за несколько лет проделать путь, который на Древнем Востоке занимал многие столетия.

Но в любом случае на начальных этапах развития письма его изобретатели всегда стараются передать сообщение с помощью рисунков. Знаки непосредственно обозначают понятия, минуя язык. Совершенно то же происходило при изобретении письменности и на Древнем Востоке. Первоначально письмо стремилось передавать мысли с помощью рисунков, которые должны были быть всем понятны и без всякой связи со звучанием. Поэтому-то и можно утверждать, что первоначальные системы рисуночного письма письмом, в строгом смысле слова, ещё не были: скорее, тут следует говорить о заключительной фазе эволюции пиктографии, где значение отдельных знаков-понятий зафиксировано достаточно чётко.

¹ Там же. С. 203–204.

Представители традиционных обществ XIX–XX вв., как видно из нашего обзора, удивительно быстро проходили путь от пиктографии к линейному письму. Фридрих объяснял это влиянием более развитых культур — как правило европейской. Однако такая точка зрения не совсем оправдана. Ведь на том же Древнем Востоке письменность преодолевала этот барьер без каких-либо образцов для подражания. Правда, времени на это уходило значительно больше, чем у Секвойи и Нджойи.

Переход от словесного письма к слоговому проходит сложнее, но и это препятствие в конечном счёте преодолимо. Причём, вопреки мнению И. Фридриха, он не зависит от того, «имеется ли в данном языке более или менее регулярное чередование в следовании гласных и согласных в речевом потоке и прежде всего от того, нет ли скоплений согласных внутри слова»¹. Дело тут в другом: на пиктографическом этапе развития письменности язык просто не осознаётся — человек ещё не отделяет его от себя. Потому-то нельзя согласиться и с другим мнением И. Фридриха: «Осознание отдельности слова и обозначение его с помощью рисунка или звукового ребуса следует рассматривать как основу для перехода идеографического письма в письмо в узком смысле слова»².

В том-то и дело, что обозначалось не «слово» в узком смысле, но именно понятие, поскольку иероглифическая письменность, а тем более пиктография универсальны и теоретически могут быть использованы для письма на любом языке. Они непосредственно передают план содержания лингвистических единиц. А применение звукового ребуса — это именно начало передачи звучания, т. е. осознания «самости» языка. Количество чтений иероглифа ограничено только числом языков, которые пользуются данной системой письма. Таким образом, звуковые ребусы, пусть ещё пиктографическими средствами, но всё же привязывают знак к языку. И с этого момента образы и понятия начинают передаваться не непосредственно, с помощью рисунков, а опосредованно, с помощью звучания данного языка. Не зная звучания, т. е. без знания языка, понять записанные мысли стало невозможно.

¹ Там же. С. 207.

² Там же. С. 207–208.

Следует отметить, что исследователи давно уже пришли к выводу, что пиктография представляет собой скорее заключительную фазу эволюции традиционного искусства, чем первую фазу эволюции письма. Это её свойство отмечалось, например, на древнекитайском материале:

...древнекитайское письмо тесно связано с рисунком и орнаментом, и все эти три способа графической передачи информации практически неотделимы друг от друга. Всем трём способам присущи общие особенности, общие законы развития: все они выступают в тесном взаимодействии, дополняя и заменяя друг друга, зачастую создавая смешанные «надписи», состоящие из знаков языка письменности, языка рисунка и языка орнамента. Такая тесная связь между письменностью и чисто графическими средствами передачи информации возможна только в случае отсутствия строгого соответствия письменности языку, что проявляется в незакреплённости связей «знак—идея» и «знак—слово»¹.

Итак, нет никаких сомнений в том, что первые системы письма развиваются именно из пиктографии. Здесь нет исключений — идёт ли речь о китайских и египетских иероглифах, о шумерской клинописи, о письме эскимосов или ваи. Особенно примечательно, что даже в египетской письменности, зафиксированной только в уже сложившемся виде, нередко трудно определить, где кончается изображение и где начинается надпись. В этом отношении очень характерна стела фараона Хора-Змен (Уаджи), где каждая деталь изображения является одновременно значащим элементом письменного знака.

Выше уже цитировалось мнение Н.А. Бернштейна относительно того, что иероглифы египтян и китайцев возникли не в результате «интеллектуалистически продуманной условной символики», но как результат функционирования «синкретического мышления более примитивного типа». Причём очень важно, что Бернштейн считал «соответственные синтетические графические координации» нормой для древности и подчёркивал, что в наше время они всплывают «тут и там в патологических случаях, как и

¹ Карпентьяни А.М. Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах. С. 465—466.

еще многие другие формы примитивного мышления, а может быть, и моторики». Мы имели возможность убедиться в правоте Н.А. Бернштейна: сама возможность обозначить нечто посредством изображения иероглифического типа глубоко укоренена в том, что сейчас, несомненно, существует именно в патологии — в искажении процесса обобщения. А из этого следует, что в определённое время эволюции человека такое искажение было нормой.

Тут важно подчеркнуть, что в данном случае речь идёт именно об эволюции мышления, а не общества: те случаи изобретения письменности, что были зафиксированы европейской этнологией в XIX — начале XX в., совершенно недвусмысленно свидетельствуют о том, что в прошлом и позапрошлом веках представители так называемых архаичных обществ удивительно быстро проходили «иероглифический» этап и совершали открытие либо слогового письма, либо алфавита. И говорит это не столько о европейском (или, в некоторых случаях, арабском) влиянии, сколько о том, что представители поздних архаичных обществ мыслят совсем не так, как древние египтяне, китайцы или шумеры: их мышление принципиально ничем не отличается от мышления современных европейцев и американцев. Такие культуры либо уже созрели для того, чтобы перейти в фазу государствообразования, либо уже создали ранние государства, как бамум. Иной раз письмо возникало как реакция на необходимость зафиксировать поток совершенно новой информации, как это случилось в истории с эскимосами и миссионерами. И это лишнее свидетельство того, что современный человек, к какой бы культуре он ни принадлежал, — именно современный человек, очень далеко ушедший не только от *Homo sapiens sapiens* эпохи палеолита, но даже от человека энеолита и раннего металла.

Строго говоря, письменность начинает вызревать в недрах первобытного общества ещё в мезолите, т. е. сразу же, как только человек становится человеком в полном смысле слова. Мезолитические изображения сцен боёв или охоты представляют собой не что иное, как «изображение» базовых глубинно-синтаксических структур. В ещё в большей степени это относится к описанным выше монгольским петроглифам. Это уже готовые пиктограммы, и остаётся только упорядочить систему знаков, чтобы получить настоящую иероглифическую письменность.

Изобретение письменности само по себе меняет характер традиционной культуры: получив это ёмкое и универсальное средство передачи информации, человек более не нуждается в мнемонической функции изображений. Последние быстро обособляются от письменности и сразу делают гигантский шаг к тому, что называем искусством мы, люди XXI в.

Но изобретение письменности меняет характер не только культуры, но и самого общества: письмо резко упрощает задачи управления, и потестарные этносоциальные организмы начинают превращаться в развитые государства. Так на смену традиционному обществу и культуре приходят Ранние цивилизации. Но их история уже выходит за рамки нашего исследования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как представляется автору, рассмотренный материал вполне обоснованно позволяет сделать следующие выводы:

1. 1. Изобразительное искусство палеолита по степени натурализма до сих пор остаётся непревзойдённым. Но именно натурализм, не имеющий аналогий в архаичном искусстве более поздних времён, и является важнейшим доказательством того, что палеолитическое искусство не было идентично современному и представляло собой вид деятельности, неразрывно связанный с эволюционным процессом формирования современного человека.

1. 2. По ряду параметров искусство палеолита сильно отличается от искусства более поздних времён:

а) понятие стиля к искусству палеолита неприменимо, поскольку могут быть очень похожи изображения, находящиеся в разных местах и датируемые самым разным временем, а те, что явно выполнялись примерно в одно и то же время, оказываются совершенно разными;

б) композиция в искусстве палеолита практически не встречается — напротив, так называемые композиции представляют собой, скорее, сумятицу отдельных фигур, каждая из которых существует совершенно независимо от остальных;

в) к палеолитическому искусству, по сути дела, неприменимо и понятие «образ»: палеолитические изображения не являются результатом обобщения. Они создавались на основе эйдетической памяти, с фотографической точностью фиксирующей объект, но лишённой и намёка на возможность какого-либо обобщения (нормальная образная память современного человека сохраняет информацию в виде ситуационного семантического поля, причём при обеспечении произвольного запоминания ведущую роль играют не затылочные, но лобные доли коры мозга, и особенно — левая лобная доля, «отвечающая» за речь). Дополнительным фактором, способствовавшим фиксации устойчивых эйдетических

«картин», был, вероятно, феномен воспроизведения незавершённых действий.

I. 3. Палеолитические изображения появлялись на основе функционирования психофизиологического механизма, принципиально отличного от того, что приводит в действие механизм создания изображений у современного человека: они были основаны на эйдетических воспоминаниях, которые в норме у современного человека встречаются довольно редко. Однако эйдетическая память является нормой для детей в возрасте до 2—2,5 лет, ещё не освоивших речь, и отчасти — для аутичных детей, у которых развитие речи сильно заторможено. Именно в рисунках последних встречаются прямые аналогии палеолитическим изображениям. Это значит, что зрительному восприятию первобытного человека не хватало тех качеств, что неразрывно связаны с вербализацией зрительного восприятия, характерной для современного *Homo sapiens sapiens*. Иными словами, всё, что в палеолитическом искусстве отсутствует, всё, что делает его в конечном счете недоступным пониманию современного человека, — так или иначе связано с речью.

I. 4. На уровне знаний начала XXI в. о палеолите и о психологии современного человека можно с достаточно высокой долей вероятности говорить о двух по крайней мере функциях палеолитического искусства. Во-первых, это компенсаторная функция: удовлетворяя потребность в новых впечатлениях, изображения эпохи палеолита способствовали ускоренной эволюции вида. Во-вторых, на протяжении десятков тысячелетий палеолитические живопись и петроглифы оставались не более чем отметинами животных, сделанными человеческим способом. И только в мезолите и неолите они действительно начали обретать смысл, оторванный от физиологической нужды пометить место своего пребывания.

II. 1. Анализ формальных особенностей искусства палеолита в сочетании с теми колоссальными успехами, которых добилась нейрофизиология в изучении функций префронтальных отделов мозга за последние 10—15 лет, даёт материал для частичной реконструкции эволюции психофизиологии современного человека

в филогении. Свойства палеолитических изображений позволяют предположить с достаточно высокой степенью вероятности, что речь кроманьонца примерно укладывалась в тот период онтогенеза, когда формируется детская аффективная, затем автономная, а потом — внешняя речь. Поскольку в онтогенезе сначала формируется внешняя и только потом внутренняя речь, можно, по крайней мере, предположить, что нечто подобное происходило и в палеолите. Следует обратить особое внимание на указательный жест — единственный из всех жестов, вероятно не следующий за словом, а предшествующий ему. Сочетание внешней речи с указательными жестами, «выхватывавшими» из зрительного поля обозначенные объекты, говорит о том, что первоначальные «слова» властно требовали зрительного подкрепления. Таковым могли служить как реальные объекты, так и их изображения. Следовательно, разница между современным и первобытным мышлением состоит в том, что последнее оперировало не понятиями, но либо самими предметами, либо их внешними копиями-двойниками — изображениями.

