

Гладышев С.А. Палеолит и неолит северного побережья Долины Озер. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2000. – 438 с.

Деревянко А.П., Попова С.М., Малаева Г.М., Лаухин С.А., Шуньков М.В. Палеоклимат северо-запада Горного Алтая в эоплейстоцене // Докл. Акад. наук. Сер. Геология. – 1992. – Т. 324, № 4. – С. 842 – 846.

Деревянко А.П., Рыбин Е.П. Древнейшее проявление символической деятельности палеолитического человека на Горном Алтае // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2003. – № 3 (15). – С. 27 – 50.

Деревянко А.П., Таймагамбетов Ж.К., Бексентов Г., Петрин В.Т., Маркин С.В., Ефремов С.А. Исследование памятников каменного века на северо-восточном склоне хребта Каратау (Южный Казахстан) в 1996 г. // Новейшие археологические и этнографические открытия в Сибири: Материалы IV годовой итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1996. – С. 80 – 82.

Деревянко А.П., Шуньков М.В. Индустрии с листовидными бифасами в среднем палеолите Горного Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2002. – № 1 (9). – С. 16 – 42.

Деревянко А.П., Шуньков М.В., Зыкин В.С., Маркин М.М. Новый раннепалеолитический комплекс в Горном Алтае // Проблемы археологии, этнографии и антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2002. – Т. 8: Материалы годовой сессии Института археологии и этнографии СО РАН. Декабрь 2002 г. – С. 84 – 89.

Деревянко А.П., Шуньков М.В., Колобова К.А., Петрин В.Т. Основные приемы оформления каменных ору-

дий в палеолитических индустриях Горного Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2002. – № 4 (12). – С. 2 – 21.

Медоев А.Г. Геохронология палеолита Казахстана. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1982. – 51 с.

Ранов В.А., Шеффер Й. Лессовый палеолит // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – № 2 (2). – С. 20 – 32.

Derevianko A.P. Paleolithic of North Asia and the Problem of Ancient Migrations. – Novosibirsk: Inst. Arch. and Ethnogr. SB Acad. Sciences, 1990. – 168 p.

Derevianko A.P. Two Major Waves of the Early Human Population Migration into Asia: The 6th International Symposium: Suyanggae and Her Neighbours (9 – 13 December). – Tanjung: Chongbook-go National University, 2001. – P. 11 – 13.

Derevianko A.P., Deviatkin E.V., Petrin V.T., Semeihan T. New Discoveries of the Lower Paleolithic in Mongolia and its geological-geomorphological position // The INQUA Intern. Sympos.: On Stratigraphy and Correlation of Quaternary Deposits in the Asian and Pacific Region. – Bangkok: CCOF Technical Secretariat, 1991. – P. 119 – 132.

Gabunia L.K. Der menschliche Unterkiefer von Dmanisi (Georgien, Kaukasus) // JRGZ. – 1992. – Bd. 39. – S. 185 – 208.

Gabunia L., Vekua A. Plio-Pleistocene hominid from Dmanisi East Georgia // Nature. – 1992. – Vol. 373. – P. 185 – 312.

Ranov V.A. The Loessic Paleolithic in Southern Tajikistan, Central Asia: industries, chronology and correlation // Quaternary Science Reviews. – 1993. – Vol. 14. – P. 731 – 745.

Материал поступил в редколлегию 5.12.03 г.

ДИСКУССИЯ

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

В этом номере журнал открывает дискуссию, посвященную проблемам, связанным с первобытным искусством. Едва ли мы ошибемся, если скажем, что среди археологических источников памятники первобытного искусства вызывают, пожалуй, наибольший интерес как у специалистов, так и у широкого круга любителей древностей. Петроглифы с высокохудожественными разновременными отдельными изображениями и композициями, загадочные пещеры с удивительной полихромной живописью и гравюрами палеолитической эпохи, монументальная каменная скульптура эпохи бронзы, раннего железа и средневековья, наконец, мелкая пластика из кости, металла и дерева, художественные войлоки и ткани – все это памятники первобытного искусства. Они хранят немало тайн, разгадка которых зависит от решения многих проблем, например, связанных с обоснованием хронологии, выявлением особенностей стиля, семантики и семиотики. Немало трудностей и методического характера, возникающих в ходе поиска и изучения этого сложнейшего для понимания и интерпретации объекта.

Открытия последних лет в Евразии пополнили сокровищницу человечества блестящими образцами первобытного творчества. Чего стоят, например, изображения в пещере Шове во Франции и на открытых плоскостях Фоз-Коа (Фож-Коа) в Португалии, в Игнатьевской пещере на Урале, наскальные рисунки в Северном Пакистане, монументальное и пластическое искусство носителей окуневской культуры и удивительные войлоки и деревянные украшения пазырыкцев! Все перечисленные и сотни неупомянутых здесь объектов таят в себе массу дискуссионных проблем, решению которых, мы надеемся, будет способствовать профессиональная дискуссия на страницах нашего журнала.

Мы приглашаем вас стать участниками обсуждения вопросов, поднимаемых в этом номере журнала, и инициаторами дискуссии по интересующим вас как теоретическим проблемам, так и конкретным сюжетам, связанным с изучением первобытного искусства.

УДК 903.27

Я.А. Шер

*Кемеровский государственный университет
ул. Красная, 6, Кемерово, 650043, Россия
E-mail: sher@kemsu.ru*

СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА*

Тема данной статьи была предложена редакцией как дискуссионная. Если я не ошибаюсь, последняя дискуссия о первобытном искусстве была в 1976 г. в журнале “Советская этнография”. Некоторые вопросы, поднятые тогда, остаются спорными и сейчас. За эти почти 30 лет появились новые факты, вышло много публикаций и, соответственно, возникли новые вопросы. Первобытное искусство – тема неисчерпаемая и необъятная. Поэтому прежде всего хочется выразить благодарность редакции за стремление обсудить эти вопросы на основе современных данных, накопленных за последние два-три десятилетия. Свободная дискуссия по любой научной тематике всегда

является очень эффективным источником если не новых фактов, то, во всяком случае, новых идей. А идеи иногда не менее важны, чем факты.

Не могу не отметить, что при подготовке этой статьи возникли определенные трудности. По некоторым вопросам оказалось почти невозможным избежать повторения того, что уже опубликовано. Обзор исследований по первобытному искусству за последние десятилетия был сделан совсем недавно в этом же журнале [Шер, 2000]. Моя точка зрения на проблему возникновения изобразительной деятельности тоже представлена в нескольких недавних публикациях [Шер, 1995, 1997а, 1998; Первобытное искусство, 1998; Sher, 1995, 1998]. Поскольку новые идеи, как мне представляется, зарождаются довольно редко, повторения становятся неизбежными. Стремясь свести их к минимуму, позволю себе бо-

* Статья подготовлена в рамках проекта “Происхождение знакового поведения” при финансовой поддержке программы “Университеты России”, грант № 991375.

лее развернуто остановиться на наименее ясных с моей точки зрения вопросах, рассмотрение которых могло бы, как мне кажется, перерасти в дискуссию. Эти вопросы отражены в подзаголовках и выделены курсивом.

Что такое “первобытное искусство”?

Еще сравнительно недавно, когда в нашей исторической науке безраздельно господствовал формационный подход, ответ на этот вопрос был достаточно тривиальным: это искусство эпохи первобытного общества, т.е. палеолита, неолита, бронзового века. Но темпы развития культуры неравномерны и неодинаковы в разных регионах. Когда в одних уже формировались очаги древних цивилизаций, в других еще преобладал первобытный уклад, а в третьих он сохранился до Нового времени. При этом четких границ между ранними цивилизациями и первобытным обществом нет и не может быть. Хотя первые по меркам формационного подхода относились к рабовладельческому строю, по основному материалу орудий труда (камень и медь, бронзы еще нет) их культура была типично первобытной.

Если сейчас искусство является особой областью культуры, границы и специализация которой вполне осознаны как создателями, так и “потребителями” искусства, то чем глубже в древность, тем эти границы были более размытыми в сознании человека. Даже в наши дни, казалось бы, четко различаемые материальная и духовная культуры, физический и умственный труд, техническое и художественное творчество нередко тесно переплетаются. Тем более – в древности, когда искусство не выделялось в какую-то особую специализированную область культуры.

Способностью к созданию изображений, как и ныне, обладали редкие люди. Причем в те времена эти способности должны были проявляться намного реже, чем теперь. Сейчас существует система художественного воспитания детей, и любые малозаметные способности ребенка не остаются без внимания и поощрения со стороны взрослых. В первобытную эпоху, особенно на ранних этапах, ничего подобного не было. Поэтому способности к изобразительной деятельности могли проявиться только спонтанно, независимо от каких-то внешних стимулов. А для этого они должны были быть “сверхспособностями”, т.е. такими, которые рано или поздно сами прорываются, когда сознание переполнено яркими образами.

Вряд ли соплеменники, занятые трудной повседневной борьбой за существование, могли понять и по достоинству оценить такие всплески таланта.

