К 200-летию
Института востоковедения РАН

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

П. А. Куценков, Н. В. Лаврентьева, М. А. Чегодаев

ОТ РОДОВОГО ОБЩЕСТВА К РАННИМ ЦИВИЛИЗАЦИЯМ: ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ И ЗАПАДНАЯ АФРИКА

Москва
2019

Рецензенты:
д.и.н. А. О. Большаков, к.фил.н. О. Ю. Завьялова, д.и.н. Д. Б. Прусаков

Куценков П. А., Лаврентьева Н. В., Чегодаев М. А.

К 958 От родового общества к ранним цивилизациям: Древний Египет и Западная Африка / Ин-т востоковедения РАН, Государственный ин-т искусствознания – М.: ИВ РАН, 2019. – 508 с., ил.

ISBN 978-5-89282-809-3

В книге на примере цивилизаций Древнего Египта и Западной Африки рассматривается проблема генезиса ранних цивилизаций. На основании анализа устных и письменных традиций, а также многочисленных памятников архитектуры, искусства и письменности, авторы приходят к выводу об отсутствии доказательств прямой связи между ними. В книге использованы сведения, полученные в ходе экспедиций в Страну догонов (Республика Мали) в 2015–2018 гг.

The book examines the problem of the genesis of early civilizations on the example of the civilizations of ancient Egypt and West Africa. Based on the analysis of oral and written traditions, as well as numerous monuments of architecture, visual arts and writing, the authors conclude that there is still no evidence of a direct connection between them. The book uses information obtained during fieldwork in the Dogon Country (Republic of Mali) in 2015–2018.

© ФГБУН ИВ РАН, 2019
© П. А. Куценков, Н. В. Лаврентьева, М. А. Чегодаев, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ... 6

1. История открытия и изучения первобытного и традиционного искусства ... 20
2. Первобытное и традиционное искусство как исторический источник ... 48
3. Изучение истории письма ... 76

ГЛАВА I. ИСКУССТВО РОДОВОГО ОБЩЕСТВА

1. «Странности» палеолита ... 88
2. Память, классификация и моторика рисунка ... 104
3. Мезолит, неолит и эпоха металла ... 144

ГЛАВА II. ДРЕВНИЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ОБЩЕСТВА: ЗНАКИ-ИНДЕКСЫ

1. Традиционные общества ... 171
2. Ранние государства и древние общества ... 204

ГЛАВА III. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ И ТРОПИЧЕСКАЯ АФРИКА

1. Поиски прародины ... 226
2. Устная традиция ... 260
3. Изображения сидящих фигур ... 267
4. Архитектура ... 274
5. Пластические способы передачи информации ... 301

ГЛАВА IV. НАЧАЛО ЦИВИЛИЗАЦИИ: ИЗОБРЕТЕНИЕ ПИСЬМА

1. Псевдописьменности ... 335
2. Дисграфии ... 344
3. Изобретение письменности в Новое время (XIX–XX вв.) ... 363
4. Изобретение письма в древности ... 381

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ... 467

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ ... 475

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники ... 479

Литература ... 480

ВВЕДЕНИЕ

Цель этой книги – попытаться исследовать точку перехода от культуры общества ещё догосударственного к культуре древнейших цивилизаций на примере Африки. Выбор именно этой части света обусловлен очевидными причинами: именно там возникла самая ранняя из цивилизаций Древности, и именно африканские традиционные общества неплохо изучены этнографами: в определённом смысле, они являются «эталоном» традиционности. Поскольку источники по истории культуры и древнеегипетского, и традиционных обществ, по преимуществу, являются либо памятниками искусства, либо древнейшими надписями, то во многом исследуемая проблема сводится к изучению перехода от изображения к надписи, но, разумеется, ею не исчерпывается. География предлагаемой читателю работы не ограничивается только Африкой – мы будем совершать продолжительные экскурсы в историю культуры Европы, Ближнего и Дальнего Востока, Центральной Азии и даже Америки. Хронологические рамки работы также весьма широки, поскольку для понимания того, что представляло собой додинастическое искусство Египта, и чем оно отличается от искусства народов современной Африки, нам придётся обратиться к самой глубокой древности.

Эта книга представляет собой продолжение (отчасти и повторение) ряда опубликованных ранее работ авторов. Теперь понятно, что они содержали множество неточных, а иной раз и вовсе ошибочных суждений. В предлагаемой монографии авторы, по мере возможности, исправляют допущенные ими ранее ошибки. Главная из них – недостаточно резкое разграничение первобытного и традиционного (или

«архаичного») общества. Вторая – явно доминирующая в настоящее время и некритически принятая авторами точка зрения, согласно которой традиционные культуры стадиально предшествуют древним цивилизациям. Авторы ни в малейшей степени не снимают с себя ответственности за прежние ошибки и неточности. Тем не менее, для полноты картины следует заметить, что многие из них обусловлены недостоверностью сведений, содержащихся в литературе, по преимуществу этнографической.

Особенно это касается этнографии догонов, чья культура имеет очень большое значение для предмета монографии: этот народ стал своего рода образцом африканской традиционности, а с относительно недавнего времени – чуть ли не живым предком египтян (или, напротив, прямыми их потомками). в ходе полевых исследований в Стране догонов (Республика Мали) в 2015, а особенно – в 2016 и 2017 гг., П.А. Куценков и Н.В. Лаврентьева испытали настоящее потрясение: обнаружилось, что сведения, содержащиеся в ставших классическими трудах французской этнологической школы, не соответствуют действительности. Информация недостоверна настолько, что сейчас приходится пересматривать реальное место культуры догонов в истории Мали и всей Африки. Есть основания подозревать, что такое положение характерно, в той или иной степени, и для этнографических описаний других африканских народов.

Авторы приносят благодарность всем, без чьей помощи эта книга не могла быть написана: Ю.В. Любимову, Д.Б. Прусакову, а также всем сотрудникам Отдела сравнительного культуроведения ИВ РАН и Сектора искусства народов Азии и Африки Государственного института искусствознания. Особую благодарность мы выражаем официальным лицам Республики Мали, и всем малийским коллегам и друзьям: Министру национального образования Республики Мали доктору

Кенекуо (Бартелеми) Того, Министерству культуры Республики Мали, Посольству Республики Мали в РФ и лично второму советнику посольства доктору Сагу Бинима, Генеральному директору Национального музея в Бамако доктору Самюэлю Сидибе, Мусе Амаду Гиндо, Бокари Гиндо, Ладжи Сиссе, Сулейману Гиндо, Буреима Гандеба, Сейду (Жюстену) Гиндо, Домо Гиндо, Ансаме Сеиба, Пабеи Кассамбара и всем жителям Бамако, Дженне, Мопти, Севаре, Энде, Кани-Бонзон, Багуру, Семари, Уме и Тинтан, стоически выдерживавших бесконечные и весьма утомительные расспросы П.А. Куценкова и Н.В. Лаврентьевой.

* * *

Первобытное и – отчасти – даже традиционное искусство до сих пор остается, по сути дела, единственным источником по истории эволюции культуры и мышления древних и так называемых архаичных обществ. Но сама интерпретация памятников культуры искусства любой эпохи и любого народа невозможна без привлечения огромного количества источников, способных дать более или менее связную картину духовной жизни их создателей и судить об особенностях их мышления. Иными словами, понимание памятников первобытного и традиционного искусства невозможно без информации, единственным источником которой является только оно само. Исключением остаются только зафиксированные европейской этнографией культуры и искусство Тропической Африки, Океании и Южной Америки. Но, во-первых, период, бывший доступным для непосредственного наблюдения, исчисляется десятилетиями, в лучшем случае, — двумя столетиями, в то время как история первобытного и традиционного искусства насчитывает десятки, если не сотню, тысяч лет. Во-вторых, как уже говорилось выше,

информация по этнографии т.н. «архаичных» народов иногда неточна, а иной раз и вовсе неверна.

Между тем за последние 20-30 лет наука получила столько же новых фактов о начале человеческой истории, сколько, вероятно, за предыдущие три века. Причём относится это не только к новым археологическим находкам, но к данным естественнонаучных дисциплин: основанных на геофизических и геохимических методах «прямых датировках» (direct dating), и о данных генетики. К сожалению, революция в исторической науке пока не коснулась многих – и подчас очень важных – вопросов, к числу которых вне всяких сомнений можно отнести проблемы происхождения искусства, письменности и начальную историю их сосуществования. До сих пор никто не может внятно ответить на вопросы: как человек начал рисовать, а потом и писать? Когда случились эти события, с какого момента следует начинать историю искусства и письменности? Почему одни общества перешли к письму, а другие имеют исключительно устную традицию? Надо заметить, что авторы вовсе не претендуют на то, что они дадут исчерпывающие ответы на эти вопросы – речь может идти только о некотором приближении к этим ответам и к предположениям, основанным на фактах, а не домыслах и сомнительных реконструкциях.

В 1973 г. была опубликована книга В.Б. Мириманова «Первобытное и традиционное искусство». До сих пор она остаётся лучшим, что написано на эту тему на русском языке: Вилю Борисовичу вполне удалось совместить академическую точность с доступностью самому широкому читателю. Однако с момента её публикации прошло больше сорока лет. За это время взгляды на доисторию человечества претерпели радикальное изменение: теперь доказано, что современный человек появился именно в Африке не позднее 200 тыс. лет назад. Были открыты новые памятники палеолитического искус-

ства – в том числе и древнейший из них, пещера Шове во Франции. В Южной Африке найдены образцы «орнаментов», датированных временем в 60-70 тыс. лет назад.

Взгляды на традиционное искусство со времён выхода в свет книги В.Б. Мириманова столь значительных изменений не претерпели. Повторять написанное им нет никакого смысла, тем более, что «Первобытное и традиционное искусство» было в 2009 г. переиздано издательством «Форум» большим для нашего времени тиражом в 2000 экземпляров. Поэтому в предлагаемой вниманию читателя монографии мы выборочно остановимся на той проблеме, которая, на наш взгляд, представляют наибольший интерес – на связи традиционного искусства с возникновением письма и с ранними государствами.

Как уже говорилось выше, считается, что дожившие до наших дней традиционные общества находятся (или находились до самого недавнего времени) на том этапе исторической эволюции, что непосредственно предшествует созданию древнейших цивилизаций. Так невольно (а иной раз, и сознательно) ставится знак равенства между обществами глубокой древности и теми, что существуют до сих пор. Этот тезис сомнителен сам по себе – трудно допустить, что за многие тысячелетия «архаичные» человеческие коллективы могли не претерпеть никаких изменений. к тому же, несмотря на широкое употребление, термины «первобытное» и «традиционное» искусство точно не определены. Существует устойчивая тенденция называть «первобытным искусством» просто всё то, что создавалось во времена существования родового общества, т.е. до возникновения ранних цивилизаций. Соответственно, это по преимуществу искусство каменного века, и только отчасти – века металла. Его памятники можно встретить везде, где есть хотя бы следы человека. Но нередко хронологические рамки первобытного искусства оказываются

слишком широкими – это время от среднего и верхнего палеолита до XX в., т.е. вообще вся человеческая история. Происходит это потому, что «первобытным искусством» иногда называют и изображения, созданные в традиционных обществах Тропической Африки, Океании и Америки. Но всё же чаще их называют «традиционным искусством».

С этим термином дело обстоит ещё сложнее. Если следовать логике, то придётся признать, что всё мировое искусство до начала эпохи Возрождения было традиционным, поскольку опиралось на традицию и развивалось только в её рамках. Однако существует тенденция применять этот термин по отношению к искусству обществ, находящихся либо на грани государствообразования, либо уже создавших ранние государства. В узком значении, этот термин определяет искусство практически всех народов Африки, Океании и отчасти Южной и Центральной Америки. Таким образом, термин, обозначающий понятие «традиционного искусства», объединяет разные виды и жанры изобразительного искусства, связанные с совершенно разными культурами. Прежде всего, это скульптура (круглую скульптура и маски), но также архитектура, живопись и графика (причём иногда наскальная, как в случае с искусством аборигенов Австралии или с догонами в Африке). То, что может считаться аналогом европейской станковой живописи, в традиционном искусстве практически не встречается. Исключение в какой-то мере составляют картины на древесной коре австралийских аборигенов, но и они достаточно далеки от того, что принято считать живописью в Европе, Китае и Японии.

Без ответа пока что остаётся вопрос о происхождения письменности, несмотря на то, что первые памятники письма зафиксированы в Долине Нила и Южной Месопотамии и датируются временем не ранее второй половине IV тыс. до н.э. Но никто пока не может точно сказать, был ли вообще

Рисунок 1. Надпись-петроглиф Хора Скорпиона. Гебель Джаути, Египет.

«подготовительный» период изобретения письма; если был – то какой продолжительности; в каком отношении к «настоящему» письму находится первобытная пиктография, и действительно ли письмо развилось из пиктографии. Сейчас уже ясно, что ни одна из дисциплин, так или иначе изучающих проблему происхождения письма по отдельности, на эти вопросы дать ответ не способна: без привлечения нетрадиционных для истории письменности данных ответ на них, попросту, невозможен. Как и в случае с происхождением искусства, единственным возможным и действительно адекватным подходом здесь остаётся реконструкция психики древнего человека. Но именно на этом пути достигнуты пока что наименьшие результаты. И, к сожалению, не будет ошибкой утверждение, что с пятидесятых годов пошлого века в решении проблем происхождения письменности не было никакого существенного прогресса.

Попробуем взглянуть на проблему происхождения письменности с точки зрения онтогенеза. Итак, для того, чтобы научиться писать, современный ребёнок должен освоить, во-первых, звуковой анализ слов, во-вторых, научиться чётко дифференцировать сходные по звучанию фонемы и, в-третьих, запомнить зрительные образы букв. Но не только это – он должен освоить начертание буквенных знакоморфем, а также способы их начертания на разных поверхностях.

Но не так ли обстояло дело на заре истории письма, когда первый писец делал первую надпись? На первый взгляд, ответ должен быть отрицательным: общепризнано, что первые системы письма были пиктографическими. Из этого следует, что нашему гипотетическому писцу, вроде бы, и не надо было ни производить звуковой анализ слова, ни дифференцировать сходные фонемы (однако, как мы увидим позже, этому он научился очень быстро). Для него первостепенными задачами было запоминание зрительных образов письменных знаков, а равно и освоение двигательных навыков и способов начертания графем.

Однако следует заметить, что до сих пор не обнаружено такой «чистой» пиктографии ни у шумеров, ни в древнейших китайских гадательных надписях – даже в самых ранних памятниках протоклинописи, на самых древних гадательных костях в том или ином виде присутствуют фонетические знаки. Тем не менее, считается, что «чудо» вот-вот должно произойти: где-то, то ли в Южной Месопотамии, то ли в долине Нила, то ли на равнинах Китая, непременно будут найдены памятники той самой пиктографической протописьменности, что предшествовала настоящему письму. Больше того – периодически появляются сообщения об уже совершившемся чуде. Приведём только один пример: известно некоторое количество надписей, мало отличимых от «обычных» петроглифов Сахары; одна из них была обнаружена в Западной Фиванской пустыне (Райайна, Гебель Джаути, Рис. 1). Это петроглиф, полностью лишённый характерного для египетского искусства членения на ярусы, имеет два грубо исполненных, но, несомненно, письменных знака: «Хор» и «Скорпион» (т.е. «Хор Скорпион»). Предположительно, петроглиф представляет собой запись о военном походе царя Хора Скорпиона где-то около 3200 г. до н.э. По мнению обнаружившего петроглиф

Джона Дарнелла, значение этого открытия и для египтологии, и для всей исторической науки чрезвычайно велико:

«Материалы из Райайны дают нам уникальную возможность хотя бы в малой степени ухватить «эмическое» значение наскальных изображений, основанное на диахронных данных. Позднейшая эволюция некоторых из этих мотивов в элементы египетской иконографии времени фараонов, имеющие недвусмысленное объяснение в письменных источниках, позволяет избежать ловушек субъективной «этической» интерпретации; в противном случае, она была бы неизбежна, как это всегда случается в случае изучения дописьменных обществ. Использование наскальных изображений в Верхнем Египте и для нанесения мет на конкретные места в пространстве, и для объяснения событий, случившихся на земле и небесах, вероятно, было двигателем развития «символической» природы верхнеегипетской культуры. Эти петроглифы были предшественниками, а возможно – и необходимым условием развития в Египте настоящей письменности»[1].

Однако нет никаких оснований считать этот петроглиф (и подобные ему) «предшественниками, а возможно – и необходимым условием развития в Египте настоящей письменности». Ведь надписи, содержащие только царское имя, часто дополненные ясно «читаемыми» изображениями, вовсе не редкость в раннединастическом Египте. Они очень разнообразны по технике исполнения – достаточно тут вспомнить знаменитую каменную двухметровую луврскую стелу царя

[1] Darnell J.C. Rock Inscriptions, Niloticising the Desert, and the Origin of Egyptian Writing // Conférence internationale / International Conference L'Egypte pré- et protodynastique. Les origines de l'Etat Predynastic and Early Dynastic Egypt. Origin of the State. Livret des Résumés / Abstracts of Papers. Édité par / edited by B. MIDANT-REYNES, Y. TRISTANT avec la collaboration de / with the Collaboration of J. ROWLAND, S. HENDRICKX. Toulouse (France) - 5-8 sept. 2005. Toulouse 2005. P. 32.

Хора-змея (Джета), а также относительно многочисленные надписи на сосудах и те же петроглифы (Например, обнаруженный на Джебель Шейх Сулейман петроглиф с именем царя Джера, ныне хранящийся в Хартумском музее). Находка Дарнелла – просто ещё один образец царского имени, выполненного в технике петроглифа. Иными словами, это очень ранний и, возможно, несовершенный образец – но уже вполне готовой письменности.

Итак, совершенно правомерно задаться вопросом: куда «пропала» эта самая чистая пиктография, да и существовала ли она вообще? Усомниться в реальности её существования заставляет следующее соображение: на нашей планете вряд ли найдётся территория, в археологическом отношении исследованная лучше, чем Египет. Раскопки там ведутся без малого 200 лет. Месопотамия исследована также очень хорошо. За время регулярных раскопок в Египте и Месопотамии обнаружено множество памятников письменности, в том числе, и очень архаичных. Но до сих пор не найдено ни одного петроглифа, палетки, глиняной таблички или надписи на сосуде, который можно было бы считать памятником «чистой» пиктографии. Так может быть, и не надо ожидать «чуда» её явления?

По мнению авторов, проблема возникновения письменности может быть сведена к поискам в человеческом мышлении предпосылок самой возможности обозначить понятие, слово, слог и, наконец, отдельный звук посредством графического символа. Такая постановка вопроса предполагает повышенное внимание к тому, что письменности явно предшествовало: изображениям. Иными словами, нам предстоит выяснить, с какого момента изображения начинают нечто обозначать, как письмо вызревало внутри общего изобразительного массива, и как происходило отделение письменного знака от изображений.

Возможно, это рассуждение покажется читателю трюизмом, но мы всё же считаем необходимым напомнить, что для появления письменности требуются, во-первых, мышление, во-вторых, речь и язык, и, в-третьих, развитые графические навыки (разумеется, с соответствующей моторикой). Только на пересечении этих качеств может возникнуть письменный знак, т.е. соглашение (явное или неявное) о приписывании какому-либо графическому элементу (*означающему*) некоего определённого смысла (*означаемого*). Но для того, чтобы дать более или менее внятный ответ на вопрос, когда начали складываться предпосылки письма, нам придётся проследить развитие мышления, речи и языка, а также графических навыков в течение всего чрезвычайно продолжительного дописьменного периода человеческой и даже, – возможно – ещё дочеловеческой истории.

К сожалению, единственное, что более или менее полно отслеживается по сохранившимся до наших дней материальным памятникам – эволюция графических навыков. Что касается эволюции мышления, языка и речи, то тут в нашем распоряжении имеются исключительно косвенные данные, причём почерпнутые из тех же памятников первобытного искусства. Никаких прямых источников, способных пролить свет на эволюцию мышления, речи и языка, не существует.

Таким образом, хронологически проблема происхождения письма «размазывается» по сотням тысячелетий; ещё хуже, что при таком гипертрофированном эволюционном подходе из неё незаметно уходит единственный носитель феномена письменности – сам человек.

По нашему мнению, нет смысла заниматься поисками «символизма» (т.е. и какого-то значения) в артефактах, оставленных видами, многие из которых даже и не были прямыми биологическими предками человека разумного. Однако постоянно воспроизводятся попытки отыскать

в палеолитических орнаментах и даже более ранних памятниках признаки этого самого «символического поведения»; следовательно, вопросы поставлены, и они требуют ответа. Поэтому-то очень большое (может быть, даже и чрезмерное) внимание будет уделено так называемому «символическому поведению» высших гоминид и архаичного Homo sapiens sapiens, искусству мезолита, неолита и эпохи металла.

Ещё одна причина, заставляющая повнимательнее присмотреться к памятникам первобытного искусства и даже более ранним артефактам: очень заманчивой представляется возможность проследить эволюцию изображений к письменным знакам от самого момента зарождения первых. Авторы прекрасно отдают себе отчёт в том, что на современном уровне знаний невозможно во всех деталях проследить эту эволюцию, и вряд ли это станет возможно в ближайшем будущем. Но в то же время, у нас нет ни малейших сомнений в том, что историю изображений и письма до определённого момента следует рассматривать как единый процесс, причём, если исходить из продолжительности существования вида Homo sapiens sapiens, разделились они совсем недавно.

Как уже говорилось выше, в распоряжении современных исследователей нет памятников, которые без всяких сомнений можно было бы связать с периодом изобретения письменности. Поэтому специальная глава будет посвящена некоторым случаям изобретения письма в Новое и Новейшее время, зафиксированным этнографией, – эти случаи представляют собой пусть и ограниченную, но всё же аналогию изобретению письма в древности; наконец, особое внимание будет уделено дисграфиям у современных детей. Есть достаточно веские основания полагать, что именно в дисграфиях следует искать тот ключик, что поможет, по крайней мере,

приоткрыть дверь в то время, когда письмо ещё только изобреталось.

Обширный раздел будет посвящён одной проблеме, кажущейся решённой: принято считать, что условное традиционное искусство бесписьменных по преимуществу народов Тропической Африки представляет собой набор идеограмм, которому совсем немногого не хватает для того, чтобы стать «настоящим» письмом. По нашему мнению, это также ошибочное мнение. Традиционное искусство, действительно, имеет отношение к многочисленным и в традиционных, и в современном постиндустриальном обществах вспомогательным знаковым системам, но письменность возникает вовсе не на его основе. Скорее, традиционные идеограммы до некоторого момента представляют собой вполне адекватную альтернативу письму, и нужда в последнем появляется только с возникновением государства, причём, как мы увидим ниже, государства определённого типа. Для доказательства этого тезиса нам придётся обратиться к феноменам, достаточно отдалённым от проблемы возникновения письма – например, к римскому скульптурному портрету, который связан с одной из таких вспомогательных знаковых систем, и в таком качестве благополучно выживает и бурно эволюционирует в самом развитом из древних обществ – Римской империи. Другой довольно пространный экскурс нам придётся совершить в историю западноафриканской государственности.

Несмотря на то, что нет прямых источников, позволяющих в деталях реконструировать историю изобретения письма в Египте, Месопотамии и древнем Китае, в нашем распоряжении имеется довольно обширный этнографический материал – история изобретения оригинальных систем письма в Африке, Азии и Америке уже в Новое время. Разумеется, изобретение письма индейцами-чероки или народом ваи в Западной Африке никоим образом нельзя рассматривать

как полную аналогию тем событиям, что разворачивались в Египте и Месопотамии во второй половине IV тыс. до н.э., или Китае середины II тыс. до н.э. Строго говоря, определение этого самого момента сводится к ответу на вопрос: действительно ли настоящему письму предшествовал более или менее продолжительный этап пиктографической письменности? Можно сформулировать эту проблему и иначе: письмо складывалось «стихийно», в ходе продолжительной эволюции, или его изобретение было кратковременным и сознательным волевым актом?

Все эти обстоятельства отразились на структуре книги. Она начинается с обзора искусства палеолита, мезолита и эпохи металла. Это необходимо для того, чтобы определить, могли изображения этих эпох передавать какие-либо сообщения, и какого рода это были сообщения. Последующая структура может показаться читателю нелогичной, однако другой она быть просто не может: мы вынуждены закончить тем, чем обычно начинаются все монографии, посвящённые древним системам письма – их появлением в Египте, а также, в качестве сравнительного материала, в Месопотамии и, несколько позже, в древнем Китае. Причём, в нашем исследовании мы остановимся на самом моменте появления первых письменных памятников. Иными словами, в Египте мы не двинемся дальше V династии, в Междуречье – далее протоклинописи. В Китае предметом нашего интереса станет только письмо периода Шан-Инь (гадательные надписи на костях, панцирях черепах и бронзовых сосудах). Исследование последующей эволюции этих систем письма в нашу задачу не входит. в последней же главе будет рассмотрена проблема связи между возникновением раннего государства и появлением письма.

1. История открытия и изучения первобытного и традиционного искусства

Первое палеолитическое изображение было найдено в гроте Шаффо во Франции в 1843 г. Это были две лани, выгравированные на кости. Первоначально их приписали древним кельтам, но находки Ларте в пещере Ла Мадлен уже были уверенно датированы палеолитом.

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

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

Однако одной только Альтамирой дело не ограничилось. в 1878 г. были открыты изображения в пещере Шабо, в 1895 – в Ла Мут и Пэр-нон-Пэр во Франции. Однако и эти открытия не вызвали адекватной реакции, как сейчас принято гово-

рить, «научного сообщества». Ривьера, открывшего местонахождение палеолитического искусства в Ла Мут, попросту, подняли на смех. Доходило до случаев анекдотических – самый маститый специалист по палеолиту того времени Картальяк сам явился в Ла Мут, дабы уличить Ривьера в некомпетентности, а именно, в том, что он принял на веру подделку. И надо же было случиться, что он сам обнаружил на стене пещере палеолитический рисунок, выполненный охрой, да ещё и под слоем палеолитической же брекчии. Но Картальяк продолжал отрицать подлинность палеолитического искусства со всею величественностью, на какую только был способен.

Однако в 1897 г. была открыта пещера Марсула. Там в момент открытия были найдены палеолитические изображения, которые, следовательно, могли быть сделаны только до обнаружения пещеры. в 1901 г. известные уже в то время исследователи Брейль и Капитан опубликовали рисунки из пещер Фон де Гом и Комбарелль[2]. в итоге, в 1902 г. Картальяк наконец-то признал свою неправоту подлинность палеолитических изображений[3]. а дальше начался настоящий обвал открытий: в Испании были обнаружены изображения в пещерах Кастильо, Пасьега, Коваланас, Хорнос де Ла Пенья; во Франции – Тейжа, Бернифаль, Ла Грез, Нио, Гаргас, Тюк д'Одубер, Труа Фрер и Портель. Затем во Франции были открыты пещеры Ляско (1940) и Руффиньяк (1956). Наконец, открытия палеолитического искусства начались и за пределами Западной Европы: в Каповой пещере на Урале (1959) и Хоит-Цэнкер Агуй в Монголии (1972). Из наиболее интересных открытий

[2] Breuil H., Capitan L. Les gravures sur les parois des grottes préhistorique : la grotte des Combarelles // Revue de l'Ecole d'anthropologie de Paris, No 12, 1902. P. 51-56.

[3] Cartailhac E. La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique // L'Anthropologie, T. 13, 1902. P. 348-354.

относительно недавнего времени следует указать пещеры Коске[4] (1991 г.) Шове[5] (1997 г.) во Франции.

Традиционное искусство вообще не надо было открывать: в европейских музеях к началу XX века пылились огромные этнографические коллекции. Первым обратил на них внимание Пикассо: африканские традиционные формы явственно проступают в его «Авиньонских девицах», время начала работы над которыми, а равно и время окончания, остаётся неизвестным – «Если, конечно, предположить, что этот центральный памятник раннего авангардизма был вообще закончен»[6]. Но в любом случае, уже с начала 10-х гг. прошлого столетия l'art nègre становится фактом европейской культуры; ранний авангард перенасыщен образами африканской традиционной скульптуры. Скоро наступила очередь искусства Океании – самыми большими его поклонниками оказались сюрреалисты. Обычно, открытие африканского искусства оценивают примерно так же, как современник этого события французский критик П. Гийом, полагавший, что открытие l'art négre сыграло для европейского искусства ту же роль, что и «открытие» античности для искусства эпохи Возрождения[7]. Как мы увидим, эта оценка была несколько преувеличенной. Тем не менее, при всей ошибочности интерпретаций, проникновение африканских, полинезийских и меланезийских, а позже южноамериканских и палеоазиатских традиций в европейскую художественную практику сослужило, всё же, добрую службу: эти

[4] Подробное описание памятника см: Clottes J., Courtin J. La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie. Paris : Éditions du Seuil, 1994.

[5] La grotte Chauvet. L'Art des origines / sous la direction de J. Clottes. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

[6] Бажанов Л.А., Турчин В.С. к суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание '77. Вып. I. С. 16 - 54. С. 19.

[7] Laude J. Les arts de l'Afrique noire. P. : Livre de poche, 1966. P. 38

вещи стали изучать, по меньшей мере, с большим уважением, чем раньше.

Все существующие гипотезы происхождения искусства решают, в сущности, одну проблему: объяснив, *зачем* человек начал рисовать, мы, тем самым, приблизимся к ответу на вопрос, *как* он начал рисовать. По классификации Л.Б. Вишняцкого, всего таких гипотез семь[8]. Первая — «Искусство для искусства», или «Игровая», ведет свою историю от первых открытий палеолитического «мобильного искусства». Согласно этой гипотезе, древнейшие изображения делались людьми в часы досуга просто ради удовольствия, и более глубокого смысла не имели. По мнению большинства современных специалистов, эта гипотеза сейчас имеет сугубо историографическое значение. Однако и в ней содержится рациональное зерно: у всех народов и во все времена произведения искусства отвечали определенным эстетическим потребностям человека. Есть основания полагать, что этот довольно туманный термин скрывает нечто весьма конкретное. Ведь по сути дела речь идет об одной из первоначальных органических потребностей — потребности в новых впечатлениях. Следующая, «Магическая» гипотеза, теперь представляется куда более далекой от истины, чем «Игровая». Ее истоки можно обнаружить в трудах Э. Тайлора. Подробно «Магическая» гипотеза была обоснована С. Рейнаком, и в окончательном виде сформулирована о. А. Брейлем[9]. По мнению всех этих исследователей, палеолитическое искусство создавалось в ходе отправления магических обрядов, — чаще всего его так или иначе

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

[9] Взгляды А. Брейля достаточно полно сформулированы в монографии «Четыреста веков наскального искусства» (Breuil H. Four Hundred Centuries of Cave Art. Montignac, Dordogne: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952).