II. 2. «Дискретное» воспроизведение объектов охоты на скалах свидетельствует о том, что к моменту появления первых рисунков люди уже перешли в фазу «расчленения» реальности, к восприятию единичных объектов. Таким образом, уже начался процесс первоначального означения вещей, причём изображения играли в нём очень важную, если не ключевую, роль. Ведь многочисленные экспериментальные данные неопровержимо говорят о том, что такое возможно только при уже состоявшемся столкновении первосигнальных импульсов с второсигнальными — т. е. картина реальности уже была чем-то опосредована. Поэтому-то можно утверждать, что изображения верхнего палеолита являются памятниками эпохи первоначального означения, когда некогда целостная картина уже подверглась деформации, но ещё не сложилась в новое целостное, характерное уже для эпохи мезолита изображение означенной, очеловеченной реальности. Следовательно, и о знаках в этом случае можно говорить только с большими ограничениями — эти знаки явно сильно отличались от современных хотя бы уже потому, что отсутствовал связующий элемент между звуком и вещью: понятие. В палеолите между образом и звуковым

комплексом, словом, явно ещё не было связки. Эйдетическая картина-воспоминание была напрямую сопряжена со звуковым комплексом, причём образ и звук были совершенно равноправными членами ряда — это были индексы, объективно присущие друг другу и постоянно меняющиеся местами.

II. 3. Сравнительный анализ современного мышления в онтогенезе и патологии с образным мышлением человека эпохи палеолита показывает, что палеолитическое искусство было не просто частью первобытного мышления — оно в известном смысле и было самым первобытным мышлением, будучи в равной мере начатками и изобразительного искусства, и пиктографии, т. е., по сути дела, письменности, поскольку содержало элементы и последующих эмоциональных образов, и письменных знаков, в принципе лишенных эмоциональной окраски.

III. 1. Перечисленные выше свойства первобытного мышления заставляют вывести за пределы человеческой истории не только сам феномен палеолитического искусства, но и его носителя — всё палеолитическое человечество. О том же свидетельствует и динамика эволюции *Homo sapiens sapiens* верхнего палеолита. Можно констатировать, что на протяжении по крайней мере всего этого времени продолжалось формирование самого биологического вида. О том же свидетельствуют морфологические отличия мозга *Homo sapiens sapiens* верхнего палеолита от мозга современного человека. А из этого следует, что кроманьонцев следует рассматривать как «предков» современного человека, но ни в коем случае не как готового человека, отличающегося от современного только меньшей «информированностью».

III. 2. То, что мы видим на мезолитических изображениях, — уже примитивный бинарный код. Первые устойчивые значения явились продолжением дихотомии «мы—они», унаследованной, вероятно, ещё от межвидового конфликта между *Homo sapiens sapiens* и *Homo sapiens neanderthalensis* (по крайней мере, в Европе). Только теперь конфликт переносится исключительно в среду самих неантропов, а меты начинают обрастать синонимами. Так образуются два устойчивых семантических поля: «наше» — «чистое»

→ «сакральное» → «верхнее» → «четное»; «их» — «нечистое» → «профанное» → «нижнее» → «нечетное». Устойчивы только сами эти поля, но каждый их элемент может выступать в качестве пары для любого элемента из другого ряда. Это прямая аналогия мезолитическому искусству с его внутренне диффузными, но четко протнвопоставленными друг другу семантическими полями.

III. 3. Колоссальный разрыв между палеолитическим и мезолитическим искусством, свидетельствующий о настоящей революции в мышлении первобытного человека, позволяет, вслед за Б.Ф. Поршневым, возродить концепцию «прерывности». Однако мысль Поршнева следует уточнить: перерыв был не между неандертальцем (который не был биологическим предком *Homo sapiens sapiens*), а между палеолитическим «кроманьонцем» и мезолитическим человеком. Иными словами, максимальная продолжительность истории — не более 12 тыс. лет.

IV. 1. Искусство эпохи металла, как и традиционное искусство Африки, меньше первобытного подвержено непосредственному воздействию психологических факторов: на первый план выходят факторы социальные, этнические и даже политические. Иногда они формируют стиль традиционного искусства напрямую, как в культурах бамбара или догонов. В других случаях те же факторы действуют более опосредованно, создавая особую социально-психологическую среду, которая, в свою очередь, и приводит к появлению весьма специфичных форм изобразительного искусства, как это случилось с носителями культур скифо-сибирского звериного стиля.

IV. 2. В основе этнических стилей так или иначе лежит дихотомия «мы—они», причем традиционное искусство служит тем самым маркером, который и отличает «своих» от «чужих». Эта изначальная бинарная оппозиция человеческого мышления сохранилась с палеолита, и только в таком смысле традиционное искусство сохраняет преемственность с той эпохой. Однако в традиционном искусстве размечивание разделяет только человеческие группы — этнос от этноса — или особую социальную группу — от прочих групп в составе одного и того же этноса. Причем по край-

ней мере в Тропической Африке такое размечивание было результатом вполне сознательной умственной работы. Таким образом, и эта кажущаяся аналогия с палеолитическим искусством оказывается мнимой. Что же касается непосредственно психологии восприятия и, соответственно, образов, палеолитические и традиционные изображения являются полной противоположностью друг другу.

IV. 4. Всё это заставляет отказаться от ставшего уже традиционным взгляда на традиционные культуры как на «мифологичные» или «мистичные». Напротив — мышление традиционного человека оказывается предельно прагматичным и высокоспециализированным, и в этом отношении практически неотличимым от мышления жителей современных мегаполисов Европы и Америки. Впрочем, в этом нет ничего удивительного: ведь носители традиционных культур эволюционировали те же 150 тыс. лет, что жители Нью-Йорка, Парижа или Москвы.

Библиография

1. *Абрамова З.А.* Палеолитическое искусство на территории СССР. М.; Л., 1962.
2. *Абрамова З.А.* Ляско — памятник палеолитического наскального искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С. 53—80.
3. *Арсеньев В.Р.* Бамбара: лингвистические и социальные аспекты этнической истории // Советская этнография. 1978. № 3.
4. *Арсеньев В.Р.* Культурная среда и факт культуры (к идентификации одной женской фигуры бамбара) // Материальная культура и мифология. Сообщения Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого. Т. 37. Л., 1981.
5. *Арсеньев В.Р.* Охотничий обряд и ранние формы театра // Пути развития театрального искусства Африки. М., 1981.
6. *Арсеньев В.Р.* Политеизм бамбара и догон: связи религии с мифологией // Традиционные и синкретические религии Африки. М., 1986.
7. *Арсеньев В.Р.* Звери = боги = люди. М., 1991.
8. *Арутюнов С.А.* Многоплановость проблемы генезиса искусства // Советская этнография. 1976. № 2. С 95—99.
9. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс / Теория метафоры. М., 1990.
10. *Ариавский И.А.* Основы возрастной периодизации / Возрастная физиология. Л., 1975.
11. *Афасижев М.Н.* Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004.
12. *Бажанов Л.А., Турчин В.С.* К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание 77. Вып. 1. М., 1978.
13. *Балогун Ола.* Традиционное искусство и культурное развитие Африки // Культуры. 1984. № 1.
14. *Бассин Ф.В.* Проблема бессознательного. М., 1969.
15. *Беднарик Р.Дж.* Первые ростки творчества // Курьер ЮНЕСКО. Апрель 1998.
16. *Бейлис В.А.* Деревянная пластика Африки // Вопросы африканской филологии. М., 1974.
17. *Бейлис В.А.* Традиция в современных культурах Африки. М., 1986.
18. *Бледнова Н.С., Вишняцкий Л.Б., Шер Я.А.* Происхождение знакового поведения. М., 2004.
19. *Брамлей Ю.В.* Современные проблемы этнографии. Очерки теории и истории. М., 1981.
20. *Божович Л.И.* Потребность в новых впечатлениях // Проблемы формирования личности / Под ред. Д.И. Фельдштейна. М.; Воронеж, 1995.
21. *Бунак В.В.* Происхождение речи по данным антропологии / Происхождение человека и древнее расселение человечества. Труды И-та этнографии. Нов. серия. Т. 16. М., 1951.
22. *Бунак В.В.* Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе // Ископаемые гоминиды и происхождение человека. М., 1966.

23. *Бутовская М.Л.* Эволюция человека и его социальной структуры // Природа. 1998. № 9.
24. *Вишняцкий Л.Б.* Происхождение Homo sapiens. Новые факты и некоторые традиционные представления // Советская археология. 1990. № 2. С. 99–114.
25. *Вишняцкий Л.Б.* «Забегание вперед» в развитии палеолитических индустрий: явление и его интерпретация // Петербургский археологический вестник. 1993. № 4. С. 7–16.
26. *Вишняцкий Л.Б.* На подступах к искусству (палеолит). http://stratum.ant.md/stratum%20plus/articles/vishnea/vishnea_97_v.htm. 1997.
27. *Выготский Л.С.* Психология. М., 2002.
28. *Гальперин П.Я.* Психологические различия орудий человека и вспомогательных средств у животных и его значение / Психология как объективная наука. Избранные психологические труды. М.; Воронеж, 1998.
29. *Григоревич Н.Е., Стерлигов А.Б.* Искусство Африки. М., 1962.
30. *Григоревич Н.Е.* Традиционная скульптура йорубов. М., 1977.
31. *Громко Ю.В.* Метапредмет «Знак». Схематизация и построение знаков. Понимание символов. М., 2001.
32. *Гуцин А.С.* Происхождение искусства. М.; Л., 1937.
33. *Диаварра Г.* Котеба — традиционный театр бамбара / Пути развития театрального искусства Африки. М., 1981.
34. *Детская психология. Методические указания / Автор-сост. Р.П. Ефимкина.* Новосибирск, 1995.
35. *Для австралийских аборигенов* наскальная живопись — это документ на право владения землей // Курьер ЮНЕСКО. Апрель 1998.
36. *Дмитриева Т.Н.* Проблемы интерпретации палеолитического искусства в трудах зарубежных ученых // Российская археология. 1994. № 2. С. 216–225.
37. *Долуханов П.* «Чужой», «чуждый» и археология / Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / Под ред. Р.М. Шукурова. М., 1999.
38. *Древние и средневековые источники по этнографии и истории народов Африки южнее Сахары. Арабские источники VII–X вв.* / Подг. текстов и переводы В.В. Матвеева и Л.Е. Куббеля. М.; Л., 1960.
39. *Древние и средневековые источники по этнографии и истории народов Африки южнее Сахары. Арабские источники X–XI вв.* / Подг. текстов и переводы В.В. Матвеева и Л.Е. Куббеля. М.; Л., 1965.
40. *Древние и средневековые источники по этнографии и истории народов Африки южнее Сахары. Арабские источники XII–XIII вв.* Подг. текстов и переводы В.В. Матвеева и Л.Е. Куббеля. М.; Л., 1985.
41. *Дризо А.Д.* Гараманты: к вопросу о реконструкции истории и культуры / Страны и народы Востока. Вып. 8. М., 1969.
42. *Дьяконов И.М.* К возникновению письма в Двуречье / Труды Отдела Востока Гос. Эрмитажа. Т. 3. Л., 1940.
43. *Дэвидсон Б.* Черная мать. М., 1964.

