

*Л.Б.Вишняцкий  
(С.-Петербург)*

## НА ПОДСТУПАХ К ИСКУССТВУ (палеолит)

**Leonid Vishnyatsky. On the approaches to art.** — When did the hominids become biologically capable of art production? What could have been the factors which caused the realisation of this capability? In the author's view these two questions are of crucial importance for the problem of art origins. The analysis of the available data leads to the conclusion that the absence of indisputable works of art in pre-Upper Palaeolithic times does not mean that the Middle and Lower Palaeolithic people were incapable of artistic activity. Whether the biological prerequisites necessary for art creation and perception formed as late as the beginning of the Upper Palaeolithic, or much earlier, it did not entail automatically any changes in human behaviour. Such changes occurred under the influence of some other (non-biological) factors, and it is just the revelation of the latter which constitutes the essence of the problem of art origins. Various theories pertinent to the subject are reviewed to support the idea that functions of the Palaeolithic art were not the same at different times and in different regions.

### 1. Введение

Проблему происхождения искусства по ее сложности сравнивают иногда с проблемой происхождения жизни (Шер 1990: 6), и это не кажется преувеличением. Более того, в известном отношении она даже сложнее. Ведь, чтобы понять и объяснить происхождение чего-то, надо, как минимум, точно знать — чего именно, а в данном случае это не совсем ясно. И дело здесь не только в том, что, как не раз отмечалось, использование термина “искусство” применительно к культурным феноменам преистории безусловно и “вносит... момент известной неопределенности” (Столяр 1985: 98), но также и в том, что само понятие, стоящее за этим термином, тоже довольно неопределенно. Вследствие этого проблему происхождения искусства (в отличие от проблем, скажем, возникновения земледелия или гончарства) трудно даже сколько-нибудь конкретно, предметно сформулировать, а если о такой формулировке все же удастся договориться, то трудно экстраполировать ее в древность, тем более древность первобытную. Решение проблемы зависит и от того, что понимать под искусством, и от того, насколько однозначно наличие этого “что” может быть идентифицировано в археологических материалах, но от первого вопроса археологи обычно стремятся уйти, и поэтому при решении второго речь у разных авторов часто идет о разных вещах. В итоге, несмотря на то, что в силу специфики фактологической базы решение проблемы происхождения искусства почти неизменно базируется на анализе одного и того же вида данных — древнейших следов изобразительной деятельности, — одни исследователи ищут в этих данных свидетельства способности образно мыслить, другие — проявление эстетического отношения к действительности, третьи — отражение ду-

ховности и т. д.

Поскольку, таким образом, направление поиска и, соответственно, его результаты могут существенно различаться в зависимости от того, что будет пониматься под искусством, необходимо, прежде всего, провести разграничение возможных сфер исследования. Одно дело — говорить о времени и причинах появления “*палеолитического искусства*” (с ударением на первом слове), т. е. просто ряда конкретных видов деятельности, которые сегодня принято объединять понятием “искусство” и которые прослеживаются по археологическим материалам палеолитической эпохи, и другое дело — говорить о времени и причинах появления того, что сейчас для нас все эти (и некоторые другие — появившиеся позже) виды деятельности объединяет и позволяет выделять как нечто единое. В первом случае речь пойдет о возникновении формы, а во втором — о возникновении нынешнего ее содержания. Поскольку же это последнее может кардинально отличаться от содержания древнего и тем более первоначального, то, следовательно, и причины, вызвавшие к жизни то и другое, также, скорее всего, окажутся различными.

Ниже термин “искусство” используется преимущественно в первом значении, т. е. при этом подразумевается “форма искусства”. Случаи употребления его в ином смысле особо оговариваются. Основное внимание в работе уделено двум главным аспектам проблемы происхождения искусства, каковыми, по мнению автора, являются, во-первых, вопрос о возникновении самой способности к изобразительной деятельности, и, во-вторых, вопрос о причинах претворения этой способности в жизнь. Для ссылок отбирались в основном публикации последних лет.



## 2. Эволюция человека и происхождение искусства

Понятно, что для возникновения любого из видов человеческой деятельности, относимых к искусству, требовались определенные биологические (прежде всего, нейропсихологические) предпосылки. Одни исследователи полагают, что такие предпосылки сформировались лишь к началу верхнего палеолита, и что генезис древнейшего искусства *“неотделим от ... процесса становления современного физического типа человека”* (Фролов 1991а: 50). В качестве определяющего фактора при этом может рассматриваться, например, развитие лобных долей (Фролов 1974а: 62), или функциональной асимметрии мозга (Шер 1993: 15), либо объединение относительно автономных, слабо связанных между собой областей мышления в единую высокоинтегрированную систему. В последнем случае предполагается, что все психические способности, необходимые для *“визуального символизма”*, были в наличии уже в среднем палеолите, но существовали независимо одна от другой, в разных *“когнитивных сферах”*, и лишь с переходом к верхнему палеолиту между ними установилась прочная связь (Mithen 1994: 35-36). Другие авторы считают, что прямая причинно-следственная связь между появлением людей современного физического типа и искусства отсутствует, что между двумя этими событиями вполне мог существовать значительный хронологический разрыв и что одного только обретения гоминидами необходимых биологических свойств было еще недостаточно для немедленной материализации их в культуре (Marshack 1989).

Сторонники первой точки зрения, отказывая предшественникам *Homo sapiens sapiens* в способности к созданию произведений искусства, в качестве главного аргумента указывают на полное или почти полное отсутствие достоверных следов таковых в доверхнепалеолитическое время. Следовательно, подразумевается, что если бы соответствующие способности имелись в наличии, то они непременно были бы реализованы на практике и нашли отражение в археологических материалах. Это, по-видимому, представляет приверженцам рассматриваемого подхода настолько само собой разумеющимся, что даже не оговаривается специально. Между тем теоретически вполне допустимы иные объяснения отсутствия убедительных свидетельств существования искусства в среднем и нижнем палеолите, а именно: 1) наиболее древние следы искусства просто по тем или иным причинам не сохранились; например, потому, что долгое время изображения делались не по камню и кости, а на (или из) недолговечных материалах и если и пережили своих создателей, то ненадолго; 2) потенциально предшественники людей верхнего палеолита были вполне способны к созданию искусства, но не имели в нем нужды, т. е. человек был уже готов к искусству, но из-за отсутствия соответ-

ствующих общественных и индивидуальных запросов имевшиеся потенции оставались невостребованными.

*“Отсутствие свидетельств не является свидетельством отсутствия”* (absence of evidence is not evidence of absence) — таков лейтмотив рассуждений тех, кто указывает на первую, в общем-то достаточно очевидную, возможность. С ней считаются, в частности, авторы одной из классических книг по палеолитическому искусству П.Ако и А.Розенфельд, замечая, что росписям на стенах пещер могли предшествовать многие тысячи лет, когда рисунки делались *“на шкурах, коре, дереве и т. д.”* (Ucko & Rosenfeld 1967: 76). Эта же мысль в той или иной форме проводится и во множестве других работ (Шерстобитов 1971: 104; Елинек 1982: 465; Conkey 1983: 214; Mori 1986: 149; Chase & Dibble 1987: 284; Bahn & Vertut 1988: 68,192; Hahn 1989: 32; Bednarik 1994a). Ни доказать, ни опровергнуть рассматриваемое предположение практически невозможно (разве что будут найдены сохранившиеся в идеальных условиях деревянная скульптура или рисунки на коре достаточно большой древности), хотя в принципе оно выглядит вполне правдоподобно, и его следует иметь в виду.

Вторая возможность далеко не столь очевидна, как первая. Уже одно только ее допущение требует пересмотра общепринятых в недавнем прошлом и поныне еще весьма распространенных представлений о жесткой связи между биологической эволюцией гоминид и развитием культуры в палеолите. Что же касается не просто допущения, а доказательства наличия у неандерталоидов, а тем более их предшественников, интеллектуальных способностей, достаточных для создания и восприятия произведений искусства, то оно упирается и в бедность археологических и антропологических материалов, имеющих отношение к данной проблеме, и в непреодолимые пока расхождения в интерпретации этих (причем часто одних и тех же) материалов. Тем не менее рассматриваемая гипотеза, в отличие от первой, зиждется сейчас далеко не на одних только голословных и непроверяемых предположениях и может стать предметом более подробного обсуждения.

На чем основана присущая многим авторам уверенность в том, что, обладая какой-либо способностью — например, рисовать животных, или вырезать из кости наконечники копий, или лепить горшки из глины — люди каменного века обязательно должны были ее использовать? Видимо, дело в том, что, традиционно оценивая чуть ли не всякое новшество в доисторических культурах как *“шаг вперед”* в их развитии, как *“достижение”*, археологи считали полезность и желательность этих *“достижений”* для древних людей чем-то самоочевидным. Поэтому у теоретиков культурной эволюции не было сомнений, что коль скоро *“изобретение становится возможным, оно становится также и*



неизбежным” (L.White 1959: 16).

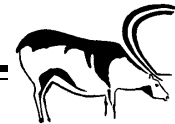
Особенно простой рисуется многим ситуация в отношении нижнего и среднего палеолита, когда, как часто думают, развитие культуры сдерживалось исключительно биологической неспособностью предшественников *Homo sapiens sapiens* к прогрессу, а все сколь-нибудь заметные культурные сдвиги становились возможны лишь благодаря сдвигам в биологии гоминид (White 1985: 107; Klein 1995), и обязательно следовали за таковыми. Подобная же причинно-следственная связь постулируется и для объяснения изменений, имевших место в процессе перехода от среднего палеолита к верхнему. В антропологической и археологической литературе по сию пору общим местом остается утверждение, что именно “трансформация палеоантропов в неоантропов” “сделала возможным крупный прогресс в развитии техники”, отмечаемый для того времени (Семенов 1989: 284-285), а превращение этой возможности в действительность мыслится как нечто “неизбежное” (там же: 285). Несмотря на наличие довольно большого количества данных, противоречащих столь прямолинейному подходу к объяснению культурных изменений в палеолите вообще и при переходе от среднего к верхнему палеолиту в частности, он все еще весьма популярен.