Даже современной науке далеко не ясны психофизиологические процессы, в результате которых возникают художественные способности. Тем более этого не могли понимать люди каменного века. В лучшем случае они относились терпимо к своим “ненормальным” сородичам. Им приписывались некие сверхъестественные свойства. Подобно позднейшим шаманам, они получали особый сакральный и социальный статус. В худшем случае их могли преследовать, поскольку все непонятное и не приносящее немедленной пользы должно было вызывать вполне разумное подозрение и отторжение. Конечно, о подробностях положения первобытных художников в социуме можно только догадываться. В то же время нет никаких оснований априорно провозглашать “творческие достижения” людей эпохи палеолита. То есть это вполне возможно только с точки зрения наших эстетических критериев. Но во времена каменного века “творческие достижения” не осознавались ни теми, кто создавал пещерную живопись или мелкую пластику, ни теми, кто не обладал такими способностями.

Смысл понятия “первобытное искусство” шире и глубже, чем привязка к первобытной эпохе по времени и к каким-то этапам социально-экономической истории общества. Тем более что периодизация палеолита строится вообще на очень далеких от искусства основах – на технологических особенностях обработки камня.

Возникнув на рубеже между средним и верхним палеолитом, изобразительная деятельность довольно долго (не менее 30 тысячелетий) была вплетена в синкретический, нерасчленимый комплекс зачаточных форм ритуально-мифологической духовной культуры. Самостоятельный характер, как одна из форм осознанного знакового поведения, как совокупность произведений определенных авторов, искусство приобрело намного позднее. О том, что применение понятий “искусство”, “творчество”, “художественная культура” и т.п. к изобразительным памятникам первобытной эпохи не вполне корректно, речь уже шла в упомянутых выше публикациях. Например, при всем блеске древнегреческой словесности в архаической Греции еще не было литературы в том смысле, как мы ее понимаем сейчас. В виде авторских письменных текстов, ориентированных на читателей и тиражированных для них, литература возникает только в эллинистическую эпоху, на рубеже IV – III вв. до н.э. [Чистякова, 1988, с. 105 – 110].

Искусство развивается по своим, не всегда понятным нам законам. Достаточно вспомнить, что основные этапы истории искусств вовсе не совпадают с таковыми истории общества. Даже те, кто считал античное искусство порождением рабовладельческого строя, вслед за К. Марксом признавали, что оно выш-

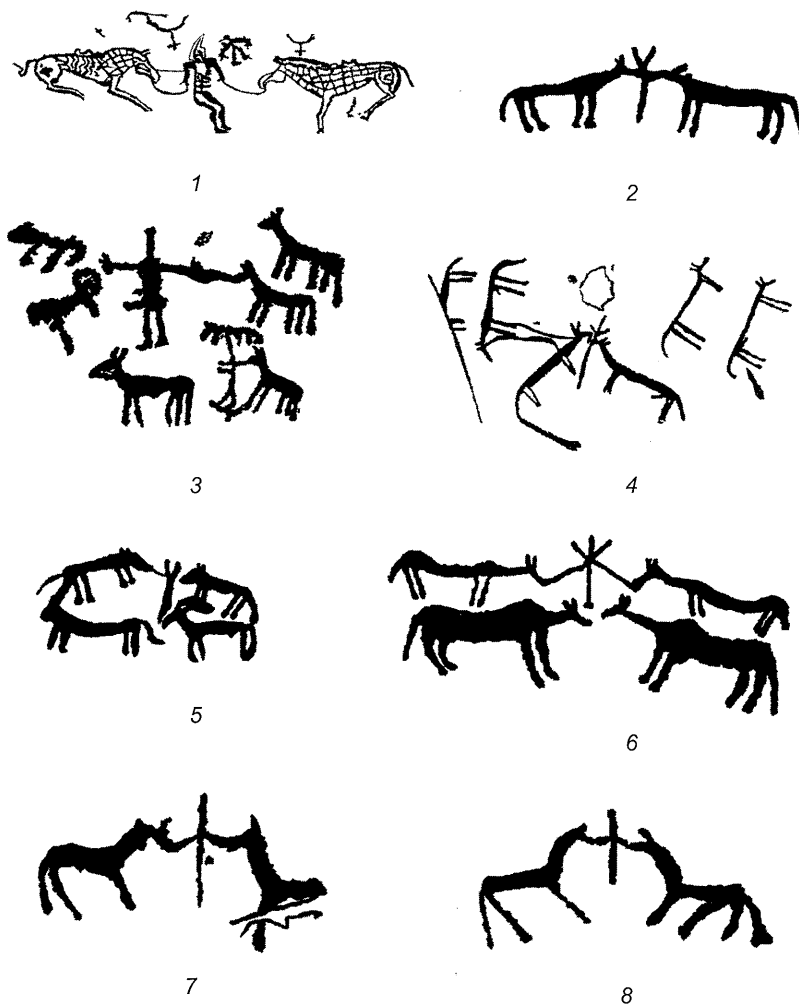


Табл. I. Изобразительные формулы в петроглифах.

“Господин коней”: 1 – Енисей, гора Оглахты; 3 – Кыргызстан, Талас, Жалтырак-Таш; “Кони у Мирового древа”: 2 – Енисей, гора Тепсей; 4 – Енисей, рисунок на каменной плите из могильника Варча; 5, 6 – Енисей, гора Тепсей; 7, 8 – Восточный Казахстан.

ло “за пределы того круга понятий, чувств и критериев, которыми жило данное общество, создав непреходящие общечеловеческие ценности, которые, по словам Маркса, продолжают служить нормой и недостижимым образцом” [Утченко, Ковалев, 1961, с. 617].

Если бы понятие “первобытное искусство” не вошло столь прочно в современный научный язык, было бы уместно вообще от него отказаться и вернуться к старому, выдержавшему испытание временем понятию “фольклор”. Однако в последние десятилетия оно сузилось и относится в основном к народной словесности [Чистов, 1974, с. 231; Пропп, 1976, с. 16 – 33], хотя раньше охватывало наряду со словесным все виды народного творчества. Фольклор – искусство синкретическое, включающее в себя и другие жанры [Гусев, 1967, с. 86 – 87]. Например, хорошо известные мотивы народной вышивки, резь-

ба на наличниках, прялках, узоры на ложках и другой утвари, детские игрушки и иные подобные предметы [Рыбаков, 1981, с. 246, 400 – 401; и др.] по своим сюжетным и стилистическим особенностям очень близки петроглифам и росписям на стенах пещер, жилищ, древним рельефам, статуэткам и резным фигуркам. В палеолитической живописи и в петроглифах неолитического времени, в изображениях эпохи бронзы и более поздних при достаточно четком распознавании “стиля эпохи” почти невозможно выделить индивидуальные стили отдельных художников. То же и в фольклоре.

О первобытном искусстве как изобразительном фольклоре речь уже шла (подробнее см.: [Шер, 1997а]). Синкретизм устной и изобразительной традиции, а также других видов знакового поведения (танец, мимика, ритмичная речь и др.) в первобытной



Табл. II. Изобразительная формула “Господин коней” в разных воплощениях.

1 – 3 – роспись на кратере из “Малого Дворца”, Рас Шамра, Угарит, около XIII в. до н.э. [Sandars, 1978, p. 154, fig. 103; Langdon, 1989, p. 188, fig. 3]; 4 – кратер, Аргос, геометрический стиль, 725 – 710 гг. до н.э. [Блаватский, 1953, с. 142; Langdon, 1989, fig. 1 – 2]; 5 – ойнохойя, Атика, геометрический стиль, VIII в. до н.э., Нац. музей, Берлин [Wiesner, 1968, tabl. VI]; 6 – килик, Атика, геометрический стиль, 740 – 720 гг. до н.э., Нац. музей, Афины [Блаватский, 1953; Borell, 1978, p. 63, 96, fig. 10, tabl. 17]; 7, 8 – роспись на фрагментах сосудов (керамика, Афины): 7 – могила 50 и 8 – отдельная находка [Davison, 1961; Kubler, 1954, tabl. 110, 1410]; 9 – фигурная обкладка урартского шлема [Tanabe et al., 1982, fig. 2]; 10, 11 – фигурные бронзовые ручки от котла [Pernice, 1904, p. 162 – 163, fig. 73a, 73b].

культуре имеет не только и, может быть, не столько социальные истоки, сколько единые природные, психофизиологические основы. Речь и образ – это (с самого начала и до сих пор) взаимодополняющие способы восприятия и познания внешнего мира. Взаимодействие между логическим и образным мышлением чем-то напоминает принцип дополнительности

в квантовой механике. Там энергетически-импульсная и пространственно-временная характеристики частиц, фиксируемые соответствующими приборами, дополняют друг друга. Здесь роль разных приборов выполняют правое и левое полушария головного мозга, а в целостном восприятии образ и слово взаимно дополнительны.



Рис. 1. “Господин (госпожа) коней”, реминисценция древнего образа, русская современная вышивка [Рыбаков, 1981, с. 246].



Рис. 2. “Господин коней”, современная настенная роспись в крестьянском доме. Индия, Бхопал [Vidal, 2001, р. 114].