44. *Дэлет Е.Г.* Памятники наскального искусства. Изучение, сохранение, использование. М., 2002.
45. *Дэлет Е.Г.* Альтамира: у истоков искусства. М., 2004.
46. *Елинек Я.* Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага, 1982.
47. *Еремеев А.Ф.* Происхождение искусства. М., 1970.
48. *Запорожец А.В.* Психология действия. М.; Воронеж, 2000.
49. *Замятин С.Н.* Раскопки у с. Гагарина (верховья Дона, ЦЧО) // Известия ГАИМК. Вып. 118. 1935. С. 26–77.
50. *Замятин С.Н.* Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства // Замятин С.Н.. Очерки по палеолиту. М.; Л., 1961. С. 43–62.
51. *Зейгарник Б.В.* Патопсихология. М., 1976.
52. *Зубов А.А.* Дискуссионные вопросы теории антропогенеза // Этнографическое обозрение. 1994. № 6.
53. *Иванов В.В.* Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии / Ранние формы искусства. М., 1972.
54. *Искусство народов Африки: очерки художественной культуры с древности до настоящего времени.* М., 1975.
55. *Истрин В.А.* Развитие письма. М., 1961.
56. *Казан М.С.* Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М., 1974.
57. *Казан М.С.* Искусство как феномен культуры / Искусство в системе культуры. Л., 1987. С. 6–22.
58. *Клейн Л.С.* К вопросу о связи искусства и культуры / Искусство в системе культуры. Л., 1987. С. 22–29.
59. *Кларк Дж.Д.* Доисторическая Африка. М., 1977.
60. *Каламинский Я.Л.* Человек: психология. М., 1986.
61. *Константинов М.В., Сумароков В.Б., Филиппов А.К., Ермалова Н.М.* Древнейшая скульптура Сибири // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. Вып. 173. 1983. С. 78–81.
62. *Коренька В.А.* Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002.
63. *Коссаковский А.* Психическое развитие личности в онтогенезе / Психология личности в социалистическом обществе. Активность и развитие личности. М., 1989.
64. *Кочеткова В.И.* Сравнительные характеристики эндокранных гоминид в палеоневрологическом аспекте / Ископаемые гоминиды и происхождение человека. Труды Ин-та этнографии. Нов. серия. Т. 92. М., 1966.
65. *Кочеткова В.И.* Основные этапы эволюции мозга и материальной культуры древних людей // Вопросы антропологии. Вып. 26. 1967.
66. *Кохл М., Скрибнер С.* Культура и мышление. М., 1977.

67. *Куббель Л.Е.* Из истории древнего Мали / Африканский этнографический сборник Africana V. История, этнография, лингвистика. Труды Ин-та этнографии. Нов. серия. Т. 76. М.: Л., 1963.
68. *Куббель Л.Е.* Сонгайская держава. Опыт исследования социально-политического строя. М., 1974.
69. *Куббель Л.Е.* Очерки постстарно-политической этнографии. М., 1988.
70. *Кобищанов Ю.М.* На заре цивилизации. М., 1981.
71. *Куценков П.А.* Соотношение изобразительного искусства и фольклора в традиционной культуре йоруба // Народы Азии и Африки. 1981. № 5. С. 50–61.
72. *Куценков П.А.* Маски в традиционных культурах Африки / Пути развития театрального искусства Африки. М., 1981. С. 89–106.
73. *Куценков П.А.* Статуэтка сенуфо из собрания ГМИИ и некоторые проблемы культуры Западного Судана / Тезисы докладов и научных сессий, посвящённых итогам работы Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина за 1981 г. М., 1982. С. 66–68.
74. *Куценков П.А.* Статуэтка сенуфо и история культуры Западного Судана // Народы Азии и Африки. 1983. № 4. С. 118–125.
75. *Куценков П.А.* Религиозный синкретизм в африканском искусстве / Традиционные и синкретические религии Африки. М., 1986. С. 50–514.
76. *Куценков П.А.* Традиционное искусство и история бамбара и моси (Западный Судан) // Народы Азии и Африки. 1986. № 6. С. 44–53.
77. *Куценков П.А.* Процесс гилеобразования в искусстве Западного Судана / Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. XIX. М., 1988. С. 76–95.
78. *Куценков П.А.* Скульптура йоруба из собрания ГМИИВ / Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. XIX. М., 1988. С. 96–101.
79. *Куценков П.А.* Культура Зимбабве / Скульптура Зимбабве. Каталог выставки. Науч. редактор П.А. Куценков. М.: ГМИИВ, 1989. С. 6–14.
80. *Куценков П.А.* Этнос и его искусство: Западный Судан. М., 1990.
81. *Куценков П.А.* Некоторые проблемы периодизации первобытного и традиционного искусства // Восток. 2001. №3. С. 5–18.
82. *Куценков П.А.* Начало. Очерки истории первобытного и традиционного искусства. М., 2001.
83. *Куценков П.А.* Африканские традиционные религии / Православная энциклопедия. Т. IV. М., 2002. С. 187–190.
84. *Куценков П.А.* Искусство без человека, знаки без значений / Сакральное пространство-время и его отражение во внутреннем мире человека. Международная междисциплинарная научная конференция. 22–23 апреля. М., 2002. С. 19, 20.
85. *Куценков П.А.* Искусство без человека? // Интеллектуальный форум. 2003. № 12. С. 53–71.
86. *Куценков П.А.* Образ в искусстве палеолита // Искусствознание. 2004. № 1. С. 43–71.

87. *Куценков П.А.* Мышление, речь и искусство палеолита // Искусствознание. 2004. № 2. С. 264–289
88. *Куценков П.А.* Рассеивание и конвергенция / Храм земной и храм небесный. Т. 1. М., 2004. С. 25–73.
89. *Куценков П.А.* Искусство периода неолитической революции и переход к традиционному обществу // Искусствознание. 2005. № 1. С. 43–67.
90. *Куценков П.А.* Парадокс портрета. К «предыстории» жанра // Искусствознание. 2006. № 1. С. 5–21.
91. *Лалаяц И.Э.* Шестой день творения. М., 1989.
92. *Лебединский В.В.* Нарушения психического развития в детском возрасте. М., 2003. С. 19.
93. *Левы-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1930.
94. *Левы-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985.
95. *Леонтьев А.А.* Психолингвистика. Л., 1967.
96. *Лоренц К.* Агрессия (так называемое «зло»). М., 1994.
97. *Лурия А.Р.* Культурные различия и интеллектуальная деятельность / Лурия А.Р. Этапы пройденного пути: Научная автобиография. М., 1982.
98. *Лурия А.Р.* Язык и сознание. Ростов-на-Дону, 1998.
99. *Лурия А.Р.* Письмо и речь. Нейролингвистические исследования. М., 2002.
100. *Манелис Н.Г., Горина Н.С.* Анализ рисунков детей аутистов. Интернет-конференция «А.Р. Лурия и психология 21 века». http://www.auditorium.ru/aud/v/index.php?a=vconf&c=getForm&g=thesisDesc&CounterThesis=1&id_thesis=531&PHPSESSID=8d562734ec1aea7eb0S47e7bd3e91264
101. *Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю.* Введение в психофизиологию. М., 2001.
102. *Мириманов В.Б.* Стилистическая эволюция наскальной живописи Сахары / Ранние формы искусства. М., 1972.
103. *Мириманов В.Б.* Первобытное и традиционное искусство. М.; Дрезден, 1974.
104. *Мириманов В.Б.* Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. М., 1956.
105. *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.
106. *Назаров В.И.* Финализм в современном эволюционном учении. М., 1984.
107. *Нейфах А.А.* «Адам» и «Ева» // Знание – сила. 1997. № 7.
108. *Окладников А.П.* Утро искусства. Л., 1967.
109. *Ольдерогге Д.А.* Искусство народов Западной Африки в музеях СССР. М.; Л., 1958.
110. *Орлова А.С., Львова Э.С.* Страницы истории великой саванны. М., 1978.
111. *Пенфельд В., Робертс Л.* Речь и мозговые механизмы. М., 1964.
112. *Перепелкин Л.С.* Проблема социальных границ в системе социального знания / Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. М., 1999.

113. *Пиотровский Б.Б.* Все ли виды изобразительной деятельности палеолитического человека были искусством? // Советская этнография. 1976. № 5. С. 51–54.
114. *Паршнев Б.Ф.* Социальная психология и история. М., 1966.
115. *Паршнев Б.Ф.* Контрстуттестия и история (Элементарное социально-психологическое явление и его трансформации в развитии человечества) / История и психология М., 1972. С. 7–35.
116. *Паршнев Б.Ф.* О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974.
117. *Протп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
118. *Розинский Я.Я.* Об истоках возникновения искусства. М., 1982.
119. *Розинский Я.Я., Левин М.Г.* Антропология. М., 1978.
120. *Ротенберг В.* Психология творчества. http://logiston.ru/projects/articles/self_behav11.shtml
121. *Рыбалко Е.Ф.* Возрастная и дифференциальная психология. Л., 1990.
122. *Саган К.* Драконы Эдема. М., 1986.
123. *Сандамирский М.Е., Белгородский Л.С., Еникеев Д.А.* Периодизация психического развития с точки зрения онтогенеза функциональной асимметрии полушарий / Современные проблемы физиологии и медицины. Уфа, 1997.
124. *Семенов Ю.И.* Как возникло человечество. М., 1966.
125. *Семенов Ю.И.* Становление человеческого общества / История первобытного общества. Общие вопросы. Проблемы антропосоциогенеза. М., 1983.
126. *Семенов Ю.И.* Завершение становления человеческого общества и возникновение первобытной родовой общины / История первобытного общества. Эпоха первобытной родовой общины. М., 1986. С. 73–129.
127. *Семенов Ю.И.* Происхождение человека в свете современных данных науки // Вестник АН СССР. 1987. № 7.
128. *Семенов Ю.И.* На заре человеческой истории. М., 1989.
129. *Сеченов И.М.* Избранные произведения. Т. 1. М., 1952.
130. *Ситник О.* Деякі аспекти походження первісного місцевства у світлі нових фактів // Народознавчі зошити. 1996. № 1.
131. *Смирнов Ю.А.* Мусьерские погребения Евразии. М., 1991.
132. *Сталяр А.Д.* Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
133. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1965.
134. *Тейяр де Шарден П.* Божественная среда. М., 1992.
135. *Ткачев С.А.* Проблемы общественного сознания доклассовой эпохи / Охотники, собиратели, рыбаки. Л., 1972. С. 236–279.
136. *Толстой С.П.* Проблемы родового общества // Советская этнография. 1931. № 34.
137. *Топоров В.Н.* К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха / Ранние формы искусства. М., 1972.
138. *Уайт Р.* Образное мышление в ледниковую эпоху // В мире науки. 1989. № 9. С. 54–51.