Может показаться, что рассматриваемый подход прямо вытекает из фактов и прекрасно согласуется с ними. В самом деле, разве не логично думать, что раз люди современного физического типа и культура верхнего палеолита появились одновременно, то, стало быть, это не случайно, и хронологическое совпадение двух столь значительных явлений предполагает, что одно из них породило другое? Так стоит ли мудрить и искать какие-то иные объяснения, когда все лежит на поверхности? Дело, однако, в том, что, во-первых, никакого хронологического совпадения на самом деле, похоже, не было, а во-вторых, само утверждение, что оно было, выводилось и выводится не только из анализа фактов, но в значительной степени и из общих представлений о характере эволюции человека. Эти представления как бы заранее подсказывали, что можно и чего нельзя от фактов ждать. Те же данные, которые не отвечали ожиданиям, обычно либо отвергались, как недостаточно надежные (что иногда было оправданным), либо так или иначе “приводились в соответствие” с привычными схемами.

Антропогенез долгое время трактовался подавляющим большинством исследователей с финалистических позиций, как движение по единственно возможному пути к единственно возможному финалу, причем, что в данном случае особенно важно подчеркнуть, все предшествующие *Homo sapiens sapiens* состояния на этом пути воспринимались и оценивались как бы сквозь призму этого “неизбежного” финала. Правда, откоро-

венно телеологические воззрения на этот счет в нашем столетии высказывались учеными не часто (Р.Брум, П.Тейяр де Шарден), но скрытый, неосознанный финализм все же определял общее понимание эволюции человека. Ее ход и результаты рассматривались не как вероятностный процесс, определяемый взаимодействием множества факторов и стечением множества случайных по отношению к нему обстоятельств, а именно как движение через ряд промежуточных — и потому заведомо бесперспективных, обреченных — форм к современному состоянию. На Западе, как утверждают историки антропологии, такой подход господствовал вплоть до начала 50-х годов (Bowler 1986: 236-240), в отечественной же науке его влияние на умы исследователей очень сильно и поныне. При этом едва ли не главной причиной более прочного укоренения у нас финалистических (их можно определить также как стихийно-виталистические) взглядов на антропогенез явилось, как ни странно, стремление сообразовывать любые теории, включающие философский элемент, с работами классиков марксизма. Именно это привело к некритичному заимствованию и широкому использованию финалистически ориентирующих терминов “готовый человек” и “готовое общество”, оброненных несколько раз Ф.Энгельсом. На этих терминах, а точнее, на экзегезе канонических текстов, откуда они позаимствованы, зиждется, по сути, философская концепция антропогенеза, преобладающая в нашей науке. Для создателей этой концепции вся эволюция человека есть лишь подготовка к финальному “качественному скачку”, лишь “прелюдия” к появлению “готовых людей”. Последнее событие как бы предопределено изначально: ведь только “готовый человек” (как доподлинно известно употребляющим это понятие авторам) способен развивать культуру, не меняясь при этом биологически (см.напр.: Семенов 1966: 508, 1987: 130; Рогинский, Левин 1978: 329, 333; Харитонов 1987: 13), а следовательно, именно данная форма гоминид должна была стать итогом процесса эволюционных преобразований.

Очевидно, что финалистическое понимание антропогенеза (как, впрочем, и любое другое) ориентирует на соответствующее восприятие фактов. Раз в теории принимается, что все гоминиды до *Homo sapiens sapiens* — это еще “неготовые”, недоделанные люди (что-то вроде полуфабриката), жестко ограниченные в своих возможностях морфофизиологически, то естественно ожидать, что каждый их шаг вперед в культурном развитии может быть скоррелирован с какими-то объясняющими его изменениями в их биологии — отсюда стремление совместить археологическую периодизацию с антропологической (Семенов 1983: рис.1; он же, 1986: 92). Возникновение “готовых людей”, по логике финализма, обязательно должно было повлечь за собой



появление новых важных элементов в культуре — отсюда убеждение в причинно-следственной связи между происхождением *Homo sapiens sapiens* и началом верхнего палеолита, и как следствие такого убеждения — синхронизация этих двух событий.

Между тем появляется все больше оснований думать, что возраст наиболее древних костных останков людей современного физического типа составляет не менее 100 тысяч лет и, по крайней мере, в два раза превосходит возраст первых верхнепалеолитических памятников (около 45 тысяч лет). С тех пор, как сводка данных такого рода была опубликована на русском языке (Вишняцкий 1990), их объем успел еще заметно увеличиться (Grun & Stringer 1991; Foley & Lahr 1992; Deacon 1992; Stringer 1992; Klein 1994). Кроме того, следует также иметь в виду, что, строго говоря, до сих пор точно не известно, ни с гоминидами какого типа следует связывать генезис древнейших индустрий верхнего палеолита на Ближнем Востоке, ни даже кому мы обязаны происхождением ориньяка (Fraye 1992: 12). Таким образом, эмпирическое обоснование постулируемого хронологического совпадения оказывается подорванным, а вместе с ним теряет былую убедительность и объяснение культурных изменений, знаменующих начало верхнего палеолита, изменениями биологическими.

Против такого объяснения говорит далеко не только тот факт, что в течение первых 50 тысяч лет (как минимум) со времени своего появления люди современного физического типа не меняли традиционных способов обработки камня, довольствуясь теми же орудиями, что и сосуществовавшие с ними неандерталоиды (Shea 1989). Если бы аргументация в пользу небиологической обусловленности культурных трансформаций рассматриваемого периода строилась лишь на этом, то она была бы легко уязвима, поскольку всегда остается возможность предположить, что некие функционально важные, но на антропологическом материале пока неуловимые, изменения в биологии (например, в структуре мозга) происходили и после того, как скелет приобрел современное строение. Так, например, Р.Клейн объясняет отсутствие археологических атрибутов “полностью современного” поведения у людей типа Кафзех/Схул и Бордер/Класиес (с этих памятников происходят древнейшие костные останки *Homo sapiens sapiens*) тем, что и биологически они тоже были еще не полностью современными. Существенные изменения в поведении, произошедшие 40 тысяч лет назад, явились, по его мнению, следствием последнего из длительной серии биологически обусловленных прогрессивных сдвигов в развитии умственных и познавательных способностей человека (Klein 1989: 359-360; 1992: 9,12; 1995). Аналогичную позицию занимает и А.А.Зубов. “Остается загадкой,— пишет он, — почему в течение

столь длительного времени *Homo sapiens sapiens* ничем не проявлял каких-либо интеллектуальных и социальных преимуществ, которые ставили бы его выше неандертальца. Вернее всего, мутации, поднявшие человека современного анатомического облика над уровнем других древних гоминид, произошли намного позже завершения формирования внешних анатомически значимых структур черепа и касались скорее всего в основном тонких перестроек мозга...” (Зубов 1994: 29).

Однако, независимо от того, принимать или не принимать подобные допущения, они не “спасают” привычную концепцию. Дело в том, что, помимо факта длительного существования людей современного физического типа “в недрах” культуры среднего палеолита, имеются еще и данные иного рода, указывающие на то, что отсутствие признаков тех или иных культурных достижений в те или иные эпохи древнего каменного века далеко не всегда может быть объяснено биологическими ограничениями и что последние играли гораздо менее значительную роль, чем это принято было думать.

Во-первых, следует считаться с тем обстоятельством, что сами изменения в культуре, обозначающие для археологов переход к верхнему палеолиту, не были синхронны, а растянулись на многие тысячелетия. В частности, древнейшие образцы верхнепалеолитического искусства значительно моложе первых ориньякских индустрий. В последние годы некоторую популярность приобрела даже точка зрения, сторонникам которой граница между ранним и поздним верхним палеолитом около 20 тысяч лет назад начинает казаться “более важным поведенческим ‘Рубиконом’, чем традиционная граница между средним и верхним палеолитом около 40 тысяч лет назад” (Clark 1991: 107-108).

Во-вторых, выясняется, что в Европе классические неандертальцы были создателями не только мустьерских, но и некоторых ранних верхнепалеолитических индустрий. Для селета и улуццо такое предположение основывается только на косвенных данных, для шательперрона же, после находок неандертальских костных останков в Арси-сюр-Кюр и особенно в Сен-Сезаре, его можно считать почти доказанным (Vandermeersch 1984; Hublin et al. 1996).

Наконец, в-третьих, известны случаи, когда в недрах среднепалеолитических или даже нижнепалеолитических традиций на короткое время возникали комплексы новаций, предвосхищавших технические и типологические особенности верхнего палеолита. Это явление, названное “забеганием вперед” в развитии палеолитических индустрий (Вишняцкий 1993, Vishnyatsky 1994), прослеживалось первоначально, главным образом, по южноафриканским и ближневосточным данным, а теперь появились основания рассматривать в том же ключе и некоторые материалы, открытые и





изученные в последние годы на севере Западной Европы (Revillion 1994). Все это хорошо согласуется с мнением, что “внутри мустье” уже имелся потенциал, необходимый для “создания” верхнего палеолита, но в течение долгого времени отсутствовали стимулы для осуществления соответствующих культурных изменений, и потому в данном случае, как и во многих других, имевшиеся эволюционные и адаптивные возможности не были использованы в полной мере (Otte 1990: 443; Chase & Dibble 1990: 58-5 9). Те культурные новшества, которые выделяют верхний палеолит на фоне предшествующих стадий развития, сколь бы полезными и прогрессивными ни представлялись они в нашем ретроспективном восприятии, с точки зрения носителей мустьерских и даже более древних традиций могли до поры до времени оставаться лишь непрактичным, обременительным усложнением, потенциально вполне возможным, но ненужным.

Таким образом, наивно было бы думать, что в палеолите изменения в культуре были прямым и немедленным следствием возникновения соответствующих биологических или каких-то иных возможностей. Напротив, приведенные примеры показывают, что имевшиеся возможности могли долгое время существовать в рецессивном, если использовать генетический термин, состоянии, не будучи реализуемыми вплоть до появления такой необходимости. То, что люди, пусть даже самые архаичные с биологической точки зрения гоминиды, не делали чего-то, еще не означает, что они не могли этого делать. Сказанное в полной мере относится и к так называемому неутилитарному, символическому поведению. Следовательно, при рассмотрении проблемы происхождения искусства теоретически вполне правомерно допустить, сделанное выше, а именно, что потенциально предшественники людей верхнего палеолита, и в том числе гоминиды иных, нежели *Homo sapiens sapiens*, форм, были способны к художественной деятельности, но не имели стимулов, которые побудили бы их эту способность реализовать.