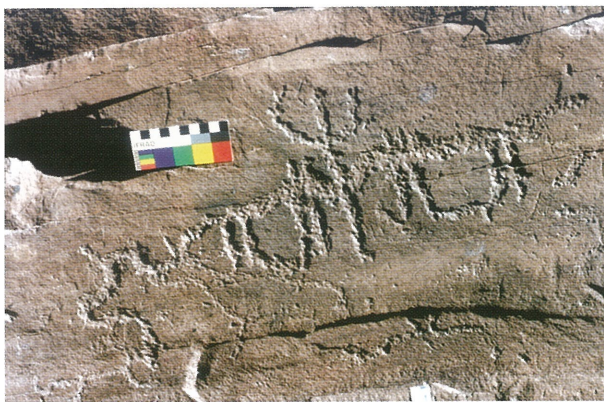
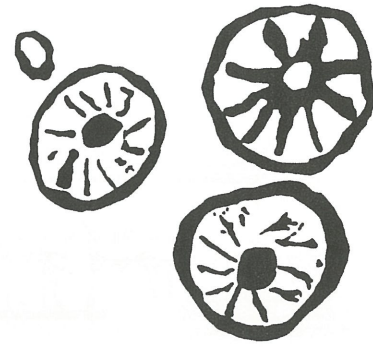
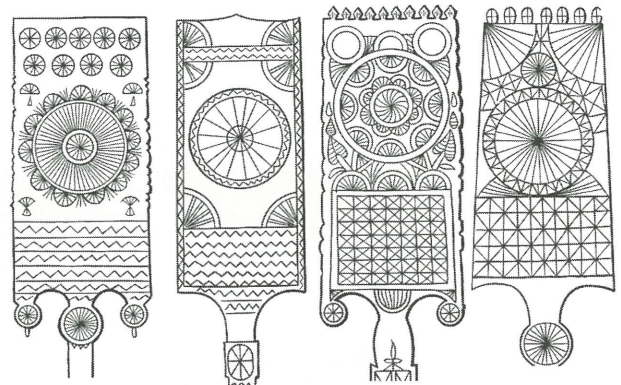


Рис. 3. Редуцированное изображение “Господина коней”. Енисей, гора Суханиха.



1



2

Рис. 4. “Колесо солнца”.

1 – петроглифы; 2 – резные узоры на современных прялках [Рыбаков, 1981, с. 246, 400 – 401].



Рис. 5. “Колесница Громовержца”.

Одной из главных особенностей фольклора является формульность текста – периодическое повторение однотипных сочетаний слов, “клише”. Чаще всего это эпитеты или метафоры, заклинания, предписания и т.п. Они достаточно жестко привязаны к определенным персонажам или ситуациям [Пермяков, 1970; Рождественский, 1970]. Формульность свойственна всем архаическим знаковым системам,

в т. ч. и изобразительным. Древние изображения – собственно, тоже знаковая система, – содержат в себе некие близкие по своей природе и функциям формулы, но не словесные, а изобразительные. И в самом деле, двигаясь ретроспективно в древность, можно видеть, что изобразительные формулы существовали и в средневековье, и в эпоху ранних цивилизаций, и в первобытные времена. В некоторых случаях наблюдаются почти прямые свидетельства близкого “родства” словесных и изобразительных мифопоэтических формул. Например, в Ригведе Утренняя Заря – “ярко пылающая юная женщина в светлых одеждах” (I, 113: 8); у Гомера в “Одиссее”: “Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос...” и далее: “златотронная Эос” (II: 1; XXIII: 345 – 348), а в Новгородской Хлудовской псалтири конца XIII в. Утренняя Заря изображена в виде огненно-красной юной женщины с Солнцем в руке [Зарубин, 1971].

Очевидны, например, такие параллели, как Индра с дубиной = Геракл с палицей, Вритра-дракон = Змей Горыныч, Одноглазый Полифем = Лихо Одноглазое и т.п. Конечно, совпадения между изображениями и текстами могут быть только ассоциативными. Прямые соответствия принципиально невозможны ввиду того, что это “тексты” не просто на разных, но и на несводимых один к другому языках.

Мифопоэтические формулы очень “живучи” и сопутствуют своей культуре в течение длительного времени. Некоторые из них настолько устойчивы, что сохраняются в фольклоре даже после потери первоначального смысла в виде заговоров, причитаний, современных детских “считалок” и т.д. (см., напр.: [Топоров, 1975, с. 3 – 49]). Точно так же сохраняются тысячелетиями визуальные символы в виде коньков на крышах русских изб, узоров резных наличников, вышивки на рушниках и т.д. Аналогичные по своей мифопоэтической природе визуальные формулы встречаются в таких изобразительных “текстах”, как петроглифы, орнамент на древних сосудах и т.п. Словесные и изобразительные мифопоэтические формулы передвигаются вместе с носителями данной культуры в пространстве и времени, уходя иногда далеко от места первоначального зарождения. Одним из таких примеров можно считать образ “Господина коней” и связанную с ним изобразительную мифологему “Кони у Мирового древа”, обнаруженные в петроглифах Южной Сибири и Средней Азии (подробнее см.: [Шер, 1993]) и имеющие четкие параллели как в самых разных древних изобразительных традициях, так и в современном народном искусстве очень удаленных друг от друга историко-культурных регионов (табл. I, II; рис. 1 – 3). Можно привести много других примеров соответствия словесных и изобразительных мифопоэтических формул: “колесо солнца” – соляные знаки в петрогли-

фах и резных узорах на прялках (рис. 4); “колесница Громовержца” – колесницы в петроглифах (рис. 5) и других древних изображениях и т.п.

Резюмируя вышеизложенное, можно отметить, что психологический механизм, порождающий произведения первобытного искусства, и, соответственно, сами произведения существуют и сегодня, но называется это по-другому: народное искусство. Конечно, современное народное искусство существенно отличается от искусства эпохи палеолита и последующих древних периодов. Но это отличия не в социально-психологическом механизме, который практически не изменился, а в форме и технике исполнения самих произведений и в среде их бытования. Все сказанное выше позволяет считать первобытное искусство явлением вневременным и больше типологическим, чем хронологическим.

Итак, понятие “первобытное искусство” не отражает в полной мере того явления, для обозначения которого оно используется. Разумеется, его будут употреблять и впредь, но желательно, чтобы при этом учитывались особенности, отличающие изобразительную деятельность древних эпох от изобразительного искусства современности. Первобытным следует считать искусство тех времен и территорий, когда и где оно еще не осознавалось как самостоятельная область культуры; в сознании носителей культуры оно входило в единую и целостную совокупность элементов знакового поведения людей, независимо от того, к какой эпохе исторической хронологии мы их относим.

Происхождение искусства

Решение проблемы происхождения искусства, особенно изобразительного, в отечественной и зарубежной литературе традиционно вольно или невольно подменяется рассмотрением вопроса о том, что ему предшествовало (игра, магия, мифология, религия, “натуральный макет” и т.д.; подробнее см.: [Вишняцкий, 1998]). Конечно, это существенный вопрос. Но то, что предшествовало, не обязательно должно было быть источником или причиной. Более важными представляются другие вопросы: что такое искусство, т.е. какова его физическая и социальная природа? где истоки искусства – в природе или в истории? как и почему оно появилось? Первый и третий вопросы, по-видимому, еще долго будут оставаться спорными. Попытка ответа на первый была сделана на предыдущих страницах. На третий вопрос попытаюсь ответить ниже. А на второй уже можно ответить достаточно уверенно: в природе никаких явных предпосылок к изобразительной деятельности не обнаружено. Многочисленные эксперименты В. Келера, К. Бюле-

ра, Э.П. Фридмана, Л.А. Фирсова и других исследователей поведения высших обезьян показали, что даже при искусственном стимулировании они не создают никаких фигуративных изображений, а их “абстрактная живопись” не отличается от случайно нанесенных цветных пятен и линий (обзор см.: [Первобытное искусство, 1998, с. 150 – 156]). Не обнаружено этих предпосылок и в истории рода *Homo*. Редчайшие единичные предметы мустьерской эпохи, в которых можно увидеть некую фигуративность, продолжают оставаться предметом дискуссии (из последних обзоров см.: [Elkins, 1996, p. 185 – 226; Hodgson, 2000, p. 3 – 18]).

Одно из исходных допущений рассматриваемой здесь гипотезы состоит в том, что первичные стимулы к изобразительной деятельности находятся в сфере психофизиологической, т.е. природной. Из этого следует, что искусство – явление естественно-историческое. Поскольку способности к воспроизведению визуальных образов накапливались латентно, возможно, еще у предшественников *Homo sapiens sapiens*, но в виде отдельных, пока не связанных в единую систему нейропсихологических функций, вряд ли стоит надеяться на обнаружение каких-то материальных следов “вызревания” изобразительной деятельности. У отдельных представителей вида *Homo sapiens sapiens* интеграция этих функций спонтанно складывалась в единую систему, и когда их образное мышление накапливало некую “критическую массу”, возникала не вполне осознанная (во всяком случае, поначалу) потребность воплотить на плоскости (стена пещеры, скала) или в объеме (кусок рога или бивня) сформировавшиеся в сознании образы животных, людей и других объектов реального или воображаемого мира. Иными словами, изобразительная деятельность могла появиться только на стыке биологической и социальной эволюции. Ни биологическая, ни социальная среда в отдельности не могли породить такой феномен. Поэтому спор о том, чего больше в искусстве – природного или исторического, – не имеет смысла.

Изобразительная деятельность возникла как часть естественной индивидуальной и социальной информационной системы параллельно с членораздельной речью или несколько позже в результате адаптационных изменений в психофизиологических средствах восприятия, хранения и преобразования информации и связанных с ними изменений в сознании первобытного человека.

Подход к проблеме происхождения искусства с информационной и психофизиологической точки зрения представляется продуктивным еще и потому, что он не противостоит существующим гипотезам, а включает их в себя как частные случаи. Этот подход увязывает речь, язык, письменность, абстрактные

знаки и фигуративные образы, а также иные, неизобразительные искусства (музыку, пение, танец) в единое информационное поле культуры и позволяет искать общечеловеческие законы его формирования. Они должны быть универсальными для разных культур и разных периодов истории и действовать примерно так же объективно, как законы природы.