139. *Узнадзе Д.Н.* Установка у человека / Психология внимания. М., 2001.
140. *Ухтомский А.А.* Доминанта. М.; СПб., 2002.
141. *Фараджев А.* Первобытное творчество и сознание / Мир наскального искусства. Сборник докладов международной конференции. М., 2005. С. 251–253.
142. *Филиппов А.К.* О возникновении эстетического отношения и первых условных средств изображения в палеолите // Вопросы антропологии. Вып. 31. 1969.
143. *Филиппов А.К.* О двух типах изобразительной деятельности верхнепалеолитического человека в связи с критикой «магической» природы происхождения искусства // Материалы и исследования по археологии СССР. 1972. № 185. С. 220–226.
144. *Филиппов А.К.* Истоки и природа искусства палеолита. Автореф. докт. дис. Л., 1991.
145. *Филиппов А.К.* К вопросу об истоках эстетической деятельности человека в палеолите // Ad Poles. СПб., 1993. С. 63–65.
146. *Формозов А.А.* (2-е изд. 1980). Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1966.
147. *Формозов А.А.* Очерки по первобытному искусству. М., 1969.
148. *Формозов А.А.* Наскальные изображения и их изучение. М., 1987.
149. *Фрейдберг О.М.* Образ и понятие / Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1974.
150. *Фридрих И.* История письма. М., 1979.
151. *Фролов Б.А.* Зарубежная литература о содержании палеолитического искусства // Советская археология. 1966. № 1.
152. *Фролов Б.А.* Неоантроп: искусство и психология творчества // Вопросы антропологии. Вып. 46. 1974. С. 52–65.
153. *Фролов Б.А.* Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.
154. *Фролов Б.А.* О чем рассказала сибирская мадонна. М., 1981.
155. *Фролов Б.А.* Развитие рациональных знаний и возникновение искусства / История первобытного общества. Общие вопросы. Проблемы антропосоциогенеза. М., 1983. С. 397–406.
156. *Фролов Б.А.* Искусство первобытное // Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 4. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М., 1991. С. 49–52.
157. *Фролов Б.А.* Предыстория символа / Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 86–128.
158. *Фролов Б.А.* Первобытная графика Европы. М., 1992.
159. *Фрумкина Р.М.* Психолингвистика. М., 2003.
160. *Харитонов В.М.* Лекции по антропогенезу и археологии палеолита. М., 1987.
161. *Чеботарев С.Н.* Возникновение искусства. Л., 1930.
162. *Чередникова М.П.* Индивидуальные галлюцинации как факт этнопсихологии. 2002. <http://www.ruthenia.ru/folklore/cherednikova1.htm>
163. *Хайнд Р.* Поведение животных. Синтез этологии и сравнительной психологии. М., 1975.

164. *Шер Я.А.* К вопросу об истоках первобытного искусства / Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990. С. 6–12.
165. *Шер Я.А.* Природные истоки происхождения изобразительной деятельности / Историческое познание: традиции и новшahi. Ч. 1. Ижевск, 1993. С. 13, 15.
166. *Шерстобитов В.Ф.* У истоков искусства. М., 1971.
167. *Элленбергер В.* Трагический конец бушменов. М., 1958.
168. *Энциклопедический словарь медицинских терминов.* В 3-х т. / Гл. ред. Б.В. Петровский. М., 1982–1984.
169. *Эфроимсон В.П.* Генетика этики и эстетики. СПб., 1995.
170. *Ahyi P.* Reflection sur des symboles d'Art nègre. Les Kanaga ou symbol de l'enfantement // Bulletin d'Institut d'Enseignement supérieur du Bénin (Cotonou). 1968. # 5.
171. *Alcade del Rio H., Breuil H., Sierra L.* Les Cavernes de la région cantabrique. Monaco, 1912.
172. *Almagro M.* Ars Hispaniae. I. Madrid., 1947.
173. *Altuna J.* On the relationship between archeo-faunas and parietal art in the caves of the Cantabrian region / J. Clutton-Brock & C. Grigson (Eds.), Animals and archaeology 1: Hunters and their prey. Oxford: British Archaeological Reports Int. Series 163. 1983. P. 227–238.
174. *Anati E.* World Rock Art. The Primordial Language. Brescia, 1993.
175. *Arensburg B.* New skeletal evidence concerning the anatomy of Middle Palaeolithic populations in the Middle East: the Kebara skeleton / The Human Revolution. Behavioral and Biological Perspectives on the Origin of Modern Humans. Edinburgh, 1989. P. 165–171.
176. *Arensburg B., Tillier A.-M.* Le langage des Neandertaliens // Recherche. 1990. Vol.21. № 224. P. 1084–1086.
177. *Arensburg B.* et al. A reappraisal of the anatomical basis for speech in Middle Paleolithic hominids // American Journal of Physical Anthropology. 1990. Vol. 83. № 2. P. 137–46.
178. *Armstrong D.F., Stokoe W.C., Wilcox S.E.* Signs of the origin of syntax // Current Anthropology. 1994. Vol.35. № 4. P. 349-368.
179. *L'Art des caverns.* Atlas des grottes ornées paléolithique françaises. P., 1984.
180. *Bahn P.G., Vertut J.* Images of the ice-age. L.; N.Y., 1988.
181. *Bahn P.G.* Pleistocene images outside Europe // Proceedings of the Prehistoric Society. 1991. Vol. 57. Pt.1. 91–102.
182. *Bahn P.G., Vertut J.* Images of the Ice Age. N.Y., 1988.
183. *Bang P., Dahlstrom P.* Animal tracks and signs. L., 1974.
184. *Barton C.M., Clark G.A., Cohen A.E.* Art as information: explaining Upper Palaeolithic art in Western Europe // World Archaeology. 1994. Vol. 26. № 2. P. 185–207.
185. *Bar-Yosef O.* Evidence for Middle Palaeolithic symbolic behavior: a cautionary note // L'homme de Neandertal. Vol. 5. La Pensée. Liege, 1988. P. 11–16.
186. *Beaumont P., Villiers H. de, Vogel J.C.* Modern Man in Sub-Saharan Africa Prior to 49,000 Years B. P.: A Review and Evaluation with Particular Reference to Cave // South African Journal of Science. 1978. Vol. 74 (November).

187. *Bednarik R.G.* Parietal finger markings in Europe and Australia // *Rock Art Research*. 1986. Vol. 3. № 1. P. 30–61.
188. *Bednarik R.G.* Palaeoart and archaeological myths // *Cambridge Archaeological Journal*. 1992. Vol. 2. № 1. P. 27–57.
189. *Bednarik R.G.* A taphonomy of palaeoart // *Antiquity*. 1994. Vol. 68. № 258. P. 68–74.
190. *Bednarik R.G.* Art origins // *Anthropos*. 1994. Vol. 89. № 1–3. P. 169–180.
191. *Bednarik R.G.* Concept-mediated marking in the Lower Palaeolithic // *Current Anthropology*. 1995. Vol. 36. № 4. P. 605–634.
192. *Beifer-Cohen A.* The appearance of symbolic expression in the Upper Pleistocene of the Levant as compared to Western Europe // *L'homme de Neandertal*. 1988. Vol. 5, La Pensee. Liege. P. 25–29.
193. *Belfer-Cohen A., Goren-Inbar N.* Cognition and communication in the Levantine Lower Palaeolithic // *World Archaeology*. 1994. Vol. 26. № 2. P. 144–157.
194. *Boesch C.* The Emergence of Cultures among Wild Chimpanzees. *Proceedings of the British Academy*. V. 88. P. 251–268.
195. *Boquet-Appel J.-P., Demars P.-Y.* Population Kinetics in the Upper Palaeolithic in Western Europe // *Journal of Archaeological Science*. 2000. V. 27. P. 551–570. <http://www.ideallibrary.com>
196. *Bowler P.J.* *Theories of Human Evolution. A Century of Debate. 1844–1944.* Baltimore. 1986.
197. *Breuil H., Capitan L.* Les gravures sur les parois des grottes préhistorique: la grotte des Combarelles // *Revue de l'Ecole d'anthropologie de Paris*. 1902. #12.
198. *Breuil H.* *Four Hundred Centuries of Cave Art.* Montignac, 1952.
199. *Breuil H.* *Southern Rhodesia: the District of Fort Victoria and other sites.* Clairvaux, 1966.
200. *Brunet M.; Guy F.; Pilbeam D.; Mackaye H. T.; Likius A.; Djimdoumbaye A.; Beauvilain A.; Blondel C.; Bocherens H.; Boisserie J.-R.; Bonis L. De; Coppens Y.; Dejax J.; Denis C.; Düringer P.; Eisenmann V.; Fanane G.; Front P.; Geraads D.; Lehmann T.; Lihoreau F.; Louchart A.; Mahamat A.; G. Merceron; Mouchelin G.; Otero O.; Campomanes P. P.; Leon M.P.De; Rage J.-C.; Sapanet M.; Schuster M.; Sudre J.; Tassy P.; Valentin X.; Vignaud P.; Viriot L.; Zazzo A.; Zollikofer C.* A new hominid from the Upper Miocene of Chad, Central Africa // *Nature*. 2002. #418. P. 145–151. http://www.nature.com/cgi/taf/DynaPage.taf?file=/nature/journal/v418/n6894/full/nature00879_fs.html.
201. *Calvin W.H.* *The Ascent of Mind. Ice Age Climates and the Evolution of Intelligence.* 1990. <http://williamcalvin.com/bk5/>
202. *Capitan L.* Les empreintes de mains sur les parois de la grotte de Gargas // *Bulletin Anthropologique*. 1911. P. 87–88.
203. *Cartailhac E.* Mea culpa d'un sceptique // *L'Anthropologie*. 1902. #13. P. 350–352.
204. *Chakravarty K.K., Bednarik R.G.* *Indian Rock Art and its Global Context.* Delhi-Bhopal, 1997.
205. *Chase Ph.G., Dibble H.L.* Middle Paleolithic symbolism: a review of current evidence and interpretations // *Journal of Anthropological Archaeology*. 1987. Vol. 6. № 3. P. 263–296.