Такое допущение не является чем-то из ряда вон выходящим. Напротив, сейчас оно встречается в специальной литературе довольно часто. Например, А.Бельфер-Коуэн, говоря о неандертальцах, готова признать за ними способность к созданию художественных объектов. “Вполне возможно, — пишет она, — что отсутствовали лишь условия, которые потребовали бы начала интенсивного производства искусства” (Belfer-Cohen 1988: 27). Того же мнения относительно неандертальцев придерживается А.Маршак, полагая, что они имели сравнимые, если не одинаковые с *Homo sapiens sapiens*, способности, которые, однако, использовались в иных исторических и демографических условиях и потому не проявились столь же ярко (Marshack 1976; 1988; 1990). Другие авторы, будучи более

сдержанными в своих оценках интеллектуального потенциала ниже- и среднепалеолитических гоминид, констатируют в то же время очень длительное отсутствие изобразительных символов и у людей современного физического типа, и, как следствие этого, тоже признают, что “появление украшений и изображений связано не с биологическими, а с культурными процессами” (Уайт 1989: 54, см. также: White 1992: 560; 1993: 61). В этой связи часто обращают внимание еще на то обстоятельство, что во многих регионах, таких, например, как Восточная Азия или Северная Африка, никаких или почти никаких следов существования искусства не обнаружено и на памятниках верхнепалеолитического времени. Даже на Ближнем Востоке, обитатели которого в эту эпоху в иных отношениях ни в чем не уступали их европейским современникам, первые несомненные свидетельства фигуративной изобразительной деятельности появляются лишь в натуфийской культуре около 10 тысяч лет назад (Belfer-Cohen 1988: 27; Gilead 1991: 143). В Европе также, как уже говорилось, древнейшие образцы скульптуры и графики на несколько тысячелетий моложе индустрий, знаменующих начало верхнего палеолита.

Итак, приведенные выше факты достаточно недвусмысленно говорят о том, что наличие биологических предпосылок, будучи необходимым условием происхождения искусства, не являлось одновременно и условием достаточным. Это, однако, еще не означает, что предшественники и соседи *Homo sapiens sapiens* на “эволюционной лестнице” такими предпосылками действительно обладали. Чтобы доказать последнее, нужны гораздо более весомые аргументы — лучше всего в виде несомненных свидетельств фигуративной изобразительной деятельности до верхнепалеолитического возраста, — а их пока нет и, может быть, никогда не будет (“несбыточность... этих надежд вполне очевидна”, — считает А.Д.Столяр (1985: 124)). В этой связи интересна относительно недавняя находка на ашельском памятнике Берехат Рам (возраст не менее 200 тысяч лет) в районе Голанских высот гальки, форма которой напоминает некоторые скульптурные женские изображения верхнего палеолита (Goren-Inbar 1986; см. также: Bahn 1991: fig.5). Если подтвердится, что антропоморфный вид этой вещи действительно, как утверждают Н.Горен-Инбар (Goren-Inbar, Peltz 1995) и А.Маршак (Marshack 1995: 495), является результатом искусственной ее модификации (что, если судить по рисунку, вполне вероятно), то это даст серьезные основания пересмотреть сложившиеся представления о времени начала фигуративной изобразительной деятельности.

Таким образом, единственное, что остается, — это пытаться оценивать степень “готовности” ископаемых гоминид к искусству через более прозаические следы



их деятельности (прежде всего — каменные орудия), а также по скелетным материалам. Кроме того, для решения этой задачи могут быть привлечены еще весьма скудные и, как правило, неоднозначные свидетельства того, что в западной литературе принято называть не-утилитарным или символическим поведением.

Первый путь предполагает изучение палеолитических каменных индустрий с целью установления уровня умственного развития, необходимого для их создания. Наличие тех или иных методов добычи сырья и его обработки, тех или иных особенностей в морфологии изделий служит при таком подходе индикатором способности к совершению в уме множества различных операций, связанных с целеполаганием, расчетом, планированием действий, с чувством формы и симметрии и т. п. Одним из первых использовал рассматриваемую возможность для оценки сложности мышления гоминид В.В.Бунак (Бунак 1966: 546-550). Специальные исследования археологов в этой области стали появляться с конца 70-х годов (Wynn 1979, 1981), хотя соответствующие наблюдения делались и раньше. В частности, давно уже было замечено, что многие ашельские рубила более совершенны, чем это необходимо для выполнения их физических функций (напр.: Oakley 1957: 127; Замятин 1961: 43), в связи с чем неоднократно высказывалось мнение, что *“симметрия и совершенство отделки некоторых из ранних ашельских рубил, выходящие, безусловно, за рамки основных утилитарных нужд, могут отражать первое проявление эстетического восприятия формы”* (Clark 1974: 190; см. также: Окладников 1967: 31; Филиппов 1969, 1993; Edwards 1978). Еще дальше идут в своих предположениях авторы последних работ на эту тему. Дж.Гоуллетт на основе анализа рубил с ряда ашельских памятников Восточной Африки заключает, что хотя, насколько известно, их обитатели (*Homo erectus*) не занимались математикой или искусством, основные интеллектуальные предпосылки для этого уже выражены в их деятельности (Gowlett 1984: 183-187). К сходным выводам, говоря, правда, не специально об искусстве, а о когнитивных способностях *Homo erectus* вообще, приходят Н.Горен-Инбар (Goren-Inbar 1988), А.Бельфер-Коэн (Belfer-Cohen & Goren Inbar 1994) и Т.Уинн (Wynn 1993), широко использующий в своих работах критерии и понятия, заимствованные из психологии развития (Ж.Пиаже). Т.Уинн считает, что носители позднеашельских индустрий достигли уже стадии *“операционального мышления”*, т. е. стадии, которая в онтогенезе современных людей характерна для взрослого состояния (Wynn 1985). Что же касается материальной культуры среднего палеолита, связанной в Европе и Западной Азии в основном с деятельностью неандертальцев, то за ней, по мнению некоторых авторов, просматриваются умственные способности, очень близкие таковым совре-

менного человека (Hayden 1993), причем следует еще учитывать, что археологические материалы позволяют судить лишь о минимальном потенциале их создателей (Wynn 1991: 54).

Среди антропологов, занимающихся изучением эволюции мозга и голосового аппарата, в последнее время также явно возобладала тенденция к пересмотру старых, уничижительных оценок когнитивных и коммуникативных возможностей предшественников *Homo sapiens sapiens*. Так, говоря о мозге неандертальцев, Р.Холлоуэй заявляет, что он был уже *“вполне человеческим, без каких-либо существенных отличий в своей организации от нашего собственного мозга”* (Holloway 1985: 323). Особенно интересны выводы, касающиеся речевых способностей гоминид разных видов, тем более, что эта тема в некоторых ее аспектах связана с проблемой возникновения знаковых систем и имеет отношение к проблеме происхождения искусства. В то время как многие археологи в своих суждениях на сей счет все еще опираются на выводы Ф.Либермана о крайней бедности фонетического репертуара неандертальцев (Lieberman & Crelin 1971), в антропологии эти взгляды имеют сейчас, пожалуй, больше оппонентов, чем сторонников. Реконструкции Либермана подвергаются критике с методической точки зрения (напр.: Wind 1981, 1988), а также в свете недавнего открытия в Кебаре морфологически современной, но принадлежавшей неандертальцу подъязычной кости, свидетельствующей, по мнению ряда исследователей, что ее обладатель *“был способен к членораздельной речи в той же мере, что и современный человек”* (Arensburg 1989: 169; см. также: Arensburg & Tillier 1990; Arensburg et al. 1990; Schepartz 1993; иная точка зрения: Lieberman 1992). Кроме того, следует иметь в виду, что сам Либерман, скептически оценивая речевые возможности *“классических”* (т. е. поздних) неандертальцев, предполагает в то же время наличие *“аспектов современной человеческой речи”* для неандерталоидов или пренеандертальцев типа найденных в Броукен Хилл или Пеетралоне (Lieberman 1989: 391). Последнюю точку зрения разделяют и авторы новейших исследований по эволюции голосовых органов гоминид, утверждая, что эти органы приобрели свое нынешнее (или очень близкое к нему) строение уже по меньшей мере 300-400 тысяч лет назад (Laitman & Reidenberg 1988: 107), а то и раньше, между 1 000 000 и 500 000 лет назад (Crelin 1987: 253-254), что создало возможность членораздельного произнесения всех звуков. Примерно в это же время, как полагают некоторые нейроанатомы, завершается в основном и формирование связанных с речью участков мозга (Deacon 1989). Более того, наличие пусть и зачаточной, но все же членораздельной речи предполагается даже для *Homo habilis*, у которых, судя по отдельным эндокранам, появились уже структурные речевые центры —





поля Брока и Вернике (Tobias 1987: 756-757). Поскольку же речь предполагает использование конвенциональных символов, то гипотеза, согласно которой биологические предпосылки, обеспечивающие возможность создания таковых (причем не только в вербальной форме), сформировались у гоминид задолго до появления людей современного физического типа, обретает под собой дополнительные основания. Ее разделяют и те исследователи, которые полагают, что сначала язык существовал в жестовой форме и что синтаксис сформировался еще на этой доречевой стадии (Armstrong, Stokoe, Wilcox 1994).

Археологи по своим материалам также пытаются делать выводы о времени происхождения языка (последние обзоры на эту тему см.: Davidson 1991; Graves 1994). Некоторые из них считают, что первые достоверные признаки его существования появляются лишь в верхнем палеолите. Однако, как заметил П.Грэйвс, строго говоря, только изобретение письма может служить прямым свидетельством наличия языка (Graves 1994: 168), а из этого ведь никто не станет делать вывод, что люди бесписьменных эпох им не обладали.

Наконец, имеются данные, определенно говорящие о том, что по крайней мере уже в среднем палеолите, а скорее и раньше, в жизни людей, помимо чисто материальных интересов и забот, связанных с добыванием средств к существованию, было еще нечто, не сводимое напрямую к быту, к удовлетворению биологически мотивированных потребностей. Речь идет о действиях и предметах, не имеющих видимого утилитарного значения, не связанных непосредственно с жизнеобеспечением. Таковыми являются, во-первых, неандертальские погребения, во-вторых, немногочисленные украшения в виде подвесок и бусин, обнаруженные на ряде микокских и мустьерских памятников, и, в-третьих, вещи, несущие на себе непонятные, но явно искусственного происхождения следы в виде определенным образом упорядоченных насечек, царапин, выбоин, пятен охры и т. д. (Bar-Yosef 1988). Намеренный характер ряда погребений, содержащих костные останки неандертальцев, можно считать доказанным, как и то, что с ними были связаны какие-то достаточно сложные идеологические представления и обряды (Смирнов 1991). Более чем вероятно (хотя и не доказан) и знаковый характер изображений на некоторых предметах, происходящих из мустьерских и ашельских культурных слоев (Oakley 1981; Фролов 1983, 1991б: 88-89;

Столяр 1985: 124-138; Mania & Mania 1988; Marshack 1988, 1990, 1996; Bednarik 1992, 1994b, 1995; Duff, Clark, Chadderton 1992; Troeng 1993: 184-193; Ситник 1996). Даже авторы самого критичного обзора предположительных свидетельств “среднепалеолитического символизма” завершают его словами, что, хотя, по их мнению, в эту эпоху символотворчество не играло в жизни людей сколько-нибудь заметной роли, это ни в коем случае не означает отсутствия у них соответствующих способностей и объясняется, скорее, специфическим характером их “адаптаций” (Chase & Dibble 1987: 284-285).