Один из этих законов, кажется, удалось “нащупать”. Накапливаются факты, свидетельствующие о некоем подобии биогенетического закона. Его суть состоит в том, что в спонтанном детском рисовании намечаются некоторые особенности, присущие первобытному искусству. “Что касается сходства детских рисунков с живописным искусством доисторического человека, то оно, очевидно, основано на том, что законы развития искусства в жизни народов те же, что и законы развития искусства в жизни отдельных лиц. На этом основании естественно, что общие черты развития детского рисунка как бы повторяют те ступени развития человеческого искусства, которые оно проходило, начиная от доисторического периода” [Бехтрев, 1991, с. 388].

Наряду с универсальным характером базовых психофизиологических процессов, породивших искусство как новую форму коммуникации, существует специфика локальных особенностей искусства разных периодов и разных регионов. Изучение стилей первобытного искусства (как это предлагал А. Леруа-Гуран) показывает, что каждая культура обладает не только своим естественным языком, но и присущим только ей “языком” образов – формой реализации образного мышления. Думается, что есть реальное сходство в механизмах действия естественного языка как средства выражения понятий и логики, с одной стороны, и искусства как средства выражения неязыковой, не понятийной, а образной, интуитивной информации – с другой. Есть также и функциональная аналогия с процессом формирования древних языковых макросемей типа ностратической, сино-кавказской, америндской. В развитии первобытного искусства тоже намечаются пространственно-временные совокупности изображений, содержащие определенные устойчивые стилистические элементы, неизменяющиеся черты сходства, которые объединяют изображения одной эпохи или культуры и отличают их от изображений других эпох или культур. В этом легко убедиться интуитивно, без формализованного описания, сравнив, например, петроглифы Северной Африки с наскальными рисунками Скандинавии и Карелии; пластику древних культур Южной Америки и Восточной Европы и т.д.

Изобразительная деятельность раньше или позднее появилась, по-видимому, у всех человеческих популяций, но в силу неравномерности историко-культурного развития не у всех одновременно. В этой свя-

зи нельзя не сказать об антропоморфной статуэтке мустьерского или даже ашельского времени, найденной на стоянке Берехат-Рам в Израиле [Goren-Inbar, 1986]. Могла ли изобразительная деятельность появиться у неандертальца или еще более раннего палеоантропа? Судя по возрасту слоя, в котором была статуэтка, – да. Значит ли это, что уже палеоантропы создавали изображения? Вряд ли. Факт пока один и относится к региону, где *Homo sapiens* появился намного раньше, чем в Европе [Козинцев, 1993], а человеческие кости, связанные с североафриканским мустье и атером, принадлежали индивидам, близким по ряду признаков людям современного физического типа [Вишняцкий, 2000, с. 248]. Поэтому эпоха, по абсолютному возрасту соответствующая европейскому мустье или ашелю, здесь могла быть уже временем появления *Homo sapiens*.

Рассуждения, представленные на предыдущих страницах, в конечном счете сводятся к тому, что изобразительная деятельность человека эпохи верхнего палеолита по сути является частью единой информационной системы, начало которой было положено при переходе от первой сигнальной системы ко второй. Главное ее отличие состоит в осознанности, т.е. помимо природного канала связи для передачи наследственной информации, помимо коммуникации на основе условных рефлексов, начала складываться социальная, осознанная информационная среда. Тем самым было положено начало формированию сферы духовной культуры или, другими словами, знакового поведения. Последнее, включающее в себя язык, речь, разные искусства, оказало решающее влияние на дальнейшее развитие материальной культуры и создало базу для “верхнепалеолитической революции” и для окончательного перехода от биологической к социальной эволюции. При таком подходе к проблеме отпадает необходимость связывать развитие духовной культуры с этапами прогрессивного изменения технологии обработки камня (мустье, шательперрон, ориньяк и т.д.), но, разумеется, понадобится своя периодизация.

Еще один спорный вопрос касается “праэстетики”. Многие авторы считают искусство порождением чуть ли не врожденного чувства прекрасного. Если инстинктивные или рефлекторные зачатки эстетических переживаний и есть у высших животных и были у ранних гоминидов, что признается некоторыми специалистами [Эфроимсон, 1995; Эйбл-Эйбесфельд, 1995; Филиппов, 1997; и др.], то их осознание пришло намного позднее.

Самым точным показателем осознания обществом тех или иных новых явлений в культуре является язык. Всякое новшество, осознанное и принятое людьми, получает свое название, т.е. возникают новые слова для обозначения инноваций.

Мы не знаем и вряд ли когда-либо узнаем, на каких языках говорили в эпоху верхнего палеолита. На этот счет есть только туманные догадки (см., напр.: [Старостин, 1990, с. 55 – 56]). Однако возможна ретроспективная экстраполяция по схеме: “если этих слов не было в языке позднего периода, то не могло быть и раньше”. Например, в языке древних греков, достигших высочайшего уровня в разных искусствах, только к VI – V вв. до н.э. появились слова, отличающие художника, работающего на плоскости (*ζωγράφος*), от скульптора (*κηρο-πλάστης*, букв.: создатель восковых фигур). И еще, много позже, у Лукиана художник – *ἐργότης* (работник), а у Плутарха Фидий – *ἐργολάβος* (подрядчик). Не отличались разнообразием терминов из области искусств и раннегреческие лирики. У Гомера все люди и события неизменно трактуются как “прекрасные” и “божественные”. Термин “искусство” совершенно одинаково применяется и к ремеслу, от гончарного до ювелирного, и к изящным искусствам, и к любым актам человеческой деятельности и жизни. Не отразилось ли здесь “запаздывание” осознания людьми искусства как особого рода деятельности? После Гомера наступает полуторатысячелетний период античной литературы, где термин “искусство” используется весьма активно. Но насколько широко и неопределенно понимался этот термин и в те времена, видно из того, что его по-прежнему применяют для всех сфер быта, начиная от искусства добывания пищи и кончая магической практикой и предсказаниями. Все это называли одним и тем же словом *τέχνη* (букв.: искусство, ремесло, наука), имея в виду не столько искусство, сколько искусность, т.е. уровень мастерства. Даже когда началось разделение наук, они еще продолжали называться искусствами [Лосев, 1985, с. 294 – 296].

Тем не менее представление о первобытном “творчестве” стало таким же формульным и каноническим, как всеобщая уверенность в том, что “человека создал труд”. Эти формулы насаждались везде, прежде всего в учебниках и поэтому усваивались еще со школьной скамьи без должного критического рассмотрения. При таком подходе к истории труд не только стал главным фактором “в процессе превращения обезьяны в человека”, но и “именно благодаря труду и возникло искусство”. Однако об этом ниже.

Процесс осознания искусства как творчества, как эстетического начала затянулся еще на десятки тысячелетий после того, как были созданы первые пещерные росписи и древнейшие статуэтки. Осознание эстетической стороны искусства впервые отразилось в идеях пифагорейцев (гармония, мера) и в произведениях Гераклита (объективность прекрасного). К более или менее четкому пониманию эстетики (от греч. “чувственный”) античная философия пришла в эпоху “культурного переворота”, а основы были сформулированы еще позднее Платоном и Аристотелем.

Первыми импульсами к изобразительной деятельности были вовсе не эстетические чувства. Стремление что-то изобразить поначалу возникало спонтанно у очень редких, одаренных людей и прежде всего как способ “разгрузки” от стресса, отягощавшего сознание, переполненное яркими и, возможно, навязчивыми зрительными образами (ср.: [Давиденков, 1947, 1975; Хайкин, 1989, 1992]). Художественная одаренность редко совпадает с высоким уровнем физического развития. В древности, по-видимому, эта особенность тоже имела место. На протяжении всего нижнего палеолита жизнь отдельных особей и популяций полностью регулировалась естественным отбором, который, может быть, немного в меньшей степени, но сохранил свою роль и в среднем палеолите, и даже частично в верхнем. В этих условиях, если и появлялись редкие особи с повышенной восприимчивостью образного мышления и способностями к воспроизведению визуальных образов, они не могли устоять перед естественным отбором, который не сохранял людей с неустойчивой психикой. Однако достижения в сфере материальной культуры, технологии и в организации жизни первобытного коллектива привели к тому, что люди стали более успешно противостоять действию естественного отбора. Он перестал беспощадно выбраковывать людей, физически не способных к сопротивлению неблагоприятным факторам окружающей среды. Поэтому деятельность, связанная больше не с мускульной, технологической, а с духовной, образно-художественной активностью, стала постепенно занимать свое, хотя и небольшое в силу редкости талантливых людей, но вполне законное в формирующемся человеческом обществе место.

Помимо отмеченных выше вопросов о роли психофизиологических факторов в происхождении изобразительной деятельности и о едином информационном пространстве культуры, в котором взаимодействуют и взаимно дополняют друг друга несводимые один к другому “языки” (речь, письменность, музыка, танец и т.д.), а также гипотезы о функциональном подобии формирования “языков” искусства (стилей) процессу образования древних языковых макросемей типа ностратической, сино-кавказской, америндской, могут вызвать споры и другие вопросы.