связывали (и связывают) с охотничьей магией. «Магическая» гипотеза практически безраздельно царила до середины 60-х годов и не утратила влияния по сей день. В СССР именно магическая гипотеза являлась своего рода «официальной доктриной» палеолитического искусства. Ее безоговорочно разделяли С.Н. Замятнин и А.С. Гущин, практически полностью разделяла З.А. Абрамова, а Я.Я. Рогинский разделял с некоторыми оговорками[10]. Сейчас, после установления факта очень раннего происхождения Homo sapiens sapiens и после того, как было убедительно доказано отсутствие прямого родства (а, значит, и какой-либо преемственности) между европейскими неандертальцами и кроманьонцами, «Магическая» гипотеза уже не может считаться сколько-нибудь способной ответить на многочисленные вопросы, накопившиеся в науке с 60-х годов прошлого века. Хотя, как совершенной справедливо замечает Л.Б. Вишняцкий, «в принципе, как будто, нет серьезных оснований исключать возможность того, что те или иные формы искусства (идет ли речь об изобразительных, музыкальных или других его видах) действительно могли в каких-то случаях возникать как составная часть магических ритуалов»[11]. Таким образом, «Магическую» гипотезу все же рано отбрасывать полностью: памятники палеолитического искусства могут быть частью того, из чего *впоследствии*

[10] См: Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962; Абрамова З.А. Ляско — памятник палеолитического наскального искусства // Первобытное искусство. Новосибирск: Наука, 1971. С. 53-80; Гущин А.С. Происхождение искусства. Москва-Ленинград: Искусство, 1937; Замятнин С.Н. Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства // Замятнин С.Н. Очерки по палеолиту. Москва-Ленинград: 1961. С. 43-62; Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. Москва: МГУ, 1982.

[11] Вишняцкий Л.Б. Ук. соч.

развились многие формы культуры и религии — в том числе, и магия. Следовательно, в этих изображениях может быть нечто, имеющее отношение и к этому будущему.

«Мифологическая» гипотеза была порождена той же логикой, что и «Магическая», и, по сути дела, является её продолжением. Создателем ее следует считать французского археолога и антрополога А. Леруа-Гурана, чьи основные работы были изданы в середине 60-х годов прошлого века[12]. с одной стороны, Леруа-Гурану принадлежит неоспоримая заслуга в изучении палеолитического искусства: он первым предложил рассматривать древнейшие изображения как систему, где местонахождение, взаиморасположение и сочетаемость изображений подчинены определенным правилам. Как мы увидим впоследствии, тем самым французский ученый очень близко подошел к пониманию того, что какая-либо система в палеолитическом искусстве полностью отсутствует — в этом убеждает простая статистика изображений, собранная и изученная самим же Леруа-Гураном. Но, к сожалению, и сам исследователь, и его многочисленные последователи сделали прямо противоположный вывод: палеолитические изображения являются символами, смысл которых может (и должен) быть расшифрован. Итогом же «расшифровки» стали такие, к примеру, глубокомысленные тексты:

«Нередко определенные отроги и ущелья в скальном массиве характеризуются каким-то особым набором сюжетов, отличным от набора соседних участков. Это может отражать изменение мифологических представлений за время жизни

[12] Leroi-Gourhan A. Les religions de la préhistoire. Paris: Presses universitaires de France, 1964; Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidentale. Paris: L. Mazenod, 1965; Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole. Vol. I-II. Paris: Albin Michel, 1964-1965.

святилища, или то, что в разных частях его поклонялись разным божествам и героям племенных мифов.

«При исследовании пещеры Портель во Франции А. Леруа-Гуран заметил, что в одной галерее нарисованы лошадь и восемь бизонов, в другой – бизон и девять лошадей, а в центральном зале и при входе – попарно те же бизоны и лошадь. в знаменитой пещере Ляско щитовидные знаки, так называемые гербы, отсутствуют в «Зале быков», но многочисленны во всех прочих ответвлениях, основная же масса изображений оленей и «клавиформы» – схематические фигурки людей – связаны с залом, получившим имя «Апсида»[13].

Дело даже не в том, что Леруа-Гуран этакое заметил, а в том, что А.А. Формозов всерьез это обсуждает, не замечая, что сам пересказ наблюдений А. Леруа-Гурана является точным описанием того хаоса, что царит в палеолитическом искусстве. Сторонники «Мифологической» гипотезы пришли к однозначному выводу: все палеолитические изображения имеют мифологическое содержание. в сущности, это ни что иное, как продолжение все той же «Магической» гипотезы: ведь если есть некий магический ритуал, то должна быть и метафизика, этот ритуал трактующая. И не так уж, в сущности, важно, когда создавались изображения: в процессе отправления обрядов, или во время размышлений о мифах, эти обряды объясняющих. в любом случае, сторонники обеих гипотез молчаливо исходили из того, что изображения на стенах палеолитических пещер оставил уже готовый человек, с речью, мифами, религией и ритуалами. Человек, который мало чем отличался от самих исследователей, и уж совсем никак не отличался от носителей архаичных культур, сохранившихся до XIX и даже до начала XXI века. Иными

[13] Формозов А.А. Наскальные изображения и их изучение. Москва: Наука, 1987. С. 83-84.

словами, это именно тот случай, когда «первобытное» уподобляется «традиционному». Весьма вероятно, что «Мифологическая» гипотеза неспроста возникла именно на французской почве – как мы увидим ниже, для французской этнологии характерно несколько преувеличенное внимание к мифам, само существование которых может быть сомнительным.

Весьма оригинальное объяснение происхождения искусства дает «Компенсаторная» гипотеза[14]. Её авторы предположили, что специфическое содержание древнейших изображений (женские фигурки, «осязаемые» гравировки символов вульвы и даже силуэты животных) было порождено стремлением подростков-кроманьонцев, с их замедленным вследствие неотении физическим созреванием (по сравнению с ровесниками-неандертальцами), к овладению тем, что в действительности было для них недоступно. Изображения объектов вожделения — а некоторые из них рассматривают иногда как палеолитическую порнографию, всерьез сравнивая с картинками в соответствующих периодических изданиях[15] — и манипуляции, над ними производимые, как бы компенсировали выключенность из сфер сексуальной и охотничьей активности в реальной жизни. Не менее экзотична и следующая модель возникновения искусства: согласно гипотезе «Демонстрации трофеев»[16], палеолитическое искусство возникло и развивалось как средство демонстрации мужчинами своих охотничьих и сексуальных успехов. Её авторы уверены, что естественный отбор благоприятствовал

[14] Collins D., Onians J. The origins of art // Art History. 1978, Vol. 1, №1. P. 1-25.
[15] Guthrie R.D. Ecological observations from Palaeolithic art // La Contribution de la Zoologie et de l'ethologie a l'interpretation de l'art des peuples chasseurs prehistoriques. Fribourg: Editions Universiatires, 1984. P. 35-74.
[16] Eaton R. The evolution of trophy hunting // Carnivore, Vol.1, №1, 1978. P. 110-121.

индивидам, выставлявшим на всеобщее обозрение свои трофеи, поскольку это демонстрировало их пригодность в качестве партнеров по спариванию и способствовало повышению статуса в мужских группах. к числу таких экспозиций прикладного сексуального характера авторы относят «выставки» медвежьих черепов в неандертальских пещерах. а далее следует предположение, что переход к изображениям, которые, в отличие от костей, не могли быть украдены или съедены падальщиками и грызунами, давал их авторам — неоантропам — селективное преимущество. Таким образом, возникновение в палеолите фигуративной изобразительной деятельности связывается с развитием одной из форм мужского социального поведения, которая обеспечила эволюционный успех современных людей и их превосходство над неандертальцами. Надо заметить, что обе последние гипотезы попросту не работают, поскольку условием sine qua non их истинности является происхождение Homo sapiens sapiens от Homo sapiens neanderthalensis. Именно эта посылка сомнительна, поскольку, как теперь понятно, человек современного вида явился в Европу в то время, когда эпоха неандертальцев уже заканчивалась; во всяком случае, человек не был прямым потомком неандертальцев, хотя, возможно, и смешивался с последними. Но в этих гипотезах есть рациональное зерно: в первой – мысль о компенсаторном характере первобытной изобразительной деятельности, а во второй – идея о связи палеолитических изображений с социальным поведением неоантропов.

Следующая гипотеза – экологическая или демографическая – представляет действительно большой интерес. Само по себе возникновение феномена палеолитического искусства в рамках гипотезы не исследуется. Однако его широкое распространение и расцвет рассматриваются как конечный результат сложных демографических и экологических

процессов, развивавшихся в позднепалеолитическое время. Вкратце, авторы гипотез разворачивают такую последовательность событий:

1) Наступление ледника и связанное с этим ухудшение климата.
2) Неизбежное сокращение ресурсов и пригодных для обитания человека территорий.
3) Отток населения в «убежища» с относительно благоприятными природными условиями. Но возможен и иной вариант: на первых стадиях оледенения расширились эксплуатируемые каждой группой территории и рассеивание населения, и лишь затем, в период максимума похолодания, люди начали стекаться в убежища.
4) Результатом рассеивания стало растягивание социальных связей. При скоплении же палеолитического человечества в «убежищах» рост плотности населения неизбежно приводил к увеличению значения межгрупповых границ и внутригрупповой сплоченности.
5) с первым сценарием связано распространение стилистически единых женских изображений (“Венеры”), которые служили визуальным средства интеграции и стимуляции контактов[17]. Со вторым авторы гипотез связывают использование орнаментов, украшений, скульптуры и настенных рисунков для нужд социальной идентификации, и консолидации, обозначения территориальных границ, выражения прав пользования

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

или групповой собственности, разрешения (или профилактики) конфликтных ситуаций в ходе специальных ритуалов и т. д.[18]

Таким образом, авторы гипотезы исходят из того, что палеолитическое искусство имело не столько эстетическую, сколько социальную функцию. При этом они, как мы увидим впоследствии, исходят из таких его свойств (в палеолите вполне гипотетических), что характерны в полной мере для традиционных культур Тропической Африки (разрешение или профилактика конфликтных ситуаций в системе шуточного родства – *см. ниже*). Но дело-то в том, что традиционные африканские общества либо уже создали ранние государства, либо находились на грани государствообразования, и ушли от первобытности так же далеко, как авторы и читатели этой книги. Таким образом, и здесь прослеживается уже знакомая нам тенденция к искусственной архаизации традиционных обществ.

Последняя гипотеза – гипотеза «Информационного взрыва». Её сторонники исходят из того, что уже в палеолите возникла настоятельная необходимость выработки специальных вспомогательных средств хранения и передачи культурной информации. Именно этим объясняется возникновение

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

изобразительной деятельности: «символика, начиная с ее первобытных истоков, позволяла фиксировать растущий фонд знаний человека о природе и о себе самом, массив представлений о соседних этносах и т.д.»[19]; больше того, речь даже идёт о преодолении естественного «барьера памяти» при помощи создания средств искусственной «внешней» памяти[20]. Таким образом, палеолитическое искусство, в сущности, уподобляется персональному компьютеру, что не удивительно для начала 90-х гг. прошлого века, когда происходила очередная информационная революция.

Но рассмотрим основные исходные положения гипотезы. Во-первых, нет никаких доказательств того, что искусство палеолита было «символическим»; во-вторых, даже если допустить символический характер древнейших изображений, непонятно, какие именно «знания о природе и о самом себе» фиксировались в них. Если речь идёт о физическом облике мамонтов, зубров и северных оленей, то совершенно непонятно, зачем это понадобилось кроманьонцам, имевшим неограниченные возможности наблюдать эти виды в окружающем их пространстве. Наконец, совсем уж непонятно, каким образом палеолитическое искусство фиксировало представления о соседних этносах (само их существование то время, мягко говоря, вызывает большие сомнения) – в искусстве палеолита нет ни одного изображения, которое хоть каким-то образом можно было бы связать с «этничностью».

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

[19] Фролов Б.А. Первобытная графика Европы. Москва: Наука, 1992. С. 145.
[20] Шер Я.А. к вопросу об истоках первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М. 1990. С. 6-12.

населения и конкуренции за ресурсы) среде обитания 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. Авторы гипотезы почему-то уверены в том, что такие объемы информации было физически невозможно сохранить в памяти и передать устно[21]. Правда, совершенно непонятно, каким образом это удаётся осуществлять носителям традиционных бесписьменных культур в Тропической Африке и Южной Америке, причём, даже таким, что создали вполне успешные государства. Ведь за время, прошедшее с окончания верхнего палеолита, эти культуры должны были накопить объём информации, просто несоизмеримый с тем, что располагало палеолитическое человечество. Но даже гипотеза «Информационного взрыва» не лишена рационального зерна. Это, во-первых, стремление связать феномен палеолитического искусства с изменениями в окружающей среде, и, во-вторых, связь с мнемонической функцией человеческого мышления: памятью. Обращение к памяти вполне оправдано, поскольку именно один специфичный вид памяти только и мог быть той «матрицей», с которой на стенах пещер «отпечатывались» палеолитические изображения. Однако дело тут вовсе не в «информационном взрыве».

Как пишет Л.Б. Вишняцкий, «в определенном отношении гипотеза информационного взрыва близка эколого-демографической: ведь в обоих случаях в качестве конечной причины культурных изменений выступают одни и те же по

[21] Pfeiffer J. The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion. New York: Harper & Row, 1982.

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»[22].

Никто пока не доказал существования в палеолите мифа и, тем более, эпоса. В монографии Скрибнер и Коула[23], на которых ссылается Л.Б. Вишняцкий, речь идёт не о первобытных, а о традиционных бесписьменных обществах. Однако весьма интересной представляется мысль о том, что изображения могли играть роль своего рода «визуальных подсказок», облегчающих припоминание необходимых сведений. Как мы увидим позже, мнемоническая функция, действительно, является одной из важнейших в традиционном искусстве. Возможно, что и в палеолите она уже существовала в зачаточном виде. Однако мысль о том, что в отношении мнемонической функции палеолитические изображения играли ту же роль, что и традиционные, представляется большим преувеличением[24]. И уж вовсе неправомерно приписы-

[22] Вишняцкий Л.Б. Ук. соч.

[23] Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. Психологический очерк. Москва: Прогресс, 1977.

[24] Mithen S.J. Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering // World Archaeology, V.19, № 3, 1988. P. 297-327; Mithen S.J. Thoughtful foragers. A Study of Prehistoric Decision Making. : Cambridge Uni-

вать палеолитическому искусству свойства письменности, т.е. предполагать, что оно могло использоваться для передачи информации от поколения к поколению[25]. Точно так же вполне рациональное зерно содержится в мысли о том, что отдельные изображения или их комплексы могли служить в качестве топографических маркеров, но считать их «картами местности» всё же невозможно[26]. Столь же маловероятно, что палеолитическая графика имела счетную или даже календарную функцию, что в ней, будто бы, содержатся «записи» неких событий[27].

Во всех рассмотренных гипотезах традиционное общество приравнивается к первобытному[28]. Их авторы не испытывают ни малейших сомнений в том, что палеолитическое человечество, в общем, мало отличалось, к примеру, от жителей Западной или Центральной Африки. Это тем более удивительно, что археологи должны были бы осознавать разницу между охотниками палеолита и земледельцами, которым железная металлургия известна, возможно, уже с III тыс. до н.э., а керамика – с X тыс. до н.э. Этого недостатка лишены гипотезы, которые можно условно назвать «палеопсихологическими». Первая из них, строго говоря, законченной гипотезой

---

versity Press, 1990; Mithen S.J. Ecological interpretations of Palaeolithic art // Proceedings of the Prehistoric Society, V. 57, Pt.1, 1991. 103-114.

[25] Pfeiffer J. Op. cit. P. 246.

[26] Eastham M., Eastham A. Palaeolithic parietal art and its topographical context // Proceedings of the Prehistoric Society. V. 57, Pt. 1, 1991. P. 115-128.

[27] Marshack A. The Roots of Civilization. New York: McGraw-Hill, 1991; Фролов Б.А. Числа в графике палеолита. Новосибирск: Наука, 1974; Фролов Б.А. Первобытная графика Европы.

[28] В «Письмах без адреса» Г.В Плеханова, написанных 1899-1900 гг., не различаются «первобытное искусство» и «искусство негров», причём, последнее служит примером в рассуждениях Плеханова о происхождении искусства (Плеханов Г.В. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. М.: Художественная литература, 1956).

не является и существует в рамках общего видения начала человеческой истории, предложенной Б.Ф. Поршневым. Ключевым звеном человеческой психики Поршнев считал речь. Его взгляд на искусство палеолита очень кратко, но весьма внятно изложен в последней главе книги «О начале человеческой истории»: «[…] Ориньякские поразительно реалистические (по безупречности анатомии и динамики) изображения животных были «двойниками», «портретами», а не обобщениями: «двойниками» неких индивидуальных особей. в плоскости эволюции мышления мы назвали это дипластией; здесь два явления, явно различные, несовместимые, исключающие друг друга, в то же время отождествлены. Они образуют пару – ту самую пару, которую А. Валлон для онтогенеза называет бинарной структурой, а для филогенеза и предыстории – дипластией, т.е. «пару, которая предшествует единице» и служит самой изначальной операцией ума. На языке логики имя этой операции – абсурд. Создание изобразительных двойников было созданием устойчивых нелепостей, или абсурдов, типа «то же, но не то же» и тем самым выходом на уровень, немыслимый в нервной деятельности любого животного. Последующая история ума была медленной эволюцией средств разъединения элементов, составляющих абсурд, или дипластию»[29].

Британский психолог Н. Хамфри пришёл к тому же выводу, что и Б.Ф. Поршнев: речь – главное звено психики человека, и именно её отсутствие предопределило специфику искусства палеолита. Сделал свои выводы Хамфри совершенно независимо от Поршнева, и, главное, на совершенно ином материале. В 1998 г. Н. Хамфри опубликовал статью, где сравнил рисунки страдающей аутизмом английской девочки Нади

[29] Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. (Проблемы палеопсихологии). Москва: Мысль, 1974. С. 468.

с изображениями эпохи палеолита[30]. в некоторых случаях сходство, действительно, было поразительным. Хамфри предположил, что удивительный реализм и точность рисунков английской девочки можно объяснить именно ее неумением разговаривать: ее мышление не знало символов, *обозначающих* классы объектов. в отличие от обычных детей, Надя объект *изображала*, но не *обозначала*. Показательно, между прочим, что к восьми годам, когда Надя все же освоила речь, она во многом утратила свои поразительные способности: ее рисунки по-прежнему были вполне реалистичны, но уже не потрясали воображение так, как ранние ее произведения. с этим-то клиническим случаем Хамфри связал палеолитическое искусство:

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

И потому не будет ли истинным предположение, что утрата натурализма в живописи является той ценой, что

[30] Humphrey N. Cave art, autism, and the evolution of the human mind. // Cambridge Archaeological Journal, V. 8, № 2, 1998. P. 165-191.

пришлось уплатить за поэзию? У Человека может быть или живопись пещеры Шове, или эпос о Гильгамеше — но не может быть и того, и другого одновременно»[31].

Поршнев и Хамфри, о чьей гипотезе мы подробно поговорим в первом разделе следующей главы, на разном материале и независимо друг от друга пришли к одному и тому же выводу: человек палеолита отнюдь ещё не был таким же, как наши современники. Таким образом, у доисториков давно уже была возможность, по крайней мере, серьёзно приблизиться к созданию реально действующей гипотезы происхождения и функционирования искусства верхнего палеолита на основе реконструкции психики и мышления древнего человека. Психологи давно обосновали возможность такой реконструкции, по крайней мере, в том, что касается основополагающих черт мышления первобытного человека. в работах Выготского, Лурия, Запорожца, Узнадзе и многих других исследователей чуть ли не с 30-х гг. прошлого века содержатся ответы на многие вопросы, неразрешимые в рамках традиционного подхода и к первобытному, и к традиционному искусству. Однако, их труды не привлекали внимание исследователей первобытного искусства. И ведь нельзя сказать, что искусствоведы и историки не знают ничего о трудах Выготского – едва ли не в каждой второй искусствоведческой монографии в библиографии указывается его труд «Психология искусства». Правда, иной возникают большие сомнения в том, что авторы этих монографий читали эту самую раннюю и, вероятно, наименее удачную работу великого психолога – ведь речь там идёт вовсе не об изобразительном искусстве, а о литературе.

Отвечая на вопрос, зачем кроманьонец рисовал, современные исследователи нередко ставят себя на место нашего

[31] Ibid, p. 176.

предка, и с большей или меньшей степенью достоверности рассказывали читателю, зачем бы начали рисовать они сами. Тем самым они снабжают бесценными сведениями психологию творчества, восприятия, а иной раз и патопсихологию, но ни в малейшей степени не могут приблизиться к ответу на простейший, в общем вопрос – зачем человек начал рисовать тогда, когда и человеком он ещё окончательно не стал, и почему не оставляет этого занятия вот уже 70 тыс. лет (если не больше)? Попытки примерить «на себя» искусство и – шире – культуру давно прошедших эпох вообще представляются очень рискованными. Так, двое из соавторов этой монографии имели возможность убедиться на собственном опыте полевой работы в Африке, что даже мотивация «символического поведения» наших современников может сильно отличаться от мотивации таких же современных людей, но принадлежащих к иной культуре.

Следует также отметить, что расширительное толкование понятий «символическое поведение», которое постепенно размывает разницу ним и понятием «искусство», может быть связано с современной «актуальной художественной практикой», в рамках которой искусством считается просто всё то, что названо таковым[32]. Дискуссия о том, насколько

[32] Показательна эволюция трактовки понятия «искусство» («art») в словаре Ларусс. В шестидесятых годах прошлого века значение термина «искусство» определялось как «способ делать нечто по правилам»: «art. n. m. manière de faire quelque chose selon les règles» (Larousse de poche. P : Librairie Larousse, 1968). в современной версии словаря онлайн сказано иначе: «Ensemble des procédés, des connaissances et des règles intéressant l'exercice d'une activité ou d'une action quelconque: Faire quelque chose selon les règles de l'art.» («Все методы, знания и правила, касающиеся осуществления любой деятельности или действия: Делать что-то по правилам искусства»).
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/art/5509?q=art#5484
Такая расширительная трактовка понятия, действительно, позволяет считать искусством всё, что угодно.

оправданно такое расширение границ понятий, полностью выходит за рамки нашего исследования. Однако мы вряд ли ошибёмся, если предположим, что применение современных критериев художественности к глубокой древности является, по меньшей мере, рискованным.

Поэтому нельзя не согласиться с А.А. Фараджевым, который следующим образом охарактеризовал положение, сложившееся в науке о доисторическом искусстве: «Возникает парадоксальная ситуация: усилия, направленные на изучение первобытного творчества, сводятся к тому, что первобытное искусство как бы изучает исследователей»[33].

Исследования искусства в египтологии не занимали лидирующей позиции, поскольку значительно больше усилий египтологи затрачивали на восстановление последовательности исторических событий и работу по описанию древнеегипетского языка. Работы по истории искусства стали появляться в конце XIX-начале XX веков. Это было во многом связано с необходимостью публикации и анализа музейных коллекций и интерпретации материала, полученного в результате интенсивно проводившихся в это время раскопок. Однако в работах по истории искусства именно скульптура и архитектура стали основой для составления истории стилистической эволюции египетского искусства. Керамика, например, воспринималась, прежде всего, как вспомогательный археологический материал, позволяющий уточнить датировку создания и функционирования исследуемых архитектурных памятников. Такие виды искусства как папирусная графика, декоративно-прикладное искусство, мелкая пластика редко удостаивались специального внимания исследователей.

[33] Фараджев А. Первобытное творчество и сознание // Мир наскального искусства. Сборник докладов международной конференции. / Под. ред. Е. Дэвлет. М.: Институт археологии РАН, 2005. С. 252.

В отечественной египтологии искусству также уделялось не так много внимания, поскольку советская школа больше была заинтересована в исследовании социально-экономических вопросов и идеологии ранних, как долгое время предполагалось, рабовладельческих формаций на Древнем Ближнем Востоке[34]. Однако издание и интерпретация памятников немногочисленных коллекций на территории СССР формировала круг вопросов, связанных с историей сложения египетского искусства, стилистических изменений и формальных особенностей его различных исторических периодов. Крупнейший труд по истории древнеегипетского искусства, охвативший все его периоды от Додинастики до Поздней эпохи, был создан М.Э Матье в 1960-х гг.[35] М.Э. Матье рассматривала стилистические изменения в искусстве на разных исторических этапах как эволюцию художественного творчества в сторону реализма, и, согласно этой концепции, эпоха поздней Амарны была пиком этой эволюции. Такой «культурный дарвинизм» подразумевает эволюцию искусства, но как и теория Ч. Дарвина имеет много слабых мест.

Архаический период в истории искусства Древнего Египта (Додинастика – правление 3 династии) тесно связан с проблематикой становления государственности, сложения и развития письменности и монументального строительства. Он охватывает период сер. V тысячелетия – конца III тысячелетия (правление фараона Джосера 2690/2640–2670/2620 гг. до н.э.).

[34] Постовская Н.М. Изучение древней истории Ближнего Востока в Советском Союзе (1917-1959). Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1961.
[35] Матье М.Э. Искусство древнего Египта. Москва-Ленинград: Издательство «Искусство», 1961.

* * *

Значительно больших успехов достигло изучение традиционного искусства. в историческом аспекте памятники традиционного (африканского) искусства впервые были рассмотрены в небольшой книге Д.А. Ольдерогге «Искусство Западной Африки в музеях СССР»[36]. Надо заметить, что некоторая затруднённость проведения полевых исследований советскими учёными за рубежом, привела к быстрому развитию теории первобытного и традиционного искусства. Именно поэтому с начала 60-х гг. в СССР традиционное искусство (прежде всего, африканское) исследуется по преимуществу именно в историческом аспекте, что привело, в итоге, к блестящему результату – В.Б. Мириманову удалось построить внутренне непротиворечивую и стройную теорию стилистической эволюции первобытного и традиционного искусства. Это открыло реальную возможность подняться над сугубо искусствоведческим аспектом проблемы и перейти к решению вопроса о роли искусства, как специфичного вида человеческой деятельности, неразрывно связанного и с социальной, и с политической историей, и с психологией древних, архаичных и традиционных обществ в их исторической динамике. Этой проблематике посвящен ряд работ В.Б. Мириманова, изданных в 70-90 гг.[37]

Согласно теории В.Б. Мириманова, первобытное и традиционное искусство непрерывно развивается от натурализма к условности, причем наиболее условные образы возникают в позднем родовом обществе, находящемся на грани

[36] Ольдерогге Д.А. Искусство Западной Африки в музеях СССР. Москва-Ленинград: Искусство, 1958.

[37] Важнейшие из них: Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. Москва: Искусство, 1986; Мириманов В. Б Искусство и миф. Центральный образ картины мира. Москва: Согласие, 1997.

государствообразования[38]. Но это только общая линия эволюции: при обращении же к практически каждой конкретной традиции выясняется, что реальность гораздо сложнее, и там, где, к примеру, пересекается множество традиций, эволюция не проходит столь равномерно и прямолинейно. Так, в Сахаре, «классическом» регионе распространения наскального искусства, четко прослеживается разрыв между Периодом охотников, в заключительной фазе своего развития дающего примеры крайне условного стиля, и последующим Периодом пастухов, вновь начинающегося с грубоватых натуралистических изображений. Картина эволюции традиционного искусства, т.е. искусства раннеполитических и/или потестарных обществ, тоже отнюдь не прямолинейна. Так, натуралистическое и технологически чрезвычайно сложное искусство древнего Ифе сменяется более условной и технологически простой пластикой современных йоруба. Но именно в ней обнаруживаются стилистические аналогии скульптуре культуры Нок (V в. до н.э. – II в. н. э.), отсутствующие в бронзах и терракотах Ифе. Эти последние и в стилистическом, и в технологическом отношении вообще не имеют аналогий в Африке и больше всего напоминают римский скульптурный портрет II-I вв. до н. э.[39] При этом, создателями бронзовых портретов Ифе были, скорее всего, йоруба, а этническая принадлежность носителей культуры Нок неизвестна. в некоторых случаях возможны и прямые инверсии. Так, в ноябре 2017 г. Н.В. Лаврентьева и П.А. Куценков зафиксировали в догонской деревне Энде эволюцию деревенского стиля от условности к натурализму: скульптура XVII-XVIII вв. была наиболее условна, и

[38] Важно отметить, что речь идет именно о государствообразовании, а не о классообразовании в марксистском смысле.

[39] Crook J. Ife Portraits and Roman Portraits // Ibadan, № 17. 1963.

значительно более натуралистической была скульптура конца XIX – начала XX вв., когда ни о каких европейских влияниях не могло быть и речи.

Возможно, главное открытие В.Б. Мириманова состоит в том, что он ввёл понятия «количества» и «качества деформации»: «[…] эволюция традиционной скульптуры разворачивается в двух планах, временном и пространственном, и имеет соответственно два аспекта – диахронный и синхронный. с первым мы связываем понятие количественной, со вторым – качественной деформации… протекающая во времени диахронная эволюция характеризуется весьма определёнными количественными изменениями (сворачиванием формы, своеобразной эрозией, обнажением морфологической структуры, нарастанием условности). Закономерности диахронной эволюции имеют универсальный характер и соотносятся с общими субстратными элементами каждой отдельной художественной традиции.

«В противоположность этому синхронная эволюция касается локальной художественной специфики, она разворачивается в пространстве (единовременно) и выражается в частных качественных изменениях, которые проявляются при переходе от одной художественной школы к другой, от одного ансамбля к другому»[40].