Однако, какие бы выводы об интеллектуальном и духовном потенциале неандертальцев и других гоминид ни делались на основании изучения их орудий, черепов или погребений, по отношению к рассматриваемой здесь проблеме все это — косвенные данные. Что же касается непосредственных данных, то факт остается фактом: достоверные следы искусства археологически фиксируются лишь начиная с верхнего палеолита. Пока это так — сохраняется и почва для мнения, что “существование фигуративной изобразительной деятельности в мустьерскую эпоху было физически невозможно” (Шер, в печати), что, “чтобы зажечь и поддержать факел теоретического познания и искусства, нужно было подняться на высшую ступеньку биологической эволюции — к виду *Homo sapiens*” (Фролов 1981: 57), и что “рождение живописи свидетельствует о резком скачке, происшедшем в верхнем плейстоцене в развитии человеческого мозга” (Лалаянц 1989: 101). Хотя в свете приведенных выше данных высказывания такого рода выглядят не слишком убедительно, обратные им положения тоже нельзя считать доказанными. Поэтому, не делая категоричных выводов, можно все сказанное в этом разделе подытожить следующим образом:

1. Отсутствие достоверных свидетельств существования искусства в доверхнепалеолитическую эпоху само по себе не доказывает, что люди среднего и нижнего палеолита были неспособны к фигуративной изобразительной деятельности.

2. Сформировались ли биологические качества, необходимые для появления искусства, только к началу верхнего палеолита или намного раньше, это не влекло за собой автоматически претворение появившейся возможности в действительность. Последнее произошло под воздействием иных причин, и именно их выявление составляет суть проблемы происхождения искусства.

### 3. Причины возникновения формы искусства

Разумеется, о причинах, породивших искусство, и генезисе его ранних проявлений размышляют и пишут не только археологи. Начиная с античности, эта тема привлекала к себе самых разных авторов — философов, психологов, художников (обзор см.: Чеботарев

1930). Рассматривать здесь все высказывавшиеся точки зрения нет ни возможности, ни необходимости, поэтому ниже речь пойдет лишь о гипотезах, которые построены если не целиком на археологических данных, то с должным учетом таковых. Вопреки возможному



ожиданиям, подобных гипотез, в общем, не так уж много. В море публикаций, посвященных искусству палеолита, попытки объяснить его возникновение встречаются довольно редко. Гораздо более обычны исследования интерпретационного плана, в которых появление разного рода изображений и украшений в начале верхнего палеолита просто берется как данность. Впрочем, темы происхождения искусства, его смыслового значения и изначальных функций настолько тесно взаимосвязаны, что при рассмотрении одной из них почти всегда в той или иной степени оказываются затронутыми и другие (обзоры: Conkey 1983; Bahn & Vertut 1988: 149-190; Дмитриева 1994).

Объясняя причины, вызвавшие к жизни те или иные явления культуры, археологи отталкиваются обычно от их функций, которые часто очевидны. Для искусства, однако, это не так: первоначальные функции рисунка, танца, музыки и иных его видов нам неизвестны. Это крайне усложняет проблему, превращая ее в уравнение с двумя неизвестными: приходится выяснять не только — почему появилась необходимость в выполнении данной функции, но и, прежде всего, в чем эта функция состояла. Поэтому, как правило, решение проблемы происхождения искусства начинается с интерпретации смыслового значения его древнейших памятников, установления их функций, причем о том, что это лишь первая часть “уравнения”, очень часто вообще забывают (либо не подозревают), и до второй части — установления причин и обстоятельств, обусловивших возникновение потребности в данных действиях в данном месте и данное время — дело доходит далеко не всегда.

Происхождение искусства в разных теориях может связываться либо с какой-то одной первоначальной его функцией, которой придается, таким образом, универсальное значение, либо с разными функциями, из которых одни могли играть решающую роль при одних обстоятельствах, а другие — при других. Первый подход более характерен для старых теорий, где палеолитическое искусство рассматривается как единый по своему содержанию феномен, порожденный единым образом жизни или единой системой смысловых значений, а его развитие мыслится как плавный эволюционный процесс, имеющий кумулятивный характер. При втором подходе, сформировавшемся позже (большое влияние на его становление оказала книга П.Ако и А.Розенфельда, вышедшая в 1967 году: Ucko & Rosenfeld 1967), напротив, подчеркиваются разнообразие и вариабельность палеолитического искусства, и, как следствие этого, “*вариабельность контекстов, функций и значений*”, которые могли вызывать его к жизни (Conkey 1983: 208). Сторонники последней точки зрения подчеркивают, что “*искусство создавалось в течение очень продолжительного периода, и нет причины, поче-*

*му бы его назначение и цели должны были оставаться постоянными*”. Равным образом, полагают они, нет и оснований думать, что в каждый отдельно взятый момент времени “*искусство творилось с одной и той же целью*” (Russell 1989: 243). Действительно, как давно уже замечено, имеющиеся данные — и археологические, и этнографические — “*могут быть истолкованы в поддержку разных гипотез генезиса искусства, притом вовсе не обязательно исключаящих одна другую*” (Арутюнов 1976: 98). Сейчас множественность причин возникновения палеолитического искусства кажется еще более вероятной, чем раньше, вследствие серьезных изменений в представлениях о его “географии”, произошедших в последние десятилетия. В результате этих изменений палеолитическая ойкумена лишилась “центра”. Так, выяснилось, что некоторые наскальные рисунки в Австралии и, возможно, Африке имеют примерно такой же возраст, как пещерная живопись Франко-Кантабрии (Dorn et al. 1988; Bahn 1991: 97-100; Layton 1991: 163-164; Anati 1993: 23-26; Vednick 1994: 173), а скульптурные изображения животных в Восточной Сибири начали делать по крайней мере не позже, чем в Центральной и Западной Европе (Константинов и др. 1983). Эти и многие другие факты указывают на независимое, самостоятельное появление рисунка, мелкой скульптурной пластики, а также украшений, орнамента и т. д. в разных регионах (то же самое кажется наиболее естественным допустить и для археологически “трудноуловимых” танца, музыки, поэзии и т. п.), а коль скоро процессы становления названных видов деятельности протекали изолированно и к тому же неодновременно, то трудно предположить, что каждый раз их вызывали к жизни одни и те же обстоятельства, одни и те же причины, что повсеместно они выполняли одни и те же функции. Таким образом, уже сама полицентричность происхождения палеолитического искусства (т. е. формы искусства) свидетельствует против универсальных объяснений его возникновения. Скорее всего, и разные виды искусства в одном месте, и один и тот же вид в разных местах возникали часто независимо, как самостоятельные, возможно, даже несвязанные явления, под воздействием разных факторов и для удовлетворения разных потребностей.

О том, что это были за потребности и каковы, соответственно, могли быть функции древнейшего искусства, высказано множество предположений. Все гипотезы такого рода, в том числе и претендующие на универсальное значение, построены на интерпретации памятников изобразительной деятельности палеолитического населения Европы (прежде всего Западной, в гораздо меньшей степени Центральной и Восточной). Естественно, что в силу специфики археологических материалов в центре внимания исследователей,





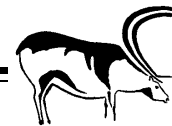
стремящихся понять причины возникновения искусства, почти неизменно оказывается фигуративная изобразительная деятельность, и вопрос именно о ее изначальных функциях приобретает, таким образом, первоочередное значение. Между тем многие другие виды поведения, в которых сегодня реализуется художественная активность человека, возникли, вероятно, не позже и даже раньше. Во всяком случае, существование в палеолите танца (пантомимы?) и музыки подтверждается некоторыми наскальными рисунками и находками музыкальных инструментов (Fages & Mourer-Chauvire 1983; Soproni 1985). Есть основания предполагать, что в качестве последних могли иногда использоваться даже так называемые литофоны — пещерные сталактиты и сталагмиты, отчетливо резонирующие при ударе твердым предметом (Dams 1985). Интересен в этом отношении и установленный для ряда пещер факт приуроченности настенных изображений к участкам с оптимальным сочетанием акустических параметров (Reznikoff 1987).

Ниже дается краткая характеристика (изложение и оценка) наиболее заметных и интересных подходов к функциональной интерпретации палеолитического искусства. Несмотря на то, что далеко не все из рассматриваемых здесь гипотез являются именно гипотезами происхождения искусства, многие из содержащихся в них идей представляют значительный интерес для решения этой проблемы. Следует иметь в виду, что не все названия, используемые здесь для обозначения различных гипотез, являются общепринятыми.

**1) “Искусство для искусства”, или игровая гипотеза.** В археологии она связывается с именами Лартэ и Пьетта и ведет свою историю примерно с середины прошлого века, т. е. от первых открытий палеолитического искусства “малых форм”. По мнению ее приверженцев, древнейшие изображения делались людьми в часы досуга просто ради удовольствия, для украшения, и не имели иного, более глубокого смысла. *“Искусство по этой теории в своем начале есть незаинтересованная деятельность, развивающаяся из внутренне присущего человеку чувства прекрасного, чувства отвлеченного эстетического наслаждения, есть не что иное, как игра, замкнутая в самой себе и в самой себе содержащая цель и разрешение”* (Гушин 1937: 6). В конце прошлого и начале нынешнего столетия такие и близкие взгляды развивали К.Бюхер, Э.Гроссе и многие другие исследователи. Затем рассматриваемая гипотеза утратила популярность (во всяком случае, в научной литературе), но и поныне у нее есть сторонники (Halverson 1987). 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 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 наслаждение. По мнению С.А.Токарева, *“художественная деятельность хотя и связывалась с самого начала и с чисто производственной практикой, и с потребностями социального общения, и с ложными представлениями о природе, и с магическими ритуалами, но в основе своей коренилась в общечеловеческой потребности творить красоту и наслаждаться ею”* (Токарев 1972: 279).