Хронология первобытного искусства

Для оценки тех изменений, которые произошли в определении возраста произведений первобытного искусства, необходимо оглянуться примерно на 100 лет назад. В начале XX в., во времена молодости А. Брейля, П. Тейяра де Шардена, Г. Обермайера, П.П. Ефименко и др. возможность “привязать” свои находки и наблюдения к какому-либо геологическому пласту

уже считалась большим успехом. К сожалению, ситуация в этой области менялась очень медленно, и вплоть до 60-х гг. основными датированными материалами были предметы мелкой пластики, найденные в том или ином слое, датированном по характеру каменной индустрии. Затем их по особенностям стиля сопоставляли с пещерной живописью и наскальными изображениями.

Разные исследователи (А. Брейль, А. Леруа-Гуран, А.Д. Столяр и др.), пытавшиеся разработать хронологию первобытного искусства, рано или поздно сталкивались с фактами, которые либо противоречили предлагаемым хронологическим схемам, либо не вписывались в них. Думается, что это происходило прежде всего потому, что не учитывалась специфика искусства как социально-психологического феномена, не раскрывались его внутренние механизмы развития. А. Брейль “привязывал” стадии эволюции искусства европейского палеолита к этапам археологической периодизации (ориньяк – граветт – солютре – мадлен), которая отражала совсем другое явление – технологию изготовления каменных орудий.

В хронологической схеме Брейля изобразительные памятники верхнего палеолита были “разнесены” по периодам в соответствии с имевшимися в распоряжении автора датированными данными. В условиях отсутствия каких-либо иных хронологических привязок, кроме макрогеологических наблюдений, Брейль использовал малейшую возможность опереться на стратиграфию. В редких случаях, когда в культурном слое обнаруживались предметы с плоскостными или объемными изображениями, их сравнивали с настенной живописью и графикой, и по особенностям стиля получали, хотя и косвенное, но свидетельство принадлежности настенных изображений определенным периодам. Брейль изучал *in situ* практически все известные при его жизни произведения палеолитического искусства в разных местах мира. Его ученики и сотрудники подсчитали, что, исследуя древнейшие фрески и графику, аббат Брейль провел в подземельях в общей сложности более 700 дней.

Брейлю удалось наметить общую схему периодизации искусства палеолита, значение которой в основных чертах сохранилось и сейчас [Брейль, 1971, с. 40 – 52; Breuil, 1905, 1952, 1957]. Однако какой-либо внутренней типологии изображений он не предлагал. В основе хронологических построений Брейля в неявном виде лежал один из постулатов эволюционной теории Ч. Дарвина: идея развития от простого к сложному. Именно в этом Брейль ошибся. Но вряд ли кто избежал бы подобной ошибки на его месте. Это была ошибка не столько самого Брейля, сколько тогдашнего уровня нашей науки. В то время интуиция исследователя еще не подвергалась таким жестким проверкам, какие вошли в моду в конце 60-х и особенно

в 70-х гг. XX в. Авторитет Брейля был столь велик, что его мнения было достаточно для коллег. К вопросу об эволюции в искусстве мы еще вернемся ниже.

При всей своей приверженности эволюционизму, Брейль видел и отмечал в своих хронологических построениях не только последовательные, но и параллельные линии. Хронологическая схема Брейля долго была общепринятой и почти без изменений просуществовала до второй половины 60-х гг. XX в., т.е. до публикации фундаментального труда А. Леруа-Гурана “Доистория западного искусства” [Leroi-Gourhan, 1995 (1^e ed. –1965)].

Практически одновременно с М. Рафаэлем и А. Ламен-Эмперер А. Леруа-Гуран провозгласил отказ от этнографического компаративизма и стал искать внутренние закономерности изменчивости в искусстве верхнего палеолита. Не отвергая хронологию Брейля, он писал: “Возможно наступит день, когда к этому методу обратятся, чтобы более точно установить хронологические рамки. На данном этапе я решил отказаться от него... но не для того, чтобы разрушить эту теорию, а чтобы развивать ее дальше” [Ibid, p. 146, 249]. Свою хронологическую систему, основанную на анализе стилей, Леруа-Гуран изложил в публикациях 1960-х гг. [Leroi-Gourhan, 1960, 1964, 1995 (1^e ed. – 1965); Леруа-Гуран, 1971] и затем следовал ей во всех своих работах. В чем основные различия между схемами периодизации Брейля и Леруа-Гурана?

Леруа-Гуран работал над своей концепцией стилей более 20 лет и практически был первым, кто попытался положить в основу периодизации искусства верхнего палеолита какую-то внутреннюю логику изменчивости изобразительных приемов. Это было его главным достижением, но здесь же кроется и главное противоречие в схеме Леруа-Гурана, на которое пока никто не обращал внимания. Его суть состоит в следующем. С одной стороны, Леруа-Гуран попытался выявить внутренние закономерности изменчивости выразительных средств в искусстве палеолита и представил их в виде последовательности четырех стилей, с другой – каждый из них оказался “привязанным” все к той же технологической периодизации верхнего палеолита (ориньяк – граветт – солютре – мадлен). Если стилистические особенности действительно связаны с реально существовавшими этапами в истории древнейшего искусства, то нужно было либо показать причины совпадения последних с этапами развития каменной индустрии, либо предложить иную периодизацию. Но ни того, ни другого Леруа-Гуран не сделал.

Позднее, в ответ на критические замечания в свой адрес, он признавал необходимость “коррекции” хронологических рамок своей схемы, однако считал, что общее развитие палеолитического искусства от сти-

ля I к стилю IV отвечает реальности, поскольку эта схема построена на датировках предметов мелкой пластики [Leroi-Gourhan, 1992, p. 189], т.е. фактически на тех же основаниях, что и у Брейля. Другим слабым местом периодизации Леруа-Гурана было то, что, пользуясь понятием “стиль”, он так и не раскрыл его точного смысла, а это делало уязвимой его схему с точки зрения обоснованности. Еще одной особенностью периодизации Леруа-Гурана была ее линейность.

Как отметил М. Лорбланше, стили А. Леруа-Гурана “гармонически следуют один за другим, хотя могли быть и некоторые незначительные наложения в пространстве и времени” [Lorblanchet, 1995, p. 87]. Этот вопрос представляется очень важным. Каким бы эволюционистом ни казался Брейль, блестящее знание материала постоянно приводило его к необходимости отмечать в одних и тех же пещерах разновременные изображения. Поэтому в его схеме названия одних и тех же пещер постоянно повторяются в разных хронологических подразделениях. Это вполне естественно.

Несколько иначе у Леруа-Гурана. В его хронологических этапах-стилях повторения очень редки. Это тоже понятно, если вспомнить, что Леруа-Гуран видел в последовательности фигур зверей, нарисованных на стенах пещер, не нагромождение разновременных изображений, а определенные “семантические структуры”. Думается, что пока не вполне ясно, где эти “структуры” реальны и выведены из дистрибутивной статистики расположения самих фигур, а где спроецированы на стены пещер интеллектом исследователя. Но так или иначе, хронологическая схема стилей-периодов Леруа-Гурана выглядит более последовательной (в буквальном смысле) и линейной, чем периодизация Брейля. На протяжении почти 30 лет, вплоть до появления серийных абсолютных датировок, стилистическая периодизация Леруа-Гурана была практически общепринятой.

После того как новая технология AMS позволила датировать непосредственно пещерную живопись, оказалось, что многие изображения не вписываются в стилистическую хронологию Леруа-Гурана. Так, по его схеме, “черные рисунки” в пещере Шове (около 32 тыс. л.н.) должны были бы относиться к дофигуративной стадии. На самом же деле они не просто фигуративны, а демонстрируют такой уровень художественности, который, по Леруа-Гурану, характерен для мадлена (на 14 – 15 тыс. лет позднее). Примерно такое же расхождение обнаружилось и в основной массе датированных изображений в пещерах Коске, Куньяк и Пеш-Мерль. Живопись в пещере Гаргас, помещенная в схеме Леруа-Гурана между стилями II и III, оказалась древнее примерно на 8 тыс. лет – для нее получена дата 26 820 ± 420 тыс. л.н. Вместе с тем необходимо отметить, что многие другие

абсолютные даты изображений, особенно в кантабрийских пещерах, вполне согласуются с хронологией Леруа-Гурана.

Под впечатлением приведенных выше дат, как будто бы разрушающих стройную и последовательную схему Леруа-Гурана, М. Лорбланше и П. Бан поставили вопрос о “несостоятельности стилистических хронологий”. В 1992 г. на II Конгрессе AURA (Австралийской Ассоциации исследователей наскального искусства) был организован специальный симпозиум, доклады которого представлены в книге с многозначительным названием “Исследования наскального искусства: постстилистическая эра или куда мы от нее пойдём?” [Rock Art Studies..., 1993]. После открытия живописи в пещере Шове критика хронологических схем, построенных на анализе стиля, усилилась. Думается, что в пылу полемики коллеги несколько увлеклись. Сам факт наличия стилистических особенностей искусства эпохи верхнего палеолита (как, впрочем, и других эпох) давно никто не отрицает. У Леруа-Гурана не было необходимости в формализованном подходе к их описанию и определению. А формализовать особенности стиля не так уж сложно [Lumley, 1968; Smits, 1993; Шер, 1977; и др.].