Таким образом, В.Б. Мириманову удалось отделить *стадиальное* от *этнического*, хотя и здесь возможны уточнения: так, у догонов различия между стилями отдельных деревень ничуть не меньше, чем со стилями соседних народов. Тем не менее, открытие В.Б. Мириманова поставило изучение первобытного и традиционного искусства на прочную историческую основу и, в конечном счёте, даёт возможность перейти к поискам ответов на совсем иные вопросы: что движет эво-

[40] Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки. С. 187.

люцией первобытного и традиционного искусства? Чем обусловлена *этничность* традиционных стилей? И, наконец, последний и, возможно, важнейший вопрос: можно ли рассматривать первобытное (начиная с палеолита) и традиционное искусство как нечто целое, как неразрывный цикл развития одного и того же явления? в целом, эволюция первобытного и традиционного искусства по В.Б. Мириманову, рисуется примерно в таком виде:

- I этап — эпоха архаичного родового общества (культуры мезолитического типа). Для него характерны относительно натуралистические наскальные изображения Австралии, Южной Африки и Сахары Периода охотников, мезолитическая живопись Испанского Леванта и петроглифы мезолитического типа в Скандинавии, на севере России, в Сибири и Южной Азии. Это по преимуществу искусство охотников.
- II этап — развитое родовое общество. В Южной Африке и в Австралии памятники такого типа вообще отсутствуют. в Сахаре второй этап представлен всем Периодом пастухов, до начала Периода лошади, т. е. неолитом и эпохой металла. В традиционном искусстве Тропической Африки XIX-XX вв. можно найти типы скульптуры и масок, которые восходят к этому периоду, но, в целом, принадлежат уже другой эпохе. Это, к примеру, маски, изображающие антилоп и встречающиеся практически у всех народов Западного Судана. Неолитическая земледельческая глиняная и каменная пластика также находит аналогии в деревянной традиционной скульптуре Черной Африки. По преимуществу, это искусство скотоводов и земледельцев.
- III этап: искусство потестарных и/или раннеполитических обществ. Именно его обычно и называют тради-

ционным искусством. На этом этапе «архаичное» искусство становится доступным непосредственному наблюдению этнографа. Он очень широко представлен в Тропической Африке, причём можно обнаружить если и не все, то, несомненно, большинство фаз перехода искусства общества еще догосударственного к искусству ранних государств. Если выйти за пределы Тропической Африки, оставаясь, всё же, в границах континента, то типичным примером последнего будет раннединастическое египетское искусство (таким образом, древнеегипетское искусство до сих пор продолжает оставаться наиболее стадиально развитым на этом континенте, если не считать греко-римского и арабского в Северной Африки, а также искусства последующих эпох, приносимого извне).

Таким образом, согласно теории В.Б. Мириманова, древнее оказывается стадиально более развитым, чем почти современное. Такая типология, вроде бы, подтверждается известными памятниками: так, деревянная пластика йоруба XIX – начала XX вв. выглядит более архаично, чем бронзовая и терракотовая скульптура IX-XIV вв. Но для Африки это — почти норма: цивилизация, согласно общепринятым представлениям, была ограничена только пределами городской черты. За её границей начиналась традиционная глубинка, куда более консервативная, чем город.

Искусство ранних государств приходит к относительно натуралистическим формам, что, вероятно, знаменует окончательный разрыв с родовым обществом, его мифами и даже самим способом мышления. Для этого этапа характерна, по выражению Л.Е. Куббеля, «сознательная переделка идеологи-

ческой традиции»[41], что приводит к очень резким и заметным сменам стилей. в ранних цивилизациях возникновение государственности по времени совпадает с зарождением письменности, что, несомненно, не могло не отразится на роли изобразительного искусства. В большинстве случаев процесс необратим, но в Африке есть много исключения и из этого правила — самым ярким примером могут быть те же йоруба.

Есть и другие «странности»: так, искусство Нижней Месопотамии от Протописьменного до Аккадского периода сохраняет все признаки искусства потестарных и раннеполитических обществ. Перелом наступает только с приходом к власти Саргона Древнего. Вместе с тем, в египетском искусстве «сознательная переделка идеологической традиции» заметна уже с 0 династии.

Переход от первобытного и традиционного искусства к искусству государств в ранних цивилизациях, как правило, не поддается непосредственному наблюдению. Но в Тропической Африке, опять-таки, согласно общепринятой в настоящее время точке зрения, на глазах почти наших современников шли и, вроде бы, продолжают проходить процессы, которые на Древнем Востоке закончились многие тысячелетия назад. Если продолжить эту мысль, то мы неизбежно придём к умозаключению: если бы не европейская колонизация, то, к примеру, догоны могли бы создать некий аналог древнеегипетской цивилизации, и письменность, аналогичную древнеегипетской. Забегая вперёд, отметим, что на территории современной Республики Мали государственность известна с начала нашей эры, а то и с III в. до н.э., когда был основан древнейший город всей Западной Африки, Дженне-джено. Таким образом, до того момента, когда

[41] Куббель Л.Е. Очерки потестарно-политической этнографии. Москва: Наука, ГРВЛ, 1988. С. 84.

в конце XIX в. территория Мали окончательно стала французской колонией, у народов этой страны было достаточно времени для изобретения письма и создания государства древнеегипетского типа. Но все многочисленные государства на территории Мали обнаруживали очень мало общего с древнеегипетскими царствами. И вряд ли можно сомневаться в том, что события, между которыми лежит пропасть в 6 тысяч лет и несколько тысяч километров, не могут быть совершенно аналогичны друг другу. К тому же, есть основания полагать, что мышление – в том числе, и образное – создателей первых цивилизаций отличалось от мышления современных носителей традиционных культур точно так же, как первобытное мышление отличается от мышления современного человека.

Наконец, существовал палеолит — целая эпоха, полностью выпадающая из эмоционального опыта современного человека. в своей книге «Искусство и миф. Центральный образ картины мира» В.Б. Мириманов писал: «Общепринятой классификации палеолитических изображений не существует, однако в работах, затрагивающих эту проблему, легко обнаруживается некий общий подход. В основе его лежит представление о том, что образ в искусстве является отражением либо реальности, либо мифологических представлений»[42].

Однако, как мы видели, «не работают» оба подхода. Искусство верхнего палеолита выпадает из любой периодизации, основанной на любых принципах. И следует признать, что со времен открытия больше ста лет назад первых изображений в Испании и Франции, мы очень мало приблизились к пониманию его смысла, не говоря уж о причинах происхождения.

[42] Мириманов В.Б. Искусство и миф. С. 37.

Совершенно необъяснимой остаётся эстетическая избыточность искусства верхнего палеолита – иными словами, непонятно, почему именно древнейшие изображения остаются до сих пор непревзойдёнными образцами графики, живописи и (отчасти) скульптуры. Почему эти рисунки, чей смысл совершенно неясен, так *нравятся* современному человеку? Во всех перечисленных выше интерпретациях есть нечто общее: все они молчаливо исходят из того, что кроманьонец был уже вполне сложившимся человеком. Он, если верить авторам этих гипотез, если и отличался чем-то от современного человека, то разве только меньшей информированностью. Но уж от носителей архаичных культур, доживших кое-где до наших дней, он не отличался решительно ничем.

Такой взгляд не может дать ответ на основной вопрос, возникающий у любого, кто увидел палеолитические изображения: почему *они* рисовали так хорошо, и почему впоследствии *такое* умение уже не было доступно человеку?

2. Первобытное и традиционное искусство как исторический источник

Сам по себе стиль наскальных изображений или традиционной скульптуры, вырванный из контекста, не может служить достоверным источником: схожие стили могут возникать в разных местах и в разное время. Так, битреугольные фигуры, характерные для искусства додинастического Египта, в искусстве соседней Сахары появляются только в Период лошади (не ранее середины II тысячелетия до н. э., т.е. в период Нового царства); совершенно аналогичные по стилю изображения встречаются и в Индии (Мирзапур, штат Уттар Прадеш). Но там они выполнены уж и вовсе недавно, поскольку

битреугольные фигурки восседают не только на лошадях, но и на слонах, и вооружены саблями[43]. Б.Б. Пиотровский описал забавный случай, произошедший с ним в 1936 году в окрестностях Алаяза в Армении, где он нашел петроглифы на стенах караван-сарая, построенного в 1932 году. Как заметил Б.Б. Пиотровский, «подобные знаки, обнаруженные на скалах, признавались за очень древние, неолитические»[44]. В январе 2016 г. П.А. Куценков обнаружил на стенах мэрии д. Догани (народ догоны, Республика Мали, Регион Мопти, округ Бандиагара, культурно-историческая обл. Бондум) рисунки, очень похожие на мезолитические или ранненеолитические, и не имевшие ничего общего с искусством догонов. Они соседствовали с изображением дома, очень близким к изображениям на

Рисунок 2. Зернотёрка с чашевидными углублениями из старого квартала Огоденгу д. Энде (Мали, Регион Мопти, округ Банкасс, сельская коммуна Кани-Бонзон). Не позднее 70-х гг. XX в.

[43] Chakravarty K.K., Bednarik R.G. Indian Rock Art and its Global Context. Delhi-Bhopal: Motilal Banarsidass Publishers Ltd, 1997. P. 30.

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

деревянных рельефах. Существуют артефакты, совершенно идентичные друг другу несмотря на то, что относятся к самым разным временами и находятся в разных местах. Это, к примеру, чашевидные углубления в камне. Они зафиксированы в пещере Ла Ферраси во Франции, на реке Муррей в Южной Австралии и в комплексе Бхимбетка в Индии (последний памятник датируется чуть ли ни ашельским временем, 300-200 тыс. лет назад). В двух случаях (Ла Ферраси и р. Муррей) чашевидные углубления сочетаются с крайне грубыми петроглифами, изображающими животных. Схожие артефакты были обнаружены и в Гобыстане (Кобыстане), но там, как и во множестве других мест, они явно сделаны в поздние времена и имеют нередко ясное ритуальное, а иногда и вполне утилитарное значение[45] (чего не скажешь об углублениях в Бхимбетке или Ля Ферраси). Наконец, в деревнях догонов в Мали можно видеть множество архаичных зернотёрок, испещрённых чашевидными углублениями (Рис. 2). Вид у таких изделий вполне неолитический, но им может быть и несколько сотен, и несколько десятков лет.

Тем не менее, изобразительное искусство любой эпохи подчас содержит уникальные сведения по этнографии, истории культуры, политической истории и т.д. Как уже говорилось выше, нередко памятники первобытного и традиционного искусства предоставляют единственную возможность составить – пусть и ограниченное – представление о культуре

[45] «В некоторых странах небольшие углубления-лунки отчётливо расшифровываются. Так, например, в Швеции в местах с наскальными изображениями бронзового века можно встретить лунки-углубления, представляющие символ женского полового органа. Такого рода знаки, выражающие половой признак, можно встретить и в Гобустане на горе Беюкдаш … То же самое происходит в Италии в Валкамонике …» (Фараджева М.Н. Чашечные углубления Гобустана. Баку: Министерство культуры и туризма Республики Азербайджан, 2007. С. 138).

архаичных обществ и, прежде всего, тех, что прекратили своё существование многие тысячи лет назад.

Ярким примером такого схождения ценнейшх сведений об истории, культуре, релиннии, особенностях изобразительности и даже о начальном этапе истории письма является палетка Нармера (Каир, Египетский музей). Палетка Нармера (Рис. 56) прославляет победы царя Нармера, который сыграл важную роль в процессе объединения Верхнего и Нижнего Египта в единое государство. Эта палетка обладает исключительной значимостью в различных отношениях. Это один из важнейших исторических источников, повествующий о сложении единого Египетского государства. Кроме того, это памятник, на котором впервые так четко проявились все основные особенности, характерные для древнеегипетского искусства на протяжении всей его истории.

С обеих сторон наверху палетки имеются изображения головы богини Бат (Хатхор), фланкирующие имя правителя. Иероглифические знаки имени, изображающие рыбу сома - “нар” и долото - “мер”, показаны внутри стилизованного фасада дворца “*серех*”. Сопровождение изображений иероглифическими подписями будет свойственно всем древнеегипетским памятникам, вне зависимости от того, к какому виду искусства они относятся, - будь то рельефы или скульптура.

Рельеф на одной стороне палетки изображает Нармера в короне правителя Верхнего Египта в ритуальном облачении, поражающим врага, по-видимому, жителя Нижнего Египта. Позже эта сцена и способ передачи фигуры на плоскости в древнеегипетском искусстве станут каноническими. Фигура Нармера показана крупнее других, поскольку он главное действующее лицо изображаемого события. Все человеческие фигуры на палетке представлены особым образом: лицом в профиль, грудь и торс показаны анфас, руки и ноги показаны сбоку. Этих правил придерживались все египетские

мастера, вырезавшие рельефы, поскольку это было связано с представлением об изобразительной плоскости как границе между видимым и иным миром. Фигура изображаемого, по представлениям египтян, должна была как раз помещаться на эту границу, чтобы через изображение мог осуществляться контакт с миром, где обитали боги и предки, куда уходили умершие. Хранитель царской власти, бог Хор в образе сокола стоит на тростниках, символизирующих Дельту, и попирает голову пленника.

Другая сторона палетки (слева) показывает Нармера в короне Нижнего Египта в сопровождении вельмож двора, рядом с которыми лежат тела убитых врагов. в центральной части палетки изображены фантастические животные (т.н. «серпопарды»), также символизирующие объединение страны. Круг, образованный сплетенными шеями животных, обрамляет небольшое углубление, и характеризует данный памятник как палетку, однако остается неясным, использовался ли этот важный церемониальный предмет для растирания красок. в нижнем регистре показан царь в образе быка, разрушающий вражескую крепость. Палетка Нармера - один из первых памятников, отражающих сложение основных принципов классического древнеегипетского рельефа: это низкий рельеф с тонко проработанными деталями, композиция организована регистрами, масштабное выделение центрального персонажа, распластанность фигуры на изобразительной плоскости. Важнейший элемент в построении пространства композиции – это помещение фигур на опорную линию, показанную под их ногами. Идея базы, иерархичности («смысловой масштаб») – свидетельствует об изменениях в структурировании художественных образов, их соотношения, что напрямую связано и с устройством человеческого общества. Поскольку искусство каким-то удивительным образом фиксирует этот переход от нерасчлененной композиции,

Рисунок 3. Северный фасад мечети в Дженне с высоты птичьего полёта. Фото Н.М. Жилина.

объединяющей все фигуры, представленные на изобразительной плоскости, к регистровому построению, то этот феномен, может статься, имеет опосредованную связь с моментом начала складывания ранней государственности в Египте.

Столь же ценна и информация, содержащаяся в памятниках традиционного искусства. Так, при изучении традиционных обществ одним из наиболее важных вопросов является реконструкция их этнической истории. Изображения, наряду с устной традицией, остаются подчас единственным источником, способным пролить свет на перипетии формирования, к примеру, африканских этносов. В этом отношении показательно искусство моси (Буркина-Фасо), где разные виды искусства (круглая скульптура и маски) принадлежат разным этнокастовым группам, что полностью подтверждает данные устной традиции об истории формирования этого народа; маски типа Согоникун/Чивара у бамбара (Мали), связаны

с разными субэтническими группами внутри этноса бамбара, что позволяет реконструировать историю формирования этого этноса; маски догонов (Мали), чётко отделяющие «своих» от «чужих», что также позволяет уточнить данные по их этнической истории и даёт бесценную информацию о специфике их этносоциального организма (подробно см. Главу II). В целом, анализ традиционных изображений нередко полностью подтверждает данные устной традиции, что особенно важно для реконструкции истории бесписьменных обществ. Но, к сожалению, на практике информативный потенциал изображений полностью используется лишь в редких случаях. На это есть свои причины: в тех случаях, когда от какой-либо культуры остаются только изображения, они допускают самые разные, подчас прямо противоположные интерпретации. Между тем, от того, насколько данная интерпретация соответствует действительности, напрямую зависит и источниковедческий потенциал изображений.

При изучении памятников первобытного и традиционного искусства перед исследователем неизбежно встают проблемы их подлинности и аутентичности. Первая решается довольно просто: «прямые датировки» наскальных изображений (при том, что и они не всегда бесспорны[46]) позволяют надёжно определить их возраст. Значительно хуже дело обстоит с проблемой аутентичности: очень большое количество наскальных изображений сохранилось до наших дней далеко не в первозданном виде. Больше того: несмотря на предпринимаемые усилия по охране памятников первобытного искусства, они продолжают изменяться и в наши дни. Сейчас известно около 50 млн. наскальных изображений, и нет никаких сомнений в том, что эта астрономическая цифра

[46] В этом отношении показательны датировки, полученные для изображений в Игнатиевской пещере (см. Главу I, 1).

будет только расти. Понятно, что такое невообразимое количество памятников физически невозможно охранять должным образом. Так, в январе 2008 г. появились сообщения о том, что группа миротворцев ООН загубила в Западной Сахаре наскальные изображения, покрыв их надписями[47]. Казалось бы, это банальный случай вандализма, однако не всё так просто: рядом со следами безобразной выходки ооновских миротворцев, просматриваются следы другой выходки, не менее безобразной, но несколько более ранней – арабские надписи. Следовательно, одному варварству предшествовало другое. Если же размотать вглубь веков всю цепочку последовательных нанесений изображений и/или надписей, то придётся признать, что актом вандализма по отношению к памятнику не было только самое первое изображение. Авторы очень далеки от намерения оправдать создателей этих и многих других подобных надписей в разных частях земного шара. Иной раз памятники наскального искусства подвергаются порче с самыми благими целями. в этом отношении показательна судьба петроглифов в Альте (Норвегия), выкрашенных красной краской – чтобы публике удобнее было их рассматривать[48].

Очень непросто дело обстоит и с аутентичностью памятников первобытного и традиционного искусства, в том числе, и традиционной архитектуры. Дело в том, что отношение к старым памятникам истории и искусства как к неприкосновенным святыням, в масштабах мировой куль-

[47] UN vandals spray graffiti on Sahara's prehistoric art. The Times. 31.01.2008.

[48] Об этом деянии на сайте музея Альты сказано следующее: «Сейчас многие изображения трудно рассмотреть, и поэтому некоторые фигуры вдоль деревянных мостков выкрашены красной краской, по цвету напоминающей наскальную живопись Скандинавии. Однако большая часть петроглифов в Альте осталась незакрашенной».
(http://www.alta.museum.no/Publisering.asp?Id=39).

туры остаётся скорее исключением, чем правилом: так, прекрасно известно, что австралийские аборигены периодически подновляют старую наскальную живопись, а традиционные архитектурные сооружения постоянно обновляются. В традиционных обществах подобная деятельность считается совершенно необходимой и вовсе не трактуется как акты вандализма. Обычно памятники традиционного искусства и архитектуры в своей естественной среде подновляются так, чтобы нововведения были незаметны, т.е. совершается действие, с точки зрения современной теории реставрации самое пагубное. в этом отношении показательна история выдающегося памятника архитектуры, соборной мечети в г. Дженне в Мали (рис. 3). Она была сооружена в 1906-1907 гг. на руинах старой постройки, восходившей к XV-XVI вв., и точно воспроизводит её. И здесь мы сталкиваемся с вопросом: памятником чего является современная мечеть – западносуданской мусульманской архитектуры XV-XVI вв., или уже архитектуры только XX в.? Определённый ответ на этот вопрос дать невозможно, но, как нетрудно убедиться, современный вид мечети практически ничем не отличается от первоначального – и это при том, что каждый год после сезона дождей глинобитные стены оплывают и подновляются. Поскольку за сто лет мечеть не претерпела никаких сколько-нибудь существенных изменений, то вполне правомерным будет предположение, что она действительно точно воспроизводит старую мечеть, на месте которой была построена (по мнению жителей Дженне, современная постройка, третья по счёту, точно воспроизводит первую мечеть, построенную ещё в XIII в.[49]).

Однако далеко не всегда традиционное искусство сохраняет в неприкосновенности древний стиль: он может меняться очень сильно, а иной раз, и до полной неузнаваемости,

[49] Информант Кола Ба, г. Дженне, январь 2016 г.

причём за очень короткое время. В качестве примера постоянных изменений традиционного стиля можно привести маски общества Геледе народа йоруба (Нигерия, Республика Бенин). Это относительно натуралистические маски-наголовники в виде женской головы. Общество Геледе, по словам многочисленных информантов, занято тем, что развлекает и веселит «матерей», т.е. колдуний.

Маски Геледе нередко снабжаются сложными многофигурными навершиями. Если сами личины в стилистическом отношении меняются очень мало, то навершия отличаются удивительным разнообразием. Эти навершия могут быть совершенно традиционны (например, изображать жертвенных животных), но могут и не иметь вообще ничего общего с традиционной культурой. Причём, подобные памятники существовали уже в начале прошлого века – примером может быть маска в европейской форменной фуражке. В течение XX в. список сюжетов наверший существенно расширился: теперь это могут быть вазы с фруктами, мотоциклисты, реактивные самолёты и т.д., причём, выполняются они в гротескно-натуралистической манере, совершенно не свойственной старым маскам.

Примером крайне резкого изменения традиционного стиля может быть искусство маконде (Танзания, Мозамбик). Этот народ появился на севере Мозамбика относительно недавно, в XVIII в. Маконде пришли с западного берега оз. Ньяса, с территории современной Демократической республики Конго, и первоначально стиль их традиционного искусства не особенно отличался от искусства народов банту, обитающих к западу от Великих озёр. По меньшей мере, характерные для всей Африки фигуры предков нередко почти неотличимы от «среднестатистической» конголезской скульптуры. Маски маконде, напротив, очень своеобразны – для части из них характерен своеобразный гротескный натурализм,

что в традиционном искусстве не встречается больше нигде. При этом другие маски, в общем, вполне условны, однако обязательно обладают чётко распознаваемыми деталями, позволяющими определить этническую принадлежность изображаемого персонажа. Тем не менее, до 60-х гг. прошлого века в пластике маконде не было ничего такого, что делало бы его совсем непохожим на искусство прочих африканских народов. Но в начале 60-х она претерпела настоящую революцию. в столице Танзании Дар-эс-Саламе появились очень странные скульптуры, не похожие вообще ни на что. Это были фантастические композиции, состоящие из переплетённых форм, вызывающих ассоциации с растительным миром. При этом в таких скульптурах обязательно присутствовали элементы, напоминающие змей или ящериц. Продавцы и авторы этих скульптур называли их словом «шитани», представляющим собой ни что иное, как искажённое арабское «шайтан» (شيطان), т.е. попросту «чёрт»), у маконде соединившийся с традиционным образом местного трикстера и ставший существом скорее добрым (правда, способным покарать порок). Кроме этих скульптур, были и другие, чётко разделяющие на две группы: первая представляла собой натуралистические изображения людей, занятых повседневными делами, вторая – сохранявшими форму первоначальной деревянной заготовки композициями, состоявшими из переплетённых тел людей и животных. Они назывались «Древо жизни». Таким образом, все три группы скульптуры не имели прототипов в старом традиционном искусстве маконде. Соответственно, напрашивается умозаключение, что к последнему они отношения не имеют. Поэтому современная скульптура маконде в стиле «шитани» традиционным искусством и не считается.

Однако попробуем ответить на некоторые вопросы, ответы на которые помогут нам несколько иначе взглянуть на проблему аутентичности современной скульптуры маконде.

Первый вопрос – является ли «автором» этой скульптуры этнос маконде как целое? Ответ, несомненно, должен быть положительным, несмотря на огромное количество подделок «под маконде», которые легко можно найти в любой африканской стране. Некоторые сомнения может вызвать то обстоятельство, что скульптура «шитани» появилась не в Мозамбике на этнической территории маконде, а в столице соседней Танзании. Но это объяснить очень легко: дело в том, что с конца 50-х гг. прошлого века началась иммиграция из Мозамбика, особенно усилившаяся с 1963 г., после начала войны за независимость. Вот эти-то эмигранты и принесли в Танзанию стиль «шитани».

Второй вопрос: является Шитани персонажем, традиционным для культуры маконде? Ответ опять-таки будет утвердительным. Как уже говорилось, Шитани – трикстер, и подобные персонажи существуют в мифологии всех народов мира. Судя по тому, как его изображают, маконде он представляется существом рептилееобразным.

Третий вопрос: существует ли преемственность между старой и новой скульптурой маконде в материале, стиле и сюжетах? И тут ответ будет положительным: во-первых, и старая, и новая скульптура режется из чёрного дерева, которое у других народов Тропической Африки крайне редко используется для создания скульптур; во-вторых, сюжетом для композиций, известных как «древо жизни», служат предки, изображения которых вполне традиционны. Разница состоит в том, что теперь изображается вся совокупность предков, род как целое.

Остаётся ещё проблема стиля, слишком раскованного для африканской скульптуры. Но если вспомнить гротескный натурализм масок маконде, то придётся признать, что и в старой скульптуре стиль не всегда был «канонически африканским». Таким образом, новая скульптура маконде по нескольким параметрам, в общем, вполне традиционна.

Резкая смена стиля могла быть реакцией на увеличение контактов с окружающим миром, но пока что невозможно указать ту конкретную причину, что привела к появлению первых скульптур в стиле «шитани». Тем не менее, в европейской историографии и стиль «шитани», и вообще все маски и скульптура, сделанные в Африке после двадцатых годов прошлого века, считается неаутентичными – говоря проще, они автоматически признаются подделками. Таким образом отсекаются не только произведения искусства, но и материал для этнологических и культурологических исследований за целое столетие. Это, на наш взгляд, объясняется не столько рациональными причинами, сколько мифологией, наросшей вокруг традиционного искусства.

Об этом явлении следует поговорить подробно, поскольку неадекватная оценка традиционного искусства Африки, к сожалению, сильно затрудняет его изучение. Как мы видели, «мифологизация» материала исследований была заметна уже в гипотезах происхождения палеолитического искусства. Но оно практически не повлияло на художественную практику второй половины XIX в. Однако маски и скульптура Тропической Африки, «открытые» в начале прошлого века, оставили заметный след в истории европейского искусства[50]. Тут в дело и вступила художественная критика, в свою очередь, на долгие годы исказившая академическое восприятие предмета.

Как уже говорилось выше, первым использовал африканские формы Пикассо в своей знаменитой картине «Авиньонские девицы» (1908). По поводу этого события прочно закрепилось мнение французского критика Поля Гийома, утверждавшего, что «открытие» африканского искусства

[50] О существовании африканских масок и скульптур было известно с конца XV в., времени первых европейских плаваний в Африку, однако до начала XX в. их не воспринимали в качестве произведений искусства.

сыграло ту же роль, что открытие античности – для эпохи Возрождения[51]. Эта точка зрения остаётся преобладала и в советской, и в российской историографии – к примеру, выдающийся отечественный специалист по первобытному и традиционному искусству В.Б. Мириманов был совершенно уверен в её истинности[52]. Но по прошествии ста лет картина взаимодействия европейской и африканской культур представляется совсем не такой, какой рисовалась она в начале или середине прошлого века. Во всяком случае, она очень далека от идеального примера «диалога цивилизаций», а то, что нашли европейские критики в африканских скульптурах и масках в процессе этого диалога, на самом деле, возможно, даже и не существует. Для начала отметим, что из одного только высказывания Гийома видно, что европейский авангард обратился к африканской экзотике, ничего не зная о ней. Сравнение l'art nègre с античным искусством – если это было сказано всерьёз – свидетельствует о непонимании и собственной традиции: античное наследие было прекрасно известно в Европе на протяжении всех Средних веков, чего нельзя сказать о масках Западного Судана или скульптуре средневекового Ифе (Нигерия). Второй существенный момент состоит в том, что формы африканской скульптуры и масок (т.е., по сути, той же скульптуры) использовались в европейской живописи, т.е. в другом виде искусства. Это – явное свидетельство того, что экзотические артефакты просто имитировались, и вместо африканских могли использоваться любые другие. Высказывания современников и участников событий подтверждают такую точку зрения. Заметная деятельница русского авангарда начала XX в., Наталья Гончарова, заявила, рассуждая о кубизме:

[51] Laude J. Les arts de l'Afrique noire. P. : Librairie Générale Française. 1966. P. 38.
[52] Мириманов В.Б. Искусство и миф. С. 161-175.

«Кубизм [...] вещь хорошая, но не совсем новая. Скифские каменные бабы, крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, — те же кубистические произведения. Правда, это не живопись, а скульптура, но и во Франции, родине кубизма, исходной точкой для этого направления послужили памятники готической скульптуры»[53].

Рисунок 4. Маска Н'Домо. Народ бамбара, Мали. Не позднее начала 1960-х гг. Москва, частное собрание.

Таким образом, Н. Гончарова продемонстрировала полное незнание истоков школы, к которой сама же и принадлежала. Однако именно благодаря этому обстоятельству, она чётко обозначила два очень важных момента: во-первых, никаких определённых предшественников ни за пределами Европы, ни в европейских традициях у кубизма не было. Это значит, что Брак, Пикассо и Гийом тоже могли объявить источниками кубизма скифских каменных баб (если бы знали об их существовании). Но особенно показательно то, что Гийом назвал источником кубизма африканское искусство, Н. Гончарова – скифских каменных баб и готическую скульптуру (?!), причём, как следует из её слов, она ничего не знала об африканском источнике вдохновения французских кубистов, а Николай Кульбин и вовсе объявил таковым... Китай[54]. Таким образом,

[53] Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель. 1989. С. 363.
[54] Кульбин Н. Кубизм. Петроград: Стрелец. 1915. № 1. С. 213.

всякий раз назывались, с одной стороны, наиболее далёкие от собственной традиции и даже экзотические источники, с другой – такие, что всё же в какой-то степени были известны тому человеку, которому принадлежит данное высказывание: Гийом писал об африканском влиянии, поскольку африканское искусство было известно во Франции, но не упомянул о слишком хорошо известной ему готической скульптуре; Гончарова и Кульбин говорили о причерноморских степях и Китае, но ни словом не обмолвились об африканской скульптуре, совершенно им неизвестной. Можно сделать вывод о том, что роль африканского искусства в становлении раннего европейского авангарда была, по меньшей мере, вовсе не так велика, как принято считать. На самом же деле, кубизм скорее всего вообще не имел какого-либо «этнического» источника: причины его появления и его исторические корни надо искать вовсе не в Мали или Конго, но там, где он и появился – в Париже, Петербурге, Риме и других европейских столицах раннего авангарда, и лишь спустя некоторое время была найдена традиция, «освятившая» эксперименты Пикассо, Брака и Матисса.