**2) Магическая гипотеза.** Ее истоки можно обнаружить в трудах Э.Тайлора и ряда других ученых XIX в. (Фролов 1992: 14,22,33-55), но подробно она была обоснована в самом начале нынешнего столетия С.Рейнаком, а затем развита А.Брейлем, А.Бегуэном и их последователями. Магическая гипотеза в ее классическом виде ориентирована, прежде всего, на интерпретацию пещерной живописи и появилась после серии выдающихся открытий в этой области. Кроме того, большое влияние на ее становление оказала вышедшая в 1899 г. книга Б.Спенсера и Ф.Гиллена с описаниями магических обрядов австралийского племени арунта (широкое использование этнографических аналогий вообще является отличительной чертой работ многих сторонников этой гипотезы). Суть ее заключается в том, что палеолитическое искусство (либо в целом, либо в значительной его части) выводится из магических обрядов, в ходе которых (или, по крайней мере, для которых) оно, как предполагается, и создавалось. Чаще всего его связывают с охотничьей магией или магией размножения, хотя возможны и иные варианты (охранительная магия, целительная и т. д.). Магическая гипотеза, постепенно вытеснив игровую, господствовала в науке до середины 60-х годов (о ее состоянии в этот период см.: Фролов 1966) и не утратила влияния по сей день. По ряду причин она традиционно пользовалась расположением отечественных исследователей. Ее безоговорочно принимал С.Н.Замятин (Замятин 1935, 1961: 53 и сл.) и разделял в целом А.С.Гушин (Гушин 1937), во многом поддерживала З.А.Абрамова (Абрамова 1962: 66-70; 1971: 75-78), был уверен в магическом значении палеолитического искусства (не сводя его, однако, только к этому) Я.Я.Рогинский (Рогинский 1982: 32). Иногда магическая гипотеза прямо служит для объяснения происхождения искусства (напр.: Glory 1968; Koenigswald 1972), но ее создатели были в этом отношении не столь прямолинейны: и Рейнак, и Брейль писали о чисто эстетических истоках художественной активности и допускали, что, помимо магических, она могла иметь еще иные функции, например, служить *“общественной потребности выразить и сообщить свои мысли”* (С.Рейнак, цит. по: Гушин 1937: 9). Однако, 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 время.

**3) Мифологическая гипотеза.** Обязанная своим становлением работам А.Ламинь-Эмперер и А.Леруа-Гурана, она приобрела популярность в 60-е годы и оказала огромное — иногда говорят “революционизирующее” (Conkey 1989: 136) — влияние на изучение палеолитического искусства. Новизна здесь заключалась в самом подходе к объекту исследования — пещерным рисункам, — которые стали рассматриваться не порознь, а как если бы они представляли собой некую систему знаков, где местонахождение, взаиморасположение и совстречаемость изображений подчинены определенным правилам, а сами изображения суть не простые слепки с натуры с очевидным значением (лошадь — лошадь, бизон — бизон и т. д.), а символы, смысл которых нуждается в расшифровке. Итогом расшифровки явилось предположение, что рисунки на стенах пещер имеют мифологическое содержание и отражают “метафизические” представления их создателей, в частности, о дуализме мужского и женского начал, жизни и смерти и т. д. По мнению сторонников мифологической гипотезы, “*все пещерное искусство франко-кантабрийского региона, Италии и Урала говорит о существовании палеомифологии*” (Филиппов 1991: 44). “*Миф и настенное искусство ... отвечают одной цели. <...> Возможно, что видимые изображения лучше годятся, чем слова, для необходимого эзотеризма и раскрытия священного, содержащегося в мифе*” (Sauvet G. & Sauvet S. 1979: 352, цит. по: Дмитриева 1994: 217). Несмотря на то, что данная гипотеза никак не объясняет происхождение палеолитической изобразительной деятельности, давая лишь интерпретацию содержания отдельных ее видов, сама идея о возможной связи настенных рисунков с мифами, выраженная в ней так ярко, указывает на один из вероятных факторов возникновения искусства.

**4) Компенсаторная гипотеза** (Collins & Onians 1978). Дает весьма оригинальное объяснение происхождения искусства. Предполагается, что специфическое содержание древнейших изображений — женские фигурки, “осязаемые” гравировки символов вульвы, силуэты животных — было порождено стремлением подростков-кроманьонцев, с их замедленным (по сравнению с ровесниками-неандертальцами) вследствие неотенения физическим созреванием, к овладению

тем, что в действительности было для них недоступно. Изображения объектов вождения — а некоторые из них рассматривают иногда как палеолитическую порнографию, всерьез сравнивая с картинками в определенных журналах (Guthrie 1984) — и манипуляции, над ними производимые, как бы компенсировали выключенность из сфер сексуальной и охотничьей активности в реальной жизни.

**5) Гипотеза демонстрации трофеев** (Eaton 1978, по: Conkey 1983: 217). Согласно этой гипотезе, палеолитическое искусство возникло и развивалось как средство демонстрации мужчинами охотничьих и иных успехов. Предполагается, что естественный отбор благоприятствовал тем индивидам, которые выставляли на всеобщее обозрение свои трофеи, поскольку это демонстрировало их пригодность в качестве партнеров по спариванию и способствовало повышению статуса в мужских группах. “Выставки” медвежьих черепов в неандертальских пещерах при этом интерпретируются подобным же образом, и предполагается, что переход к изображениям, которые, в отличие от костей, не могли быть украдены или съедены (падальщиками, грызунами), давал их авторам — неантропам — селективное преимущество. Таким образом, возникновение в палеолите фигуративной изобразительной деятельности ставится в связь с развитием одной из форм мужского социального поведения, которая обеспечила эволюционный успех современных людей и их превосходство над неандерталоидами.

**6) Экологическая, или демографическая гипотеза.** В рамках этой гипотезы даются разные — хотя и сходные — функциональные интерпретации настенного и мобильного искусства палеолита, а объединяет их то, что само распространение, расцвет последнего рассматриваются как одно из следствий социальных, а в конечном счете — демографических и экологических изменений. При этом речь никогда не идет непосредственно о происхождении искусства, что часто специально подчеркивается (хотя такая постановка проблемы не была бы несовместимой с сутью подхода), объяснению подлежит лишь резкая интенсификация отдельных видов изобразительной деятельности в тех или иных районах Европы (чаще всего это ее юго-запад, т. е. юг Франции и север Испании) в середине или на заключительных стадиях верхнего палеолита. Выстраиваемая для объяснения этого явления причинно-следственная цепочка в целом выглядит следующим образом: 1) ухудшение климата, наступление ледника ⇔ 2) сокращение количества жизненно важных ресурсов и площади пригодных для обитания человека территорий ⇔ 3) отток населения в “рефугиумы” с более благоприятными природными условиями, либо сначала, на первых стадиях ухудшения



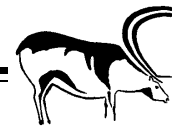


природной обстановки, изменение хозяйственной стратегии, расширение эксплуатируемых каждой группой территорий и “дисперсизация” населения, и лишь затем, в период максимума похолодания, отток в рефугиумы; ⇒ 4) при “дисперсизации” населения пространственная разбросанность участников систем альянсов, большая открытость групп и “растягивание” сетей социальных связей, а при скоплении в рефугиумах рост плотности населения (как следствие миграций либо в результате эффективного использования местных ресурсов) и увеличение значения межгрупповых границ и внутригрупповой сплоченности ⇒ 5) в первом случае распространение стилистически единых женских изображений (“Венеры”) в качестве визуального средства интеграции и стимуляции контактов (Gamble 1982, 1991), а во втором — использование орнаментов, украшений, скульптуры, настенных рисунков и других объектов для социальной идентификации и консолидации, обозначения территориальных границ, выражения прав пользования или групповой собственности, разрешения (или профилактики) конфликтных ситуаций в ходе специальных ритуалов и т. д. (Jochim 1983; Conkey 1978, 1980; Gamble 1991; Barton, Clark, Cohen 1994). Таким образом, несмотря на некоторые различия в трактовке конкретной роли тех или иных видов изобразительной деятельности, последняя в данном случае неизменно рассматривается как средство социальной коммуникации, имеющее адаптивное значение и ставшее необходимым вследствие экологически и демографически обусловленных изменений в способах жизнеобеспечения и структуре верхнепалеолитических сообществ. Хотя само существование “традиции искусства” при этом берется как уже наличествующее “исходное условие” (Mithen 1991: 104), потенциально логика демографической гипотезы применима и для объяснения причин возникновения ряда сложных форм символотворчества.

**7) Гипотеза информационного взрыва.** Наиболее, может быть, перспективная, она в то же время как гипотеза происхождения искусства наименее разработана. Суть ее заключается в предположении, что появление в разных регионах в разное время тех или иных форм изобразительной деятельности могло явиться следствием необходимости выработки специальных вспомогательных средств хранения и передачи культурной информации. Иными словами, “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.” (Фролов 1992: 145), позволяла преодолеть естественный “барьер памяти” путем создания средств памяти искусственной, “внешней” (Шер 1990: 10-11). Необходимость же в этом возникала там и тогда, где и когда культура (характер адаптации, спо-

собы жизнеобеспечения, внутри- и межгрупповые отношения, обрядовая практика и т. д.) в ходе приспособления ко все усложняющейся (в результате, прежде всего, роста численности населения и конкуренции за ресурсы) среде обитания сама усложнялась настолько, что ее функционирование и, следовательно, существование человека и общества становились невозможными 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. Примером такого подхода к объяснению происхождения искусства (точнее, “формы искусства”) является, в частности, мнение, что появление настенных изображений отражает накопление в верхнепалеолитических сообществах Западной Европы таких объемов жизненно важной информации, которые было уже физически невозможно сохранить в памяти и передать устно (Pfeiffer 1982). Аналогичное предположение возможно для Австралии того же периода, эппалеолитического Леванта, неолитической Сахары и т. д. В силу неодинаковости природных условий и исторических обстоятельств освоения разных частей ойкумены “пороговое” — в смысле информационной емкости культуры — состояние было достигнуто где-то раньше, а где-то позже, и поэтому пространственная и хронологическая “разорванность”, “очаговость” искусства каменного века при таком понимании его генезиса выглядит вполне закономерной.

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-демографической 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 миф (Коул, Скрибнер 1977: 56). Достаточно убедительно аргументировано, что близкую роль — визуальных подсказок, облегчающих извлечение из памяти необходимых сведений — могли выполнять и верхнепалеолитические (а также и более поздние) изображения разных видов (Mithen 1988, 1990, 1991). Показано также, как они могли использоваться для передачи информации от поколения к поколению, т. е.