206. *Chase Ph.G., Dibble H.L.* On the emergence of modern humans // *Current Anthropology*. 1990. Vol.31. № 1. P. 58–59.
207. *Clark G.A.* A paradigm is like an onion: reflections on my biases // *Perspectives on the Past*. Philadelphia, 1991. P. 79–108.
208. *Clark J.D.* Africa in prehistory: Peripheral or paramount? // *Man*. 1974. Vol.10. № 2. P. 175–198.
209. *Clottes J., Courtin J.* La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie. P., 1994.
210. *Collins D., Onions J.* The origins of art // *Art History*. 1978. Vol.1. № 1. P. 1–25.
211. *Conkey M.W.* Style and information in cultural evolution. Toward a predictive model for the Paleolithic // *Social Archaeology, Beyond Subsistence and Dating*. N.Y., 1978.
212. *Conkey M.W.* The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites; the case of Altamira // *Current Anthropology*. 1980. Vol. 21. № 5. P. 609–630.
213. *Conkey M.W.* On the origins of Paleolithic art: a review and some critical thoughts // *The Mousterian Legacy* (BAR International Series 164). Oxford, 1983. P. 201–227.
214. *Conkey M.W.* The structural analysis of Paleolithic art // *Archaeological Thought in America*. Cambridge. 1989. P. 135–154.
215. *Cooke C.K.* Rock Art of Southern Africa. Cape Town, 1969.
216. *Cooke C.K.* A guide to the rock art of Rhodesia. Salisbury, 1974.
217. *Crelin E.S.* The Human Vocal Tract. Anatomy, Function, Development and Evolution. N.Y., 1987.
218. *Crook J.* Ife Portraits and Roman Portraits // *Ibadan*. 1963. # 17.
219. *Dams L.* Palaeolithic lithophones: descriptions and comparisons // *Oxford Journal of Archaeology*. 1985. Vol.14. № 1. P. 31–46.
220. *Davidson I.* 1991. The archaeology of language origins: a review // *Antiquity*. Vol. 65. № 246. P. 39–48.
221. *Dawis W.* The origins of image making // *Current Anthropology*. 1986. Vol. 27. № 3. P. 193–215.
222. *Deacon H.J.* Southern Africa and modern human origins // *Philosophical Transactions of the Royal Society. Ser. B*. 1992. Vol. 337. P. 177–183.
223. *Deacon T.* The neural circuitry underlying primate calls and human language // *Human Evolution*. 1989. Vol. 4. № 4. P. 367–401.
224. *Dim Delobson A.A.* L'Empire du Mogho-Naba: coutumes des Mossi de la Haute-Volta. P., 1932.
225. *Dorn R.L., M. Nobbs, Cahill T.A.* / Cation-ratio dating of rock-engravings from the Olary Province of arid South Australia // *Antiquity*. 1988. Vol. 62. P. 681–691.
226. *Duff J.A., Clark G.A., Chadderton T.J.* Symbolism in the early Palaeolithic: a conceptual odyssey // *Cambridge Archaeological Journal*. 1992. Vol. 2. № 2. P. 211–219.
227. *Eastham M., Eastham A.* Palaeolithic parietal art and its topographical context // *Proceedings of the Prehistoric Society*. 1991. Vol. 57. Pt. 1. P. 115–128.
228. *Eaton R.* The evolution of trophy hunting // *Carnivore*. 1978. Vol. 1. № 1. P. 110–121.

229. *Edwards S.W.* Nonutilitarian activities in the Lower Palaeolithic: a look at the two kinds of evidence // *Current Anthropology*. 1978. Vol. 19. № 1. P. 135–137.
230. *Errico F. d', Henshilwood C., Nilssen P.* An engraved bone fragment from c. 70,000-year-old Middle Stone Age levels at Blombos Cave, South Africa: Implications for the origin of symbolism and language // *Antiquity*. 2001. V. 75. P. 309–318. <http://intarch.ac.uk/antiquity/derrico01.html>
231. *Fages C., Mourer-Chauvire C.* La flûte en os d'oiseau de la grotte sepulcrale de Veyreux (Aveyron) et inventaire des flûtes préhistoriques d'Europe / *La Faune et l'Homme Préhistorique*. Mem. 16 de la Société Préhist. française. 1983. P. 95–103; *Evans Patrick D., Mekel-Bobrov Nitzan, Vallender Eric J., Hudson Richard R., and Lahn Bruce T.* Evidence that the adaptive allele of the brain size gene *microcephalin* introgressed into *Homo sapiens* from an archaic *Homo* lineage // *Proceedings of the National Academy of Sciences*. Published online Nov 7, 2006. doi:10.1073/pnas.0606966103
232. *Foley R.A., Lahr M.M.* Beyond «out of Africa»: reassessing the origins of *Homo sapiens* // *Journal of Human Evolution*. 1992. Vol. 22. № 6. P. 523–529.
233. *Freyer D.W.* Evolution at the European edge: Neanderthal and Upper Paleolithic relationships // *Préhistoire Européenne*. 1992. Vol. 2. P. 9–69.
234. *Gamble C.* Interaction and alliance in Palaeolithic Society // *Man*. 1982. Vol. 17. № 1. P. 92–107.
235. *Gamble C.* The social context for European Palaeolithic art // *Proceedings of the Prehistoric Society*. 1991. Vol. 57. Pt. 1. P. 3–15.
236. *Gilead I.* The Upper Paleolithic Period in the Levant // *Journal of World Prehistory*. 1991. Vol. 5. № 2. P. 105–154.
237. *Glory A.* L'enigme de l'art quaternaire peut-elle être résolue par la théorie du culte des onguettes? // *Símposio de Arte Rupestre*. Barcelona, 1968. P. 25–60.
238. *Golding J.* Le cubisme. P., 1965.
239. *Goodman J.* *American Genesis*. N.Y., 1982.
240. *Goren-Inbar N.* A figurine from the Acheulian site of Berekhat Ram // *Mi'Tekufat Ha'Even*. 1986. Vol. 19. P. 7–12.
241. *Goren-Inbar N.* Notes on «decision making» by Lower and Middle Palaeolithic hominids // *Paleorient*. 1988. Vol. 14. № 2. P. 99–108.
242. *Goren-Inbar N., Peltz S.* Additional remarks on the Berekhat Ram figurine // *Rock Art Research*. 1995. Vol. 12. № 2. P. 131–132.
243. *Gowlett J.A.J.* Mental abilities of early man: a look at some hard evidence / *Hominid evolution and community ecology*. L., 1984. P. 167–192.
244. *Graves P.* Flakes and ladders: what the archaeological record can tell us about the origins of language // *World Archaeology*. 1994. Vol. 26. № 2. P. 158–171.
245. *Grun R., Stringer C.B.* Electron spin resonance dating and the evolution of modern humans // *Archaeometry*. 1991. Vol. 33. № 2. P. 153–199.
246. *Guthrie R.D.* Ecological observations from Palaeolithic art / *La Contribution de la Zoologie et de l'ethologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*. Fribourg, 1984. P. 35–74.
247. *Hahn J.* Las primeras figuras: las representaciones Aurignacenses / *Los Comienzos del Arte en Europa Central*. Madrid, 1989. P. 27–35.

248. *Halverson J.* Art for art's sake in the Paleolithic // *Current Anthropology*. 1987. Vol. 28. № 1. P. 63–89.
249. *Hayden B.* The cultural capacities of Neandertals: a review and re-evaluation // *Journal of Human Evolution*. 1993. Vol. 24. № 2. P. 113–46.
250. *Halloway R.L.* The poor brain of *Homo sapiens neanderthalensis*: see what you please... / *Ancestors: The Hard Evidence*. N. Y., 1985. P. 319–324.
251. *Hublin J.-J., Spoor F., Braun M., Zonneveld F., Condemi S.* A late Neanderthal associated with Upper Paleolithic artefacts // *Nature*. 1996. Vol. 381. № 6579. P. 224–226.
252. *Humphrey N.* Cave art, autism, and the evolution of the human mind // *Cambridge Archaeological Journal*. 1998. V. 8. #2. P. 165–191.
253. *Humphrey N.* Commentary on Michael Winkelman, 'Shamanism and cognitive evolution' // *Cambridge Archaeological Journal*. 2002. #12. P. 91–93.
254. *Jaynes J.* *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston, 1976.
255. *Jochim M.* Palaeolithic cave art in ecological perspective / *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory*. Cambridge. 1983. P. 212–219.
256. *Jones N.* *The prehistory of Southern Rhodesia*. Cambridge, 1949.
257. *Klein R.G.* *The Human Career*. Chicago, 1989.
258. *Klein R.G.* The archaeology of modern human origins // *Evolutionary Anthropology*. 1992. Vol. 1. № 1. P. 5–14.
259. *Klein R.G.* The problem of modern human origins / *Origins of Anatomically Modern Humans*. L., N.Y., 1994. P. 3–17.
260. *Klein R.G.* Anatomy, behavior, and modern human origins // *Journal of World Prehistory*. 1995. Vol. 9. № 2. P. 167–198.
261. *Koenigswald G.H.R.* Early *Homo sapiens* as an artist: the meaning of Palaeolithic art // *The Origin of Homo Sapiens*. P., 1972. P. 133–139.
262. *Krings M., Tschentscher F., Capelli C., Geisert H., Schmitz R. W., Kraimitzki H., Pääbo S.* Mitochondrial DNA Sequences from the Neanderthals / Central and Eastern Europe from 50,000 - 30,000 B.P. International Workshop. 19–21 March, Metmann. 1999. http://www.neanderthal.de/e_thal/pg_40.htm
263. *Laude J.* *Les arts de l'Afrique noire*. P., 1966.
264. *Laitman J.T., Reidenberg J.S.* Advances in understanding the relationship between the skull base and larynx with comments on the origins of speech // *Human Evolution*. 1988. Vol. 3. № 1–2. P. 99–109.
265. *La grotte Chauvet. L'Art des origins* (sous la direction de J. Clottes). P., 2001.
266. *Layton R.* Trends in the hunter-gatherer rock art of Western Europe and Australia // *Proceedings of the Prehistoric Society*. 1991. Vol. 57. Pt. 1. P. 163–174.
267. *Lee D.N., Woodhouse H.C.* *Art on the rocks of Southern Africa*. Cape Town, 1970.
268. *Leroi-Gourhan A.* *Les religions de la préhistoire*. P., 1964.
269. *Leroi-Gourhan A.* *Préhistoire de l'art occidentale*. P., 1965.
270. *Leroi-Gourhan A.* *Le geste et la parole*. Vol. I-II. P., 1964–1965.