В расхождениях между радиоуглеродными и стилистическими датировками, скорее всего, отразилось уже упомянутое выше противоречие в схеме Леруа-Гурана: стилистическая изменчивость соотносилась с периодизацией, выстроенной по изменениям в технологии каменных индустрий. Если отказаться от такой привязки, которая для Леруа-Гурана была вынужденной, то накопление абсолютных дат в сочетании с уточненными описаниями стиля позволит построить намного более точную стилистическую классификацию. И даже если она не совпадет со схемой Леруа-Гурана, его приоритет в самом подходе к анализу стиля как к совокупности выразительных средств, отражающих изменения во времени, останется незыблемым.

Косвенное подтверждение этому можно видеть в исследованиях, посвященных периодизациям искусства последующих эпох – мезо- и неолита, бронзы и раннего железа. Везде преобладают те же самые методы абсолютного и относительного датирования. Только для изображений железного века возможны дополнительные основания, если эти изображения обнаруживаются вместе с монетами или с узко датированными предметами импорта из очагов мировых цивилизаций. Но независимо от точности абсолютных и относительных дат, во всех периодизациях явно или неявно используются особенности стиля изучаемых изображений или их семантические характеристики.

Для обсуждения можно предложить вопросы:

1. *Следует ли считать правомерным принцип периодизации первобытного искусства (в частности, искусства эпохи верхнего палеолита) по эта-*

пам изменения человеческой деятельности в других сферах (технологической, экономической, социальной и т.п.) или необходимы поиски особых оснований для периодизации, непосредственно связанных с духовной культурой?

2. *Нужна ли для хронологических построений типологическая классификация изобразительных памятников, и если “да”, то на чем, кроме стилистики и семантики, она может быть основана?*

Искусство и труд

На протяжении последних 70 лет в отечественных исследованиях по истории первобытной культуры основное внимание уделялось развитию труда и социальной организации. Другие направления деятельности, в т. ч. и относящиеся к духовной культуре, считались как бы вторичными, производными от труда и общественных отношений. Этот подход соответствовал основополагающим принципам марксизма и неявным образом продолжает существовать и сейчас. Формула “человека создал труд” оказалась намного более жесткой, чем у самого Ф. Энгельса. На самом деле он высказывался не столь категорично, как те его последователи, которые упрощали позицию Энгельса. Из известной цитаты “труд создал самого человека”, как правило, опускались предшествующие ей слова “в известном смысле”. Двумя страницами дальше Энгельс писал: “Сначала труд, а затем и вместе с ним членораздельная речь явились двумя самыми главными стимулами, под влиянием которых мозг обезьяны постепенно превратился в человеческий мозг” [1949, с. 135]. А.А. Леонтьев отметил некоторые несоответствия русского перевода “Роли труда...” оригинальному немецкому тексту. В русском переводе: “Формировавшиеся люди пришли к тому, что у них появилась потребность что-то сказать друг другу. Потребность создала себе свой орган: неразвитая гортань обезьяны медленно, но неуклонно преобразовывалась путем модуляции для все более развитой модуляции, а органы рта постепенно научались произносить один членораздельный звук за другим” [Там же, с. 134]. У Энгельса: “Die werdenden Menschen kamen dahin, dass sie einander etwas zu sagen hatten” – “Формирующиеся (становящиеся) люди пришли к тому, что у них появилось что сказать друг другу”. Слова “потребность” здесь нет (цит. по: [Леонтьев, 1972, с. 136 – 139]). В ряде других публикаций Маркс и Энгельс практически во всех случаях, когда они касаются вопроса об антропогенезе, наряду с трудом упоминают речь, язык. В книге “Происхождение семьи, частной собственности и государства” Энгельс подчеркивал: “Главное достижение этого периода (дикости. – Я.Ш.) – возникновение членораздельной речи” [1980, с. 24].

После выхода в свет “Краткого курса истории ВКП(б)”, в IV главе которого язык не упоминался, о нем в этой связи вообще забыли. Правда, были иногда редкие исключения, но не среди историков (напр.: [Фабри, 1976, с. 280]). Позднее сам Сталин “исправился”*, но в целом почти во всех публикациях, посвященных первобытной эпохе, в основном речь шла об изучении орудий и средств труда. Происхождение языка большинство специалистов по истории первобытной культуры тоже связывало с трудом (или, во всяком случае, писало так). По мнению многих, в русле индустриального труда с начала антропогенеза развивалось и искусство как “непосредственно материальный генезис идей в единстве с их вещественным воплощением” [Столяр, 1985, с. 263]. Мне уже приходилось высказывать свою точку зрения по данному вопросу [Шер, 1995, 1997; Первобытное искусство, 1998; и др.], поэтому повторю очень кратко.

До появления хабилиса “труд” ранних гоминидов ничем не отличался от подобных же действий вышших обезьян и других животных, птиц и даже насекомых. Это был труд инстинктивный, генетически запрограммированный и однообразный. Одни и те же действия, без изменений каждое поколение австралопитеков повторяло почти 3 млн лет. Хабилис начал раскалывать гальки для получения сколов с острыми краями. В отличие от австралопитека, который после употребления бросал свои “орудия труда”, хабилис стал носить их с собой. Мысль о том, что орудие может понадобиться в будущем, можно считать первым шагом к сознательной трудовой деятельности. Однако еще более 1 млн лет, отделяющих хабилиса и эректуса от неандертальца, заметных прогрессивных изменений в их технологии не наблюдается. Я не могу спорить с коллегами, специалистами по палеолиту, которые считают мустьерскую технологию обработки камня вполне осознанным трудом. Да и не все специалисты разделяют эту мысль. Ведь даже в Восточном Средиземноморье, там, где обитал т. н. прогрессивный неандерталец, мустьерская индустрия практически остановилась на уровне леваллуазской техники и оставалась таковой более 15 тысячелетий [Solecki, 1963]. Если бы эта индустрия создавалась вполне осознанно, вряд ли она могла бы 15 тыс. лет оставаться без прогрессивных изменений. Хотелось бы также обратить внимание на то, что мы пока не располагаем достаточно четкими критериями

осознанности трудовых действий. Можно говорить о двух видах технологий изготовления орудий: деструктивной (весь нижний и почти весь средний палеолит) и конструктивной, которая полностью восторжествовала только в эпоху верхнего палеолита. Первая включает в себя разные способы раскалывания камня и изготовления орудий из отщепов. Если орудия делали из таких материалов, как кость, дерево или рог, то тоже применялась деструктивная технология. Вторая – конструктивная технология – состоит в изготовлении орудий из двух или более заранее подготовленных частей. В этом случае нет никаких сомнений в том, что прежде чем сделать какое-то орудие (например, каменный топор, привязанный к рукоятки), человек уже “создал” его в своем сознании и в своей работе следовал этой мысленной модели. Такая трудовая деятельность, несомненно, сознательная. Однако конструктивная технология появляется только в верхнем палеолите. Правда, есть редчайшие наблюдения над следами сработанности мустьерских орудий, которые позволяют предположить, что орудие было составным: ударная часть и рукоятка [Anderson-Gerfaud, Helmer, 1987; Beyries, 1987]. Однако это, как, например, и “статуэтка” из Берехат-Рам, может быть скорее факт типа “забегания вперед” [Vishnyatsky, 1994], чем свидетельство перехода к уже устоявшейся и распространенной конструктивной технологии.

Несомненно, изобразительная деятельность так же, как и орудийная, является одной из разновидностей труда. Обе появились в результате формирования некоторых общих нейрофизиологических процессов, создающих замкнутую нейронную цепь между определенными центрами головного мозга, отвечающими за точные действия рук, и исполнительным органом. Для изобразительной деятельности нужны действия намного более точные, чем для орудийной. Исходя из этого, а также учитывая особенно важное для художника образное мышление, можно предположить, что изобразительная деятельность исторически моложе, чем орудийная, но оба вида деятельности принадлежат к единому информационному полю культуры. Это подтверждается, хотя и косвенными, но очень интересными наблюдениями Г. Хьюза над т. н. языковой и трудовой грамматикой.

Изучая “язык” жестикуляции у приматов, Хьюз пришел к выводу, что существует глубинная связь между речью и орудийной деятельностью или, как он ее называет, технологией. Проверка этой гипотезы на людях с мозговыми травмами показала, что нарушения речи при некоторых травмах совпадают с нарушениями в инструментальной деятельности. Некоторые формы афазии носят “синтаксический” характер, т.е. больной помнит и узнает слова, но не может связать их в некую грамматически правильную последо-

* “Звуковой язык в истории человечества является одной из тех сил, которые помогли людям выделиться из животного мира, объединиться в общества, развить свое мышление, организовать общественное производство, вести успешную борьбу с силами природы и дойти до того прогресса, который мы имеем в настоящее время” [Сталин, 1950, с. 46].