Неизбежным следствием обращения к чуждым формам, не подкреплённого ни знаниями о культуре, эти формы породившей, ни об истории эволюции этих «странных» форм, стало то, что возникла полностью искажённая картина традиционного искусства. Так, широкой известностью пользуются слова Пикассо относительно того, что «африканский скульптор изображает не то, что он видит, а то, что он знает»[55]. Но Пикассо не имел ни малейшего представления о том, что африканский скульптор знает, а чего не знает, как и подавляющее число его (и наших) современников. Со временем значение форм традиционного искусства было, в общем, неплохо изучено: то, что

[55] Golding J. Le cubisme. P. : Librairie Générale Française. 1965. P. 86.

голова часто изображается непропорционально большой, объясняется тем, что эта часть тела считается вместилищем жизненной силы; квадратные плечи в скульптуре бачокве (Ангола, Демократическая Республика Конго) обозначают сверхчеловеческую физическую силу вождя-предка; загадочные композиции на гирьках для взвешивания золотого песка народа ашанти (Гана) иллюстрируют поговорки и притчи этого народа; число рогов на масках Н'Домо (Рис. 4) народа бамбара (Мали) обозначает различные начала человеческого бытия (мужское-женское; духовное-физическое; интеллектуальное-эмоциональное). Но это – не «знание», и уж, тем более, не эзотерическое. Это – всего лишь символы, и вместо одних могут быть использованы любые другие.

Как видно из слов П. Пикассо, изначально предполагалось существование в африканском искусстве некоей эзотерической информации, недоступной европейцу. Иными словами, существовал спрос на эзотерический «научный фольклор». В 1948 г. последовало и предложение: книга французского этнолога Марселя Гриоля «Бог воды. Беседы с Огготеммели»[56], которая до сих пор остаётся настольным пособием для сторонников гипотез палеоконтакта и негроафриканского происхождения древнеегипетской цивилизации, хотя ни одному исследователю после Гриоля не удалось обнаружить ничего, что хоть отдалённо напоминало бы собранные им мифы относительно спутников Сириуса. Распространение этого «околоакадемического» научного фольклора приводит к весьма курьёзным происшествиям: бельгийский этнолог Валтер ван Беек рассказал забавную историю про то, как в сочельник 2003 г. в деревне Санга, после публикации книги Гриоля ставшей Меккой французской этнологии, он

[56] Griaule M. Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmeli. P. : Éditions du Chêne, 1948.

подвергся нападению некоей французской туристки. Та потребовала от ван Беека указать местонахождение наскального рисунка, на которой схематически изображена звёздная система Сириуса. Ван Беек ответил в том смысле, что в Санга есть, на что посмотреть, но именно такого рисунка там нет. По словам голландского этнолога, француженка немедленно исчезла, будучи совершенно убеждённой в его невежестве[57]. Эта смешная история, к сожалению, не так уж и забавна: она показывает, насколько далеко зашла мифологизация культуры догонов, впрочем, как и любой другой африканской культуры. к сожалению, маловразумительная мешанина из представлений об африканцах, как о примитивных почти палеолитических дикарях (см. выше) и одновременно об их связях с дальним космосом, прочно закрепилась в европейской культуре.

К сожалению, исследователи из числа носителей традиционных культур от европейских художников и критиков не отставали. в рамках борьбы с культурным империализмом они говорили вещи не менее забавные и не менее далёкие от реальности. Очень характерна в этом отношении точка зрения исследователя из народа йоруба (Нигерия) Олы Балогуна. Вкратце, она сводится к тому, что западноевропейские художники, испытавшие влияние африканского искусства, увидели в нём «лишь стилизацию естественных форм», а кубизм довёл этот приём до полного абстрагирования от природы. По мнению Олы Балогуна, это была ошибочная интерпретация, основанная на непонимании мировоззрения, породившего искусство резчиков, «которые не ставили себе априори

[57] Beek, van W.E.A. Haunting Griaule: Experiences from the Restudy of the Dogon // History in Africa, V. 31, 2004, P. 43-68. P. 43.

задачу создания абстрактных образов, основанных на переосмыслении природных форм»[58].

С этим-то спорить невозможно – больше того, нет сомнений в том, что они и не ставили перед собой никаких иных задач, кроме воспроизведения более раннего образца, поскольку, согласно обычной африканской практике, новая ритуальная маска или скульптура («фетиш») просто заменяет старую, пришедшую в негодность. Но такими вполне здравыми рассуждениями Ола Балогун ограничиваться не стал, и принялся разоблачать западную культуру вообще, причём, в очень характерных выражениях: «…основная разница между искусством африканских резчиков культовых масок и европейских художников заключается в том, что общность религиозных взглядов мастера и его племени придаёт его абстракциям значимость и рождает у художника уверенность в том, что его искусство будет признано членами его общины, в то время как западноевропейский художник живёт в разобщённом мире, где его абстрактные произведения не получают всеобщего признания, поскольку его взгляды разделяются ограниченным кругом людей»[59].

Тут важно то, что Ола Балогун вслед за своими европейскими оппонентами объявляет африканскую пластику «абстрактной», хотя ему (как и всякому африканцу, носителю традиционной культуры) было прекрасно известно, что значение любой скульптуры и маски всегда конкретно, а наряду с «предельно абстрактными формами» существуют и натуралистические, причём, в рамках одной и той же традиции. Есть в словах Олы Балогуна и характернейший родовой элемент всей первобытно-традиционной мифологии: убеждённость

[58] Балогун О. Традиционное искусство и культурное развитие Африки // Культуры. № 1. 1984. С. 112.
[59] Там же. С. 113.

в связи искусства с религией (т.е. с той же эзотерической информацией), хотя пока что никому не удалось установить связь между «религиозными взглядами» и формой. Больше того – факты говорят о том, что такая связь полностью отсутствует. За примерами далеко ходить не надо – в родной для Олы Балогуна культуре йоруба (Нигерия, Республика Бенин) скульптуры типа Оше Шанго бывают как предельно абстрактными, так и почти натуралистическими. При этом, они выражают они не просто одни и те же «религиозные взгляды», но и относятся к одному и тому же культу. То же касается масок и скульптуры бачокве, бага, бамбара, догонов и множества других африканских народов.

Следует, правда, отметить, что далеко не все африканцы повторяют мифологемы европейской критики; некоторые относятся к ним вполне иронически. Например, в романе нигерийского писателя Чинуа Ачебе «Человек из народа» есть очень характерный отрывок: «[…] мне случилось встретить у другого критика ту же, на мой взгляд, непростительную ошибку: он приписывал жестам и мимике африканца значение и смысл, которые они имеют для человека европейской культуры. Этот критик, француз, в статье в одном местном журнале, писал о знаменитой священной маске: «Обратите внимание на эти полуприкрытые веки, напряжённо сдвинутые брови, в болезненном экстазе сжатый рот…

«Это была чушь. Маска не выражала никаких иных чувств, кроме величественного равнодушия и презрения к людям. Если бы повстречавшаяся мне африканка глянула на меня так, я не усомнился бы в значении её взгляда»[60].

Благодаря распространившейся с 10-х гг. прошлого века убеждённости в том, что африканскому скульптору известно нечто такое, что по каким-то причинам недоступно понима-

[60] Ачебе Ч. Избранное. М.: Прогресс, 1979. С. 299, 300.

Рисунок 5. Фигуры с поднятыми руками, народ догоны, Мали. 1 – Сейду (Жюстен) Гиндо, д. Энде, 2010-е гг. 2 – Культурно-историческая область Вакара (?), не позднее начала 1960-х гг. Москва, частное собрание.

нию европейца («религиозные взгляды мастера»), стало нормой приписывать африканскому искусству того, чего в нём нет: некоего сверхзнания, эзотерической информации, и т.д. Это привело к неадекватной оценке архаичного искусства вообще. Конечно, осуществлялись очень серьёзные полевые и теоретические исследования, но до широкой публики они не доходили. Той преподносили истории о прилетевших с Сириуса догонах, об Атлантиде, затонувшей в урочное время где-то в районе залива Биафра, и т.д. При этом совершенно не обращали внимания на такой, например, действительно поразительный факт: догоны говорят на тридцати языках, возможно, относящихся к двум разным языковым макросемьям (нило-сахарская и нигер-конго), и при этом сохраняют сознание единства. Вместо того, чтобы обратить внимание на это явление, исследователи продолжают ссылаться на уже упоминавшуюся книгу М. Гриоля «Беседы с Огoтеммели», совершенно некритически воспринимая якобы содержащуюся в нём «эзотерическую» информацию[61]. Некоторые другие сведения, содержащиеся в публикациях

[61] По сообщению побратима и информанта П.А. Куценкова, догона Мусы Амаду Гиндо, Огoтеммели вовсе не был «мудрецом», и не мог обладать никакой эзотерической информацией. Старейшины отрядили его к Гриолю только потому, что Огoтеммели в молодости служил в корпусе сенегальских стрелков и единственный в деревне сносно владел французским языком.

Гриоля и исследователей его школы, также вызывают множество вопросов: так, в монографии «Бледный лис» М. Гриоль и Ж. Дитерлен, рассказывая о миграции современных групп населения на Плато Догон, писали о деревне Кани На (Кани-Бонзон) как «ныне не существующей (actuellement disparu)»[62]. Между тем, деревня эта не только существует, но и является административным центром коммуны Кани-Бонзон.

Рисунок 6. Номмо (справа). Народ догоны, Мали. Ансама Сеиба, д. Энде, начало 2010 гг.

История её «исчезновения» помогает понять, как недостоверные сведения могли закрепиться в историографии. Вероятно, М. Гриоль и Ж. Дитерлен в этой деревне, не так уж далеко расположенной от Санга, никогда не были, поскольку перепутали Дукун (место, откуда, согласно устной традиции, пришедшие из «Страны манде» догоны расселились по Плато и скальному уступу Бандиагара), с деревней Кани На («старая деревня»), на территории которой оно находится. Французы назвали её «Кани-Бонзон» по имени вождя, который первым вступил с ними в контакт (его дом сохранился в самом старом квартале деревни), и именно это название закрепилось на картах. Сами же догоны по-прежнему называют эту деревню только Кани На. Согласно устной традиции, догоны первоначально поселились в Дукун, около пруда, который наполняется водой в сезон дождей (май-сентябрь). Однако быстро выяснилось, что пруд пересыхает к концу сухого сезона (в конце февраля-начале марта). Поэтому поселение было перенесено примерно

[62] Griaule M, Dieterlen G. Le renard pâle. Paris : Institut d'ethnologie, 1991. P. 17.

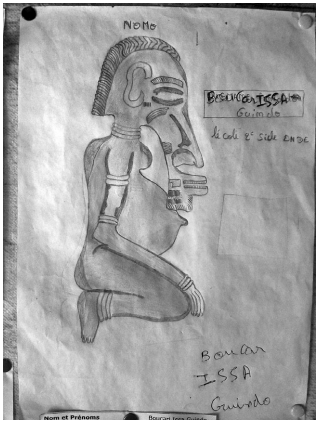


Рисунок 7. Номмо. Бокари Исса Гиндо, 8-й класс школы в Энде, 2010 г.

на полтора – два километра к северу, на скальный обрыв, где находится постоянный непересыхающий источник. Показательно, что ошибка так и не была исправлена во втором издании «Бледного лиса» (1991 г.).

Не менее вопиющий случай неточности – история культурно-исторической области Бондум, находящейся на северо-востоке Плато Догон. Считается общепринятым, что находящиеся там деревни были основаны в конце XVIII –нач. XIX вв. бамбара из клана Кассамбара, выходцами из Внутренней дельты Нигера, причём, эти сведения повторяются и в недавних публикациях[63]. Непонятно было только, каким образом язык бамбара (бамана) смог за 300 лет измениться до полной неузнаваемости и даже переместиться в другую языковую семью. Между тем, в устной традиции деревень области Бондум содержатся сведения, из которых следует, что, например, д. Семари была основана ок. 1269 г.[64], а клановое имя Кассамбара в деревне не встречается. Судя же по обилию фрагментов керамики

[63] Blom H. Dogon Images and Traditions. Brussels : Momentum Publication, 2011. P. 79 ; Robion-Brunner C. Forgerons et sidérurgie en pays dogon : vers une histoire de la production du fer sur le plateau de Bandiagara (Mali) durant les empires précoloniaux. Frankfurt am Main: Africa Magna, 2010. P. 45-47.

[64] Информант Буреима Гандеба (Gandeba Boureïrna), вождь д. Семари. Составленное им описание деревни опубликовано на русском языке: Описание деревни Семари, составленное её вождём Буреима Гандеба / перевод и комментарий П. А. Куценков // История Африки: люди и судьбы: сборник документов и материалов / отв. ред. Т. М. Гавристова; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова. – Ярославль: Филигрань, 2016. С. 99-110.

в полях примерно в 300 м к юго-востоку от деревни, какое-то поселение могло существовать в этом месте ещё до второй половины XIII в.

В истории д. Тинтан, которая расположена к западу от Семари, тоже не всё соответствует её версии, зафиксированной в этнологической литературе. По сообщению деревенского скульптора Пабеля Кассамбара (Kassambara Pabel), деревня была основана не менее тысячи лет назад, а то и раньше. Сообщение Пабеля косвенно подтверждается тем, что в архитектуре, в орнаментах на тканях и в дверных засовах д. Тинтан отчётливо прослеживается связь вовсе не с бамбара, но с Дженне – древнейшим городом Мали и, вероятно, всего Западного Судана. До сих пор часть населения Нагорья Бандиагара западнее и юго-западнее Бондум называют «дженненке» (djennenké), т.е. «люди Дженне». Известно, что при миграции на Нагорье они достигли граничащей с Бондум области Геу примерно в то время, когда была основана д. Тинтан. Из этого следует, что бамбара из клана (джаму) Кассамбара в конце XVIII- нач. XIX в., действительно, пришли в Бондум, починили себе эту территорию и дали своё клановое имя населению нескольких (но далеко не всех) её деревень, и приняли местный язык.

Не меньше неточностей и откровенно ложной информации можно найти и об изобразительном искусстве догонов. Наиболее яркий пример – атрибуция фигур с поднятыми руками (Рис. 5). Во всех работах, посвящённых искусству догонов, они называются изображениями предков-Номмо. Так же они названы и в описаниях Национального музея в Бамако (инвентарный номер: 81-X-784). Номмо – духи воды, ближайшей аналогией которым может быть Водяной русских сказок. В некоторых деревнях догонов существует легенда о том, что жители деревни являются потомками Номмо, принявшего облик женщины, и охотника,

который первым пришёл на это место. Вероятно, такие легенды являются свидетельством ассимиляции предшественников догонов, теллем (дословно это слово означает «те, кого нашли»), пришельцами из «Страны манде», теми самыми, что первоначально поселились в Дукун. Однако никто из информантов, по крайней мере, в Энде, не смог подтвердить распространённые сведения о том, что Номмо были когда-либо объектами поклонения. Интересно, что в каталоге Национального музея этот тип также назван «Номмо» (инвентарный номер: 89-2-1). Точно так же все опрошенные П.А. Куценковым догоны единодушно утверждали, что фигуры с поднятыми руками изображениями Номмо не являются – это или изображения предков, совершающих обряд вызывания дождя, или человека, вызывающего дождь. Такие фигуры есть во всех историко-культурных областях Страны догонов, но далеко не всегда имеют культовое значение. Что касается изображений Номмо, то они действительно существуют. Это фигуры с вытянутыми личинами и ушами, напоминающими уши животных (Рис. 6, 7). Подобная фигура, опять-таки, имеется в собрании Национального музея в Бамако (№ 81-X-777), и она названа именно Номмо.

Даже в работах малийских исследователей, посвящённых культуре народов этой страны, можно встретить весьма досадные ошибки. Так, в монографии И. Маига «Говорим на бамбара. Язык и культура бамбара» тотемом тиге (клановое имя, джаму) Гиндо названы крокодил и змея[65]. Что касается крокодила, то тут всё правильно: священные крокодилы обитают в пруду в д. Кани Бонзон (неподалёку от Дукун), а на западной окраине д. Энде, расположенной в 12 км. от

[65] Maiga I. Parlons bambara. Langue et culture bambara. P. : L'Harmattan, 2001. P. 219.

Кани Бонзон, есть кладбище крокодилов[66]. Согласно легенде, во время своего бегства из «Страны манде» догоны перешли Нигер либо по спине одного огромного крокодила, либо по спинам сомкнувшихся крокодилов. Поэтому-то догоны из тиге Гиндо никогда не охотятся на крокодилов и не употребляют в пищу их мясо. Когда находят умершего крокодила, его хоронят так же, как человека. Змея же никогда не была тотемом людей из тиге Гиндо. Они убивают змей, и это не считается чем-то предосудительным. Единственным исключением является питон, который считается воплощением Лебе (или Леве), духа-охранителя вождя (Рис. 8).

Всё, сказанное выше, заставляет лишний раз поставить вопрос: насколько вообще достоверны сведения об этнографии догонов, ставших «классическим» объектом исследований этнологии? в какой степени соответствует действительности информация из многочисленных публикаций М. Гриоля и исследователей его школы, если у них «исчезают» целые деревни, а мифы, изложенные Гриолем, никто не мог обнаружить уже спустя 30-40 лет после их фиксации? с 30-х гг. прошлого века культура догонов, претерпела очень существенные изменения. Сведения о прежнем состоянии культуры сохранились только в старых публикациях. в подавляющем числе случаев они содержат вполне достоверную информацию, но проверить её уже невозможно. И как быть, если из-за уже выявленных неточностей вся она становится сомнительной?

[66] Следует отметить, что термин «тотем» в данном случае не совсем точно выражает существо дела: крокодил никогда не считался предком догонов.

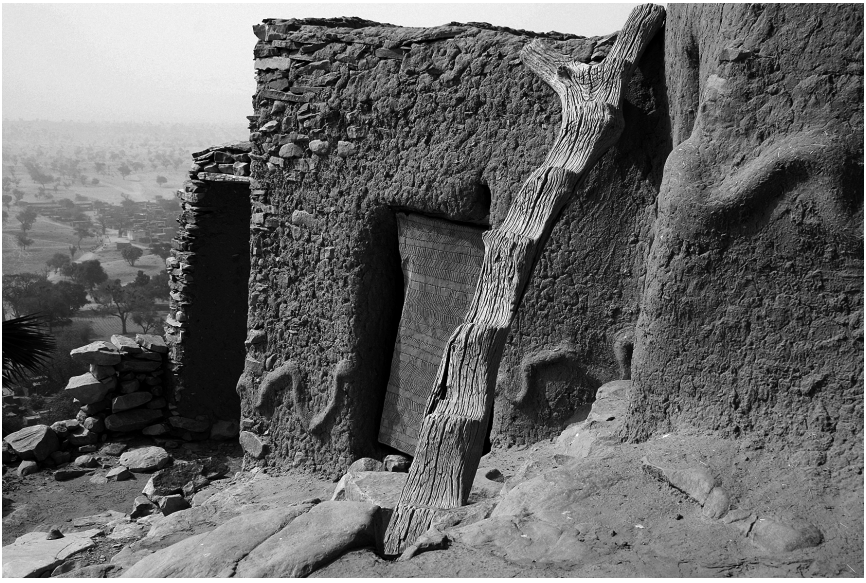


Рисунок 8. Глинобитное рельефное изображение питона, обвивающего дом вождя (ого). Старая д. Энде. Не позднее середины XX в.

Определённые сложности в изучении традиционных культур связаны с терминами, которые часто связаны с иным культурно-историческим контекстом. Так, применительно к Западной Африке употребляется термин «каста», хотя специализированные социально-профессиональные группы в составе этносов моси, бамбара или догонов с классическими индийскими кастами имеют очень мало общего. То же можно сказать о западноафриканских «рабах», чей статус не имеет сходства с рабами классической древности и скорее напоминает социальное положение римских клиентов. Точно так же весьма рискованно употребление некоторых культурологических и религиоведческих терминов – так, термин «сакральное» мало применим к религиям

Западной Африки, поскольку описывает совершенно иную культурно-историческую реальность.

Египетское искусство в Европе долгое время воспринималось через interpretatio graeca. Первый виток египтомании европейская цивилизация испытала еще в эпоху греко-римского Египта. Европейцы встретились с Египтом на позднем этапе его развития: это касается и описания, и перемещения памятников, а также их имитации. Только с раскопок конца XIX века (Квибел и Питри) была открыта новая и одна из самых древних страниц египетского искусства. При этом памятники архаического Египта настолько отличались от сложившегося образа египетского искусства, что поиск аналогий повел исследователей в область других культур, прежде всего, Месопотамии.

В заключение отметим, что две названные проблемы – только часть тех трудностей, с которыми сталкивается исследователь архаичного искусства. Существуют также большие сложности с датировкой, определением этнической принадлежности авторов древних изображений, и т.д. Разумеется, роль искусствознания как гуманитарной дисциплины значительно шире простого раздела источниковедения, исследующего специфичный вид исторических источников – произведений искусства. Однако эта роль у него есть, но до сих пор искусствознание окончательно не оформилось как источниковедческая дисциплина исторической науки. Больше того – искусствоведы часто и не осознают связи своей области знания с источниковедением и подчас занимаются, по сути дела, художественной критикой произведений, относящихся к эпохам, завершившимся за много тысячелетий до нашего времени.

3. Изучение истории письма

История письменности изучалась с позиций разных дисциплин. Общая наука о знаках и символах – семиотика – оказалась в фокусе внимания С.С. Аверинцева, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза, Вяч.Вс. Иванова, В.Н. Топорова, У. Эко и др. в середине прошлого века на эту дисциплину возлагались большие, но как показала практика, явно завышенные надежды. На деле успехи этой науки оказались весьма скромными (чтобы не сказать мнимыми). Утверждения, что «мир есть текст», а текст – это случайный набор архицитат, конечно же, очень эффектны, но, к сожалению, ничуть не приближают нас к пониманию конкретного текста, написанного на глиняной табличке протоклинописными шумерскими знаками, ничего не дают для раскрытия причин появления этого текста, а равным образом, и для понимания тех процессов, что привели к его появлению. Между тем, основной вывод семиотики был сделан ещё в 1968 г. Умберто Эко: «структуры разных языков и исторически сложившиеся коды могут существовать, но это не структура языка как такового, не некая Пра-система, не Код кодов. Последний никогда не станет нашей добычей»[67].

Но эта здравая мысль нисколько не помогает ответить на вопрос: как человек начал писать? Для решения проблемы происхождения письменности требовались не занимательные теории, которые не только не выдерживали проверки элементарными фактами, но просто игнорировали памятники, связанные с историей письма. Требовалась простая фактография, столь презираемая теоретиками. И здесь достигнуты вполне значительные результаты. На протяжении XX века историю

[67] Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК Петрополис 1998. С. 23.

письма как таковую исследовали И.Е. Гельб[68] (основоположник грамматологии), Д. Дирингер[69], В.А. Истрин[70], Е.И. Кацпржак[71], М. Коэн[72], Ч. Лоукотка[73], Н.А. Павленко[74], И. Фридрих[75], Я.Б. Шницер[76]. Благодаря этим исследованиям удалось создать общую типологию систем письма. Обычно устанавливаются четыре последовательных типа письма:

1. пиктографическое;
2. идеографическое;
3. слоговое;
4. буквенно-звуковое[77].

Надо отметить, что все исследователи, занятые историей письма, прекрасно отдавали себе отчёт в том, что это деление условно: ни один из этих типов не выступает и никогда не выступал в «чистом» виде. Иоганнес Фридрих отмечал, что каждый из них включает в себя элементы другого типа письма[78]:

---

[68] Гельб И.Е. Опыт изучения письма. Предисловие И.М. Дьяконова. Пер. с англ. Л.С. Горбовицкой, И.М. Дунаевской. М.: Радуга. 1982; 2-е изд.: М.: УРСС, 2004

[69] Дирингер Д. Алфавит. М.: URSS. 2009. Книга переиздавалась неоднократно, в т.ч. и на русском языке.

[70] Истрин В.А. Возникновение и развитие письма. М.: Наука, 1965. С. 36-46.

[71] Кацпржак Е.И. История письменности и книги. М.: Искусство, 1955.

[72] Cohen M. La grande invention de l'écriture et son évolution. Paris : Klincksieck. 1958.

[73] Лоукотка Ч. Развитие письма / Перевод с чешского Н.Н. Соколова. Под ред. и с предисл. П.С. Кузнецова. М.: Издательство иностранной литературы, 1950.

[74] Павленко Н.А. История письма. Минск: Вышэйшая школа, 1987.

[75] Фридрих И. История письма / пер. с нем. И.М. Дьяконова. М.: Наука, 1979.

[76] Шницер Я.Б. Иллюстрированная всеобщая история письмен. М.: Права человека, 1995. Первое издание: Шницер Я.Б. Иллюстрированная всеобщая история письмен. СПб: Издание А. Ф. Маркса. 1903.

[77] Павленко Н.А. Ук. соч. С. 20

[78] Фридрих И. Ук. соч. С. 169.

в пиктографии содержатся зачатки идеографии, в идеографическом письме присутствуют элементы слогового и буквенно-звукового письма; буквенно-звуковое письмо часто содержит в текстах идеографические знаки (цифры, математические, физические и химические формулы и т.д.). Кстати, отметим ещё раз, что стадия пиктографии вообще не фиксируется в древнейших памятниках письменности – правильнее было бы сказать, что они содержат в себе достаточно большое количество пиктографических элементов, но «чистой» пиктографии там нет. Однако даже такая, во многом условная, классификация дает возможность увидеть последовательность основных этапов в истории письма, выявить своеобразие формирования его основных типов и тем самым представить себе общую картину становления и развития начертательного письма. Существуют и другие классификации. Так, В.А. Истрин устанавливает пять его разновидностей[79]:

1. Фразография - наиболее древний тип письма, передающий символическими и начертательными знаками содержание целых сообщений без графического расчленения их на отдельные слова;
2. Логография - последующий тип письма, графические знаки которого передают отдельные слова;
3. Морфемография - тип письма, возникший на базе логографического для передачи графическими знаками наименьших значимых частей слова - морфем;
4. Силлабография, или слоговое письмо, знаки которого обозначают отдельные слоги;
5. Фонография, или звуковое письмо, графические знаки которого обозначают обычно фонемы как типовые звуки.

[79] Истрин В.А. Ук. соч. С. 36-46.

Внимания заслуживает оригинальная классификация Н.А. Павленко[80], не получившая, правда, широкого признания:

- Семасиография (предписьменность):

1. древнейшие условные знаки;
2. пиктография;
3. примитивная идеография.

- Собственно письмо - фонография, которая имеет три разновидности:

1. словесно-слоговое письмо;
2. слоговое письмо;
3. буквенное письмо.

Забегая несколько вперёд, следует отметить, что, если задаться целью определить механизмы перехода от рисования к письму, то классификация Н.А. Павленко представляется весьма перспективной. Она также неплохо согласуется с наблюдениями, сделанными на конкретном материале. Так, в своё время А.М. Карапетьянц отметил: «Появление письма было вызвано не потребностями фиксации устной речи, а потребностями передачи информации в пространстве и во времени, для чего больше подходили средства, находящиеся в распоряжении изобразительного искусства, а не языка. Лишь потом, по мере развития общества, когда человеку требовалось передавать всё более точную и обширную информацию, что оказалось невозможным без выработки и фиксации словаря и грамматики, письменность приблизилась к языку»[81].

Таким образом, можно констатировать: история письма так или иначе изучалась с лингвистической и/или филологи-

[80] Павленко Н.А. Ук. соч. С. 22.

[81] Карапетьянц А.М. Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах. Китай до середины 1-го тысячелетия до н. э. // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 446.

ческой точки зрения, как совершенно естественной и, пожалуй, даже единственно возможной. Однако в последнее время раздаются голоса, оспаривающие монопольное право филологии на исследование проблемы происхождения письма. Такая точка зрения, на первый взгляд, представляется вполне обоснованной, поскольку нельзя не согласиться с немецким историком науки Петером Дамеров: «[…] сейчас уже хорошо установлен тот факт, что влияние структуры языка на систему письма тем слабее, чем дальше мы погружаемся в глубины истории»[82]. а из этого следует, – продолжает рассуждать П. Дамеров, – что филологические методы исследования письменности, в свою очередь, тем менее эффективны, чем слабее связь между письменностью и языком: «Возможно, это связано с тем, что филологи попросту пренебрегали многочисленными ранними системами письма, неадекватно представляющими язык их создателей. Протописьменность не даёт информации о грамматике языке писца, достаточной для того, чтобы стать источником филологического исследования. Иной раз невозможно даже определить, на каком языке говорили те, кто создал и использовал данную протописьменность»[83].

Надо заметить, что тут точка зрения П. Дамеров неожиданным образом сочетается с периодизацией систем письма, предложенной Н.А. Павленко: его семасиографию можно рассматривать именно как протописьменность, не дающую «информации о грамматике языке писца, достаточной для того, чтобы стать источником филологического исследования». Иными словами, с точки зрения П. Дамеров, и древнейшие

[82] Damerow P. The Origins of Writing as a Problem of Historical Epistemology // Cuneiform Digital Library Journal, January 28, 2006. http://cdli.ucla.edu/pubs/cdlj/2006/cdlj2006_001.html.http://cdli.ucla.edu/pubs/cdlj/2006/cdlj2006_001.html. P. 1.
[83] Ibid.

условные знаки, и пиктографию, и примитивную идеографию нет смысла исследовать филологическими методами. Но как их тогда исследовать? Безусловно, поскольку речь идёт об изображениях, тут вполне применимы методы искусствознания. Однако это не просто изображения – это знаки, несущие вполне конкретную языковую информацию. Соответственно, точка зрения П. Дамеров представляется несколько преувеличенной. Как мы увидим в главе, посвящённой древнейшим системам письма, их специфика раскрывается только и исключительно методами филологии и лингвистики.