271. *Lieberman Ph.* The origins of some aspects of human language and cognition / The Human Revolution. Behavioral and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans. Edinburgh, 1989. P. 391–414.
272. *Lieberman Ph.* On Neanderthal speech and Neanderthal extinction // *Current Anthropology*. 1992. Vol. 33. № 4. P. 409–410.
273. *Lieberman Ph., Crelin E.* On the speech of Neanderthal man // *Linguistic Inquiry*. 1971. Vol. 2. P. 203–222.
274. *Lewis-Williams J.D.* Wrestling with analogy: a methodological dilemma in Upper Palaeolithic art research // *Proceedings of the Prehistoric Society*. 1991. Vol. 57. Pt. 1. P. 149–162.
275. *Lewis-Williams J.D., Dowson T.A.* 1988. The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art // *Current Anthropology*. Vol. 29. № 2. P. 201–245.
276. *Mania D., Mania U.* Deliberate engravings on bone artefacts of *Homo erectus* // *Rock Art Research*. 1988. Vol. 5. № 2. P. 91–107.
277. *Marshack A.* Some implications of the Paleolithic symbolic evidence for the origins of language // *Current Anthropology*. 1976. Vol. 17. № 2. P. 274–282.
278. *Marshack A.* The Neanderthals and the human capacity for symbolic thought: cognitive and problem-solving aspects of Mousterian symbol // *L'homme de Neandertal*. Vol. 5. La Pensée. Liège, 1988. P. 57–91.
279. *Marshack A.* Evolution of the human capacity: The symbolic evidence // *Yearbook of Physical Anthropology*. 1989. Vol. 32. P. 1–34.
280. *Marshack A.* Early hominid symbol and evolution of the human capacity // *The Emergence of Modern Humans*. Edinburgh, 1990. P. 457–498.
281. *Marshack A.* . The Roots of Civilization. N.Y., 1991 (1972).
282. *Marshack A.* On the «geological» explanation of the Berekhat Ram figurine // *Current Anthropology*. 1995. Vol. 36. № 3.
283. *Marshack A.* A Middle Paleolithic symbolic composition from the Golan Heights: the earliest known depictive image // *Current Anthropology*. 1996. Vol. 37. № 2. P. 357–365.
284. *Mithen S.J.* Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering // *World Archaeology*. 1988. Vol. 19. № 3. P. 297–327.
285. *Mithen S.J.* Thoughtful foragers. A Study of Prehistoric Decision Making. Cambridge, 1990.
286. *Mithen S.J.* Ecological interpretations of Palaeolithic art // *Proceedings of the Prehistoric Society*. 1991. Vol. 57. Pt. 1. P. 103–114.
287. *Mithen S.J.* From domain specific to generalized intelligence: a cognitive interpretation of the Middle/Upper Palaeolithic transition / *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge, 1994. P. 29–39.
288. *NIMH - Monkey Talk, Human Speech Share Left-Brain Processing*. 01/29/2004. <http://www.nimh.nih.gov/events/prmonkeytalk.cfm>
289. *Mari F.* Prehistoric rock art in the Lybian Sahara: the result of a long biocultural process / *Libya Antiqua*. Paris, 1986. P. 147–152.
290. *N'Diaye B.* Groupes ethniques au Mali. Bamako, 1979.

291. *Novgorodova E.* *Alte Kunst der Mongolei.* Leipzig, 1980.
292. *Otte M.* *From the Middle to the Upper Palaeolithic: the nature of the transition / The emergence of modern humans.* Edinburgh, 1990. P. 438–456.
293. *Oakley K.P.* *Man the Toolmaker.* Chicago, 1957.
294. *Oakley K.P.* *Emergence of higher thought 3.0–0.2 Ma B.P. / The Emergence of Man.* L., 1981. P. 205–211.
295. *Ovchinnicov I.V., Götherström A., Romanova G.P., Kharitonov V.M., Lidén K., Goodwin W.* 2000. *Molecular analysis of Neanderthal DNA from the northern Caucasus // Nature.* № 404.
296. *Pfeiffer J.* *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion.* N. Y., 1982.
297. *Pigeot N.* *Reflexions sur l'histoire technique de l'homme: de l'évolution cognitive à l'évolution culturelle // Paleo,* 1991. Vol. 3. P. 167–200.
298. *Reinach S.* *L'art et la magie // L'Anthropologie.* 1903. Vol. 14.
299. *Revillon S.* *Les industries laminaires du Paléolithique moyen en Europe septentrionale.* Lille, 1994.
300. *Reznikoff I.* *Sur la dimension sonore des grottes à peintures du Paléolithique (suite) // C. r. Acad. sci. Ser. 2.* 1987. Vol. 304. № 3. P. 153–156; Vol. 305. № 4. P. 307–310.
301. *Russell P.* *Who and why in Palaeolithic art // Oxford Journal of Archaeology.* 1989. Vol. 8. № 3. P. 237–249.
302. *Sauvet G., Sauvet S.* *Fonction semiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique // Bull. Soc. préhist. français.* 1979. T. 76. F. P. 10–12.
303. *Schepartz L.* *Language and modern human origins // Yearbook of Physical Anthropology.* 1993. Vol. 36. P. 91–126.
304. *Selfe L.* *Anomalous drawing development: some clinical studies / Visual Order: the Nature and Development of Pictorial Representation,* ed. N. H. Freeman & M.V. Cox, Cambridge, 1985. P. 135–54.
305. *Shea J.J.* *A functional study of the lithic industries associated with hominid fossils in the Kebara and Qafzeh caves, Israel / The Human Revolution. Behavioral and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans.* Edinburgh, 1989. P. 611–625.
306. *Soproni I.* *The reconstruction of the Istallosko flute // Folia Archaeologica.* 1985. Vol. 36. P. 33–36.
307. *Stahl P.* *Hallucinatory imagery and the origin of early South American figurine art // World Archaeology.* 1986. Vol. 18. № 1. P. 134–150.
308. *Steen-McIntyre V., Fryxell R., Malde H.E.* *Geologic Evidence for Age of Deposits at Hueyatlaco Archeological Site, Vasequillo, Mexico // Quaternary Research.* 1981. Vol. 16.
309. *Stringer Ch.B.* *Replacement, continuity and the origin of Homo sapiens / Continuity or Replacement: Controversies in Homo sapiens Evolution.* Rotterdam, 1992. P. 9–24.
310. *Tobias Ph.V.* *The brain of Homo habilis: a new level of organization in cerebral evolution // Journal of Human Evolution.* 1987. Vol. 16. № 6. P. 741–761.
311. *Troeng J.* *Worldwide Chronology of Fifty-three Prehistoric Innovations.* Stockholm, 1993.

312. *Ucko P., Rosenfeld A.* Paleolithic Cave Art. N.Y., 1967.
313. *Vandermeersch B.* A propos de la découverte du squelette neandertalien de Saint-Cesaire // *Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris. Bull. N° 3.* 1984. Serie XIV. N° 1.
314. *Vishnyatsky L.B.* «Running ahead of time» in the development of Palaeolithic industries // *Antiquity.* 1994. Vol. 68. N° 258. P. 134–140.
315. *White L.A.* The Evolution of Culture. New York, 1959.
316. *White R.* Thoughts on social relationships and language in hominid evolution // *Journal of Social and Personal Relationships.* 1985. Vol. 2. P. 95–115.
317. *White R.* Beyond art: toward an understanding of the origins of material representation in Europe // *Annual Review of Anthropology.* 1992. Vol. 21. P. 537–564.
318. *White R.* The dawn of adornment // *Natural History.* 1993. Vol. 102. N° 5. P. 61–66.
319. *Whiten A., Goodali J., McGrew W.C., Nishida T., Reynolds V., Sugiyama Y., Tutin C.E.G., Wrangham R.W., Boesch C.* Cultures in Chimpanzees // *Nature.* 1999. #399. P. 682–685.
320. *Wilkins W.K., Wakefield, J.* Brain evolution and neurolinguistic preconditions // *Behavioral and Brain Sciences.* 1995. #18 (1).
321. *Willcox A.* Rock paintings of the Drakensberg. L., 1956.
322. *Wind J.* Langage articulé chez les neanderthaliens? // *Les processus de l'hominisation.* P., 1981. P. 153–157.
323. *Wind J.* Les neanderthaliens ont-ils parlé? // *L'Homme de Neandertal.* Vol. 5. Pensee. Liege, 1988. P. 117–124.
324. *Woodhouse H.C.* The Bushmen art of southern Africa. Cape Town, 1979.
325. *Wynn T.* The intelligence of later Acheulean hominids // *Man.* 1979. Vol. 14. P. 371–391.
326. *Wynn T.* The intelligence of Oldowai hominids // *Journal of Human Evolution.* 1981. Vol. 10. P. 529–541.
327. *Wynn T.* Paget, stone tools and the evolution of human intelligence // *World Archaeology.* 1985. Vol. 17. N° 1. P. 32–43.
328. *Wynn T.* Archaeological evidence for modern intelligence // *The Origins of Human Behavior.* L., 1991. P. 52–66.
329. *Wynn T.* Two developments in the mind of early Homo // *Journal of Anthropological Archaeology.* 1993. Vol. 21. N° 3. P. 299–322.

УКАЗАТЕЛИ

Именной указатель

- А**
Абрамова З.А. – 21, 207
Анати Э. – 142
Арле Э. – 14
Арсеньев В.Р. – 161, 162, 207
Арутюнова Н.Д. – 137, 207
Афасижев М.Н. – 33, 34, 207
- Б**
Балогун О. – 16, 17, 207
Бальзак О. де – 16
Бассин Ф.В. – 71, 207
Бернштейн Н.А. – 84–89, 92,
126–127, 198–199
Божович Л.И. – 112, 138–139, 207
Борд Ф. – 99
Брейль А., о. – 15
Буке-Аппель Ж.-П. – 58
Букеле, Момолу Дувалу – 193–194
Бунак В.В. – 43, 207
- В**
Валлон А. – 31, 133
Вилланова Х. – 14
Вишняцкий Л.Б. – 19–21, 28–29,
207–208
Выготский Л.С. – 33, 35, 62, 65, 71, 74,
99, 100, 115–116, 129, 131, 188, 208
- Г**
Гальперин П.Я. – 62, 208
Герлейк П. – 153, 156
Герман, сын Нека – 192–193
Гийоме П. – 16
Пильгамеш – 77, 128
Гушин А.С. – 20, 21, 208
Гомер – 136
- Горина И.С. – 75, 211
Громько Ю.В. – 88, 151, 160–161, 208
- Д**
Демар П.-И. – 58
Джейнс Дж. – 106–109, 161
Диарра, *династия* – 166
Диарра, *клановое имя (джаму)* – 166
Дим-Делобсон А.А. – 166, 175
Дионнс, *миф.* – 10
Долуханов П. – 43, 143–144, 208
- Е**
Ермолаев О.Ю. – 64, 67, 78, 80–81,
211
- З**
Замятнин С.Н. – 20–21, 209
Зейгарник Б.В. – 71, 118–119, 122, 125,
138, 140, 209
Зумбри, *мого-наба* – 170
- К**
Камала Кисими – 193
Капитан Л. – 15
Картальяк Э. – 15
Кассирер Э. – 112
Кельвин У. – 151
Кореняко В.А. – 73, 179–180, 210
Коул М. – 29, 210
Куббель Л.Е. – 40, 165, 176, 210
- Л**
Левин-Брюль Л. – 162, 211
Леруа-Туран А. – 22–23, 56, 146
Лурия А.Р. – 33, 35, 74, 75, 83, 111–112,
120–125, 162–163, 188, 211

М

- Манелис Н.Г. – 75, 211
 Манжен Э. – 168
 Марко Поло – 180
 Мариютина Т.М. – 64, 67, 78, 80,
 81, 211
 Мириманов В.Б. – 35, 36–38,
 42–44, 211
 Мортислье Г. – 99

Н

- Надя – 31, 76–77, 94, 124, 127, 132
 Нджоя – 194–197
 Н'дяяне Б. – 166
 Нейфах А.А. – 46, 101, 102, 211
 Нек (*эскимосское имя Уйяк*) – 191,
 192