вательность; и этот же больной сохраняет способность брать и удерживать в руках предметы, но испытывает затруднение в связывании действий в некую разумную последовательность. Иными словами, некая “грамматика” позволяет создавать упорядоченные последовательности и символов, и трудовых действий. «Можно думать, что эта фундаментальная способность к овладению и использованию сложных и структурированных последовательностей, проявляющихся в операциях с орудиями труда, в языке жестов, а позднее – в речи, и есть “глубинная структура” Хомского и что в длительном процессе гоминизации наиболее важным было именно эволюционное развитие такого рода синтаксических способностей, а не отдельные достижения в технологии и овладении языком» [Hewes, 1975] (цит. по: [Линден, 1981, с. 66]). *Это тоже один из спорных вопросов, который заслуживает обсуждения.*

Первобытное искусство, эволюция и прогресс

Почему до сих пор не удалось создать типологическую классификацию искусства самого длительного периода в истории человечества – эпохи верхнего палеолита? Конечно, отдельные искусственные пространственно-временные классификации есть, и они помогают в работе. Но если попытаться представить себе идеальную “естественную” типологию изобразительных памятников первобытного искусства, то в ней должны были бы отразиться такие группы или типы изображений, которые так же, в виде тех же совокупностей, связанных общими признаками, воспринимались бы их создателями или современниками и сменяли бы друг друга во времени и пространстве. Примерно так, как мы различаем в изобразительном искусстве нового времени академизм, классику, импрессионизм, фовизм и т.д. Также очевидна и привычна для нас изменчивость искусства во времени и пространстве: от античного к средневековому романскому и далее – готика, ренессанс, барокко, рококо и т.д. Мы легко отличаем европейское искусство от китайского, японского и т.п., а внутри каждого из них есть свои этапы эволюции. Но представим себе, что из многих тысяч изобразительных памятников средних веков и Нового времени только 1/1000 их часть имеет более или менее точные даты. Могла ли при таком условии быть построена пространственно-временная классификация? Вряд ли.

Очень много усилий приложили разные исследователи в поисках свидетельств какой-то эволюции в первобытном искусстве: от простого к сложному (А. Брейль), от одного стиля к другим (А. Леруа-Гуран), от “натурального макета” к рельефу, графике и живо-

писи (А. Столяр). Ни одна из этих попыток не дала ожидаемого результата, хотя и по разным причинам. Однако общей причиной неудач в создании типологии первобытного искусства является отсутствие достаточного количества абсолютных дат. На сегодняшний день наберется не более сотни изображений пещерной живописи и пластики верхнего палеолита, имеющих абсолютные даты. А всего их сейчас известно несколько тысяч.

Вряд ли следует рассчитывать на обнаружение “естественной” типологии, по крайней мере, в ближайшие 20 – 30 лет. Тем более что всякая классификация в большей или меньшей степени условна. Поэтому нужно откровенно признать, что любая, самая “естественная” и “историческая” типология памятников древнейшей изобразительной деятельности будет в той или иной мере искусственной. Например, все древние изображения можно разделить сначала на три большие группы: плоскостные, рельефные и объемные. Плоскостные, в свою очередь, подразделяются на живопись и графику, а далее можно выделить фигуративную живопись или графику и абстрактную. Попытки “привязаться” при помощи типологических классификаций к хронологии памятников и каким-то образом упорядочить их во времени, как это становится ясно сейчас, оказались малопродуктивными. Все предположения о том, что была какая-то эволюция в технике воспроизведения изображений (например, сначала рельеф, потом гравюра и затем живопись), не оправдались хотя бы уже потому, что еще “вчера” самыми древними считались блестящие полихромные росписи в пещере Шове (32 тыс. л.н.), а уже “сегодня” стали известны “палочки” охры из Южной Африки (найлены близ Кейптауна), покрытые резным сетчатым узором, с абсолютной датой 77 тыс. л.н. (см. в Интернете: nature.com/nsu/020107/020107-11.html). Правда, пока неясно, каким методом получена дата, и вообще данный факт нуждается в подтверждении.

В этой связи возникает вопрос: на обнаружение какой эволюции в искусстве можно вообще рассчитывать? В отличие от орудийной деятельности, в которой прогресс прямым образом зависит от изменений технологии, в искусстве подобные законы прогрессивного развития вообще не действуют. И отчасти поэтому настоящее искусство, в отличие от технологии, никогда не устаревает. Меняются и усложняются (или, наоборот, упрощаются) только материальные носители образов и технические средства их воспроизведения. По мере исторического развития могут изменяться внешняя оболочка семантических элементов, выразительные приемы, но главная суть искусства как средства образного воплощения универсальных общечеловеческих духовных ценностей не меняется с момента его возникновения.



1



2

Рис. 6. “Коррида”.

1 – Франция, пещера Ляско; 2 – Казахстан, Тамгалы.

Конечно, со временем в репертуаре первобытного искусства появляются новые сюжеты, порожденные развитием цивилизации, но, как правило, они продолжают свою “жизнь” и в искусстве последующих эпох. Например, сюжет единоборства человека

с быком возник, по-видимому, в мадленскую эпоху (рис. 6), но в том или ином воплощении существовал до средневековья, а в виде корриды сохранился до наших дней. Сюжет ряженого антропоморфа ведет свою известную на сегодня историю от изобра-



1



2

Рис. 7. Бык и женщина. Франция, пещера Шове.
1 – петроглиф; 2 – прорисовка (по: [La Grotte Chauvet, 2001, p. 168 – 170]).

жений типа Труа-Фрер, продолжает бытовать в мезо- и неолите, во все последующие эпохи и не исчезает до современности (карнавал, рождественские колядки и т.п.). Семантическая пара “бык – женщина” существует с верхнего палеолита (рис. 7) до античности и позднее, “лучник – зверь” (охота или жертвоприношение) – от мезолита до средневековья (а если лук заменить современным оружием, то и до нашего времени). Сюжет “всадник на коне” известен с середины II тыс. до н.э. до современности. Количество подобных примеров можно умножить. Некоторые из этих сюжетов могут быть соответствующими “реперами” для определения нижней даты: лук и стрелы – не ранее финальной фазы верхнего палеолита или мезолита, всадник или колесница – не раньше середины эпохи бронзы и т.п., но для верхних дат основания очень зыбки (исключение составляют изображения животных мамонтовой фауны, которые не могут датироваться позднее верхнего палеолита).

В связи с этим в данной статье нет попыток ни предложить какую-то “новую” типологию палеолитического искусства, ни присоединиться к какой-либо из “старых”. Ведь сама по себе типология не нужна. Она бывает необходима для каких-то определенных исследовательских задач. Думается, что для целей археологического изучения первобытного искусства вполне можно обойтись упомянутыми

выше искусственными типологиями и подразделением всех изображений на две очевидные группы – фигуративные и абстрактные. К первым относятся изображения, в которых легко распознаются люди, животные, птицы, рыбы, зоо- и антропоморфные существа, ко вторым – знаки, не имеющие очевидной семантической трактовки, хотя иногда она может быть вполне вероятной (например, знаки женского пола). Когда накопится достаточное количество абсолютных дат, можно будет попытаться построить “естественную” типологию.

Вопросы для обсуждения:

1. Возможно ли построение какой-либо естественной типологии первобытного искусства, и если “да”, то на какой основе?

2. Подчиняется ли искусство законам прогрессивного развития, и если “да”, то каковы объективные проявления этого?

Список литературы

- Бехтерев В.М.** Объективная психология. – М.: Наука, 1991. – 480 с.
Блаватский В.Д. История античной расписной керамики. – М.: Изд-во АН СССР, 1953.
Брейль А. Запад – родина великого наскального искусства // Первобытное искусство. – Новосибирск: Наука, 1971. – С. 40 – 52.