И здесь необходимо отметить ещё одну трудность, связанную с изучением древних систем письма и, шире, вообще древних языков. Трудность эта – скорее психологического порядка и очень хорошо проявляется на примере изучения египетского языка. Парадоксальным образом практически все (теперь уже многочисленные) грамматики по умолчанию предполагают тождество реалий египетского языка с реалиями языка, на котором написана каждая конкретная грамматика и пользуются, разумеется, соответствующей терминологией. В результате язык совершенно не похожий на европейские, в котором, например, отсутствует глагол, а, следовательно, и грамматическое время получает «перфект», «имперфект» и другие абсолютно чуждые ему категории. На это удивительное положение дел еще в 1927 году осторожно указал выдающийся английский египтолог Алан Гардинер[84]. Однако ситуация ничуть не поменялась и подход остаётся прежним. в конце концов описание египетского языка оказывается, по сути, не столько его описанием, сколько описанием *нашего восприятия* древнеегипетского языка[85].

[84] Gardiner A. Egyptian Grammar. Oxford, 1927. P. 159.

[85] Надо отметить, что подобная картина наблюдается и с другими «непривычными» для нас языками. Так, например, создаётся полное впечатление,

в лучшем случае – это некоторое пособие по *переводу* с древнеегипетского. Не удивительно, что в таких условиях как-то приблизиться к пониманию особенностей филологического мышления древних египтян (и, следовательно, их языковой картины мира) – чрезвычайно трудно. И не приходится удивляться, что, несмотря на почти уже двести лет изучения древнеегипетского языка, система его письменности оставалась непонятной. Только в конце 1970-х годов выдающийся отечественный египтолог Н.С. Петровский сумел раскрыть принцип связи звукового языка древних египтян с иероглификой, определив её как консонантно-морфемное письмо, а её «звуковые знаки» как морфеграфемы[86]. Но, как известно, *Rossica non leguntur* и в зарубежных грамматиках древнеегипетского языка этот вопрос по сей день обходят стороной.

Если же искать в этом вопросе «золотую середину», то можно предложить следующее: примитивную идеографию надо исследовать не только филологическими, но и иными методами. Речь, в частности, идёт о бесчисленных петроглифах, рассыпанных по всему миру и нередко явно представляющих собой пиктографические надписи. в большинстве подобных случаев невозможно даже определить, на каком языке говорили создатели этих пиктограмм. Несомненно, повторим, что в подобных случаях невозможно обойтись без методов искусствознания, причём, прежде всего без базовых методов, с которых начинается любое исследование любого памятника искусства: элементарных описания и анализа. Совершенно

что английская и французская версии учебника языка бамана (бамбара) описывают какие-то разные языки (The New Bambara Grammar. Bamako, 1983 и Je parle bien bamanan. Bamako, 1998).

[86] Петровский Н.С. Звуковые знаки египетского письма как система. М., 1978. Об этом, без всяких преувеличений, – одном из величайших открытий в египтологии будет подробно рассказано в IV главе.

необходимым представляется также исследование психической составляющей изобретения письма. Надо заметить, что с этой точки зрения история письма представляется наименее изученной, хотя сама по себе привлекла внимание учёных уже больше ста лет назад. Так, крупнейший американский психолог Джемс Марк Болдуин в своей книге «Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода» всю V главу «Движения ребёнка» посвятил именно анализу рисования и письма[87]. Тем не менее, в многочисленных публикациях, посвящённых египетскому письму тинисского периода, шумерской протоклинописи или иньским гадательным надписям, не предпринимается даже и попытки объяснить, в частности, причины широчайшего распространения «ребусов» в древнейших системах письма. К сожалению, догадка Н.А. Бернштейна о том, что «иероглифы египтян и китайцев возникли не в результате чисто интеллектуалистически продуманной условной символики, а в порядке слитного, синкретического мышления более примитивного типа»[88] так и осталась только догадкой и не получила дальнейшего развития; работы Лурия[89] по психофизиологии письма также не имели продолжения в историческом аспекте. Правда, существует область прикладного знания, которая развивалась на протяжении всей второй половины XX века, и накопила огромный эм-

[87] Болдуин Дж.М. Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода. - М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. - Т. I. Экспериментальное обоснование. Биологический генезис. С. 90-115.Переиздано с: Болдуин Дж. Марк. Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода. Методы и процессы. Перев. с 3-го амер. изд. Ч. I-II. М.: «Моск. книгоиздательство», 1911-1912. Первое издание: Baldwin J.M. Mental Development in the Child and the Race: Methods and Processes. N.Y.: Macmillan & Co, 1894.

[88] Бернштейн Н.А. О построении движений // Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений. М.: Издательство "Институт практической психологии"; Воронеж: НПО "Модэк". 1997. С. 188.

[89] Лурия А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону: Феникс. 1998

пирический материал. Это методы коррекции трудностей освоения письма у младших школьников. Однако этот необозримый материал ещё только предстоит рассмотреть и классифицировать с точки зрения истории письменности.

Исследования проблемы размежевания изобразительного искусства и письма также имеет свою историю. Давно уже, по крайней мере, намечена общая периодизация истории соотношения письма и искусства: «[…] процесс генезиса искусства можно разделить на три этапа. Первый этап – до появления в первобытном искусстве изображений, имеющих прежде всего коммуникативную функцию. Второй этап – до полного обособления письма, когда оно оказывается окончательно соотнесенным с языком. Третий этап – существование искусства и письма как совершенно обособленных систем»[90].

То, что между изображением и письменным знаком нет непроходимой пропасти, как видно из этой цитаты, никогда не вызывало сомнений, как и то, что рисование и письмо представляют собой части одного целого – графических действий, лежащих равно и в основе рисования, и письма как иероглифами, так и буквами. Следовательно, основы письма следует искать тогда, когда графические навыки только-только формировались. Честь первопроходца в исследовании психофизиологии письма принадлежит А.Р. Лурия. Причём следует отметить, что его небольшая монография «Очерки психофизиологии письма», написанная больше пятидесяти лет назад, до сих пор остаётся актуальной и, в общем, непревзойдённой работой. Лурия не изучал историю, тем более – историю возникновения письма. Предметом его научного интереса было развитие навыков письма в онтогенезе. Но некоторые выводы Лурия имеют самое непосредственное отношение и к истории: «… устная речь возникает в процессе

[90] Карапетьянц А.М. Ук. соч. С. 445-467.

непосредственного живого общения, и законы построения языка, его звукового состава остаются неосознанными до тех пор, пока в школе ребёнок не начинает заниматься грамматикой языка и фонетикой речи.

Наоборот, способы построения письменной речи с самого начала протекают как осознанные действия и только постепенно превращаются в плавно перетекающий навык, в автоматизацию»[91].

Замечание А.Р. Лурия позволяет внести существенные ограничения в возможное время возникновения письменности: это не могло случиться раньше момента осознания языка. Иными словами, письмо не могло возникнуть раньше того времени, когда началось уже хоть какое-то осознание языка. Надо сказать, что для уяснения этой истины неплохо было бы взглянуть на проблему глазами этолога и зоопсихолога – только с этой позиции можно осознать глубину той пропасти, что разделяет сигналы животных и письменные знаки. Эта проблема редко, но всё же затрагивается в работах зоологов – в качестве примера можно привести книгу Е.Н Панова «Знаки, символы, языки: Коммуникации в царстве животных и в мире людей»[92]. Там показано с исчерпывающей ясностью то, что сигналы животных ничего общего с человеческими знаками не имеют. Однако из книги К.Н. Панова со всей очевидностью следует и другое: над пропастью, разделяющей сигналы и знаки, действительно существует «мостик», но пока что все попытки не то, что описать его «архитектуру», но даже просто понять, из чего он сделан, не увенчались успехом. Подводя итог описанию опытов по обучению речи шимпанзе, Е.Н. Панов пишет: «Увенчались ли поиски “недостающего

[91] Лурия А.Р. Очерки психофизиологии письма. С. 13.

[92] Панов Е.Н. Знаки, символы, языки: Коммуникации в царстве животных и в мире людей. М.: Издательство ЛКИ, 2011.

звена" между интеллектом Человека Разумного, живущего и действующего в мире символов, и психическими возможностями его далёких предков из числа высших приматов? Если не быть чересчур оптимистичным, можно сказать, что действительно обнаружен вход на мостик, разделяющий эти два микрокосма и ведущий из глубины тысячелетий к тому рубежу, когда люди начали становиться тем, что они есть сегодня. Но, увы, большая часть этого моста не сохранилась, и его обломки никогда не будут найдены»[93]. Итак, предпосылки создания письменности нет смысла искать раньше того времени, когда язык полностью сформировался. к сожалению, пока ясности нет и в этом вопросе.

По мнению С.А. Старостина, первоначальный моноязык сложился никак не ранее 50-40 тыс. лет назад[94]. Нелишне напомнить, что сам вид Homo sapiens sapiens существовал к тому времени, по меньшей мере, уже 100 тыс. лет. Несколько иной точки зрения придерживается А.Ю. Милитарёв – он считает, что формирование языка/речи было функцией сапиентизации. Однако лингвистика не в состоянии ответить на вопрос, что это был за язык, до какой степени он был развит, и т.д. Имеются, правда, косвенные данные, которые, вроде бы, говорят о том, что на протяжении всего верхнего палеолита речь и язык находились в фазе формирования и с современной человеческой речью и языками имели довольно-таки мало общего. Эти косвенные данные – так называемое «палеолитическое искусство». Самые ранние его памятники (изображения) датируются временем ок. 32-30 тыс. лет назад, самые поздние – ок. 12 тыс. лет назад. Однако этот относится только

[93] Там же. С. 410.

[94] Бельская Г. У человечества был один праязык // Знание-сила. - август 2003 г. – электронная версия. – http://www.znanie-sila.ru/online/issue_2296.html.

к полноценным изображениям животных и в значительно меньшем количестве – человека. Дело в том, что имеются ещё так называемые «орнаменты», и первые их образцы датируются временем ок. 70 тыс. лет назад. Они были найдены в пещере Бломбос на крайнем юге Африки. Это, несомненно, рисунки, но не изображения – поскольку ритмическая штриховка из Бломбос явно ничего не изображает.

Подводя итог введению, отметим, что пока что только грамматология отвечала на вопрос, как эволюционировали письменные знаки. И здесь уже достигнута определённая ясность. Конечно, происхождение отдельных знаков в конкретных системах письма ещё будет уточняться, но, всё же, сам процесс эволюции письма, его история, уже известны. Но все попытки поставить вопрос иначе – как и откуда появилась сама возможность писать (и ответы на него) – делались за пределами грамматологии. Они носили прикладной и, в общем, периферийный характер.

ГЛАВА I

ИСКУССТВО РОДОВОГО ОБЩЕСТВА

1. «Странности» палеолита

На первый взгляд, палеолитическое искусство отличается от более поздних рисунков и скульптур только своим непревзойденным впоследствии натурализмом. На самом же деле по многим параметрам они имеют не так уж много общего со всем тем, что рисовалось, писалось красками и ваялось на протяжении последующей истории человечества. Так, в произведениях искусства всех времен и народов неизменно присутствует композиция. Этот термин применяется и по отношению к искусству палеолита. Но, на взгляд авторов, рассуждения о композиции тут просто неуместны, поскольку отсутствует важнейшее ее качество, — упорядоченность поля изображения. На «большом плафоне» Альтамиры, в знаменитой пещере Ляско, в пещере Труа Фрер (Рис. 9)

Рисунок 9. "Композиция" из пещеры Труа Фрер, Франция.

и во многих других местах изображения размещены везде, где только возможно; их нет только там, где и не может быть из-за качества поверхности скалы. Никакой связи между фигурами, кроме простого примыкания, не прослеживается. Больше того — нередко предшествующие изображения полностью игнорировались при создании новых, поскольку те просто перекрывали более ранние рисунки. Поэтому с сугубо формальной точки зрения многофигурные изображения палеолита композициями назвать нельзя. Соответственно, применительно к одиночным и вполне беспомощным рисункам, нередким в искусстве палеолита, проблема эта вообще не должна обсуждаться. Первые композиции в палеолитическом искусстве действительно появляется только в мадлене, финальной фазе верхнего палеолита (ок. 14-12 тыс. лет назад).

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

Рисунок 10. Различные типы масок-наголовников Согоникун/Чивара. Народ бамбара, Мали.

Остается еще одно основополагающее свойство изобразительного искусства всех времен и народов — стилистическая эволюция. Однако и ее существования в палеолите, по меньшей мере, сомнительно. Во-первых, изображения, стремящиеся к максимальному натурализму, вообще не описываются понятием «стиль». Само это понятие предполагает обязательное искажение реального объекта. Искажение может быть разным — это и система пропорций, для данного стиля каноническая, и нарочитое искривление линий, и использование определенных цветов. Нередко, происходит и первое, и второе, и третье. В тех традициях, где изображения, как мы сможем убедиться ниже, действительно служат передаче культурной информации, каждое более позднее изображение копирует и реальный объект, и предшествующий образец. Схематически это можно представить примерно так:

$$\underline{\textbf{объект}_1} \qquad \underline{\textbf{объект}_2} \qquad \underline{\textbf{объект}_n}$$
$$\Downarrow \qquad\qquad \Downarrow \qquad\qquad \Downarrow$$
$$\underline{\textbf{изображение}_1} \Rightarrow \underline{\textbf{изображение}_2} \Rightarrow \underline{\textbf{изображение}_n}$$

В традиционном искусстве связь с реальным объектом изображения вообще может быть полностью утрачена. Так,

маски Согоникун/Чивара у народа бамбара (Мали) изображают антилоп, но, не зная этого, иногда невозможно даже отдаленно не то, что определить вид изображенного животного, но даже догадаться, что это, строго говоря, еще фигуративное изображение (Рис. 10).

И это совершенно естественно: маска вовсе не изображает реальное животное. Она всего лишь воспроизводит ранее созданный образец. Действительно, маски Согоникун/Чивара образуют множество «иконографических» типов, ясно различающихся между собой, но внутри каждого из этих типов все маски будут на одно лицо. Таким образом, в случае с традиционным искусством наша схема будет выглядеть иначе:

$$\underline{\textbf{объект}_1} \qquad \textbf{объект}_2 \qquad \textbf{объект}_n$$
$$\Downarrow$$
$$\underline{\textbf{изображение}_1} \Rightarrow \underline{\textbf{изображение}_2} \Rightarrow \underline{\textbf{изображение}_n}$$

Таким образом, на протяжении всей истории искусства в создании каждого последующего изображения предшествующее играло роль, во всяком случае, не меньшую, чем реальный объект. Но в палеолитическом искусстве картина значительно сложнее. Иногда, действительно, более поздние изображения имитируют ранние. Но это скорее исключение, чем правило. Создается впечатление, что наличие более ранних изображений не столько провоцировало прямые подражания им, сколько служило толчком для создания новых. При этом могут быть очень похожи изображения, находящиеся в разных местах и датируемые разным временем, а те, что явно выполнялись примерно в одно и то же время, оказываются совершенно разными. Получается, что стиля, как такового, нет: пропорции если и искажены, то бессистемно, а цвет определяется наличием пигментов, доступных палеолитическому человеку. Схематически отношение изображения

к предшествующим и к реальным объектам в искусстве палеолита будет выглядеть так:

$$\underline{\textbf{объект}_1} \qquad \underline{\textbf{объект}_2} \qquad \underline{\textbf{объект}_n}$$
$$\Downarrow \qquad\qquad \Downarrow \qquad\qquad \Downarrow$$
$$\underline{\textbf{изображение}_1} \quad \underline{\textbf{изображение}_2} \quad \underline{\textbf{изображение}_n}$$

Таким образом, с сугубо формальной точки зрения палеолитические изображения имеют мало общего с тем, чем, как мы увидим, было изобразительное искусство уже начиная с эпохи мезолита. Строго говоря, к нему неприменимо даже понятие «форма», поскольку есть только реальный объект (животное), почему-то потрясший древнего человека, и его «отпечаток» на скальной поверхности. Следует отметить, что за последние два-три десятилетия были открыты памятники, способные изрядно спутать привычные представления об искусстве палеолита: в Австралии изображения, датированные палеолитическим временем, иной раз заметно отличаются от европейских. Часть их больше всего похожа на послепалеолитическое наскальное искусство. Сходство это тем более разительно, что, к примеру, в Бредшоу в Австралии изображены люди. Не всё просто и с палеолитическими изображениями из Игнатиевской пещеры на Урале, открытые в 1980 г. До сих пор их палеолитический возраст не вызывал никаких сомнений: «Самое очевидное свидетельство палеолитического возраста изображений Игнатиевской пещеры - наличие плейстоценовых животных. Мамонты и другие представители палеолитической фауны преобладают в обоих залах. Другие существа Ледникового периода, а именно: лошади, носорогообразное животное и бык – были также изображены в пещере. Изображение составленного животного с телом верблюда очень интересно, особенно если учитывать тот факт, что кости таких животных известны из плейстоценовых отложений на Южном Урале. Этот набор вы-

мерших видов отличается от животных, которые представлены в наскальном искусстве при свете дня в этой же горной стране. Такие памятники содержат воспроизведения лосей, оленей, косуль, водоплавающих птиц, немногочисленные рисунки медведя и обобщенные фигуры каких-то небольших зверей»[95].

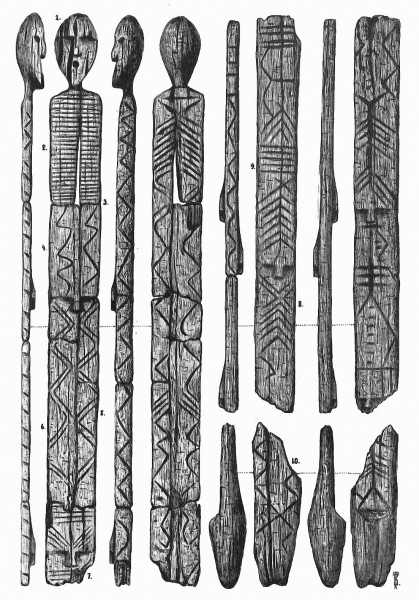


Рисунок 11.
Шигирский идол.
Дерево, резьба. 11 тыс. лет до нашего времени.
Свердловский областной краеведческий музей.

Однако радиоуглеродный анализ показал, что изображение мамонта в Игнатиевской пещере было выполнено 7370±50 лет назад, т.е. оно даже моложе антропоморфного и совершенно неолитического по облику Шигирского идола (Рис. 11), обнаруженного в январе 1890 г. на Шигирском торфянике на восточном склоне Среднего Урала северо-западнее Екатеринбурга, и в 1997 г. датированного временем в 9,5 тыс. лет назад. в то же время, мамонты на Урале исчезли ок. 12 000 лет назад.

[95] Широков В.Н., Rowe M.W., Steelman K.L., Southon J.R. Игнатиевская пещера: первые прямые радиоуглеродные датировки настенных рисунков // Образы и сакральное пространство древних эпох. Екатеринбург: "Аква-Пресс", 2003. С. 67-72.

На примере Игнатиевской пещеры и необычных для палеолита австралийских изображений из Брэдшоу видно, что даже «прямые датировки» не дают ответы на все вопросы. Если же обратиться к их интерпретации, то какие бы изощрённые методы палеопсихологической реконструкции или эволюционной патопсихологии не появились в будущем, у исследователей никогда не будет возможности наблюдать архаичного Homo sapiens sapiens воочию. А без этого все существующие гипотезы о происхождении и смысле искусства палеолита невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть. Но в любом случае, следует уяснить, что явно существующее сходство между рисунками некоторых детей-аутистов и палеолитическими изображениями, а равным образом, и ограниченные аналогии между поведением носителей архаичных культур и поведением аутистов, ни в коем случае не говорят о том, что люди верхнего палеолита были аутистами. Речь идёт только о возможности реконструкции ничтожно малого сегмента сложнейшего поведения и мышления первобытного человека – того целого, что, к сожалению, никогда не станет нашей добычей.

Однако наряду с такими свойствами искусство палеолита обладает и другими, и они действительно позволяют предположить существование в нём знаковой составляющей, предполагающей способность передавать некую информацию. Так, уже в мире архантропов отмечено множество странностей, явно несогласующихся с представлением о них как о просто высших приматах. Это употребление огня, погребения (правда, единичные и невнятные), просверленные клыки животных, куски охры и кристаллы, с какой-то целью принесенные на стоянки. Но те же «странности» обнаруживаются даже в поведении настоящих высших приматов, — шимпанзе. В контексте этой книги важно, что следы деятельности, связанные с человеком верхнего палеолита (кроманьонцем),

отличаются от «странностей» палеоантропов не столько качественно, сколько количественно. Причем, в некоторых случаях вполне еще архаичные артефакты, характерные для мира палеоантропов и даже архантропов, сосуществуют с теми, что характеризуют деятельность только Homo sapiens. sapiens.

Невозможно даже вообразить животное, которое создает изображения. Но точно так же невозможно представить человека, чьи изображения совершенно бессистемны. Получается, что изобразительная деятельность Homo sapiens sapiens верхнего палеолита равно далека и от инстинктивной деятельности животных, и от осмысленной деятельности современного человека. Но она очень близка к деятельности палеоантропов и архантропов, т.е. палеолитическое искусство, вместе с артефактами, по крайней мере, поздних палеоантропов, образует особую группу памятников, возможно, и не связанную прямо с последующей историей искусства. Иными словами, речь идет о деятельности, которая только формально идентична искусству, точно так же, как труды бобров, строящих плотины, только формально идентичны деятельности гидростроителей. Это значит, что изобразительная деятельность палеолитического человека (вместе со «странностями» в поведении палеоантропов, архантропов, и даже шимпанзе) должна трактоваться как часть не столько истории, сколько филогении.

Впервые мысль о необходимости сокращения продолжительности человеческой истории и выделении верхнего палеолита в особую эпоху была высказана еще в 1974 году Б.Ф. Поршневым. Он даже допускал, что начало истории следует датировать не временем появления вида Homo sapiens sapiens, но только периодом, когда этот вид окончательно сформировался, — по Поршневу, 20-25 тыс. лет назад. (Книга Б. Ф. Поршнева «О начале человеческой истории» вышла в свет в 1974 году, когда считалось, что Homo sapiens sapiens

появился примерно 35-60 тыс. лет назад.) Вместе с тем, появившиеся уже после публикации «О начале человеческой истории» факты вполне внятно говорят о том, что Б.Ф. Поршнев даже слишком оптимистично оценивал возможности палеолитического человечества. Тут нам придется обратиться к аргументации, весьма далекой от искусствоведческой, культурологической и вообще любой человеческой проблематики.

Продолжительность палеолита, если считать таковой время существования вида Homo sapiens sapiens до начала мезолита, согласно данным генетики, отчасти подтверждаемых и археологически[96], составляет не менее 250-150 тысяч лет[97]. С начала мезолита до наших дней прошло не больше 12000 лет, то есть, сменилось всего-то 400 поколений. Но за это время человек прошел путь от микролитической индустрии до персонального компьютера: он освоил земледелие и скотоводство, добычу и обработку металлов, научился делать машины и летать в космос. Начиная с мезолита, прогресс шел очень высокими темпами, несопоставимыми с темпами верхнего палеолита (не говоря уж о среднем и нижнем палеолите): от начала мезолита до появления первых земледельческих культур сменилось не более 150 поколений; ещё около

---

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

[97] О времени существования вида Homo sapiens sapiens см: Нейфах А. А. "Адам" и "Ева" // Знание-сила, №7, 1997; Irish, Joel D. Ancestral dental traits in recent Sub-Saharan Africans and the origins of modern humans // Journal of Human Evolution, v 34, № 1, 1998.

100 поколений потребовалось для создания первых государств. Если оставаться в этой системе координат, фиксирующей только качественные скачки человеческого прогресса (переход к воспроизводящему хозяйству, освоение металлов, создание ранних государств и т. д.) и игнорирующей дробные единицы вроде перехода от орудий ориньякского типа к мадленским, то придется признать, что на 6000 поколений, живших в течение верхнего палеолита, вообще не приходится никаких существенных изменений. Поступательное движение выявляется только при переходе к микроскопическим единицам «измерения культуры», фиксирующим малейшие сдвиги в технике изготовления каменных орудий. Они на протяжении всего верхнего палеолита были чрезвычайно низкими и заметно отставали от изменений в окружающей среде. Так, орудия ориньякского типа пережили, по меньшей мере, одно потепление и одно похолодание. Между тем, начиная с неолита, скорость изменения технологий на порядки превосходит скорость изменений окружающей среды. Чтобы яснее были видны масштабы, с которыми мы имеем дело, напомним, что со времени возникновения единого государства в Египте (около 3200 г. до н. э.) и до наших дней сменилось всего лишь 173 поколения. В такой перспективе Александр Македонский становится чуть ли не нашим современником…

По темпам освоения ойкумены палеолитическое человечество равно далеко и от животных, и от своих отдаленных потомков. Homo sapiens sapiens появился в Центральной Африке не ранее 250 и не позднее 150 тысяч лет назад. Около 60 тысяч лет назад он оказался в Австралии, тогда же или несколько позже преодолел Берингов пролив[98]. Около

[98] Имеются археологические данные, свидетельствующие, вроде бы, о куда более раннем проникновении в Америку не только неоантропов, но

40 тысяч лет назад его несомненные следы обнаруживаются в ледниковой Европе. В масштабах биологической эволюции расселение человечества происходит невиданно быстро; это сверхвзрыв. Но для истории это был слишком медленный процесс. Но можно ли создание, чья культура практически не менялась 100-150 тысяч лет, считать человеком в полном смысле слова?

Начиная с конца прошлого века в науке всё больше сокращается дистанция между высшими приматами и палеоантропами. Выяснилось, что разные популяции шимпанзе по-разному используют разные орудия труда[99], т.е. обладают тем, что ранее считалось исключительным достоянием не то, что палеоантропов, но «готового» человека. К тому же, постепенно увеличивается количество фактов, свидетельствующих о том, что речь (которую Поршнев считал ключевым звеном человеческого мышления) и «символическое поведение» (довольно загадочный термин) начали формироваться у очень отдаленных предков Homo sapiens sapiens[100].

и предшествующих видов. Находки в разных частях американского континента были датированы возрастом от 100 до 500 тыс. лет назад. См: Steen-McIntyre V., Fryxell R., Malde H. E. Geologic Evidence for Age of Deposits at Hueyatlaco Archeological Site, Valsequillo, Mexico // Quaternary Research, V. 16, 1981. P. 15; Goodman J. American Genesis. New York: Berkley Books, 1982. P. 112.

[99] Whiten A.; Goodall J.; McGrew W.C.; Nishida T.; Reynolds V.; Sugiyama Y.; Tutin C. E. G.; Wrangham R. W.; Boesch C. Cultures in Chimpanzees // Nature, № 399. 1999. P. 682-685

[100] «Человеческая речь [...] стала развиваться раньше, чем предполагали антропологи. Можно считать установленным наличие оформленных мозговых центров Брока и Вернике уже у H.habilis. По мнению крупнейшего специалиста по ранним гоминидам Ф. Табайаса, зачатки центра речи прослеживаются у поздних австралопитековых – грацильных и массивных, т.е. A.africanus и A.robustus». (Бутовская М. Л. Эволюция человека и его социальной структуры // Природа, № 9, 1998. С. 87-99). Подробнее о том же см: Wilkins W.K., Wakefield J. Brain evolution and neurolinguistic

Все это размывает границу не столько между обезьянами и палеоантропами, сколько между палеоантропами и архаичными Homo sapiens sapiens. Но при этом еще больше увеличивается разрыв между современным человеком и прочими высшими гоминидами, включая кроманьонца.

Единственное, что действительно качественно отличает кроманьонцев от предшествующих видов – создание изображений. Их сохранилось довольно много — особенно если учесть, какая пропасть времени отделяет верхний палеолит от Новейшего времени, и какое количество этих изображений было утрачено безвозвратно. Если же совместить статистику изображений с данными о численности палеолитического населения Европы, то можно хотя бы приблизительно представить, насколько распространен был этот вид первобытной деятельности. Наибольшая «плотность» изображений пока что зафиксирована на той территории, где взаимное «трение» сначала между палеоантропами и неоантропами, а потом между отдельными группами неоантропов было, по меньшей мере, более интенсивным, чем в других частях света: во Франко-Кантабрийской области. Но и там численность населения была исчезающе мала. Как убедительно показали Жан-Поль Буке-Аппель и Пьер-Ив Демар, на протяжении практически всего верхнего палеолита численность населения Европы к северу от Пиренеев и Альп в каждый отдельно взятый момент времени равнялась примерно 4 тыс. человек. Только в мадлене она достигала 40 тысяч[101]. Соответственно, можно предположить, что столь небольшая численность

---

preconditions // Behavioral and Brain Sciences, № 18 (1), 1995. http://www.bbsonline.org/documents/a/00/00/04/61/bbs00000461-00/bbs.wilkins.html

[101] Boquet-Appel J.-P., Demars P.-Y. Population Kinetics in the Upper Palaeolithic in Western Europe. // Journal of Archaeological Science. V. 27. 2000. P. 551-570. http://www.idealibrary.com

(и, следовательно, плотность населения) была для верхнего палеолита по каким-то причинам предельно высокой.