О

- Ольдерогге Д.А. – 35, 211

П

- Павлов И.П. – 140
 Перикл – 10
 Пиаже Ж. – 68
 Пикассо П. – 15, 17
 Пиотровский Б.Б. – 42, 212
 Пушкин А.С. – 138

Р

- Риньер Э. – 14, 15
 Рейнах С. – 20
 Рогинский Я.Я. – 21, 212
 Ротенберг В. – 80–81, 212
 Русская А.Г. – 93
 Руэль Э. – 167

С

- Саутуола М. де – 14
 Секвойя (*Сиквайи*) – 190–191, 196
 Сеченов И.М. – 65, 93, 212
 Скрибнер С. – 29, 210
 Славина Л.С. – 72
 Слобин Д. – 68, 69

Т

- Тайлор Э. – 20
 Токсье Л. – 167
 Толстов С.П. – 100, 101, 212
 Томас М. – 76
 Топоров В.Н. – 119, 212
 Туре Била – 170

У

- Уарга, мого-наба – 170
 Убри, мого-наба – 170
 Узнадзе Д.Н. – 33, 35, 71–72, 213
 Ухтомский А.А. – 98, 213

Ф

- Формозов А. А. – 23, 119, 120, 213
 Фридрих И. – 190–191, 193, 194,
 197, 214
 Фрейд З. – 68, 117, 126

Х

- Хамфри Н. – 30, 31, 33–34, 63, 76, 128

Ц

- Ц'аги, *миф.* – 157, 159, 164

Ч

- Чередникова М.П. – 108, 213
 Чивара, *миф.* – 56, 171, 188, 190
 Чингисхан – 180

Ш

- Шарден, Пьер Теяяр де – 157, 213
 Шахтель Э. – 68
 Шнайдер А. – 76

Э

- Эко У. – 132–135

Ю

- Юпитер-гость, *миф.* – 10

Предметный указатель

- А**
Абсурд – 31, 133, 134, 138
Адамчилик, *обычай* – 12
Аккадский период – 40
Алтайская семья яз. – 179
Акцентуация характера – 181
Амнезия детская – 68
Антропогенез – 43, 97, 101–102, 208–209, 214
– антропогенез поздний – 102
Архантропы – 43, 48, 53–54, 60, 99
- В**
Венеры палеолитические – 146–148
Войны-охотники – 180–181
Войны – 159
Воспроизведения незавершенных действий феномен – 68, 70, 72, 76
Врожденные патологии – 117
Всемирный архив наскального искусства (World Archive of Rock Art) – 142
Высказывания – 86, 195
– высказывания метонимические – 120
Высшая нервная деятельность – 98, 103
– высшая нервная деятельность животных – 60, 98, 126
– высшая нервная деятельность человека – 60, 84
Высшие кортикальные уровни символических координат – 85
- Г**
Галлюцинаторно-звуковой комплекс – 108
Галлюцинации – 107–108, 115, 140–141, 144, 148, 161, 214
– галлюцинации зрительные – 140
– галлюцинации слуховые – 107
Гипнотическая парадоксальная фаза – 140
- Плоттогенез – 104, 106
Гоминиды высшие – 50, 60, 61, 62, 103, 104, 109
Государство
– государство развитое – 38, 201
– государство раннее – 26, 38, 39, 40, 47, 199
Государствообразование – 26, 36, 38, 56, 199
Гриффады – 146
- Д**
Депривация – 144
Деятельность
– деятельность человеческая – 209
– деятельность изобразительная – 53, 54
Дивергенция – 103
Дипластия – 135–136, 138
Дольмены – 41
Доминанта – 58, 213
Доминанта тормозная – 98, 103
- Ж**
Живопись бушменская – 157
- З**
Земледелие – 47
- И**
Иероглифы – 87, 88
– иероглифы египетские – 126, 198
– иероглифы китайские – 126, 198
Изображения
– изображения антропоморфные – 38, 167
– изображения животных (*см. изображения зооморфные*) – 30, 73, 133, 154
– изображения зооантропоморфные – 38, 41, 124, 154, 157

- изображения зооморфные – 167
 - изображения наскальные – 23, 27, 39, 44, 57, 75, 75, 119, 120, 145, 153, 188–189, 213, 214
 - изображения натуралистические – 55, 74, 76, 127, 146
 - изображения условные – 36
 - Имитация** – 61, 62, 79, 97
 - Индоевропейская семья яз.** – 179
 - Интердикция** – 09, 103, 109
 - интердикция I – 103, 104
 - интердикция II – 103
 - интердикция III – 103, 104
 - Искажение процесса обобщения** – 118, 123, 124, 127, 138, 158, 159, 199
 - Искусство**
 - искусство архаическое – 33
 - искусство греко-римское – 39
 - искусство египетское – 39, 40
 - искусство Ифе древнего – 37
 - искусство мезолитическое – 38, 42, 44, 89, 158, 160, 188, 205
 - искусство наскальное – 20, 21, 37, 42, 44, 73, 74, 89, 142, 152–157, 177, 209
 - искусство наскальное южноафриканское – 153–154
 - искусство наскальное бушменское (*см. живопись бушменская*) – 153, 156
 - искусство неолитическое – 163
 - искусство охотников – 39
 - искусство палеолитическое – 14–15, 18–35, 53, 54–56, 58, 60, 61, 63, 69, 71–73, 76, 78, 80–81, 83–84, 88, 90, 93, 105, 117, 119, 124–125, 133, 135, 141, 146, 148, 152, 158–159, 179, 187, 201–202, 204–206, 207, 208, 214
 - искусство позднего родового общества – 56
 - искусство потестарных и/или раннеполитических обществ – 37, 38–40
 - искусство ранних государств – 40
 - искусство средневековое – 91
 - искусство традиционное – 13–15, 16–18, 26, 29, 33, 35–41, 56, 73, 90, 124, 158, 162, 165, 166, 179, 181, 186–191, 198, 205
 - искусство традиционное догонов – 176
 - искусство традиционное африканское – 35, 165
 - искусство традиционное кочевников Северной Евразии – 186
- К**
- Классификация** – 19, 158
 - Классообразование** – 36
 - Код** – 128, 129, 132–133, 135
 - код бинарный – 160, 205
 - Команды-галлюцинации** – 108
 - Композиция** – 54–55, 89, 180, 183, 185, 201
 - Кочевники** – 180, 184, 186
 - Кроманьонцы** – 21, 23, 27, 43, 45, 48, 49, 50, 54, 61, 62–64, 67, 72–74, 77, 78, 84, 94, 104, 105, 109–111, 116–119, 128, 140–143, 146–147, 150, 154–156, 161, 203, 204–205
 - Кромлехи** – 41
 - Культура** – 29, 54, 60–61, 74, 125, 152–153, 157, 172, 184, 186, 210
 - культура ананьинская (*арх.*) – 178
 - культура земледельческая – 47, 73, 74, 151, 167, 173
 - культура кобанская (*арх.*) – 179
 - культура охотничья – 167
 - культура скифского типа – 179, 181
 - культура традиционная – 16, 108, 161, 162, 164–165, 187–189, 190, 200, 206
- М**
- Мадлен** – 14, 28, 55, 58, 59, 147, 156, 188
 - Манекены погребальные моси** – 168–169

Маски – 39, 56, 165, 167, 171, 172, 176, 178, 186, 210
– маски бамбара – 18, 56, 189
– маски-наголовники
Согоникун/Чивара – 179
– маски догонов – 176–177, 187
– Канага – 177
– Красная обезьяна – 179
– маски погребальные – 171
– маски моси – 171
– маски-наголовники Зазаидо – 171
Мезолит – 12, 18, 42, 46–47, 57, 71, 83, 89, 97, 117, 122–123, 132, 147, 151, 158–159, 161, 199, 202, 209
Менгиры – 41
Метафора – 136–138
Метод пиктограмм – 125
Механизм доминирования вожака – 102
Мого-наба – 169–170
Молодежные коллективы – 181
Мышление
– мышление бикамерное – 107
– мышление душевнобольных – 159
– мышление мифологическое – 165
– мышление образное – 79, 85, 122, 128, 133, 148, 164, 204, 212
– мышление первобытное – 10, 126, 128, 130, 137, 138, 148, 162, 204
– мышление синкретическое – 126, 198
Н
Нарушения операционной стороны мышления – 110, 118, 127
Н¹Домо, *тип масок бамбара* – 18
Неандертальцы – 21, 23, 24, 60, 61, 97
Невнушаемость – 117–118
Неврозы – 144
Неконтактность – 117, 118
Неоантропы – 49
Неолит – 13, 19, 38–39, 47, 82, 83, 97, 124, 126, 148, 151, 157, 158, 160, 164, 187, 189, 202
Нигер-конго *семья яз.* – 176, 193

Нило-сахарская *семья яз.* – 176
Нинанде, *тип скульптуры могои* – 169, 170
Нок, культура – 37

О

Облавные охоты – 73, 180–181, 183, 184
Обобщение – 55, 78, 81, 83, 91, 93, 117, 118, 121
Образ – 13, 16, 33–34, 36, 43, 44, 60, 64, 66, 68, 69, 70, 74, 78–79, 83, 87, 89, 93, 94, 104, 108, 111, 113, 115, 116, 120, 122, 125–127, 128, 130, 134–135, 136, 137, 138–140, 172, 174, 188–189, 197, 201, 203–204, 206
– образ внутренний – 89, 161
Общество
– общество потестарное – 37, 38, 39, 40
– общество раннеполитическое – 37, 38, 39, 40
– общество родовое – 38, 40
– общество родовое архаичное – 39
– общество родовое позднее – 36, 57, 176
– общество родовое развитое (*см. общество родовое позднее*) – 39
Огон-дале – 176
Оленные камни – 184–185
Олигофрения – 114, 117, 125, 126–127
Онтогенез 31, 65, 67–70, 83, 93, 105, 109, 110–113, 116–117, 127, –12, 130, 133, 148, 203, 204, 210, 212
Оппозиции – 160, 186, 205
– оппозиции фонологические – 105
Ориньяк – 123, 154, 188
Отнесенность предметная – 111–112
Оше шанго, *тип скульптуры йоруба* – 17
Охотничьи союзы – 186