при обучении (Pfeiffer 1982; Mithen 1988, 1990: 246). Кроме того, предполагается, что некоторые отдельные изображения или целые их комплексы могли служить в качестве топографических маркеров, а то и настоящих карт местности (Eastham & Eastham 1991), причем о первой возможности писал еще Брейль (Breuil 1952: 194-195). Наконец, для многих произведений палеолитической графики постулируются счетная или календарная функции, в них прямо видят “записи” каких-то важных событий, фиксацию смены сезонов, различных астрономических циклов и иных природных и общественных явлений (Marshack 1991(1972); Фролов 1974б, 1992). Таким образом, с одной стороны, на гипотезу информационного взрыва “работают” многие, на первый взгляд иногда даже не очень сходные, интерпретации палеолитических изображений, что говорит о ее потенциальных возможностях, тогда как, с другой стороны, в отличие от других перечисленных выше гипотез, она пока никем не сформулирована в сколько-нибудь целостном виде и пребывает, фактически, в зачаточном состоянии.

Так выглядят наиболее активно обсуждаемые или обсуждавшиеся в прошлом идеи, связанные с функциональной интерпретацией палеолитического искусства и объяснением его происхождения. К ним можно было бы добавить еще энтоптическую (Lewis-Williams & Dowson 1988; Lewis-Williams 1991) и близкие ей нейропсихологические гипотезы (Bednarik 1986; Davis 1986; близко: Stahl 1986), но в них речь идет не о роли древнейших изображений в жизни людей и не о причинах их “внедрения” в культуру, а о том, откуда могла взяться сама идея изобразительного образа, благодаря чему была осознана возможность передавать трехмерные объекты двухмерными символами, и в какой мере сходные знаки и рисунки из разных районов выводимы из общих для всех людей и не завися-

щих от культурной принадлежности свойств нервной системы. Часто при этом палеолитические знаки и рисунки такого рода трактуются как результат действий вышедших из транса и фиксирующих свои зрительные галлюцинации шаманов, и взятые в этом аспекте нейропсихологические гипотезы могут рассматриваться как частный случай магической (несколько более подробное изложение содержания этих гипотез на русском языке см.: Дмитриева 1994: 221-223). К ней же, а также к игровой гипотезе восходят в большинстве своем и традиционные попытки представить происхождение искусства как случайное открытие, “как случайно-созерцательную находку той физической формы, которая соответствовала бы издревле таящимся в индивидуальном мышлении ‘готовым’ идеям и выражала их эстетически” (Столяр 1985: 88). В них, так же как и в нейропсихологических гипотезах, речь идет не о том, почему или для чего возникла изобразительная деятельность, а о том, из чего она выросла, т. е. из какого рода “неискусства” может быть выведена ее форма (подробный критический разбор таких концепций см.: Столяр 1985: 42-95).

Кроме того, разумеется, возможна также несколько иная классификация гипотез. Так, М.Конки выделяет четыре группы идей, связанных с объяснением возникновения искусства: 1) искусство выводится из охотничьей магии, 2) предполагается, что самые ранние следы искусства просто не дошли до нас, 3) искусство связывается с мужскими социосексуальными устремлениями, 4) искусству придается адаптивно-информационное значение. Сейчас, отмечает она, особенно популярны трактовки происхождения палеолитического искусства в понятиях меняющихся информационных систем, как нового средства решения социоэкологических проблем плейстоценовых охотников-собирателей (Conkey 1983: 216).

#### 4. Смена функций (вместо заключения)

Почти все охарактеризованные гипотезы (за исключением, может быть, 4-й и 5-й) выглядят достаточно реалистично и могут быть применены к каким-то конкретным материалам. Однако, признавая наличие в большинстве из рассмотренных подходов полезных для объяснения возникновения искусства идей, речь правомерно вести именно и только о палеолитическом искусстве или о форме искусства, т. е. о различных видах символического поведения, которые, как уже говорилось выше, могли в разных случаях и при разных обстоятельствах выполнять разные функции и лишь на каком-то этапе своего исторического развития в специфическом культурном контексте были объединены неким общим содержанием и стали восприниматься как разные стороны одного явления, одной сферы деятельности. При этом не исключено, что пер-

воначально, при своем возникновении, они играли только прагматическую роль (пусть не как орудия труда, но как средства хранения и передачи информации и т. д.) и никак не были связаны с проявлением эстетических чувств и духовности вообще. Иными словами, признавая, что “палеолитическое искусство по тем целям, которым оно служило, было далеко не только искусством”, а имело также “религиозно-магическое значение, ориентировало человека в природе..., позволяло ему познавать картину ночного неба, знакомило его с календарем и учило считать” (Рогинский 1982: 21), логично пойти еще дальше и спросить, а было ли оно — по крайней мере, в его ранних, домадленских формах — вообще искусством, или, точнее, было ли оно, помимо всего этого, *еще* и искусством? Получить в обозримом будущем достоверный ответ на этот вопрос — даже при





условии, если удастся договориться о том, что считать родовым признаком и главной целью искусства — трудно надеяться. Единственное, что можно сказать с уверенностью, это что в процессе исторического развития тех видов деятельности, которые сейчас объединяются понятием “искусство”, происходило расширение и изменение их функций, и что старые их формы наполнялись постепенно новым содержанием.

Возможно, этот процесс начался очень рано. Согласно весьма распространенной точке зрения, уже “в первой половине верхнего палеолита у человека возникает потребность запечатлеть в образной форме свое эстетическое отношение к окружающим явлениям, чтобы сделать своих сородичей участниками эстетических переживаний. Именно в это время на основе примитивной образности, возникшей раньше, появляются первые эстетические предметно-образные системы, то есть изобразительное искусство” (Филиппов 1972: 222). Однако для решения вопроса о том, когда форма искусства приобрела ее нынешнее содержание, эстетический критерий дает немного, поскольку из того факта, что, созерцая те или иные палеолитические рисунки, современный человек получает или, наоборот, не получает эстетическое удовольствие, еще не следует, что так же относились к ним и их авторы или современники последних. Вообще, даже признавая, что “искусство непременно зарождается на эстетической основе, и появление эстетического отношения и эстетического чувства стало необходимейшей предпосылкой формирования искусства” (Еремеев 1970: 160), нельзя исключить, что эстетическое отношение, возникнув много раньше, чем фигуративная изобразительная деятельность (и проявляясь, например, при созерцании красот природы или совершенства отдельных орудий), “соединилось” с ней гораздо позже ее появления. Либо же, как предполагали многие исследователи, древнейшие изображения, потенциально уже являвшиеся художественными образами, но первоначально не воспринимавшиеся в качестве таковых, послужили как раз той основой, из которой развились со временем эстетические чувства и художественное творчество (см.: Гушин 1937: 79; Пиотровский 1976: 51; Столяр 1985: 259-263). Так или иначе, но для суждений о том, имели ли древнейшие формы искусства эстетическое содержание или нет, и если нет, то когда они его приобрели, недостаточно оценок, даваемых им с позиций культуры новейшего времени, тем более, что и эти оценки не всегда совпадают.

Иной подход к пониманию становления современного содержания искусства предполагает выделение его главной функции. На этот счет высказывалось множество разных точек зрения (см. напр.: Каган 1974: 111-139; 1987; Клейн 1987), но общепринятого определения не существует. Тем не менее, не вызывает сомнения, что искусство — часть культуры, а культура — в самом общем смысле — есть способ небиологической адаптации к среде. Поскольку же у человека, в отличие от животных, кроме внешней среды обитания, появляется еще и среда “внутренняя”, то ему, начиная с определенного момента его существования (и в филогенетическом, и в онтогенетическом смысле), приходится приспособляться также и к ней, т. е. к своему внутреннему миру. В результате в культуре выделяются особые сферы, ориентированные на эту функцию. Искусство — одна из этих сфер, вторая — религия, а задача и в том, и в другом случае — достижение гармонии и мира в душе, обретение уверенности в не только биологической важности существования. “Человек, вероятно, единственное существо на Земле с относительно ясным взглядом на неизбежность собственного конца” (Саган 1986: 102). Искусство же, как писал Я.Я.Рогинский, “отстраняет, говоря словами поэта (Иннокентия Анненского), весь ‘ужас тела’. Оно изгоняет саму память об унижительной ущербности нашего физического бытия, ...заставляет забыть, что мы животные, искалеченные недугом или смертью” (Рогинский 1982: 24; см. о том же: Эфроимсон 1995: 127). Можно думать, что именно эта чисто человеческая потребность, найдя в потенциальных формах искусства наиболее адекватное средство своей реализации, обусловила возникновение у нескольких разных видов символотворчества общего содержания и, в конечном счете, объединила их, сделав собственно искусством, способом воздействия на духовный мир через художественные образы (при этом, конечно, каждая из них всегда могла и может сейчас выполнять еще какие-то иные функции). Если это так, то, следовательно, современное содержание рассматриваемого явления — искусства — начало формироваться тогда, когда его форма стала служить для человека средством адаптации не только к окружающему миру, но и к самому себе, когда она стала способом заполнения внутренней пустоты, порождаемой осознанием физической конечности бытия. Такое расширение функций вполне могло произойти уже в палеолите, но любую хронологию в этой области легко поставить под сомнение.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Абрамова З.А. 1962. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.-Л.  
Абрамова З.А. 1971. Ляско — памятник палеолитического наскального искусства // Первобытное искусство. Новосибирск. 53-80.

- Арутюнов С.А. 1976. Многоплановость проблемы генезиса искусства // Советская этнография. №2. 95-99.

- Бунак В.В. 1966. Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе // Ископаемые гоминиды и происхождение человека. М. 497-555.