- Вишняцкий Л.Б.** Обзор основных гипотез о происхождении искусства // *Первобытное искусство*. – Кемерово: Никалс, 1998. – С. 24 – 28.
- Вишняцкий Л.Б.** “Верхнепалеолитическая революция”: география, хронология, причины // *Stratum plus*. Культурная антропология. Археология. – 2000. – № 1. – С. 245 – 271.
- Гусев В.Е.** Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967. – 213 с.
- Давиденков С.Н.** Эволюционно-генетические проблемы в невропатологии. – Л.: Медгиз, 1947. – 217 с.
- Давиденков С.Н.** Психофизиологические корни магии // *Природа*. – 1975. – № 8. – С. 68 – 72.
- Зарубин Л.А.** Сходные изображения Солнца и зорь у индоарийцев и славян // *Советское славяноведение*. – 1971. – № 6. – С. 41 – 49.
- Козинцев А.Г.** Связи между коллективами позднелепесточеновых гоминид: единство и многообразие в процессе сапиентации // *Динамика культурных традиций: механизм передачи и формы адаптации: Тез. докл. симпозиума по теме гранта “Культурные трансляции и исторический процесс”*. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. – С. 4 – 6.
- Леонтьев А.А.** Проблемы глоттогенеза в современной науке // *Энгельс и языкознание*. – М.: Наука, 1972. – С. 129 – 141.
- Леруа-Гуран А.** Религии доистории // *Первобытное искусство*. – Новосибирск: Наука, 1971. – С. 81 – 90.
- Линден Ю.** Обезьяны, человек и язык. – М.: Мир, 1981. – 272 с.
- Лосев А.Ф.** Древнегреческий термин “teghne” в доплатоновский период античной эстетики // *Проблемы изучения культурного наследия*. – М.: Наука, 1985. – С. 282 – 311.
- Первобытное искусство** / Под ред. Я.А. Шера. – Кемерово: Никалс, 1998. – 209 с.
- Пермяков Г.Л.** От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). – М.: Наука, 1970. – 271 с.
- Прош В.Я.** Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 322 с.
- Рождественский Ю.В.** Что такое “теория клише”? // *Пермяков Г.Л. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише)*. – М.: Наука, 1970. – С. 238 – 265.
- Рыбаков Б.А.** Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 606 с.
- Сталин И.В.** Марксизм и вопросы языкознания. – М.: Госполитиздат, 1950. – 76 с.
- Старостин С.А.** Как говорили в палеолите? // *Наука и человечество*. – М.: Знание, 1990. – С. 55 – 56.
- Столяр А.Д.** Происхождение изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1985. – 298 с.
- Топоров В.Н.** К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями // *Славянское и балканское языкознание: Проблемы интерференции и языковых контактов*. – М.: Наука, 1975. – С. 3 – 49.
- Утченко С.Л., Ковалев С.И.** Античность // *Советская историческая энциклопедия*. – М.: Сов. энцикл., 1961. – Т. 1. – С. 615 – 625.
- Фабри К.Э.** Основы зоопсихологии. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 287 с.
- Филиппов А.К.** Происхождение изобразительного искусства. – СПб.: Академ-Принт, 1997. – 103 с.
- Хайкин Р.Б.** Художественное творчество глазами врача // *Природа*. – 1989. – № 4. – С. 40 – 49.
- Хайкин Р.Б.** Художественное творчество глазами врача. – СПб.: Наука, 1992. – 232 с.
- Чистов К.В.** Фольклор // *Советская историческая энциклопедия*. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 15. – С. 231 – 237.
- Чистякова Н.А.** Исторические типы античной художественной культуры // *Античность как тип культуры*. – М.: Наука, 1988. – С. 105 – 110.
- Шер Я.А.** Алгоритм распознавания стилистических типов в петроглифах (к теории стиля в первобытном искусстве) // *Математические методы в историко-экономических и историко-культурных исследованиях*. – М.: Наука, 1977. – С. 127 – 143.
- Шер Я.А.** “Господин коней” на берегу Енисея // *Петербургский археологический вестн.* – 1993. – № 6. – С. 17 – 22.
- Шер Я.А.** Роль искусства в процессе превращения гоминида в человека // *Невербальное поле культуры*. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1995. – 187 с.
- Шер Я.А.** Петроглифы – древнейший изобразительный фольклор // *Наскальное искусство Азии*. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997а. – Вып. 2. – С. 28 – 35.
- Шер Я.А.** Происхождение искусства: одна из возможных гипотез // *Вестн. древней истории*. – 1997б. – № 1. – С. 3 – 14.
- Шер Я.А.** Асимметрия, антропогенез, искусство // *Международная конференция по первобытному искусству: Тез. докл.* – Кемерово: Никалс, 1998. – С. 13 – 17.
- Шер Я.А.** Первобытное искусство: факты, гипотезы, методы и теория // *Археология, этнография и антропология Евразии*. – 2000. – № 2. – С. 77 – 87.
- Энгельс Ф.** Диалектика природы. – М.: Госполитиздат, 1949. – 326 с.
- Энгельс Ф.** Происхождение семьи, частной собственности и государства. – М.: Госполитиздат, 1980. – 237 с.
- Эйбл-Эйбесфельд И.** Биологические основы эстетики // *Красота и мозг*. – М.: Мир, 1995. – С. 29 – 73.
- Эфроимсон В.П.** Генетика этики и эстетики. – М.: Талисман, 1995. – 288 с.
- Anderson-Gerfaud P., Helmer D.** L'emmanchement au moustérien // *La main et l'outil. Manches et emmanchements préhistoriques: Table Ronde C.N.R.S. tenue a Lyon du 26 au 29 novembre 1984 sous la direction de D. Stordeur*. – P.: De Boccard, 1987. – P. 37 – 54. – (Travaux de la Maison de l'Orient; N 15).
- Beyries S.** Quelques exemples de stigmates d'emmanchements observés sur des outils du paléolithique moyen // *La main et l'outil. Manches et emmanchements préhistoriques: Table Ronde C.N.R.S. tenue a Lyon du 26 au 29 novembre 1984 sous la direction de D. Stordeur*. – P.: De Boccard, 1987. – P. 55 – 60. – (Travaux de la Maison de l'Orient; N 15).
- Borell B.** Attisch geometrische Schalen. – Mainz: Philipp von Zabern, 1978. – 237 p.
- Breuil H.** L'évolution de la peinture et de la gravure sur murailles dans les cavernes ornées de l'âge du Renne // *Congrès préhistorique de France*. – Périgueux: Pilot édition, 1905. – P. 13 – 29.
- Breuil H.** Quatre cents siècles d'art pariétal. – Montignac: Dordogne, 1952. – 311 p.
- Breuil H.** L'Occident, patrie du grand art rupestre. – Lisboa: Cadosa, 1957. – 41 p.
- Davison J.M.** Attic geometric Workshops // *Yale classical studies*. – 1961. – Vol. 16. – P. 41 – 84.

- Elkins J.** On the Impossibility of Close Reading. The Case of Alexander Marshak // *Current Anthropology*. – 1996. – Vol. 37, N 2. – P. 185 – 226.
- Furtwängler A.** Griechische Vasen des s.g. geometrischen Stils // *Archäologische Zeitung*. – 1886. – Bd. 43. – S. 99 – 114.
- Goren-Inbar N.** A figurine from the Acheulian site of Berekhat Ram // *Mi'Tekufat Ha'Even*. – 1986. – Vol. 19. – P. 7 – 12.
- Gray D.** Seewesen. – Göttingen: Brill, 1974. – 117 S. – (*Archaeologia Homerica*; Bd. G).
- Hewes G.W.** The origine of Language. – Londres: Mouton, 1975. – Vol. 1. – 273 p.
- Hodgson D.** Art, perception and information processing: an evolutionary perspective // *Rock Art Research*. – 2000. – Vol. 17, N 1. – P. 3 – 18.
- Kubler K.** Die Nekropole des X bis VIII Jahrhunderts. – Berlin: Akademische Verlag, 1954. – Bd. 1. – 344 S.
- La Grotte Chauvet: L'Art des origins /** M. Arnold, N. Aujoulat, D. Baffier, J. Clottes, E. Debard, J.J. Delannoy, J. Evin, V. Feruglio, Ph. Fosse, C. Ferrier, C. Fritz, M.-A. Garica, B. Gely, J.-M. Geneste, M. Girard, C. Guerin, B. Kervazo, Y. Le Guillou, F. Maksud, Ph. Morel, C. Oberlin, C. Packer, Y. Perriette, M. Philippe, J. Robert-Lamblin, F. Rouzaud, J.-L. Schefer, N. Tiznerat, G. Tosello, H. Valladas. – P.: Seuil, 2001. – 225 p.
- Langdon S.** The Return of the Horse-Leader // *American Journal of Archaeology*. – 1989. – Vol. 93, N 2. – P. 185 – 201.
- Leroi-Gourhan A.** Problèmes artistiques de la Préhistoire // *L'information d'histoire de l'Art*. – 1960. – 5^e année, N 2. – P. 39 – 45.
- Leroi-Gourhan A.** Les religions de la Préhistoire. – P.: RUF, 1964 (2^e éd. – 1971). – 155 p.
- Leroi-Gourhan A.** Réflexions de méthode sur l'art Paléolithique // *L'art pariétal: Langage de la Préhistoire*. – Grenoble: Jerome Millon, 1992. – P. 183 – 201.
- Leroi-Gourhan A.** Préhistoire de l'Art occidental. – P.: Mazenod, 1995 (1^e éd. – 1965). – 621 p.
- Lorblanchet M.** Les grottes ornées de la prehistoire. Nouveaux regards. – P.: Editions France, 1995. – 288 p.
- Lumley H. de.** Proportions et constructions dans l'art paléolithique: le bison // *Simposio International de Arte rupestre*. – Barcelona: Instituto de prehistoria y arqueologia, 1968. – P. 123 – 145.
- Pernice E.** Untersuchungen zur antiken Toreutik // *Jahreshefte der Osterreichischen Archäologischen Institutes*. – 1904. – Bd. 8. – S. 157 – 171.
- Rock Art Studies: The post Stylistic Era or Where do we go from here? /** Eds. M. Lorblanchet, P. Bahn. – Londres: Oxbow, 1993. – 215 p.
- Sandars N.K.** The Sea Peoples: Warriors of the ancient Mediterranean. – L.: Thames and Hudson, 1978. – 311 p.
- Solecki R.** Prehistory in the Shanidar Valley, Northern Iraq // *Science*. – 1963. – Vol. 139, N 1551. – P. 179 – 193.
- Sher Ja.A.** Origines naturelles de l'activité plastique // *Pétroglyphes d'Asie Centrale: résumés des communications*. – P.: UNESCO, 1995. – P. 14 – 16.
- Sher Ja.A.** Les origines de l'art: une hipotèse, état de la question // *Bulletin de la Société Préhistorique Française*. – 1998. – N 4. – P. 457 – 465.
- Smits L.G.A.** Rock Paintings in Lesoto: Form Analysis of Subject Matter in Ha Baroana // *Rock Art Studies: The post Stylistic Era or Where do we go from here? /* Eds. M. Lorblanchet, P. Bahn. – Londres: Oxbow, 1993. – P. 127 – 142.
- Tanabe K., Hori A., Hayashi T., Miyashita S., Ishida K.** Studies in the Urartian bronze objects from Japanese collections // *Bulletin of the Ancient Orient Museum*. – 1982. – Vol. 4. – P. 17 – 31.
- Vidal P.** L'Art rupestre in péril. – Périgueux: Pilot édition, 2001. – 127 p.
- Vishnyatsky L.B.** "Running ahead of time" in the development of Palaeolithic industries // *Antiquity*. – 1994. – Vol. 68. – P. 134 – 140.
- Wiesner J.** Fahren und Reiten. – Göttingen: Brill, 1968. – 113 S. – (*Archaeologia Homerica*; Bd. I, F).

Материал поступил в редколлегия 22.01.02 г.