П

Палеоантропы – 43, 48, 49, 50, 53, 54, 57, 60, 99, 100, –101, 103, 107, 142

Палеолит

- палеолит верхний – 21, 26, 28, 32, 34, 44, 46–49, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 77, 81, 109, 110, 116, 123, 127, 132, 137, 140, 143, 144, 147, 151, 158, 204
 - палеолит нижний – 47, 61, 63, 99
 - палеолит средний – 63, 99
- Память** – 28, 64–67, 69, 73, 74, 106, 129, 188
- память эйдетическая – 69, 70, 127, 202
- Парадигматика** – 103, 121
- Патопсихология** – 71, 106–107, 118, 138, 158, 209
- Переживания отрицательные аффективные** – 72
- Перешифровки вербальные** – 140
- Период верблюда** – 42, 177
- Период лошади** – 39, 40
- Период охотников** – 37, 39
- Период пастухов** – 37, 39
- Персеверация** – 86, 90–91, 120–121, 127, 135, 141
- Письменность** – 88, 109, 190–191, 194, 195, 197, 198–199
- Письмо** – 85, 87, 88–89, 92, 122, 129, 158, 184, 188–189, 190–199, 208, 209, 211, 212
- Питекантропы** – 61, 99
- Погребения** – 42, 53, 60, 181, 183, 212
- Портрет** – 30, 90, 133, 166, 168, 211
- портрет римский скульптурный – 37
 - портрет Ифе древнего – 37
- Потребность** – 33–34, 104, 139
- потребности первичные органические – 138–139
 - потребность первичная органическая в новых впечатлениях – 138–140
- Приматы** – 99, 145
- приматы высшие – 53, 60–61, 97, 100, 102, 110
- Примыкание** – 54, 63, 80, 110, 119, 120–121, 127, 139, 156

Проволочный стиль – 154

- Протописьменный период** – 40
- Психические заболевания** – 117
- Р**
- Расторможение** – 141
- Ремесло** – 157
- Рефлексы**
- рефлекс имитативный – 61, 99
 - рефлекс неадекватный – 97–98, 102
- Речь** – 30–31, 33, 34, 43, 50, 67, 68–70, 72, 74, 76–79, 80–81, 83, 85, 88, 92–94, 97, 104, 109, 110, 111, 112–117, 120–212, 123, 124, 127, 128–130, 132, 140–141, 143, 151, 161, 201–203
- С**
- Сверхообобщение** – 126, 158, 160, 164, 187, 189
- Связи метонимические** – 120
- Северокавказская семья яз.** – 179
- Селет** – 143
- Семантическое поле** – 67, 89–90, 160, 165, 201, 204–205
- Сенсорный голод** – 140, 145
- Скотоводство** – 46, 157
- Скульптура**
- скульптура Ифе древнего – 37
 - скульптура культуры Нок – 37
 - скульптура традиционная деревянная – 39
- Снижение уровня обобщения** – 118–119, 125, 127, 128, 138, 158
- Согоникун (см. Согоникун/Чивара)** – 56, 165, 171, 187, 188, 189
- Сокровенное сказание** – 180
- Стадность** – 100
- Стиль** – 55, 170
- стиль звериный – 73, 179
- Суггестия** – 90, 97, 104, 109, 110
- Т**
- Торможение** – 98, 140–141, 148
- Троглодиты** – 98, 101

У

- Уральская семья яз. – 179
 Уровни построения движения – 84–85, 94
 Условность – 36–37, 153, 156, 187, 189

Ф

- Филогенез (см. *Эволюция биологическая*) – 31, 67, 68, 70, 83, 84, 90, 93, 111, 113, 130, 131, 133
 Филогения (см. *Эволюция биологическая*) – 46–47, 49, 53, 54, 60, 84, 203

Х

- Халафская культура, арх. – 42
 Хозяйство воспроизводящее – 47, 158

Ш

- Шизофрения – 123, 125, 126, 160
 Шимпанзе – 48, 49, 53, 54, 61, 62, 100–101, 110, 122, 152

Э

- Эволюция
 – эволюция биологическая (филогенез, филогения) – 40, 48
 – эволюция искусства
 – эволюция искусства первобытного и традиционного – 36, 38
 – эволюция искусства родового общества – 43
 – эволюция мышления – 30, 41, 109, 126, 133, 138, 199
 – эволюция психофизиологии современного человека – 82, 202
 – эволюция стилистическая – 55, 57
 Экспрессивность поведения – 181, 186
 Эпилепсия – 117, 125, 126
 Эпоха металла – 38, 39, 83, 205

Я

- Язык – 30, 43, 69, 83, 88, 106, 112, 129, 132, 138, 140, 142, 151, 152, 197, 198, 211
 – язык глухонемых – 79
 – язык метафорический – 109

Указатель географических и этнических названий

А

- аборигены австралийские, *этни.* – 145, 208
Авдеево, *стоянка* – 147
Австралия – 21, 39, 47, 58, 60, 142, 145
– Австралия Южная – 142
Австрия – 147
Азия – 28, 152, 210
– Азия Центральная – 44, 57, 73, 157, 179, 209
– Азия Южная – 39, 151
Алаяз, *г.* – 42
Альпы – 58, 59
Альтамира, *пещера* – 14, 54, 55, 57, 90, 119, 120, 135, 209
Аляска – 191, 193
Америка – 48, 137, 152, 161, 206
– Америка Центральная – 41
– Америка Южная – 13, 28
Ангара, *река* – 146
Англия – 41
Армения – 42
Арс-сюр-Кюр, *пещера* – 56
Ассирия – 77
Африка – 16, 37, 40, 46, 58, 151, 152, 170, 179, 184, 205, 207–210
– Африка Западная – 35, 162, 211
– Африка Северная – 21, 39
– Африка Тропическая – 13, 26, 28, 36, 38–39, 47, 176, 186–187, 193, 206, 211
– Африка Центральная – 47
– Африка Южная – 21, 39, 44, 151–153, 155, 157–158

Б

- бамана, *яз.* – 166
бамбара, *этни.* – 18, 41, 57, 162, 164–166, 171–174, 186, 188–189, 207, 208, 210
Бамум, *царство* – 194

- бамум, *этни.* – 199
бамум, *яз.* – 195–196
Бани, *река* – 175
Бараманголо, *царство* – 166
Бернифаль, *пещера* – 15
Бичигтын Хад, *гора* – 185, 186
бозо, *этни.* – 165, 166, 172, 173, 174
Ботсвана – 153
Брассемпун, *стоянка* – 147
Буркина-Фасо – 166, 175
бушмены, *этни.* – 41, 151–153, 154–157, 214

В

- Вогельхерд, *г.* – 124
Волго-Камье – 179

Г

- Гаргас, *пещера* – 15
Гагарино, *стоянка* – 147, 209
Германия – 124, 175

Д

- Дилижан, *г.* – 42
Догон, *плем.* – 166, 175
догон, *этни.* – 164, 166, 168, 170, 175–178, 186–187, 190, 205, 207
Долин Вестонце, *стоянка* – 147
Доод-Хулган, *гора* – 18, 182, 184

Е

- Евразия – 146, 184, 212
– Евразия Северная – 179–180, 184, 186, 189
Европа – 27, 28, 44, 48, 58, 71, 77, 110, 137, 141–143, 148, 151–152, 158, 161, 204, 206
– Европа Восточная – 21, 47
– Европа Западная – 14, 15, 21, 59, 146, 147
– Европа Центральная – 21, 143, 147
Египет – 77, 195

З

Зимбабве – 153–154, 156, 210

И

Индия – 21, 41, 58, 142

Испания – 14–15, 44, 89, 100, 158

Испанский Левант – 39, 159

Италия – 147

Ифе древнее – 37

Й

Йерре, *миф.* – 175

Йоруба, *этно.* – 17, 37, 39–40, 210

К

Капова, *пещера* – 15

Кастильо, *пещера* – 15

Кашгар, *г.* – 12

Коваланас, *пещера* – 15

Комбарелль, *пещера* – 15

Коске, *пещера* – 15

курумба, *этно.* – 164, 172–173

Кускоквим, *р.* – 191

Л

Ла-Грез, *пещера* – 15

Ла-Мадлен, *пещера* – 14

Ла-Мут, *пещера* – 14–15

Ла-Ферраси, *пещера* – 60, 142

Лумбила, *деревня* – 170

Ляско, *пещера* – 15, 21, 22, 54–55,
90, 124, 135, 154–155, 207

М

Мавритания – 175

Мадхья-Прадеш, *штат в Индии* – 60,
142

Мали, империя – 172, 174

Мали, Республика – 56, 162, 165–166

Мальга, *стоянка* – 147

манде, *гр. яз.* – 175, 192, 194, 196

Марсула, *пещера* – 15

Мирзатур, *г.* – 41

Монголия – 15, 179, 181

монголы, *этно.* – 180

Моравия – 147

моеи, *этно.* – 166–172, 175, 210

– моси-накомсе, *этно.* – 173

– моси-тенгабиси, *этно.* – 172

Муррей, *река* – 60, 142

Н

Намбия – 153, 156

Нгомокурура, *урочище* – 154

Нно, *пещера* – 15

Нигер, *река* – 175, 177

О

Океания – 13, 16, 28, 162

П

Палестина – 151

Пасьета, *пещера* – 15

Панфилов (Жаркент), *г.* – 12

Пиреней – 58, 59

Поргель, *пещера* – 15, 22

Пржедмости, *стоянка* – 147

Пэр-нон-Пэр, *пещера* – 14

Р

Россия – 11, 39

Руффиньяк, *пещера* – 15

С

савроматы, *этно.* – 17

сакн, *этно.* – 179

Сансамден, *г.* – 175

Сангандер, *г.* – 14

Сахара – 37, 39, 41, 42, 45, 156–157,
177, 177, 185

Саяно-Алтайский регион – 179

Сент-Ашель, *стоянка* – 100

сенуфо, *этно.* – 174, 210

Сибирь – 39, 157, 209

Сибирь Южная – 179

Скандинавия – 39

скифы, *этно.* – 179

сонгал, *этно.* – 172, 174, 176

сонинке, *этно.* – 176

Стоунхендж – 41

Судан Западный – 39, 172–174, 186,
210–211

Т

Тейжа, *пещера* – 15

теллем, *эти.* – 175

Тель-Арпачия – 42

Труа-Фрер, *пещера* – 15, 54, 125

Тюбинген, *г.* – 124

Тюк-д'Одубер, *пещера* – 15

У

Уагалуту, *г.* – 168

Уттар-Прадеш, *штат в Индии* – 41

Ф

Фон-де-Гом, *пещера* – 15

Франко-Кантабрийская область – 58,
146

Франция – 14–15, 22, 44, 60, 100,
142–143, 147

фуль, *эти.* – 176

Х

хабе, *эти.* – 175

Ход-эш-Шарки – 175

Хойт-Цэнкер Агуй, *пещера* – 15

Хорнос-де-Ла-Пенья, *пещера* – 15

Ч

Чехия – 147

Ш

Шабо, *пещера* – 14

Шаффо, *пещера* – 14

Шове, *пещера* – 15, 55, 57, 73, 77, 93,
120, 128, 135, 146, 182

шона, *эти.* – 164

Ю

ЮАР – 153

Я

Ятенга – 170

Петр Анатольевич Куценков

**ПСИХОЛОГИЯ
ПЕРВОБЫТНОГО
и ТРАДИЦИОННОГО
ИСКУССТВА**

Директор издательства *Б.В. Оршин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Редактор *Н.И. Маркелова*
Компьютерная верстка *И.В. Орловой*

Формат 60x88/16

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Объем 14,5 п.л. + 1,5 п.л. ил.

Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп.
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 5-89826-199-0



9 785898 261993