В других частях света известно значительно меньше изображений палеолитического времени (в Африке – средний каменный век). Возможно, что существовал какой-то фактор, заставлявший древнейшее население Европы рисовать значительно интенсивнее, чем в других частях света. Правда, есть и еще одно объяснение: Европа в археологическом отношении изучена гораздо лучше, чем Африка, Индия или Австралия. Но даже с учетом уникальной археологической исследованности Европы плотность изображений там очень велика. Можно подсчитать, сколько примерно людей жили в эпоху верхнего палеолита на территории, где сосредоточены памятники палеолитического искусства. Итак, первые люди появились в Европе около 40 тыс. лет назад. Закончился палеолит около 12 тыс. лет назад. Как принято в демографии, срок жизни поколения примем за 30 лет. Соответственно, от первоначального заселения до начала мадлена (ок. 15 тыс. лет назад) в Европе жили примерно 833 поколения, т.е. около 3 млн. 300 тыс. человек. Еще 4 млн. жили в эпоху мадлена. Итого максимум 7 млн. 300 тыс. человек за 28 тыс. лет оставили минимум 2,5 тыс. изображений, т.е. на одно изображение приходится на 2920 человек. Если учесть, что до наших дней сохранилась ничтожная часть древнего наследия (так, полностью утрачены гипотетически существовавшие изображения под открытым небом), то придется признать, что население Европы было охвачено настоящей манией рисования, и можно предположить, что в основе этой деятельности лежали неодолимые органические потребности, неудовлетворение которых угрожало самому существованию вида. Иными словами, исключительно культурологические методы при изучении палеолитического «искусства» неприменимы, и интерпретировать его следует как часть филогении, но

с обилием «странностей», имеющих отношение и к культуре, зарождавшейся в недрах палеолитических сообществ. Следовательно, говоря об «образе» в палеолитическом искусстве, следует помнить, что речь идет не той «картинке», что существует в голове современного человека, и даже не о той, что «проецировалась» на скандинавские, испанские или южноафриканские скалы мезолитическими и ранненеолитическими охотниками. Мы имеем дело с принципиально иным явлением — в лучшем случае, это то, что только долженствовало стать настоящим образом в очень далеком будущем.

Странности, отмеченные нами выше в поведении палеоантропов, явно не согласуются с представлением о них как о просто высших приматах. В то же время, их ещё недостаточно для того, чтобы быть прочно увязанными с понятием «культура». Устойчивый признак – только употребление огня и погребения, а также редкие обработанные клыки животных и куски охры и кристаллы, с какой-то целью принесенные на стоянки. К числу тех же странностей можно отнести каменные плиты с чашевидными углублениями. Весьма показательно, что авторами этих памятников были и архантропы, и палеоантропы, и люди современного вида. Выходит, что подобные объекты, связанные с человеком верхнего палеолита, отличаются от «странностей», сосуществовавших с ним в Европе неандертальцев и даже более архаичных высших гоминид не столько качественно, сколько количественно. Наличие «переходных» и практически идентичных друг другу артефактов у архантропов, поздних палеоантропов и ранних неоантропов может свидетельствовать о том, что поведение всех этих биологических видов, в общем, различалось не очень сильно. «Культура» питекантропов или неандертальцев, даже если она действительно существовала, не могла оказать серьёзного воздействия на эволюцию человеческой

культуры – эти виды или не связаны с человеком, или связаны минимально.

Между изображениями и вообще любыми результатами деятельности человека всех времен и народов есть нечто общее: это план действий, конечный результат, хранящийся в воображении автора. Больше того, похоже, что такой «план» существует не только у человека, но и у высших приматов, способных создавать орудия труда, чья форма и назначение различны в разных популяциях. Ведь шимпанзе поступает точно так же, как человек, когда очищает палку от листьев и сучков[102], — но человеческие орудия сложнее обезьяньих на много порядков. Вместе с тем, относительно обезьяньих орудий труда возможна и иная точка зрения. Так, Б.Ф. Поршнев полагал, что в основе изготовления каменных орудий даже у высших гоминид лежал не «план», но имитативный рефлекс[103]. Задолго до публикации книги Поршнева, еще в 1935 г. П.Я. Гальперин в кандидатской диссертации «Психологические различия орудий человека и вспомогательных средств у животных и его значение» показал принципиальные отличия ручных операций с орудиями у животных от орудийных операций у человека. Эта работа была прочно забыта и только относительно недавно снова была опубликована[104]. Интересное объяснение «орудийной деятельности» и животных, и высших гоминид, и, возможно, кроманьонцев, предложил Л.С. Выготский. Еще в 1930 г. (!) он пришел к выводу, что оперирование орудиями у высших обезьян объясняется явлениями

[102] Whiten A., Goodall J., McGrew W.C., Nishida T., Reynolds V., Sugiyama, Tutin Y.C.E.G., Wrangham R.W. and Boesch C. Op. cit. P. 682-685.

[103] Поршнев Б.Ф. Ук. соч. С. 325.

[104] Гальперин П.Я. Психологические различия орудий человека и вспомогательных средств у животных и его значение // Психология как объективная наука. Избранные психологические труды. Воронеж: МОДЭК; Москва: Институт практической психологии, 1998. С. 37-93.

эйдетизма (см. ниже) и происходит не на уровне представлений, но только в сенсорном поле, т.е. является сугубо оптическим разрешением задачи: «[…] оптическая связь, устанавливаемая между двумя предметами, является истинной основой всех ‘разумных’ действий шимпанзе. […] все действия животных происходят под прямым воздействием и руководством оптического поля … решения наступают не слепо, а в зависимости от оптической структуры поля»[105].

По сути дела, Л.С. Выготский раскрыл глубинную психофизиологическую основу той самой «трудовой» имитации, о которой говорил Б.Ф. Поршнев. Таким образом, стереотипность каменных изделий нижнего и среднего палеолита может не иметь ничего общего с мышлением и сознанием. Но стереотипность характерна и для верхнепалеолитических орудий; следовательно, существование какого-либо «плана» у их создателей, по меньшей мере, сомнительно. А раз так, то и палеолитические изображения могли появиться вовсе не в результате исполнения заранее продуманного плана. И уж особенно большие сомнения вызывает идентичность этого гипотетически возможного «плана» тому плану, что хранится в мозге современного человека. Недавно были получены данные, подтверждающие, что дети биологических предков человека принимали участие в деятельности взрослых: так, в палеолитическом комплексе Мелка-Контуре в Эфиопии, судя по следам, дети в возрасте от года и старше, принимали участие в изготовлении каменных орудий и разделке туши гиппопотама[106]. К слову, имитация до сих

[105] Выготский Л.С. Эйдетика / Психология памяти. Москва: ЧеРо, 2002. С. 193. (Первая публикация — Выготский Л., Геллерштейн С., Фингерт Б., Ширвиндт М. Основные теории современной психологии / Под ред. Б.А. Фингерта и М.Л. Ширвиндта. М.-Л. 1930).

[106] Altamura F., Bennett M.R., D’Août K., Gaudzinski-Windheuser S., Melis R.T., Reynolds S.C., Mussi M. Archaeology and ichnology at Gombore II-2, Melka

пор применяется для обучения новейших поколений и в человеческом обществе. «Делай, как я» остаётся основополагающим принципом обучения любому ремеслу. Особенно хорошо это видно на примере традиционных обществ, сохраняющих множество архаичных черт культуры (что ни в малейшей степени не делает архаичным мышление этих людей)[107].

2. Память, классификация и моторика рисунка

Современный и ископаемый человек, при всех отличиях между ними, всё же являются представителями одного и того же биологического вида; мы унаследовали многие качества

Kunture, Ethiopia: everyday life of a mixed-age hominin group 700,000 years ago // Scientific Reports, V. 8, Article number: 2815 (2018) https://www.nature.com/articles/s41598-018-21158-7

[107] В январе 2016 г. П.А. Куценков получил возможность наблюдать процесс ковки железной фигуры всадника кузнецом Ансамой Сеиба из деревни Энде (Республика Мали, регион Мопти, округ Банкасс, коммуна Кани-Бонзон). Ту же сцену в ноябре 2017 г. наблюдали П.А. Куценков и Н.В. Лаврентьева. Дети Ансамы играли рядом с отцом тут же, в кузнице, имитируя его действия: они стучали молотками по холодным обрезкам железа так же, как кузнец по раскалённой заготовке. Дети постарше (8-10 лет) уже были вовлечены в работу: они раздували меха и подавали отцу инструменты. Можно ожидать, что лет через пятнадцать кто-нибудь из многочисленного потомства Ансама станет таким же выдающимся мастером, как отец. Следует отметить, что это была большая любезность со стороны Ансама. По его словам, последним в его роду подобные фигуры делал его прапрадед, но, разумеется, не для продажи: такие скульптуры выполнялись исключительно по заказу ого (ogo) (огона, вождя деревни) или лагана (lagan) (царя, вождя области). Кузнец со своими инструментами приходил в дом вождя и/или жреца, и там, в специально отведённом месте, ковал скульптуру. Видеть это никто не мог. Как заметил уроженец д. Энде Бокари Гиндо, вместе со П.А. Куценковым наблюдавший процесс ковки скульптуры, без него он не мог даже и мечтать о том, чтобы увидеть, как работает кузнец.

своего предка-кроманьонца, в том числе, и способность к графическим действиям. Следовательно, можно предположить, что кое-что сохранилось от того психофизиологического механизма, что приводил эти действия в исполнение.

Как уже говорилось, натурализм и живость многих (но отнюдь не всех) изображений эпохи палеолита аналогий в последующей истории искусства не имеет. Отдаленного подобия этой поразительной точности современный художник может добиться только при непосредственной работе с натурой; излишне говорить, что предположение, будто олени и бизоны позировали во мраке палеолитических пещер, выглядит, мягко говоря, неправдоподобно. Следовательно, кроманьонцы опирались на память — но их память, судя по рисункам в пещерах, хранила картины куда более точные и яркие, чем память современного человека. Поэтому логичным будет предположение, что механизм запоминания был у них не таким – или не совсем таким – как у нас. В психике некоторых современных людей тоже имеется механизм, с поразительной яркостью воспроизводящий увиденные им картины. Это эйдетизм, — специфический вид памяти, позволяющий его обладателю помнить во всех деталях увиденный предмет. Эйдетическое воспоминание отличается от обычных тем, что человек как бы продолжает воспринимать образ в его отсутствие; так, страницу текста эйдетик способен воспроизвести с фотографической точностью. Предполагается, что физиологической основой эйдетических образов является остаточное возбуждение зрительного анализатора[108]. Этот вид памяти у взрослых в норме встречается очень редко,

[108] Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю. Введение в психофизиологию. Москва: Московский психолого-социальный институт, Издательство «Флинта», 2001. С. 192.

и, возможно, представляет собой своего рода атавизм, в общем, не нужный современному человеку.

Главная особенность памяти современного человека состоит не в фотографической фиксации картин реальности, но в классификации, сортировке и переработке максимально полного объема информации об окружающем мире, добытой всеми органами чувств. Еще И.М. Сеченов обратил внимание на то, что память является, прежде всего, именно обобщающей деятельностью: «Самые простые наблюдения убеждают нас в том, что знания в умственном складе у взрослого в самом деле распределены не зря, а в определенном порядке, как книги в библиотеке»[109].

В пользу того предположения, что эйдетическая память представляет собой именно атавизм, говорит то, что в ней, во-первых, нет и следа обобщающей деятельности; во-вторых, именно она преобладает на ранних фазах онтогенеза. Великий отечественный психолог Л.С. Выготский считал, что вообще все дети — эйдетики[110], а роль памяти в раннем детском возрасте вообще значительно выше, чем у взрослых: «Никогда мышление не обнаруживает такой корреляции с памятью, как в самом раннем детском возрасте. Мышление здесь развивается в непосредственной зависимости от памяти. [...] предметом мыслительного акта... для ребенка является не столько логическая структура самих понятий, сколько воспоминание, и конкретный характер детского мышления, его синкретический характер — это другая сторона того же факта, который заключается в том, что детское мышление прежде всего опирается на память...»[111]. Как мы увидим очень скоро, в этом

[109] Сеченов И.М. Избранные произведения. Т. 1. Москва: АН СССР, 1952. С. 64.
[110] Выготский Л.С. Эйдетика. С. 186.
[111] Выготский Л.С. Память и ее развитие в детском возрасте // Психология памяти. Москва: ЧеРо, 2002. С. 623, 624.

отрывке слово «ребенок» можно смело заменить на слова «первобытный человек» или «кроманьонец».

Нормальная образная память сохраняет информацию в виде ситуационного семантического поля: достаточно потянуть за любой его конец, чтобы «размотать» весь клубок воспоминаний. Так, любой, кто когда-либо сдавал экзамены, может легко назвать пару-тройку случаев, когда, казалось бы, совершенно случайная ассоциация помогала вспомнить ответ на вопрос. При обеспечении произвольного запоминания ведущую роль играют не зрительные (затылочные) доли коры головного мозга, но лобные доли, и особенно — левая лобная доля, «отвечающая» за речь[112]. Но при всей своей гибкости и универсальности, образная память не может соперничать с эйдетической по яркости и точности воспроизведения объекта восприятия, и только поэтому не может претендовать на роль «матрицы», с которой «воспроизводились» палеолитические изображения. К тому же, нормальная человеческая образная память воспроизводит объект в контексте, причем контекстуальные связи вербализованы. Образная память вообще не может существовать без речи — вероятно, именно поэтому у детей 2-3 летнего возраста с неразвитой речью именно яркие зрительные воспоминания и компенсируют отсутствие образной памяти. В данном случае, вероятно, аналогия между онтогенезом и филогенезом будет уместна: ведь неразвитость лобных долей мозга кроманьонца, сочетающаяся с гипертрофированно развитыми затылочными долями, делала его зрительную память и восприятие отчасти аналогичными памяти и восприятию нормального современного ребенка 2-3 летнего возраста. Следовательно, на роль «матрицы» палеолитических изображений, с наибольшей долей вероятности, могут претендовать именно эйдетические вос-

[112] Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю. Ук. соч. С. 197.

поминания (или близкие и/или аналогичные эйдетическим). Есть и еще одно обстоятельство, заставляющее авторов настаивать на истинности (в данном случае) аналогии между онтогенезом и филогенезом: это феномен так называемой «детской (или инфантильной) амнезии». Суть его хорошо известна каждому: мы практически не помним того, что происходило с нами до 2-3 лет. Исключение составляют только отрывочные аффективные эйдетические образы, запомнившиеся благодаря «феномену воспроизведения незавершенных действий» (см. ниже). Первым, кажется, обратил внимание на это явление Зигмунд Фрейд. В своей работе «Три очерка по теории сексуальности» он писал: «Речь идет [...] вовсе не о настоящем выпадении воспоминаний детства, а об амнезии, подобной той, которую мы наблюдаем у невротиков в отношении более поздних переживаний и сущность которой состоит только в недопущении в сознание (вытеснение)»[113]. Фрейд объяснял детскую амнезию (как, впрочем, и прочие движения человеческой психики) подавленной сексуальностью, но употребил при этом совершенно замечательные выражения: «Я полагаю, что инфантильная амнезия, превращающая для каждого его детство как бы *в доисторическую эпоху* и скрывающая от него начало его собственной половой жизни, виновна в том, что детскому возрасту в общем не придают никакого значения в развитии сексуальной жизни»[114].

Даже ошибаясь, даже абсолютизируя собственную идею, великий психолог в этом отрывке смог, в известном смысле, подняться над самим собой — метафорически уподобив ран-

[113] Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного. Москва: Просвещение, 1989. С. 151. Справедливости ради следует отметить, что мысль о возможности реконструкции филогенеза при помощи онтогенеза была впервые высказана именно Фрейдом.
[114] Фрейд З. Ук. соч. С. 152.

нее детство «доисторической эпохе», он, возможно, угадал самое важное: принципиальную возможность реконструкции мышления этого самого доисторического человека. Не менее интересна и перспективна и мысль о сходстве мышления детей и невротиков. Отрицая фрейдовскую всепобеждающую сексуальность, но вполне разделяя мысль о возможности аналогии между фило- и онтогенезом, другие исследователи достаточно далеко продвинулись в изучении феномена детской амнезии. Американский психолог Д. Слобин вслед за Ж. Пиаже и Э. Шахтелем связал детскую амнезию с неразвитостью речи: «[...] взрослые говорят о своих ощущениях и воспоминаниях и... стремятся кодировать и хранить свои ощущения в языковой форме. Иначе говоря, мы можем проделать путь назад в памяти взрослого к какому-то воспоминанию, восстанавливая его по словесному описанию или «ярлыку»; таких словесных ярлыков нет в распоряжении ребенка для описания самых ранних впечатлений»[115].

Тут, между прочим, кроется разгадка одного феномена первобытной культуры: «забывание» всем человечеством всего «палеолитического опыта», возможно, связано именно с отсутствием в эту эпоху развитой системы кодирования и хранения информации — речи и языка. С этим же, видимо, отчасти связана и недоступность для понимания современного человека образов палеолитического искусства. Но именно это «забывание» нашего общего палеолитического прошлого подводит к ответу на вопрос: куда делись и во что трансформировались эйдетические картины палеолита?

Современная психология дает ясный ответ на вопрос, куда уходит и во что трансформируется эйдетическая память, — но только не в фило-, а в онтогенезе. В развитии психики ребенка выделяется возрастные периоды с характерными

[115] Слобин Д. Язык и память / Психология памяти. С. 319.

особенностями формирования всех высших психических функций, и, прежде всего — восприятия и мышления. Возрастное развитие психики происходит неравномерно, через смену «кризисов развития». Переход от одного периода к другому может проявляться в виде резкого «скачка»[116], а угасание возможностей эффективного развития соответствующих способностей после перехода возрастных границ данного периода уже необратимо. Иными словами, ребенок, вовремя не научившийся говорить, рискует не заговорить уже никогда. Кстати, у двухлетнего ребенка мышление и речь развиваются раздельно: мышление детей этого возраста находится на очень ранней стадии, — на уровне сенсомоторного развития: «Если бы развитие речи в этот период зависело от состояния мышления, то она (речь) фиксировалась бы на более раннем уровне. Между тем мы наблюдаем в 2-3 года быстрое развитие экспрессивной речи при отставании смысловой. Наполнение новыми смыслами — это следующий этап в развитии мышления и речи»[117].

Вот этого-то «наполнения смыслами», вероятно, и не хватало первобытной речи, что и компенсировалось яркими и безукоризненно точными эйдетическими картинами. Можно примерно наметить тот путь, на котором впоследствии эти «смыслы» образовывались: формирование систем все более возрастающей сложности осуществлялось, как

---

[116] Коссаковский А. Психическое развитие личности в онтогенезе / Психология личности в социалистическом обществе. Активность и развитие личности. М.: Наука. 1989. С. 37-67; Сандомирский М.Е., Белогородский Л.С., Еникеев Д.А. Периодизация психического развития с точки зрения онтогенеза функциональной асимметрии полушарий / Современные проблемы физиологии и медицины. Уфа: Башкирский Гос. мед. университет, 1997. С. 44.

[117] Лебединский В.В. Нарушения психического развития в детском возрасте. Москва: Издательский центр «Академия», 2003. С. 21.

и в онтогенезе, путем интеграции прежних способов организации с новыми, с последующей их модификацией. При этом каждый критический (или кризисный) период характеризуется «преобразованием одного доминантного состояния, свойственного предыдущему возрастному периоду, в существенно новое доминантное состояние, требующееся в последующем возрастном периоде»[118]. Детская эйдетическая память становится составной частью образной памяти, утрачивая при этом свою фотографическую точность и яркость: «судьба эйдетических образов заключается в том, что одни сливаются с восприятием, другие с представлением»[119].

Есть и еще одно свойство человеческой памяти, возможно, имеющее самое непосредственное отношение к загадочной яркости палеолитических изображений: это т.н. «феномен воспроизведения незавершенных действий». Как отмечала Б.В. Зейгарник, открывшая и описавшая его еще в 1927 г.[120], «в ходе экспериментов испытуемые на 90% лучше запоминали незавершенные действия, причем именно незавершенные задания назывались в ходе эксперимента первыми». Б.В. Зейгарник объясняла этот феномен тем, что у любого испытуемого возникал какой-либо мотив, ради которого он выполнял задания: «Выполнение задания выступало в качестве мотивированного намерения. При незавершенности действия намерение остается неосуществленным, создается некая аффективная активность (в терминологии К. Леви-

[118] Аршавский И.А. Основы возрастной периодизации / Возрастная физиология. Ленинград: Наука, 1975. С. 60

[119] Выготский Л.С. Эйдетика. С. 191.

[120] Zeigarnik B. Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen // Psychologische Forschung, 1927, № 9. Недавно эта работа была издана на русском языке. См. Зейгарник Б.В. Воспроизведение завершенных и незавершенных действий // Психология памяти. Москва: ЧеРо, 2002.

на «динамическая система»), которая проявляет себя в другом виде деятельности — в данном случае воспроизведении»[121].

По мнению Ф.В. Бассина, это явление следует сблизить с понятием установки школы Д.Н. Узнадзе: «[…] эта активность, регулируемая определенной установкой и встретившая какие-то препятствия на пути своего развертывания, оставляет след в состоянии реализующих ее нервных образований, который как таковой не осознается»[122].

Между прочим, именно открытый Д.Н. Узнадзе феномен установки отчасти объясняет отсутствие какой-либо классификации в палеолитическом искусстве. Узнадзе выделил в деятельности человеческой психики два плана – «импульсивной» и «опосредованной» деятельности. Характеризуя первый из них, Д.Н. Узнадзе писал: «[…] спецификой его психологически являются в первую очередь непосредственность, включённость субъекта, как и его актов, в процесс поведения, нужно вспомнить о так называемой инстинктивной деятельности животного или же о привычной, механизированной активности животных»[123]. Как мы увидим, феномен палеолитического искусства был связан именно с импульсивной деятельностью и, следовательно, приближался к той самой инстинктивной деятельности животных, о которой говорил Узнадзе. А из этого следует, что в нём по определению не может быть никакой системы, характерной для любой опосредованной деятельности человека.

Но вернёмся к памяти. Вероятным, нелишним будет уточнение, что речь в данном случае идет об образной памяти нормального современного человека. Но вряд ли стоит

---

[121] Зейгарник Б.В. Патопсихология. Москва: Издательство Московского университета, 1976. С. 115.

[122] Бассин Ф.В. Проблема бессознательного. Москва: Медицина, 1969. С. 290.

[123] Узнадзе Д.Н. Установка у человека / Психология внимания. Москва: ЧеРо, 2001. С. 511.

сомневаться в том, что аффективная активность и в палеолите способствовала лучшему запоминанию — только не образному, как у нас, но эйдетическому. Важно отметить, что эта аффективная активность порождалась по преимуществу отрицательными аффективными переживаниями. Это неплохо согласуется с наблюдениями Л.С. Славиной, изучавшей детей с аффективным поведением. Она определила отрицательные аффективные переживания как «такие переживания, в основе которых лежит неудовлетворенность каких-либо жизненно важных для ребенка потребностей или конфликт между ними»[124].

На роль постоянного источника незавершенных действий и, соответственно, аффективной активности кроманьонцев есть только один серьезный претендент. Это охота, важнейший вид деятельности первобытного человека. И сами сюжеты палеолитического искусства не оставляют никаких сомнений в том, что возникновение в мозгу кроманьонца ярких эйдетических картин было связано именно с незавершенной или неудачной охотой, когда дичь уходила от преследования (а такое, естественно, случалось нередко). Косвенно в пользу предположения о том, что источником палеолитических изображений были именно охотничьи эйдетические воспоминания, говорит и характер этих изображений: на стенах пещер сохранилось некоторое количество изображений раненых особей. Но важнее то, что в палеолитическом искусстве животные изображены либо стремительно бегущими, либо замершими в позе напряженного ожидания. Изображения же спокойно пасущихся животных редки (точнее, практически отсутствуют рисунки, которые без всяких сомнений можно трактовать как изображения

[124] Славина Л.С. Трудные дети. Москва-Воронеж: Институт практической психологии МОДЭК, 1998. С. 218.

особей данного вида в состоянии покоя). Хищники же изображались либо в момент атаки, либо непосредственно перед атакой — особенно в этом отношении показательна серия изображений львов в пещере Шове[125]. Животные показаны в пике реакции агрессии, иногда — в сочетании с минимальной реакцией страха. Все это совершенно определенно указывает на то, что память кроманьонца запечатлела животных не в момент пассивного буколического созерцания им «картин живой природы», но во время активной охоты — выслеживания или преследования зверя (правда, что касается изображений крупных кошачьих, то тут, возможно, сам охотник занимал место дичи). Таким образом, получается, что палеолитическое искусство действительно связано с охотничье-производственной деятельностью, однако первобытная магия тут решительно ни при чем. Изображения раненых животных — не магическое предвосхищение событий. Напротив — это след *совершавшегося*, но так и оставшегося *незавершенным* действия.

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

---

[125] Весьма вероятно, что изображено одно животное.
Следует отметить, что использование данных этологии при интерпретации первобытного и традиционного искусства вообще представляется весьма продуктивным. Недавно российский исследователь В.А. Кореняко использовал данные по мимике хищников при интерпретации памятников скифо-сибирского звериного стиля, что позволило ему уверенно связать звериный стиль с облавными охотами (См. Кореняко В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Москва: Восточная литература РАН, 2002. С. 157; Таб. LXIX).

и петроглифов. Это косвенно подтверждает то, что в основе первобытного искусства лежат именно яркие аффективные переживания, в принципе не свойственные земледельческим культурам с их размеренным ритмом жизни. Что касается того обстоятельства, что наиболее яркие и точные изображения сохранились только в кромешной тьме палеолитических пещер, причем, какие-либо внятные следы применения для освещения огня там отсутствуют, то, во-первых, явления эйдетизма распространяются не только на зрительное восприятие, но на все органы чувств, т.е. и на слух, и на осязание. Иными словами, эйдетик может рисовать «на ощупь». Во-вторых, именно в темноте эйдетические картины «ярче», чем на свету[126].

Остается еще вопрос, способный поколебать уверенность в том, что именно эйдетические образы были источником палеолитических рисунков: если все дети — эйдетики, то почему их рисунки не просто далеки от безупречных по динамике и анатомии палеолитических изображений животных, а в известном смысле представляют собой полную им противоположность? Как ни странно, ответить на него довольно просто даже в первом приближении. Несмотря на недоразвитость своего мозга в том, что касается речи и мышления, кроманьонцы были взрослыми особями с превосходно развитой моторикой и координацией движений (в противном случае они просто не выжили бы). Но современный ребенок остается только ребенком, с невыстроенной еще координацией, что и не дает ему возможность на листе бумаги адекватно передать то, что он «видит». Следует также учитывать, что ребенок растет в современном человеческом обществе, и в своем развитии

[126] Выготский Л.С., Лурия А.Р. Память примитивного человека // Психология памяти. С. 397.

не может полностью воспроизвести то время, когда все человечество в известном смысле было еще «новорожденным». Тем не менее, факты ясно говорят о том, что нормальные дети, в 2-3-летнем возрасте активно осваивающие речь, не способны создавать натуралистические изображения, даже отдалённо приближающиеся к палеолитическим. Но существует небольшая группа детей, чьи рисунки обнаруживают поразительное сходство с искусством палеолита. Как уже упоминалось выше, это дети, страдающие аутизмом — т.е. именно те, чья речь практически не развивается. Рисунки аутистов обладают рядом свойств, резко отличающих их от изображений обычных детей:

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

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

«Форма. Абсолютно все животные изображены в профиль. Доминирует стремление к замкнутой форме. В некоторых случаях изображается только часть животного (если вся фигура не умещается на листе). Так, в левой части рисунка нарисован только круп лошади, а в правой нет хвоста у динозавра. С удивительной выразительностью детям удается изобразить позу животных и предать экспрессию движе-

ния – величавую неторопливость верблюдов, стремительность лошадей и птиц, своеобразную пластику динозавров.

«Передача перспективы. На всех рисунках перспектива передается перекрытием (ближняя к наблюдателю фигура закрывает часть более удаленной). На одном рисунке явно присутствует прямая перспектива»[127].

Именно эти свойства позволили российским психологам Н.Г. Манелис и И.С. Гориной уверенно заявить, что рисунки детей-аутистов «удивительно напоминают наскальные изображения эпохи палеолита»[128]. И они не одиноки в своих выводах: ещё в 1997 г. была опубликована небольшая статья А. Шнайдера и М. Томас «Autistic artists give clues to cognition»[129]. Эти исследователи обратили внимание на то же явление: некоторые неспособные к речепроизводству дети-аутисты создают безукоризненно натуралистические изображения, и даже в правильной перспективе. В том же возрасте их «нормальные» сверстники способны рисовать только маловразумительные каракули. Годом позже британский психолог Н. Хамфри опубликовал статью, где сравнил рисунки страдающей аутизмом английской девочки Нади с изображениями эпохи палеолита[130]. В некоторых случаях сходство, действительно, было поразительным, причём во всех отношениях: иногда Надя рисовала странных животных,

---

[127] Манелис Н.Г., Горина И.С. Анализ рисунков детей аутистов. Интернет-конференция «А. Р. Лурия и психология 21 века». http://www.auditorium.ru/aud/v/index.php?a=vconf&c=getForm&r=thesisDesc&CounterThesis=1&id_thesis=531&PHPSESSID=8d562734ec1aea7eb0847e7bd3e912f4

[128] Там же.

[129] Snyder A.W., Thomas M. Autistic artists give clues to cognition // Perception, V. 26, 1997. P. 93-96.

[130] Humphrey N. Op. cit. P.165-191.

составленных из отдельных частей тел разных биологических видов, что тоже встречается в палеолитическом искусстве.

Во «Введении» (с. 35-36) мы уже упоминали о феномене Нади, родившейся в 1967 г. в Ноттингеме и к шести годам так и не освоившей язык и речь. Он был описан еще в конце семидесятых годов прошлого века, но в то время особого внимания не привлек[131]. Хамфри предположил, что удивительный реализм и точность рисунков английской девочки можно объяснить именно ее неумением разговаривать: ее мышление не знало символов, *обозначающих* классы объектов. Иными словами, в отличие от обычных детей, Надя объект *изображала*, но не *обозначала*. Показательно, что к восьми годам, когда Надя все же освоила речь, она во многом утратила свои поразительные способности: ее рисунки по-прежнему были вполне реалистичны, но уже не потрясали воображение так, как ранние ее произведения. Таким образом, Надя, в известном смысле, за несколько лет воспроизвела многотысячелетнюю историю эволюции искусства палеолита к мезолиту и неолиту. Сам Хамфри пришёл именно к такому выводу.

С точки зрения авторов этой книги, Хамфри был прав, но его мысль всё же нуждается в некоторых уточнениях. Прежде всего, пещерное искусство явно появилось не в пещере Шове – скорее всего, человек прибыл в Европу уже с готовым умением создавать изображения. Об этом говорят находки минеральных пигментов на юге Африки. Возможно, что открытие там полноценных изображений, более древних, чем в Европе, только дело времени. Соответственно, протяжённость истории искусства верхнего палеолита, скорее всего, значительно превышает те 20 тыс. лет, которые отводил

[131] Selfe L. Nadia: a Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child. London: Academic Press, 1977.