- Вишняцкий Л.Б. 1990. Происхождение Homo sapiens. Новые факты и некоторые традиционные представления // Советская археология. №2. 99-114.
- Вишняцкий Л.Б. 1993. "Забегание вперед" в развитии палеолитических индустрий: явление и его интерпретация // Петербургский археологический вестник. №4. 7-16.
- Гущин А.С. 1937. Происхождение искусства. М.-Л.
- Дмитриева Т.Н. 1994. Проблемы интерпретации палеолитического искусства в трудах зарубежных ученых // Российская археология. №2. 216-225.
- Елинек Я. 1982. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага.
- Еремеев А.Ф. 1970. Происхождение искусства. М.
- Замятнин С.Н. 1935. Раскопки у с. Гагарина (верховья Дона, ЦЧО) // Известия ГАИМК. Вып.118. 26-77.
- Замятнин С.Н. 1961. Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства // С.Н.Замятнин. Очерки по палеолиту. М.-Л. С. 43-62.
- Зубов А.А. 1994. Дискуссионные вопросы теории антропогенеза // Этнографическое обозрение. №6. 20-34.
- Каган М.С. 1974. Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М. Каган М.С. 1987. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры. Л. 6-22.
- Клейн Л.С. 1987. К вопросу о связи искусства и культуры // Искусство в системе культуры. Л. 22-29.
- Константинов М.В., В.Б.Сумароков, А.К.Филиппов, Н.М.Ермолова. 1983. Древнейшая скульптура Сибири // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. Вып.173. 78-81.
- Коул М., С.Скрибнер. 1977. Культура и мышление. М. Лалаянц И.Э. 1989. Шестой день творения. М.
- Назаров В.И. 1984. Финализм в современном эволюционном учении. М.
- Окладников А.П. 1967. Утро искусства. Л.
- Пиотровский Б.Б. 1976. Все ли виды изобразительной деятельности палеолитического человека были искусством? // Советская этнография. №5. 51-54.
- Рогинский Я.Я. 1982. Об истоках возникновения искусства. М.
- Рогинский Я.Я., М.Г.Левин. 1978. Антропология. М.
- Саган К. 1986. Драконы Эдема. М.
- Семенов Ю.И. 1966. Как возникло человечество. М.
- Семенов Ю.И. 1983. Становление человеческого общества // История первобытного общества. Общие вопросы. Проблемы антропосоциогенеза. М. 293-397, 406-420.
- Семенов Ю.И. 1986. Завершение становления человеческого общества и возникновение первобытной родовой общины // История первобытного общества. Эпоха первобытной родовой общины. М. 73-129.
- Семенов Ю.И. 1987. Происхождение человека в свете современных данных науки // Вестник АН СССР. №7.
- Семенов Ю.И. 1989. На заре человеческой истории. М.
- Ситник О. 1996. Деякі аспекти походження первинного мистецтва у світлі нових фактів // Народознавчі зошити. №1. 17-29.
- Смирнов Ю.А. 1991. Мустьерские погребения Евразии. М.
- Столяр А.Д. 1985. Происхождение изобразительного искусства. М.
- Токарев С.А. 1972. Проблемы общественного сознания доклассовой эпохи // Охотники, собиратели, рыболовы. Л. 236-279.
- Уайт Р. 1989. Образное мышление в ледниковую эпоху // В мире науки. №9. 54-61.
- Филиппов А.К. 1969. О возникновении эстетического отношения и первых условных средств изображения в палеолите // Вопросы антропологии. Вып.31.
- Филиппов А.К. 1972. О двух типах изобразительной деятельности верхнепалеолитического человека в связи с критикой "магической" природы происхождения искусства // Материалы и исследования по археологии СССР. №185. 220-226.
- Филиппов А.К. 1991. Истоки и природа искусства палеолита. Автореф. докт. дисс. Л.
- Филиппов А.К. 1993. К вопросу об истоках эстетической деятельности человека в палеолите // Ad Polus. СПб. 63-65.
- Фролов Б.А. 1966. Зарубежная литература о содержании палеолитического искусства // Советская археология. №297-305.
- Фролов Б.А. 1974а. Неоантроп: искусство и психология творчества // Вопросы антропологии. Вып.46. 52-65.
- Фролов Б.А. 1974б. Числа в графике палеолита. Новосибирск.
- Фролов Б.А. 1981. О чем рассказала сибирская мадонна. М.
- Фролов Б.А. 1983. Развитие рациональных знаний и возникновение искусства // История первобытного общества. Общие вопросы. Проблемы антропосоциогенеза. М. 397-406.
- Фролов Б.А. 1991а. Искусство первобытное // Свод этнографических понятий и терминов. Вып.4. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М. 49-52.
- Фролов Б.А. 1991б. Предыстория символа // Этнонаукные функции культуры. М. 86-128.
- Фролов Б.А. 1992. Первобытная графика Европы. М.
- Харитонов В.М. 1987. Лекции по антропогенезу и археологии палеолита. М.
- Чеботарев С.Н. 1930. Возникновение искусства. Л.
- Шер Я.А. 1990. К вопросу об истоках первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М. 6-12.
- Шер Я.А. 1993. Природные истоки происхождения изобразительной деятельности // Историческое познание: традиции и новации. Ч.1. Ижевск. 13-15.
- Шер Я.А. В печати. Происхождение изобразительной деятельности // Петербургский археологический вестник.
- Шерстобитов В.Ф. 1971. У истоков искусства. М.
- Эфроимсон В.П. 1995. Генетика этики и эстетики. СПб.
- Anati E. 1993. World Rock Art. The Primordial Language. Brescia.
- Arensburg B. 1989. 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. 165-171.
- Arensburg B., A.-M.Tillier. 1990. Le langage des Neanderthaliens // Recherche. Vol.21. №224. 1084-1086.
- Arensburg B. et al. 1990. A reappraisal of the anatomical basis for speech in Middle Paleolithic hominids // American Journal of Physical Anthropology. Vol.83. №2. 137-46.
- Armstrong D.F., W.C.Stokoe, S.E.Wilcox. 1994. Signs of the origin of syntax // Current Anthropology. Vol.35. №4. 349-368.
- Bahn P.G. 1991. Pleistocene images outside Europe // Proceedings of the Prehistoric Society. Vol.57. Pt.1. 91-102.
- Bahn P.G., J.Vertut. 1988. Images of the Ice Age. New York.
- Barton C. M., G.A.Clark, A.E.Cohen. 1994. Art as information: explaining Upper Palaeolithic art in Western Europe // World Archaeology. Vol.26. №2. 185-207.
- Bar-Yosef O. 1988. Evidence for Middle Palaeolithic symbolic behavior: a cautionary note // L'homme de Neandertal. Vol.5. La Pensée. Liège. 11-16.
- Bednarik R.G. 1986. Parietal finger markings in Europe and Australia // Rock Art Research. Vol.3. №1. 30-61.
- Bednarik R.G. 1992. Palaeoart and archaeological myths





- // Cambridge Archaeological Journal. Vol.2. №1. 27-57.
- Bednarik R.G. 1994a. A taphonomy of palaeoart // *Antiquity*. Vol.68. №258. 68-74.
- Bednarik R.G. 1994b. Art origins // *Anthropos*. Vol.89. №1-3. 169-180.
- Bednarik R.G. 1995. Concept-mediated marking in the Lower Palaeolithic // *Current Anthropology*. Vol.36. №4. 605-634.
- Belfer-Cohen A. 1988. The appearance of symbolic expression in the Upper Pleistocene of the Levant as compared to Western Europe // *L'homme de Neandertal*. Vol.5, La Pensée. Liège. 25-29.
- Belfer-Cohen A., N.Goren-Inbar. 1994. Cognition and communication in the Levantine Lower Palaeolithic // *World Archaeology*. Vol.26. №2. 144-157.
- Bowler P.J. 1986. *Theories of Human Evolution. A Century of Debate. 1844-1944*. Baltimore.
- Breuil H. 1952. *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Montignac.
- Chase Ph.G., H.L.Dibble. 1987. Middle Paleolithic symbolism: a review of current evidence and interpretations // *Journal of Anthropological Archaeology*. Vol.6. №3. 263-296.
- Chase Ph.G., Dibble H.L. 1990. On the emergence of modern humans // *Current Anthropology*. Vol.31. №1. 58-59.
- Clark G.A. 1991. A paradigm is like an onion: reflections on my biases // *Perspectives on the Past*. Philadelphia. 79-108.
- Clark J.D. 1974. Africa in prehistory: Peripheral or paramount? // *Man*. Vol.10. №2. 175-198.
- Collins D., J.Onians. 1978. The origins of art // *Art History*. Vol.1. №1. 1-25.
- Conkey M.W. 1978. Style and information in cultural evolution. Toward a predictive model for the Paleolithic // *Social Archaeology, Beyond Subsistence and Dating*. New York. 61-85.
- Conkey M.W. 1980. The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites; the case of Altamira // *Current Anthropology*. Vol.21. №5. 609-630.
- Conkey M.W. 1983. On the origins of Paleolithic art: a review and some critical thoughts // *The Mousterian Legacy*. (BAR International Series 164). Oxford. 201-227.
- Conkey M.W. 1989. The structural analysis of Paleolithic art // *Archaeological Thought in America*. Cambridge. 135-154.
- Crelin E.S. 1987. *The Human Vocal Tract. Anatomy, Function, Development and Evolution*. New York.
- Dams L. 1985. Palaeolithic lithophones: descriptions and comparisons // *Oxford Journal of Archaeology*. Vol.4. №1. 31-46.
- Davidson I. 1991. The archaeology of language origins: a review // *Antiquity*. Vol.65. №246. 39-48.
- Dawis W. 1986. The origins of image making // *Current Anthropology*. Vol.27. №3. 193-215.
- Deacon H.J. 1992. Southern Africa and modern human origins // *Philosophical Transactions of the Royal Society*. Ser.B. Vol.337. 177-183.
- Deacon T. 1989. The neural circuitry underlying primate calls and human language // *Human Evolution*. Vol.4. №4. 367-401.
- Dorn R.I., M.Nobbs, T.A.Cahill. 1988. Cation-ratio dating of rock-engravings from the Olary Province of arid South Australia // *Antiquity*. Vol.62. 681-691.
- Duff I.A., Clark G.A., Chadderton T.J. 1992. Symbolism in the early Palaeolithic: a conceptual odyssey // *Cambridge Archaeological Journal*. Vol.2. №2. 211-219.
- Eastham M., Eastham A. 1991. Palaeolithic parietal art and its topographical context // *Proceedings of the Prehistoric Society*. Vol.57. Pt.1. 115-128.
- Eaton R. 1978. The evolution of trophy hunting // *Carnivore*. Vol.1. №1. 110-121.
- Edwards S.W. 1978. Nonutilitarian activities in the Lower Palaeolithic: a look at the two kinds of evidence // *Current Anthropology*. Vol.19. №1. 135-137.
- Fages C., C.Mourer-Chauvire. 1983. La flûte en os d'oiseau de la grotte sépulcrale de Veyreau (Aveyron) et inventaire des flûtes préhistoriques d'Europe // *La Faune et l'Homme Préhistorique*. Mem. 16 de la Société Préhist. française. 95-103.
- Foley R.A., Lahr M.M. 1992. Beyond "out of Africa": reassessing the origins of Homo sapiens // *Journal of Human Evolution*. Vol.22. №6. 523-529.
- Freyer D.W. 1992. Evolution at the European edge: Neanderthal and Upper Paleolithic relationships // *Préhistoire Européenne*. Vol.2. 9-69.
- Gamble C. 1982. Interaction and alliance in Palaeolithic Society // *Man*. Vol.17. №1. 92-107.
- Gamble C. 1991. The social context for European Palaeolithic art // *Proceedings of the Prehistoric Society*. Vol.57. Pt.1. 3-15.
- Gilead I. 1991. The Upper Paleolithic Period in the Levant // *Journal of World Prehistory*. Vol.5. №2. 105-154.
- Glory A. 1968. L'énigme de l'art quaternaire peut-elle être résolue par la théorie du culte des ongles? // *Simposio de Arte Rupestre*. Barcelona. 25-60.
- Goren-Inbar N. 1986. A figurine from the Acheulian site of Berekhat Ram // *Mi'Tekufat Ha'Even*. Vol.19. 7-12.
- Goren-Inbar N. 1988. Notes on "decision making" by Lower and Middle Palaeolithic hominids // *Paleorient*. Vol.14. №2. 99-108.
- Goren-Inbar N., S.Peltz. 1995. Additional remarks on the Berekhat Ram figurine // *Rock Art Research*. Vol.12. №2. 131-132.
- Gowlett J.A.J. 1984. Mental abilities of early man: a look at some hard evidence // *Hominid evolution and community ecology*. London. 167-192.
- Graves P. 1994. Flakes and ladders: what the archaeological record can tell us about the origins of language // *World Archaeology*. Vol.26. №2. 158-171.
- Grun R., C.B.Stringer. 1991. Electron spin resonance dating and the evolution of modern humans // *Archaeometry*. Vol.33. №2. 153-199.
- Guthrie R.D. 1984. Ecological observations from Palaeolithic art // *La Contribution de la Zoologie et de l'Éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*. Fribourg. 35-74.
- Hahn J. 1989. Las primeras figuras: las representaciones Aurignacienses // *Los Comienzos del Arte en Europa Central*. Madrid. 27-35.
- Halverson J. 1987. Art for art's sake in the Paleolithic // *Current Anthropology*. Vol.28. №1. 63-89.
- Hayden B. 1993. The cultural capacities of Neandertals: a review and re-evaluation // *Journal of Human Evolution*. Vol.24. №2. 113-46.
- Holloway R.L. 1985. The poor brain of Homo sapiens neanderthalensis: see what you please... // *Ancestors: The Hard Evidence*. New York. 319-324.
- Hublin J.-J., Spoor F., Braun M., Zonneveld F., Condemi S. 1996. A late Neanderthal associated with Upper Paleolithic artefacts // *Nature*. Vol.381. №6579. 224-226.
- Jochim M. 1983. Palaeolithic cave art in ecological perspective // *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory*. Cambridge. 212-219.
- Klein R.G. 1989. *The Human Career*. Chicago.
- Klein R.G. 1992. The archaeology of modern human origins // *Evolutionary Anthropology*. Vol.1. №1. 5-14.
- Klein R.G. 1994. The problem of modern human origins // *Origins of Anatomically Modern Humans*. New York & London. 3-17.
- Klein R.G. 1995. Anatomy, behavior, and modern human origins // *Journal of World Prehistory*. Vol.9. №2. 167-198.
- Koenigswald G.H.R. 1972. Early Homo sapiens as an artist: the meaning of Palaeolithic art // *The Origin of Homo Sapiens*. Paris. 133-139.
- Laitman J.T., J.S.Reidenberg. 1988. Advances in understanding the relationship between the skull base and larynx with comments on the origins of speech // *Human Evolution*. Vol.3.