ей Никлас Хамфри. Важно также отметить, что драматический разрыв между искусством палеолитического и мезолитического типа ясно виден только на примере европейских памятников – в Африке, где не было ледникового периода и, соответственно, перекроившего географию Европы таяния ледников, переход от изображений палеолита к мезолитическим был более плавным, причём, изображения мезолитического типа продолжали создаваться в Южной Африке уже в историческое время. Наконец, искусство вовсе не было «изобретено заново в Ассирии и Египте»[132] — как мы увидим, применительно к Египту следует говорить о революции в изобразительном искусстве, которой предшествовала долгая и до сих пор не всегда понятная эволюция.

Британский психолог в своей работе не исследовал ни явления эйдетизма, ни детской амнезии, ни феномен запоминания незавершенных действий; к тому же, он сильно упростил историю первобытного искусства, что простительно для психолога. Тем более показательно, что даже на одном исследованном феномене он совершенно точно указал на то, что отличало кроманьонца от современного человека: на отсутствие у него развитой речи. Тут необходимо сделать одно уточнение: особенности поведения аутичных детей ни в коем случае не следует считать полной аналогией поведению человека верхнего палеолита. Так, даже рисунки Нади не являются полной аналогией рисункам кроманьонцев, поскольку нередко включали пейзажный «контекст». Но, в любом случае, на роль «матрицы» натуралистических палеолитических изображений с наибольшей долей вероятности могут претендовать именно эйдетические

[132] Humphrey N. Op. cit. P. 176.

воспоминания, подкрепленные (или даже прямо спровоцированные) незавершенным действием — неудачной охотой.

Между прочим, изображения эпохи палеолита и рисунки аутичных детей прекрасно иллюстрируют парадоксальную, на первый взгляд, мысль Дж. Гибсона: ««Я настаиваю на том, что любой рисовальщик (любитель или профессионал) никогда ничего не воспроизводит и не дублирует, какой бы смысл не вкладывали в эти термины. В действительности он размечивает поверхность с таким расчётом, чтобы она передавала инварианты, чтобы в ней запечатлелось содержание сознания. Рисование никогда не является копированием. Даже крошечную часть окружающего мира невозможно скопировать. Скопировать можно только другой рисунок. Мы слишком долго заблуждались, полагая, будто картина *похожа* на то, что она изображает, будто она является *подобием* или *имитацией* оригинала. В картине, конечно, содержится какая-то информация о том, что́ на ней изображено, однако это не означает, что она находится в проективном соответствии с тем, что́ на ней изображалось»[133].

В рассуждениях Гибсона особый интерес представляет мысль о том, что «скопировать можно только другой рисунок». Но что могло быть этим «другим рисунком» в случае с изображениями верхнего палеолита, относительно которых с большой долей вероятности можно предположить, что он ещё не был опосредован речью и языком (что следует из анализа рисунков современных аутистов)?

Феноменом эйдетической памяти можно объяснить только неповторимый впоследствии натурализм палеолитического искусства. Но объяснение полному отсутствию обобщения и контекстуальных связей между отдельными изображения-

[133] Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: «Прогресс». 1988. С. 392.

ми следует искать именно в этом не существовавшем — в речи. Точнее, как мы увидим, следовало бы говорить о речи в самой начальной фазе ее формирования. Но прежде нам следует обратиться к функциональной асимметрии головного мозга. Как известно, функции левого и правого полушарий мозга у современного человека различны: левое полушарие отвечает за логическое мышление и распознавание речи, правое — за распознавание образов и образное мышление. Мозг кроманьонца менялся на протяжении всего верхнего палеолита: продолжали формироваться лобные, теменные и височные доли левого полушария. При этом затылочные доли мозга кроманьонца были гораздо больше, чем у современного человека (Homo sapiens sapiens расставался с этим «излишком» на протяжении практически всего верхнего палеолита). Сейчас большинство психофизиологов склоняется к тому, что при восприятии зрительных стимулов преобладание левого или правого полушария мозга определяется соотношением двух этапов переработки: зрительно-пространственного (правое полушарие) и процессов вербализации (левое полушарие)[134]. При восприятии написанного слова его зрительный «образ» формируется в затылочных отделах правого и левого полушария, но семантический анализ и «принятие решения» осуществляется при активном включении фронтальной зоны левого полушария[135]. Правда, тут речь идет о восприятии письма — но, как мы увидим впоследствии, те же механизмы действуют при восприятии любого изображения вообще. Российский психолог В. Ротенберг отметил[136], что правое полушарие неспособно к речепродукции, но по-

[134] Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю. Ук. соч. С. 174.
[135] Там же. С. 216.
[136] Ротенберг В. Психология творчества.
http://flogiston.ru/projects/articles/self_behav11.shtml

нимает речь в довольно широких пределах. Плохо оно справляется только с восприятием сложных грамматических конструкций. Левое полушарие, в свою очередь, способно к адекватной оценке музыкального ритма, но распознавание мелодий остается ему недоступным. Отмечено также, что повреждение правого полушария нередко приводит к утрате творческого потенциала не только музыкантами или художниками, но и поэтами, оперирующими исключительно словами, и даже математиками: поэты не теряют способности к версификации (т.е. к имитации стихосложения), — но «дух поэзии» им уже недоступен; математики не теряют способности к решению тривиальных задач, — но утрачивают способность к решению задач, требующих создания нового алгоритма решения. Известно также, что правое полушарие ответственно за координацию движений и за все то, что называется «языком тела». Можно предположить, продолжает В. Ротенберг, что и язык глухонемых находится под его контролем. Однако он страдает при повреждении не правого, а левого полушария[137]. Наконец, полной прерогативой правого полушария считалось опознание сложных образов (например, изображений человеческого лица). Но в тех случаях, когда изображение лица содержит отдельные, чрезвычайно характерные и бросающиеся в глаза черты, их распознавание легче осуществляется левым полушарием.

---

[137] Наблюдение В. Ротенберга только подтверждает, что «язык жестов» строится «поверх» речевых знаков, а не предшествует им.

По поводу «языка жестов» Б.Ф. Поршнев писал: «...вспомним, что актеры, как и ораторы, педагоги, да в сущности в той или иной мере любой человек, употребляют эти внеречевые средства вовсе не в качестве непроизвольного проявления и спутника внутренних чувств, а для обозначения таковых и еще чаще в семантических целях — для уточнения смысла произносимых слов» (Поршнев Б.Ф. Ук. соч. С. 136-137).

Таблица I

Различия между полушариями мозга при зрительном восприятии[138]

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

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

Подчёркнутый — палеолит

Подчёркнутый курсив — мезолит и неолит

Курсив — свойства, в равной мере характерные и для палеолита, и для более позднего времени

[138] Таблица составлена на основе данных, приведенных в: Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю. Ук. соч. С. 175.

Таким образом, у современного человека ни левое, ни правое полушария мозга не в состоянии поодиночке справиться со стоящими перед человеческим мышлением задачами: «[…] когда все элементы информации достаточно однородны или отличаются лишь по вполне определенному признаку и их можно легко формализовать, то левое полушарие вполне способно обработать все эти элементы одновременно, симультанно и даже быстрее, чем правое полушарие. А вот если образ достаточно сложен и не содержит четких и легко формализуемых отличительных признаков (как фотографии обычных человеческих лиц, не искаженных слишком характерными и необычными чертами), то преимущество в скорости и комплексности обработки действительно за правым полушарием»[139].

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

[139] Там же.

в соответствии со специфичной для себя стратегией их представления»[140].

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

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

[140] Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю. Ук. соч. С. 175.

впечатления от действительно взволновавшей вас картины или кинокартины. Что бы вы ни сказали, это всегда будет только слабым приближением к тому, что вы хотели бы сказать: многозначный контекст искусства адекватно передается лишь через многозначный контекст искусства же»[141].

В целом, точки зрения Марютиной и Ермолаева, с одной стороны, и Ротенберга с другой, различаясь в деталях, сходятся в главном: работа левого и правого полушарий мозга современного человека взаимодополняет друг друга. Однако с человеком верхнего палеолита вопрос остается открытым. Тут велик соблазн объявить верхнепалеолитическую культуру исключительно «правополушарной». Но формальные особенности палеолитического искусства свидетельствуют скорее о недоразвитости функций обоих полушарий мозга (с некоторым преобладанием функций правого, «образного» полушария), но ни в коем случае о гипертрофированном развитии какого-либо одного из полушарий за счет другого.

На Таблице I хорошо видно, что правое полушарие ответственно за установление различий, оценку пространственных отношений и зрительно-пространственный анализ. Оно же делает восприятие конкретным. А вот за отсутствующие в палеолитическом искусстве контекстуальные связи и обобщение ответственно именно левое полушарие. Вместе с тем, при всей яркости и уникальности палеолитических изображений (той самой уникальности, которую левое полушарие еще не загнало в бесконечные ряды совершенно неотличимых друг от друга петроглифов неолита и, особенно, эпохи металла), правополушарная целостность восприятия мира их авторами вызывает большие сомнения: отображение видимого мира в целостных картинах, где отдельные элементы плотно увязаны между собой, в палеолите отсут-

[141] Там же.

ствует полностью, и появляется только в мезолите. Полностью отсутствует и правополушарный многозначный контекст. При этом палеолитическому человеку явно было доступно «левополушарное» установление сходства (иначе более ранние изображения не могли бы провоцировать появление более поздних), равно как и распознавание легко различимых или знакомых стимулов.

Наиболее древней функцией мышления следует, вероятно, признать установление различий, за которым, по А.Р. Лурия, «стоит наглядно-действенное мышление»[142]. Основанием для этого умозаключения является тот фундаментальный факт, что в онтогенезе «умение различать созревает раньше, чем операции обобщения»[143]. Вряд ли мы ошибёмся, если предположим, что и в филогенезе установление различий предшествовало установлению тождества. Иными словами, кроманьонец видел сходство между разными особями одного и того же биологического вида, однако не мог объединить их в один класс явлений – т.е., говоря современным языком, он не мог осознать, что все эти особи принадлежат к одному биологическому виду.

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

[142] Лурия А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 88.
[143] Там же.

развертывать последовательные серии взаимосвязанных между собой «картинок», пронизанных парадигматическими и синтагматическими связями.

Разумеется, только что нарисованная (точнее, фрагментарно обозначенная) картина функционирования образного мышления кроманьонца, во-первых, страдает неполнотой и, во-вторых, лишена целостности. Однако одно ясно со всей определенностью: «образным» такое мышление назвать нельзя, поскольку в нём отсутствовала вербальная составляющая, неотъемлемая часть образного мышления современного человека. И все же, каким образом функционировало в процессе изобразительной деятельности мышление первобытного человека? Приблизиться к возможности ответа на этот вопрос может помочь только психофизиология высшей нервной деятельности человека и особенно психофизиология движений. Выдающийся психолог Н.А. Бернштейн приводил следующую «опись» уровней построения движений, отмечая, что последовательность их наслоений формировалась в филогенезе: «*A* — уровень палеокинетических регуляций, он же рубро-спинальный уровень нервной системы. *B* —уровень синергий, он же таламо-паллидарный уровень. *C* — уровень пространственного поля, он же пирамидно-стриальный уровень. Распадается на два подуровня: *C1* — стриальный, принадлежащий к экстрапирамидной системе, и *C2* — пирамидный, относящийся к группе пирамидных уровней. *D* — уровень действий (предметных действий, смысловых цепей и т.д.), он же теменно-премоторный уровень. *E* — группа высших кортикальных уровней символических координаций (письма, речи и т.п.)»[144].

Из всех этих уровней нас по-настоящему интересуют только последний, — *E,* — поскольку именно там осуществляется

[144] Бернштейн Н.А. О построении движений // Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений. С.55-56.

координация движениями рисования, ваяния и письма. Но это вовсе не значит, что последний «этаж» уровней построения движений отменяет все последующие. По этому поводу на с. 185-186 той же работы Бернштейн пишет: «Анализ некоторых особенно сложных и интеллектуализированных актов поведения, например письма или речи, устанавливает в них наличие большого числа иерархически наслоенных этажей, или, что сводится к тому же самому, наличие иерархически наслоенных одна на другую координационных перешифровок в большем количестве, нежели число насчитываемых нами уровней до предметного включительно. В акте письма, например, мы имеем налицо уровень синергий, задающий основную колебательную синергию скорописи; уровень пространственного поля *C*, обеспечивающий адаптацию движения пера к поверхности бумаги и соблюдение геометрических особенностей почерка при допущении пластической вариативности величины букв, положения листа, позы пишущего и т.д.; наконец, уровень действий *D*, определяющий топологические особенности почерка, верховно управляющий высшим автоматизмом скорописи и осуществляющий правильные алфавитные начертания букв (то, что мы выше назвали модулированием скорописной колебательной синергии уровня *B*). Легко убедиться, что над всеми этими уровнями или перешифровками остаются еще по меньшей мере две координационных перешифровки, не нашедших себе места в уровнях построения, рассмотренных до этого момента. Во-первых, идя снизу вверх, это будет перешифровка фонетическая и грамматическая (один или даже два отдельных, подчиненных один другому процесса), т.е. *перевод фонетического образа речевого звука* на язык азбучного начертания, и перевод *фонетического образа* слова на язык грамматического верного буквенного подбора (spelling)... Во-вторых, это будет перешифровка смысловая, т.е. превращение зерна мысли или фразы на знакомом, но не родном языке или

высказывания, помнящегося лишь по общему смыслу, и т.д., в звуковой и, далее, графический образ слов, которые мы намерены написать.

«[...] и патологические признаки, в особенности признак персеверации (см. гл. IX), тоже в целом ряде случаев указывает на раздельные уровни, лежащие выше *D*, каждый из которых просвечивает в патологических случаях своей особой, иначе построенной персеверацией. Нижеследующий пример из области уже проанализированных нами уровней может пояснить сказанное. Пациент, персеверирующий в уровнях *B* или *C*1, исполняя задание нарисовать кружок, не может остановиться после первого обведения контура и рисует или нескончаемый клубок на одном месте, или штопоровидную спираль. Если же персеверация обусловлена поражением в уровне действий, то подобное же задание вызывает появление целой вереницы отдельных кружков, каждый из которых ничем не патологичен сам по себе, но которые в совокупности могут заполнить собой целый лист. Разные уровни из числа уже знакомых нам дали на одно и то же задание совершенно различные персеверации: «[...] в ответ на предложение нарисовать дом больной, персеверирующий в уровне *D*, изображает либо общепринятую схему домика много раз по одному месту, либо целую улицу схематических домиков. Но к какому уровню отнести персеверацию больного, который исполняет это задание, рисуя сперва крышу в виде буквы Д, а под ней — запутанный клубок линий, ясно обнаруживающий, однако, за Д-образной крышей последовали сначала круговые, О-образные, а под конец — ломаные, М-образные линии? Это уже не схема дома в уровне *D*, а какая-то сложная смесь схематического рисунка, идеографического иероглифа и письменного обозначения *«ДОМ»*, свидетельствующая о нарушении по меньшей мере в еще

одном возвышающемся над *D* уровне, в котором смыкаются предметные схемы и речевые, письменные начертания»[145].

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

Главное для нас в более чем основательных рассуждениях Бернштейна — то, что здесь мы впервые подходим к письму, а именно, к принципиальной неразличимости на уровне моторики (а возможно, и на уровне «перешифровок») письма и рисования. Иными словами, с точки зрения психофизиолога, это один и тот же процесс. Да и не только с точки зрения психофизиолога. Историки приходили к тем же выводам, причём на совершенно иных основаниях. Так, Б.Ф. Поршнев считал, способностью создавать изображения обладает только человек, тем более, способностью создавать как натуралистические, так и предельно схематичные их варианты. Поршнев выводил современные алфавиты из пиктографического письма, что, как мы увидим впоследствии, видимо, неверно. С его точки зрения, речевой знак «декодировался» изображениями[146]. Этот тезис также нуждается в комментариях, и ниже, в разделе, посвящённом дисграфиям, мы подробно остановимся на этой проблеме. Как бы то ни было, изначальная нерасчленимость рисования (в широком смысле) и письма давно уже не является тайной ни для представителей естественно-научной дисциплины психофизиологии, ни для историков. А это является очень веским

[145] Там же. С. 186-187, 188.
[146] Поршнев Б.Ф. Ук. соч. С. 140.

свидетельством истинности этого тезиса. К сожалению, ни исследования Н.А. Бернштейна, ни прозорливые догадки Б.Ф. Поршнева до сих пор остаются неизвестны историкам искусства и грамматологам.

Давно уже намечена, по крайней мере, общая периодизация истории соотношения письма и искусства: «[…] процесс генезиса искусства можно разделить на три этапа. Первый этап – до появления в первобытном искусстве изображений, имеющих прежде всего коммуникативную функцию. Второй этап – до полного обособления письма, когда оно оказывается окончательно соотнесенным с языком. Третий этап – существование искусства и письма как совершенно обособленных систем»[147].

Как мы только что видели, с точки зрения психофизиологии искусство и письмо так никогда и не становятся «совершенно обособленными системами». Но с точки зрения культуролога, искусствоведа и лингвиста это разные вещи. Дело в том, что в некоторый момент полностью расходятся их знаковые роли. И это можно назвать вторым фундаментальным фактом психофизиологии палеолитического искусства. Для нас в контексте данной работы важно то, что изначальная слитность письма и рисования, служит доказательством глубокого залегания корней письменности. Поэтому предысторию (а, может быть, и историю) письменности, письма вообще, следует начинать с изображений палеолита. Эта мысль, при всей её кажущейся парадоксальности, имеет последователей. Ограничимся только цитатой из книги Ю.В. Громыко «Метапредмет “Знак”»:

«Мы не согласны с точкой зрения тех учёных, которые считают, что иероглифы и схемы – это письменность, отделённая от звучащей речи; а письменность же возникает зна-

[147] Карапетьянц А.М. Ук. соч. С. 445-467.

чительно позже, выступая вторичной знаковой системой, – уже после появления звуковой речи и действуя на её основе.

«На наш взгляд, образная воззрительность, стоящая за словом, возникает исходно и лежит в самом основании рождающегося языка. Построение схем есть, с нашей точки зрения, вторичный запуск процесса происхождения языка»[148].

Если суммировать все, сказанное выше, то мы неизбежно приходим к тому же выводу, что и полученному на основе анализа эйдетического натурализма палеолитических изображений. Они не могли быть связаны с «нашими» образами, поскольку у современного человека именно «перешифровка» является обязательным условием и создания изображений, и письма. У современного человека «внутренний образ» определяется объектом изображения в той же (если даже не меньшей) степени, что и культурной традицией (т.е. теми же «перешифровками»): именно она заставляет нас «видеть» объект в правильной перспективе (как средневекового иконописца — в перспективе обратной). Именно культурная традиция заставляет нас определенным образом компоновать плоскость изображения или пространство — если речь идет о скульптуре. Причем, эти культурные навыки закреплены очень глубоко, на уровне пространственного поля построения движений. Блестящим доказательством этому утверждению служит то, что почерк человека остаются одинаковым вне зависимости от того, держит ли он перо как обычно, в зубах, или оно прикреплено к сгибу локтевого сустава.

Но есть и еще один аспект «перешифровки». При взгляде на любое изображение, созданное человеком начиная с эпохи мезолита, в глаза бросается одно их свойство: композиция

[148] Громыко Ю.В. Метапредмет «Знак». Схематизация и построение знаков. Понимание символов. Москва: Пушкинский институт, 2001. С. 115, 116.

является, в известном смысле, аналогом семантических полей, причем в изобразительных семантических полях полностью доминируют ситуационные и понятийные связи. Забегая несколько вперёд, отметим, что именно возможность «перешифровать» изображение в семантическое поле и позволяет нам «понимать» рисунки десятитысячелетней давности, о которой речь шла во «Введении». Рассмотрим с этой точки зрения классический памятник мезолитического искусства Испании. Выстраивается примерно такое понятийно-ситуационное семантическое поле:

козел ⇒ охотник ⇒ лук ⇒ стрелы ⇒ рана ⇒ след ⇒ преследование

Но даже это «понятное» наскальное искусство мезолитического типа все еще очень далеко от изображений, создаваемых современным человеком. Дело в том, что в данном случае исходной точкой семантического поля может быть избрано любое понятие ряда. В этом и состоит основное отличие архаичного искусства мезолитического и/или раннеолитического типа от более развитых изобразительных форм традиционного искусства, например, от европейского средневекового искусства. Там изображение, связанное с ключевым понятием, помещается в геометрическом центре композиции. Если на иконе изображена Богоматерь с Младенцем, то ни у кого не возникает сомнения, что главный элемент композиции — именно Младенец, поскольку Его изображение и помещено в геометрическом центре иконы.

Но всякий, кто попытается реконструировать семантическое поле «Большого плафона» палеолитической Альтамиры или «Большого зала быков» из пещеры Ляско, непременно потерпит фиаско — никакого геометрического центра там нет и в помине, а последовательность **бизон$_1$ ⇒ бизон$_2$ ⇒ … ⇒ бизон$_n$** семантического поля не образует, если не считать

таковым бесконечное воспроизведение одного и того же зрительного образа (т.е. ни что иное, как персеверацию). Именно благодаря идентичности всех воспроизведенных на скальном своде животных говорить о «понятиях» в данном случае было бы некорректно. Понятий-то как раз нет; есть только конкретные особи, чьи «портреты» украшают первобытные пещеры.

Таким образом, некоторое подобие упорядоченности существовало и в палеолитическом искусстве, только место композиции занимала персеверация. Любопытно, что у современного человека точно локализовать управление персеверацией невозможно — она проступает при поражениях верхних слоев коры многих отделов мозга. Б.Ф. Поршнев в связи с этим считал, что «на подступах к возникновению второй сигнальной системы роль персеверации могла быть существенней»: «Инертное, самовоспроизводящееся “настаивание на своем” могло выгодно послужить как одной, так и противоположной стороне в отбрасывании или в утверждении и закреплении интердикции, следовательно, в генезисе суггестии. [...] Если же последующие исследование и не отведут специального места персеверации в филогенезе второй сигнальной системы, остается уверенность, что на позднейших этапах это довольно элементарное нервное устройство просыпалось снова и снова, становясь опорой всюду, где требовалось повторять, повторять, упорно повторять, — в истории сознания, обобщения, ритуала, ритма»[149].

Сейчас, спустя больше сорока лет, прошедших с момента публикации книги Б.Ф. Поршнева, можно с уверенностью сказать, что «элементарное нервное устройство», во-первых, оказывается не таким уж элементарным; во-вторых, его роль в генезисе изобразительного искусства была весьма велика — поскольку следы персеверации обнаруживаются не только

[149] Поршнев Б.Ф. Ук. соч. С. 434-435.

в искусстве палеолита, но и, например, в бушменской наскальной живописи, являющейся типичным примером искусства мезолитического типа.

Весьма вероятно, что различия между современным и первобытным рисованием простираются еще глубже. Дело в том, что, вроде бы, совершенно одинаковые вещи человек рисует по-разному. Можно *обвести* карандашом нарисованный или вытесненный на бумаге круг, *срисовать* круг, который видишь перед собой, или *изобразить* круг, являющийся составной частью чертежа: «Все это будут круги или их более или менее близкие подобия, но, тем не менее, во всех перечисленных примерах их центрально-нервные корни, их уровни построения и сопровождающие их мыслительные процессы будут существенно разными. Во всех упомянутых вариантах мы встретимся и с различиями в механике движения, в его внешней, пространственно-динамической картине и, что еще более важно, с глубокими различиями координационных механизмов, определяющих эти движения»[150].

Возникает естественный вопрос: а какой, собственно, «круг» рисовал кроманьонец? Ведь от ответа зависит многое — и, прежде всего, понимание того, какой «план» имел он перед своим мысленным (или не мысленным?) взором. Для начала отметим, что абстрактных кругов он как раз и не рисовал. Подавляющее большинство палеолитических изображений — животные. Причем, в тенденции эти изображения стремятся к максимальному натурализму. Дальше опять предоставим слово Н. А. Бернштейну: «Обобщая, нужно сказать, что во всех рассмотренных случаях [*изображения кругов — авторы*] движущуюся конечность (точнее говоря, ее рабочую точку) ведет пространственный контур движения; в подуровне С1 — непосредственно заданный (типовое

[150] Там же. С. 126.

движение — обведение предъявленной фигуры); в подуровне С2 — заданный или предъявляемый как геометрическая форма, без ограничения местоположения и масштаба (типовое движение — срисовывание фигуры). Именно по отношению к рабочей точке и соблюдается в описываемом уровне наинизшая вариативность и наибольшая точность.

«[...] уровни, хорошо приноровленные к выполнению штампов, мало пригодны для реализации разовых, непосредственных двигательных реакций, может быть, именно в силу большой и громоздкой сложности выполняемых ими координаций. Штампы уровня синергий могут быть очень точно пригнанными, отработанными, обладать сыгранностью, охватывая иногда огромные ансамбли мышц и сочленений, но создавать новые, внезапные двигательные комбинации этому уровню так же трудно, как оркестру играть импровизацию. Наоборот, более высокие уровни, легко идущие в непроизвольном плане на допущение вариаций в отдельных сторонах и компонентах движения, с той же легкостью осуществляют по побуждениям удобства или необходимости преднамеренные разовые модификации своих (обычно более простых и портативных) движений, откликающихся на то или другое нетрафаретное изменение ситуации»[151].

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

[151] Там же. С. 126-127.

То, что это именно так, следует из исследований А.В. Запорожца: во-первых, он и его сотрудники обнаружили, что распознавание объекта генетически связано с движениями ощупывающей руки. Продолжая мысль И.М. Сеченова, Запорожец утверждал, что «глаз, прежде чем выполнить свою ориентировочную функцию самостоятельно, должен обучиться у ощупывающей предмет руки»: «Полученные в нашей лаборатории данные подтверждают это положение. Так, А.Г. Рузская, [...] изучавшая процесс различения и обобщения геометрических форм, добилась почти стопроцентного эффекта, обучая первоначально детей-дошкольников обводить контур предъявляемых фигур пальцем и знакомясь таким образом с особенностями этих фигур путём осязания. Проделывая подобного рода манипуляции, испытуемые следили одновременно за своими движениями взором, и постепенно ориентировочные движения их глаза всё точнее приурочивались к конфигурации воспринимаемой формы»[152].

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

[152] Запорожец А.В. Психология действия. Москва-Воронеж: МОДЭК, 2000. С. 132-133.

Но ещё более интересные результаты дали опыты А.В. Запорожца с глухонемыми детьми: «Переход от *языка жестов* к *языку рисунка*, осуществляемый до вступления звуковой речи, не какой-то специальный факт, полученный искусственно на материале глухонемого ребёнка, а есть, очевидно, внутренняя закономерность развития речи, которая не проявляет себя в нормальном онтогенезе потому, что там развитие речи по-иному связано с процессом обучения. [...]

«В проведённом нами исследовании детского рисунка выявилась тесная связь графики и мимики ребёнка. Как показывает исследование, мимическая выразительность – один из генетических корней мимики ребёнка»[153].

Больше того: один из воспроизводимых А.В. Запорожцем рисунков глухонемого ребёнка по уровню исполнения приближается к рисункам Нади. Между аутичной Надей и глухонемыми детьми общее только то, что они не способны к нормальному освоению речи. Причём, заметим, именно речи, поскольку мышление глухонемых детей, в общем, развивается совершенно нормально. Следовательно, мы приходим, в который уже раз, к одному и тому же выводу: ключ к рисованию лежит не столько в мышлении, сколько в слове. Факты ясно указывают на то, что в дизонтогенезе «выключение» речи приводит к гипертрофированному развитию способности к рисованию, приближающейся к возможностям первобытного человека, а в некоторых случаях (Надя) – просто идентичны им.

Таким образом, прелюбопытная складывается картина: кроманьонец мог рисовать, но, скорее всего, не мог объяснить, что, почему и зачем он рисует. Без речи, т.е. без «перешифровок» уровня *Е*, создание изображений не могло быть и волевым актом; все уровни построения движений, необхо-

[153] Там же, с. 176.

димые для создания изображений, включались по команде «извне» и реализовывали эйдетическую картину, хранившуюся в памяти кроманьонца. Роль спускового механизма могли исполнить разные внешние стимулы, но эта проблема выходит за пределы сюжета данной книги. Для нас важно, что эйдетические картины палеолита не могли быть знаками, т.е. в изображениях палеолита бессмысленно искать зачатки письма: при всём их совершенстве, они остаются только материалом, из которого в будущем сформируется изобразительная деятельность, которая сможет породить и письмо, и искусство.

Заканчивая этот раздел, забегая вперед, мы должны отметить те черты «первобытности», которые столь ясно просматриваются в искусстве древних цивилизаций, особенно, наверное, – древнеегипетской и, на самом деле, отсутствующие в культурах «традиционных». Говоря о культуре Древнего Египта – культуре письменной – мы уже опираемся на важнейшую базу, сохраненную письменной фиксацией языкого мышления, а, потому и языковой картины мира древних египтян. Именно это позволяет нам увидеть архаику не только египетского языка, но и собственно мышления, однако не помешавшую ему сформировать удивительную для нас систему «мифотеологии» – безупречную с точки зрения её внутренней логики и совершенно невозможную в рамках современного мышления. Не менее своеобразным оказывается и искусство, в полной мере отражающее специфику и форму мышления древних египтян.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с древнеегипетским искусством, особенно живописью и рельефами, но о чем редко говорят, это загадочная «детскость» основных его черт при всём безусловном мастерстве тех, кто его создавал. То как египетский художник разворачивает фигуры на плоскости, как он обходится даже без намеков

на перспективу, с какой избыточной подробностью он изображает отдельные детали вроде оперения птиц или листьев на деревьях – всё это заставляет вспоминать рисунки детей, а не взрослых. О схожести принципов рисования древнеегипетских художников с творчеством детей дошкольного возраста писал еще в 1919 г. Г. Шэфер[154], но только сейчас этому находится реальное – психофизиологическое объяснение. Мифологическое мышление людей эпохи ранних цивилизаций было не только культурным, но и закономерным стадиальным феноменом. Все характерные черты этого способа мышления с его парадоксальной с нашей точки зрения системой классификации, отождествлением по единичным признакам, объективизацией мыслей и чувств и т.д. – все это было проявлением психики, еще не во всём похожей на нашу[155]. Эпоха перехода от образно-конкретного к абстрактному мышлению порождала культуры, создававшие выдающиеся произведения искусства и, одновременно, постоянно ставящие нас в тупик странностью и действительно «детскостью» своего восприятия и отображения мира. Эти черты очень ясно проступают в форме языкового мышления, в не меньшей степени проявляются они и в искусстве.