№1-2. 99-109.

Layton R. 1991. Trends in the hunter-gatherer rock art of Western Europe and Australia // *Proceedings of the Prehistoric Society*. Vol.57. Pt.1. 163-174.

Lieberman Ph. 1989. The origins of some aspects of human language and cognition // *The Human Revolution. Behavioral and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans*. Edinburgh. 391-414.

Lieberman Ph. 1992. On Neanderthal speech and Neanderthal extinction // *Current Anthropology*. Vol.33. №4. 409-410.

Lieberman Ph., E.Crelin. 1971. On the speech of neanderthal man // *Linguistic Inquiry*. Vol.2. 203-222.

Lewis-Williams J.D. 1991. Wrestling with analogy: a methodological dilemma in Upper Palaeolithic art research // *Proceedings of the Prehistoric Society*. Vol.57. Pt.1. 149-162.

Lewis-Williams J.D., Dowson T.A. 1988. The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art // *Current Anthropology*. Vol.29. №2. 201-245.

Mania D., Mania U. 1988. Deliberate engravings on bone artefacts of *Homo erectus* // *Rock Art Research*. Vol.5. №2. 91-107.

Marshack A. 1976. Some implications of the Paleolithic symbolic evidence for the origins of language // *Current Anthropology*. Vol.17. №2. 274-282.

Marshack A. 1988. 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. 57-91.

Marshack A. 1989. Evolution of the human capacity: The symbolic evidence // *Yearbook of Physical Anthropology*. Vol.32. 1-34.

Marshack A. 1990. Early hominid symbol and evolution of the human capacity // *The Emergence of Modern Humans*. Edinburgh. 457-498.

Marshack A. 1991 (1972). *The Roots of Civilization*. New York.

Marshack A. 1995. On the "geological" explanation of the Berekhat Ram figurine // *Current Anthropology*. Vol.36. №3.

Marshack A. 1996. A Middle Paleolithic symbolic composition from the Golan Heights: the earliest known depictive image // *Current Anthropology*. Vol.37. №2. 357-365.

Mithen S.J. 1988. Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering // *World Archaeology*. Vol.19. №3. 297-327.

Mithen S.J. 1990. *Thoughtful foragers. A Study of Prehistoric Decision Making*. Cambridge.

Mithen S.J. 1991. Ecological interpretations of Palaeolithic art // *Proceedings of the Prehistoric Society*. Vol.57. Pt.1. 103-114.

Mithen S.J. 1994. From domain specific to generalized intelligence: a cognitive interpretation of the Middle/Upper Palaeolithic transition // *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge. 29-39.

Mori F. 1986. Prehistoric rock art in the Libyan Sahara: the result of a long biocultural process // *Libya Antiqua*. Paris. 147-152.

Otte M. 1990. From the Middle to the Upper Palaeolithic: the nature of the transition // *The emergence of modern humans*. Edinburgh. 438-456.

Oakley K.P. 1957. *Man the Toolmaker*. Chicago.

Oakley K.P. 1981. Emergence of higher thought 3.0-0.2

Ma B.P. // *The Emergence of Man*. London. 205-211.

Pfeiffer J. 1982. *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*. New York.

Pigeot N. 1991. *Réflexions sur l'histoire technique de l'homme: de*

*l'évolution cognitive à l'évolution culturelle* // *Paleo*. Vol.3. 167-200.

Reinach S. 1903. *L'art et la magie* // *L'Anthropologie*. Vol.14.

Reville S. 1994. *Les industries laminaires du Paléolithique moyen en Europe septentrionale*. Lille.

Reznikoff I. 1987. Sur la dimension sonore des grottes à peintures du Paléolithique (suite) // *C. r. Acad. sci. Ser.2*. Vol.304. №3. 153-156; Vol.305. №4.307-310.

Russell P. 1989. Who and why in Palaeolithic art // *Oxford Journal of Archaeology*. Vol.8. №3. 237-249.

Sauvet G., Sauvet S. 1979. Fonction sémiologique de l'art pariétal animalier franco-cantabrique // *Bull. Soc. prehist. français*. T.76. F.10-12.

Schepartz L. 1993. Language and modern human origins // *Yearbook of Physical Anthropology*. Vol.36. 91-126.

Shea J.J. 1989. 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. 611-625.

Soproni I. 1985. The reconstruction of the Istallosko flute // *Folia Archaeologica*. Vol.36. 33-36.

Stahl P. 1986. Hallucinatory imagery and the origin of early South American figurine art // *World Archaeology*. Vol.18. №1. 134-150.

Stringer Ch.B. 1992. Replacement, continuity and the origin of *Homo sapiens* // *Continuity or Replacement: Controversies in Homo sapiens Evolution*. Rotterdam. 9-24.

Tobias Ph.V. 1987. The brain of *Homo habilis*: a new level of organization in cerebral evolution // *Journal of Human Evolution*. Vol.16. №6. 741-761.

Troeng J. 1993. *Worldwide Chronology of Fifty-three Prehistoric Innovations*. Stockholm.

Ucko P., A.Rosenfeld. 1967. *Paleolithic Cave Art*. New York.

Vandermeersch B. 1984. À propos de la découverte du squelette neandertalien de Saint-Césaire // *Bull. et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris. Serie XIV*. №1.

Vishnyatsky L.B. 1994. "Running ahead of time" in the development of Palaeolithic industries // *Antiquity*. Vol.68. №258. 134-140.

White L.A. 1959. *The Evolution of Culture*. New York.

White R. 1985. Thoughts on social relationships and language in hominid evolution // *Journal of Social and Personal Relationships*. Vol.2. 95-115.

White R. 1992. Beyond art: toward an understanding of the origins of material representation in Europe // *Annual Review of Anthropology*. Vol.21. 537-564.

White R. 1993. The dawn of adornment // *Natural History*. Vol.102. №5. 61-66.

Wind J. 1981. Langage articulé chez les neanderthaliens? // *Les processus de l'homínisation*. Paris. 153-157.

Wind J. 1988. Les neandertaliens ont-ils parlé? // *L'Homme de Neandertal*. Vol.5. Pensée. Liège. 117-124.

Wynn T. 1979. The intelligence of later Acheulean hominids // *Man*. Vol.14. 371-391.

Wynn T. 1981. The intelligence of Oldowai hominids // *Journal of Human Evolution*. Vol.10. 529-541.

Wynn T. 1985. Piaget, stone tools and the evolution of human intelligence // *World Archaeology*. Vol.17. №1. 32-43.

Wynn T. 1991. Archaeological evidence for modern intelligence // *The Origins of Human Behavior*. London. 52-66.

Wynn T. 1993. Two developments in the mind of early *Homo* // *Journal of Anthropological Archaeology*. Vol.21. №3. 299-322.