Мифологическое мышление, которое мы так часто называем «метафорическим», это не прием, не продукт художественного творчества, а реально существовавшая форма выражения мыслительных процессов. То, что сейчас совершенно «законно» живет в литературе, кино, театре, еще совсем недавно было обыденной формой мышления. Парадоксальность этой ситуации становится для нас постоянной «обманкой», и мы невольно воспринимаем древнеегипетскую культуру

---

[154] Schäfer H. Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage. (repr.) Wiesbaden, 1963.

[155] Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. Сакт-Петербург: Алетейя, 2010. С. 31-44; 260-301.

практически как тождественную нашей и, признавая своеобразие ее «художественного языка», приписываем ей нашу собственную логику и мотивации, на самом деле совершенно ей чуждые. Нам невольно кажется, что своеобразие египетского искусства определяется тем, что художники сознательно избрали такую стилистическую форму и просто следовали традиции, и что если бы египетский художник переехал, например, в Грецию с ним бы произошло практически то же, что произошло с Эль-Греко, когда он перебрался в Испанию. А между тем, форма египетского искусства (особенно живописи и рельефа) это закономерное отражение такой формы мышления, которое оперирует отдельными частями, перемещаясь от одной к другой, но никак их не синтезирует. Архаическая картина мира – это причудливый паззл, в котором элементы не подгоняются друг к другу, перекрывают друг друга и который, тем не менее, поразительным образом всегда идеально «собирается» с точки зрения того, кто его складывает[156]. И это вполне закономерно, поскольку архаическое мышление в каждый отдельный момент обрабатывает один конкретный фрагмент, а затем переходит к следующему. Такая операция действительно не замечает непрерывно возникающих вопиющих противоречий, поскольку каждый по отдельности фрагмент просто не может быть противоречивым[157]. Общая картина при этом получается в виде суммы фрагментов, а не их синтеза, но, поскольку «читается» такая картина по тем же принципам, по которым складывается – противоречия

[156] Так Нут, богиня неба, описывается и изображается то как женщина, стоящая аркой над землей, то как корова, то как свинья, то как небесный поток.

[157] В случае с богиней Нут ее образ зависит от того, что мы в данный момент о ней повествуем: как жена бога Геба она – женщина, как мать солнечного бога – корова, как породительница звезд – свинья. Для мифологического мышления только это имеет смысл и закономерный для нас вопрос «кто такая богиня Нут?» показался бы египтянину абсурдным.

остаются вне поля зрения «смотрящего». Еще раз подчеркнем, что это – реальная форма мышления, отражавшаяся во всех проявлениях языка культуры[158]. В непосредственно языковом мышлении оно порождает т.н. «относительные формы», при которых позиция субъекта предложения смещается на объекты в процессе его развертывания. В искусстве же оно проявляется в построении фигуры на плоскости по принципу ортогональной проекции, фактически сканирования, когда позиция «фокуса» находится напротив каждого ее элемента[159]. Мифологическое мышление было совершенно закономерной стадией развития человеческого сознания, породившей свою специфическую знаковую систему, одним из проявлений которой было, в частности, рождение морфеграфических систем письма, к коим относится египетская иероглифика[160]. С точки зрения развития человеческого сознания эта стадия действительно соответствует *форме* детского мышления[161]. Но никак не интеллекта. Древнеегипетская цивилизация была способна породить не только выдающиеся произведения искусства и архитектуры, но и удивительные по глубине и мудрости памятники теологии и «философии жизни». Мудрец с мышлением ребенка – таким представляется образ культуры этих людей, которые видели, чувствовали и переживали то же, что чувствуем и переживаем мы, но чьи рассуждения, объяс-

---

[158] См. подробно: Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека. М., 1984.

[159] Этот принцип «художественного черчения» в древнеегипетском искусстве был блестяще разобран в замечательной книге Б.Раушенбаха: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Наука, 1980. С. 15-41; Он же: Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2002. С. 181-219.

[160] Бернштейн Н.А. О построении движений / Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений. М.: Издательство "Институт практической психологии"; Воронеж: НПО "Модэк", 1997. С. 88.

[161] Подробно см. об этом: Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. М., 2007. С. 110-128.

нения и мотивации были чуть-чуть иными, нежели наши. Вот это «чуть-чуть» и создает, как представляется, те трудности, которые постоянно возникают у нас при попытке взглянуть на мир глазами древних египтян. Когда, например, человек считает, что любовь – это не его собственные чувства, а сознательное воздействие на него со стороны объекта этих чувств. Или, когда он уверен, что спонтанно родившаяся в голове мысль была на самом деле подсказана ему кем-то извне. И еще один важный момент: причинно-следственные связи, управляющие всеми событиями нашей жизни, мы, как правило, даже не замечаем ввиду их самоочевидности. Древних же египтян (как и детей) они наоборот чрезвычайно занимали и объяснению их они придавали огромное значение.

3. Мезолит, неолит и эпоха металла

Искусство мезолита уже упоминалось в предыдущем разделе[162]. Это эпоха, во многом, условная. Его следует рассматривать как первую, но вовсе не обязательную фазу неолитического цикла истории. Дело в том, что в некоторых местах на этот период, промежуточный между палеолитом и неолитом, вообще не остается времени: в районе «Плодородного полумесяца» первые земледельческие (т.е. неолитические по определению) культуры появляются в IX тысячелетии до н. э. (ок. 11 тыс. лет назад), практически минуя мезолитическую стадию. В Республике Мали на Нагорье Бандиагара были обнаружены фрагменты керамики, датируемые серединой- второй половиной X тыс. до н.э.[163], когда в зоне

[162] Подробно о послепалеолитическом искусстве см.: Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. С. 151-200.

[163] Ozainne S., Huysecom E., Mayor A., Robion-Brunner C., Soriano S. Une chro-

Плодородного Полумесяца царил ещё докерамический неолит. Но и там происходила настоящая «культурная революция»: раскопки на Гёбекли Тепе на юге Турции за последние 20 лет открыли монументальную каменную архитектуру и скульптуру (!) у охотников X тыс. до н. э., не имевших ни малейшего понятия о земледелии[164]. Искусство Гёбекли Тепе совершенно не похоже на одновременное ему искусство мезолитического типа в Африке и Европе. Если говорить об аналогиях этим памятникам, то в архитектурном отношении это мальтийские храмы IV–III тыс. до н.э., а зооморфные рельефы обнаруживают некоторое сходство с фресками более позднего Чатал-Гуюка.

Рисунок 12. Охота на оленей. Наскальная живопись. Испания, Валлторта.

В Европе переход к мезолиту сопровождался страшной катастрофой: таянием ледника. В Южной Азии, в Африке и в Австралии оледенения не было, и там переход от финальных фаз верхнего палеолита к мезолиту проходил, вроде бы, не так драматично. Так, в долине Нила, где много позже возникла древнейшая цивилизация, «палеолит продержался вплоть до VI тыс. до н.э.»[165]. Однако палеолит этот радикально отличался от европейского, поскольку микролитическая

nologie pour le peuplement et le climat du pays dogon : la séquence culturelle et environnementale du gisement d'Ounjougou (Mali) // Antropo, V. 18, 2009. P. 41.

[164] Подробно об истории и значении открытий на Гёбекли тепе см.: Шмидт К. Они строили первые храмы. Таинственное святилище охотников каменного века. Археологические открытия в Гёбекли Тепе. СПб.: Алетейа, 2011.

[165] Там же. С. 24.

индустрия в долине Нила (в Египте и Нижней Нубии), как и в ряде областей Восточной Африки, фиксируется уже в слоях, датированных XX-XXI тыс. до н.э.[166] Но имеются примеры и крайне замедленной эволюции: с конца верхнего палеолита и до наших дней культуры аборигенов Южной Африки (бушменов) и Австралии очень недалеко ушли от мезолитической каменной индустрии. Однако резкие изменения климата происходили во всём мире: «Верхний дриас – последний пароксизм позднеледникового похолодания – был прерван быстрым ростом глобальных температур, ознаменовавшим окончательный переход от плейстоцена к современному тёплому периоду – голоцену. Но некоторым оценкам, основанным на показаниях гренландских ледовых кернов, температура Северного полушария за считанные десятилетия (?!) выросла на несколько градусов (если, конечно, это не локальный феномен или ложно понятый изотопный "сигнал")»[167].

Таким образом, более или менее однородное палеолитическое человечество (хотя неравномерность развития была заметна, как мы видели, и в палеолите) испытало сильнейшее потрясение, и произошло это событие между 12 и 10 тыс. лет назад. Так или иначе, потрясение это было связано с таянием ледников, повышением уровня мирового океана и другими изменениями окружающей среды. После этого момента какие-то культуры начали эволюционировать в ускоренном темпе, какие-то развивались крайне медленно. Но, в любом случае, это было уже новое человечество.

---

[166] Там же. С. 15.

[167] Прусаков Д.Б. Древний Египет: почва цивилизации. (Этюд о неолитической революции). М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009. С. 21. Поздний дриас, которым заканчивается ледниковый период, датируется временем 8900-8000 гг. до н. э.

Возможно, именно мезолит и неолит, а не появление вида Homo sapiens sapiens – подлинное начало человеческой истории. В современных культурах нет ничего такого, что уверенно связывалось бы с эпохой палеолита, однако можно обнаружить массу форм, восходящих к неолиту. Прежде всего, это относится к основополагающим формам хозяйственной деятельности: скотоводству, земледелию и ремеслу. В Тропической Африке до сих пор можно видеть лепную керамику, неотличимую от неолитических прототипов, а формы некоторых орудий труда явно восходят к каменным неолитическим орудиям. Кстати, устойчивость этих форм порождает иллюзию первобытности этих культур, но она не должна никого обманывать: мышление и культуры народов Мали или Конго очень далеко ушли от первобытного состояния и от нашего отличаются разве только тем, что их память и обучаемость выше, чем у жителей европейских мегаполисов (впрочем, мобильный интернет быстро исправит этот «недостаток»).

Видимо, не случайно и первые ростки цивилизации обнаруживаются немедленно вслед за переходом к земледелию. Поэтому-то роль неолита в истории человечества была, возможно, еще более величественной, чем это в своё время представлялось Тейяру де Шардену[168]. С другой стороны, несмотря на «узнаваемость» многих мезолитических и особенно неолитических культурных форм, мезолит и неолит остаются, в известном смысле, не менее загадочными, чем верхний палеолит. Но, как в случае с палеолитом, патопсихология дает некоторые основания для реконструкции особенностей мышления человека финальных фаз каменного века. И особенности

[168] По выражению Тейяра де Шардена, неолит является «самым критическим и величественным из всех периодов прошлого — периодом возникновения цивилизации». Тейяр де Шарден, П. Феномен человека. М.: Прогресс. 1965. С. 201-202.

эти таковы, что имеют самое прямое отношение к возникновению письменности. Если степень развития речи и языка в верхнем палеолите остаётся до сих пор открытым вопросом, то с мезолитом дело обстоит значительно проще. Относительно существования речи и языка в эту эпоху, помимо данных лингвистики, имеются и косвенные подтверждения: к началу мезолита (12-10 тыс. лет назад) первобытный натурализм палеолита внезапно исчезает. С этого времени человек никогда не воспроизводил «натуру» с тщательностью и точностью кроманьонца (Рис. 12). В неолите же всякая связь между реальным объектом и его изображением нередко утрачивается уже полностью. Таким образом, начиная с мезолита, человек обозначает объект, а не изображает его с фотографической точностью. Получается, что в эпоху мезолита у человека, вроде бы, уже было всё то, что необходимо для изобретения письма: унаследованные от предшествующей эпохи развитые графические навыки, мышление, речь и язык.

До 10 тысячелетия культурной и хозяйственной деятельности в Западной пустыне не зафиксировано. Верхний палеолит в Долине Нила также редко встречается (35-30 тыс. до н.э.). Поздний палеолит (21-12 тыс. до н.э.) зафиксирован в Нижней Нубии, на Севере его памятники могли оказаться под наносами ила, а также оказаться недоступными из-за изменения русел рукавов Нила и береговой линии Средиземного моря вследствие трансгрессии.

Петроглифы и росписи, сопоставимые с комплексами наскального искусства, обнаруженные в Западной Европе, имеются и в разных частях африканского континента. В Западной пустыне это скальные плато, образующие систему вертикальных поверхностей, которые использовались для нанесения изображений и укрывали от ветра и непогоды; в Восточной пустыне – это русла вади, соединявшие долину с северо-востоком «плодородного

полумесяца». В 8-7 тыс. до н.э. эти регионы имели более влажный климат с флорой и фауной, характерных для саванны. В 6-5 тыс. в Западную пустыню населяли племена, ведшие номадический образ жизни ранних скотоводов, не оставивших, однако, и охоту. Но во времена правления фараонов египтяне не рассматривали пустыню как место, подходящее для жизни, тем не менее отправлялись в эти регионы с экспедициями за некоторыми породами камня, золотом, медью, а также экзотическими товарами. Один из наиболее крупных и хорошо изученных комплексов – Тассили д'Адджер находится на юго-востоке Алжира в Сахаре. Плато содержит изображения, датирующиеся от 7 тыс. до н.э. до 7 в. н.э. Некоторые сцены, относимые к «периоду буйвола» (неолит), содержат детали, которые позволяют связывать их с изобразительными элементами, характерными для древнеегипетской культуры. Это изображения зооморфных и многовесельных лодок, а также, по-видимому, более поздние сцены, представляющие ладью и процессию условно представленных мужских и женских фигур, изображенных в профиль, с одинаковыми простыми прическами и знаками на головах, похожими на египетские уреи[169]. Датировка этих изображений имеет очень широкие рамки и датируется временем от раннединастического периода до конца Среднего царства[170]. Среди многочисленных многослойных и разных по стилю изображений можно усмотреть фигуры, обладающие негроидными чертами. Однако изменение стиля не всегда напрямую связано с другой датировкой и авторством другого народа, для этого необходимы комплексные исследования.

[169] Lhote H. A la decouverte des fresques du Tassili. Paris, 1958. Ill. 13, 26

[170] Červiček P. Notes on the rock paintings recently explored in Central Sahara // Sbornik Praci Filosoficke Fakulty Brnenske University E 9(1964). P. 82, fig.5.

В период 1999-2007 гг. в Западной пустыне были обнаружены несколько скоплений скал с рисунками и петроглифами. Эти памятники отражают не только движение в сторону нильской долины, в результате аридизации сахарского климата (ок. 5500 гг. до н.э.), но и свидетельствуют об экспедициях и торговых связях долины с отдаленными областями (такими как Эннеди в бассейне озера Чад) как раннединастическую эпоху, так и уже в Среднем царстве. Наличие троп для прохода караванов ослов свидетельствует о постоянстве таких связей долины Нила с ливийской пустыней[171]. В районе Гилф-Кебир исследовано скопление рисунков на поверхности скал (*shelters*). Самый ранний и хорошо изученный памятник здесь – т.н. «Пещера плавцов» (обнаружена в 1930х гг.). Однако находящаяся рядом «Пещера зверей» (4300-3300 гг.до н.э.) была обнаружена только в 2001 г. в ней присутствуют многофигурные сцены, которые интерпретируются, исходя из схожести с египетскими космологическими образами, в частности, изображения богини неба, изогнувшейся над богом земли, «вождя» с булавой, окруженного двумя рядами персонажей (одни – с поднятыми руками, другие – показаны под ними перевернутыми), а также некоего животного с хвостом, поглощающего или изрыгающего человеческую фигуру[172].

Восточная пустыня также имеет петроглифические памятники: в основном, это изображения на скалах по сторонам пересохших водных систем, ведущих к Красному морю - Вади Баррамия, Вади Абу Васил, Канаис[173]. Среди петроглифов

[171] Bergmann C. Introduction // Bárta M. Swimmers in the Sand. On the Neolithic Origins of Ancient Egyptian Mythology and Symbolism. Prague, 2010. P.13.
[172] Bárta M. Swimmers in the Sand. On the Neolithic Origins of Ancient Egyptian Mythology and Symbolism. Prague, 2010. Fig. 14, 18, 26.
[173] Wilkinson T. Genesis of the Pharaohs. London: Thames & Hudson, London, 2003.

представлено значительное количество изображений большой весельной ладьи. Впервые их опубликовал А. Вейгалл[174]. Он отметил сходство между петроглифами и месопотамскими откатными печатями. Однако эти печати, как выяснилось, были моложе наскальных изображений на тысячу лет[175]. Сторонники теории «династической расы»[176] настаивали на месопотамском влиянии, но археология додинастики еще пребывала в начале пути своего развития. Подобные изображения лодок были открыты также и в Западной пустыне. Они, безусловно, связаны с чисто египетскими особенностями отображения картины мира. Отсюда их очевидное сходство с изобразительными мотивами на додинастической керамике и предметах декоративно-прикладного искусства. Но если ладьи изображают не завоевателей, направляющихся в Египет, то каков смысл этих изображений? Изображения ладьи в египетском искусстве, – будь то храмовая или погребальная процессия, и даже в сценах охоты, – всегда имеют религиозные коннотации. Даже в додинастической керамике изображения ладьи зачастую интерпретируется как образ путешествия в мир иной после смерти. И в «Текстах Пирамид» неоднократно описывается, как покойный фараон плывет в ладье по небесному потоку, это представление сохраняется и в позднейших заупокойных текстах. Само солнце проходит через иной мир на борту своей ладьи («манджет»), имеющей специфическую форму: с высокими носом и кормой и наосом на палубе. На скале северной стороны Вади Абу Васил на месте, освещенном солнцем на протяжении всего дня, выгравировано изображение ладьи

[174] Weigall A.E.P. Travels in the Upper Egyptian Deserts. William Blackwood and Sons, Edinburgh-London, 1909.
[175] Wilkinson T. Genesis of the Pharaons: Dramatic new discoveries rewrite the origins of ancient Egypt. Thames & Hudson, London, 2003. P. 147-161.
[176] Emery W.B. Archaic Egypt. Harmondsworth: Penguin, 1961.

с несколькими антропоморфными фигурами на борту. Две из них увеличены по сравнению с остальными и их головы украшены парами длинных, вертикально укрепленных перьев. Использование смыслового масштаба говорит в пользу того, что, по крайней мере, две из этих фигур – боги. В Вади Баррамийя есть изображение плоскодонной длинной ладьи с высокими носом и кормой и прямоугольным навесом посередине. За ним, слева стоит укрупненная фигура в двойном плюмаже. Подняв левую руку, она указывает вперед, направо, то есть на запад – где солнце опускается в Дуат. Окружающий ее экипаж – возможно, души усопших (?) – представлен в виде многочисленных тонких вертикальных штрихов, по высоте не доходящих «направляющему» до пояса. Под навесом представлен некий объект, который напоминает или птицу, или знак сердца («иб»). Но, по-видимому, этот предмет связан с покойным. Об этом, похоже, свидетельствует одно из изображений лодок, расположенное западнее, рядом со скальным храмом Нового царства в Канаисе. Посередине ладьи помещен скругленный с одной стороны навес. Из-под него виднеются четыре похожие на клюшки для гольфа палочки – две пары ног, принадлежащие двум покойным. Вокруг расположены фигуры с поднятыми руками, которые возможно совершают оплакивание. Их позы сходны с глиняными фигурками «танцующих богинь», найденных в додинастических погребениях. в этом контексте воздетые руки интерпретировались как уподобление коровьим рогам. Такие же изображения встречаются и в росписях керамики эпохи Накада II.

В Вади Абу Муаввад в Восточной пустыне сохранилось изображение ладьи с еще одной любопытной деталью. Перед ладьей изображена звезда (по технике и сохранности относящаяся к этой же композиции). Звезда также присутствует рядом с изображением ладьи в Вади Хаммамат. Ладья словно

ориентируется на нее как на путеводную звезду. А рядом с округлым наосом-навесом снова представлена крупная фигура, воздевшая руки[177].

Во всем мире наскальные изображения группировались в местах, имевших для наносивших их людей сакральную значимость. Где бы не изображались эти ладьи, для них выбирались места на поверхности скал, хорошо освещенные солнцем. Можно предполагать, что эти изображения связаны с солярным культом. Однако в ночи, эти ладьи, как и солнце, попадали в царство тьмы, и им светили звезды, чтобы они не заблудилось в темноте. Нельзя сказать, что наскальные изображения носят только погребальный характер, это солярные мотивы, которые при изменении условий связываются с комплексом представлений о мире ином, поскольку туда попадает солнце, и вместе с ним души покойных.

Неолит представлен материалами, происходящими из Западной пустыни (с 8 тыс. до н.э.), один из наиболее интересных комплексов – Набта Плайя. Керамика представлена двумя традициями – Хартумской и Сахаро-Суданской. В долине – в Дельте – это культуры Меримде, Бени Саламе и эль-Омари, в Среднем и Верхнем Египте – эль-Тариф, эль-Бадари (Асьют, восточный берег в Среднем Египте), которая на юге Египта переходит в культуру Накада II.

В районе Бадари было обнаружено 40 поселений, где имеется значительный культурный слой и которые находящихся на границе плодородной земли и пустыни. Носители культуры Бадари (4400-3800 гг. до н.э.) не были еще оседлыми земле-

[177] Здесь это больше всего похоже на полное изображение двойника – «Ка», иероглифический знак которого представляет собой пару поднятых рук, или, возможно, говорит о действии «объятия своего Ах» (*sḫn.(w) ꜣḫ*). о последнем см. Большаков А. О. Человек и его Двойник. Санкт-Петербург: «Алетейя», 2001. С. 42-48.

дельцами, их сельскохозяйственная деятельность носила сезонный характер. Когда же они покидали поселения, то отправлялись пасти скот и охотиться. Поэтому их поселения были, скорее, временными стоянками, однако, рядом зафиксированы некрополи, потому что в эти поселения неоднократно возвращались. В погребениях зафиксирован погребальный инвентарь, однако четкого социального расслоения не отмечено[178]. Среди погребального инвентаря присутствуют наконечники стрел, серпы, топоры, кремневые ножи, а также предметы из кости (иглы, шпильки, косметические ложечки, гребни, фигурки), палетки из граувакки в форме животных и керамические сосуды (лощеная, ярко-красная керамика с черным горлом). Также в Бадари была найдена статуэтка стоящей обнаженной женщины из кости гиппопотама (4400-3800, Лондон, Британский музей, EA 59648 – Рис. 13). Голова фигурки преувеличена по сравнению с ее телом, имеющим правильные пропорции. Глаза, прочерченные по поверхности, также преувеличены, как и округлый нос, рот пропорционален размеру и форме лица. Резчик обозначает также полную грудь и треугольник внизу живота. Между руками и торсом есть сквозные прорези, что подчеркивает ее талию, ноги также разделены и моделированы. Памятник уникален в своем роде, так как глиняные фигурки женщин, происходящие из бадарий-

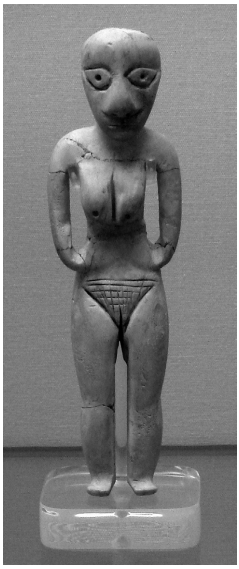


Рисунок 13. Женская статуэтка. Культура Бадари. Британский музей.

[178] Эти погребения сопоставляются также с могилами, обнаруженными в некрополе Гебелейна, содержащими «естественные мумии». (BM EA 32751).

ских погребений, не имеют с ней близкой стилистической схожести.

В 4 тыс. до. н. э. происходит усиление контактов по средиземноморскому побережью с юго-востока Турции до Нижнего Египта, включая Левант, например, Египет стал получать металл. Нижняя Нубия стала связующим звеном снабжения Египта импортными товарами с юга: черное дерево и золото поступало из Нубии суб-сахарского региона Африки[179].

К этой же эпохе относится уникальный пример внутреннего оформления гробницы столь раннего времени – роспись гробницы Т 100 в Иераконполе (около 3300 г. до н.э.; длина 497 см). Несмотря на плохую сохранность и многочисленные реставрационные доделки – это единственный сохранившийся пример настенной росписи периода Накада II. Изображения представляют собой три типа сцен, связанных с хозяином гробницы, – охота, битва и триумф. Здесь показана также процессия лодок, включающая элементы погребального ритуала этого вождя. Сцены разбросаны по всей изобразительной плоскости и не являются, строго говоря, оформленной композицией, однако это должно отражать художественные особенности той эпохи. Стилистически роспись выполнена в едином ключе с росписями на керамике, происходящей из различных центров, что может говорить о некоей культурной общности страны. Фигуры людей и животных придельно схематизированы. В «сцене триумфа» (слева внизу) вождь побивает коленопреклоненного противника. Эта иконография, будучи связана с фигурой правителя, просуществует до конца истории древнеегипетского государства. Здесь же (внизу) присутствует еще один интересный мотив – «повелитель животных» – изображение человека, стоящего между двумя «вздыбленными» львами. Этот мотив характерен для ранне-

[179] Wengrow D. The Archaeology of early Egypt. Cambridge, 2006. P. 34.

шумерской глиптики и может свидетельствовать о взаимосвязях с месопотамским регионом[180], и он же используется в декоре ручки ножа из Гебель-Арака (Париж, Лувр).

После окончания палеолита общее направление эволюции первобытных изображений было во всем мире примерно одинаковым: от натурализма к условности[181]. Детали и скорость этой эволюции были разными в разных частях света, но именно в мезолите начинает реализовываться схема соотношения натуры и изображения, характерная для традиционного искусства, когда каждое последующее изображение воспроизводит не натуру, а более ранний образец. Заметим, что эта же схема описывает отношение к реальному прототипу не только произведений изобразительного искусства (например, предельно схематичной африканской маски), но и иероглифа, который в генезисе тоже имел своим прототипом некий реальный объект. И получается, что концепция визуальной реализации письма сложилась до того, как появилось само письмо, т.е. концепция иероглифа была реализована задолго до нагружения его смыслом. Сильно упрощая картину, можно сказать, что иероглиф уже был, но значения у него ещё не было. Если это предположение верно, то резко возрастает значение доистории письма, или даже «дописьменной истории письма». Необычайно наглядно этот феномен проявляется в Древнем Египте, о чем будет подробно рассказано в IV главе.

---

[180] Однако стилистической аналогией может служить также и египетская роспись на куске льняной материи из Гебелейна (Турин, Египетский музей, № 17138).

[181] Подробно об эволюции первобытного и традиционного искусства (на примере Тропической Африки) см.: Мириманов В. Б. Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. Москва: Искусство. 1986.

Несмотря на то, что в мезолитическом искусстве можно найти примеры предельно условных изображений вроде уже упоминавшегося Шигирского идола, в целом именно искусство мезолитического типа в Испании и Южной Африке даёт примеры уравновешенного соотношения натурализма и условности, но очень быстро его утрачивает и начинает клониться к крайности, противоположной эйдетическому натурализму палеолита. Изображения неолитического цикла вызывают устойчивые ассоциации уже не со снижением уровня обобщения. Это, скорее, искажение процесса обобщения. Но одной только классификацией вещей дело не ограничивалось, поскольку, начиная с мезолита изображения начинают наполняться ясно читаемым значением.

В отличие от палеолитических изображений, мезолитическую наскальную графику и живопись действительно можно называть «композициями»: отдельные фигуры в поле изображения прочно увязаны между собой – причём, как в смысловом, так и в сугубо линейном отношении. Однако в мезолитических изображениях по-прежнему, как и в палеолите, отсутствует чёткое разграничение поля изображения и остального пространства – проще говоря, у мезолитических картин всё ещё нет «рамки». Очень хорошо это видно на примере мезолитической наскальной живописи испанского Леванта. Она распространены вдоль восточного и южного побережья Пиренейского полуострова, от Лериды на севере до Кадиса на юге. В отличие от палеолитических изображений, наскальная живопись испанского Леванта помещается не в тёмных пещерах, а в легко доступных небольших навесах и гротах (известно около семидесяти отдельных ниш и навесов с изображениями). Если в палеолите животные часто изображались практически в натуральную величину, то для искусства мезолита характерны миниатюрные фигуры (человеческие фигурки имеют в среднем высоту 5—10 см.).

Наряду с большим количеством одиночных фигур, встречаются настоящие композиции, объединённые единым сюжетом – сцены охоты (Рис. 12) и военных столкновений. Таким образом, переход от палеолитических изображений к мезолитическим был очень резким. Поэтому кажется само собой разумеющимся, что в мезолитическом «искусстве» невозможно найти ничего общего с предшествующей эпохой.

Такая точка зрения не совсем соответствует действительности: в мезолитическом искусстве просматривается следы первобытного эйдетизма. Только теперь это уже не «фотографии» отдельных животных. Индивидуальные черты в мезолитических изображениях стёрты – все олени и люди там, действительно, на одно лицо. Но поразительно точно схвачены аллюр бегущих зверей и позы сражающихся или танцующих людей – они обобщены именно на основе очень точных, возможно, почти эйдетических образов увиденного. В наскальном искусстве Испанского Леванта появляются изображения военных столкновений. Парадоксально, но именно войны, вероятно, и были первым шагом в начавшемся движении изолированных человеческих групп навстречу друг другу. Непреодолимые перегородки между воюющими группами исчезали, поскольку даже такой негативный вид контакта, как война, предполагает существование неких отношений с другой группой, а не уход, не избегание всякого общения с ней. И с того момента, когда люди начинают "замечать" друг друга, знаки начинают наполняться *значением*. То, что мы видим на мезолитических изображениях — уже примитивный бинарный код. Первые устойчивые значения явились продолжением дихотомии "мы – они", унаследованной, возможно, ещё от теоретически существовавшего межвидового конфликта между Homo sapiens sapiens и Homo sapiens neanderthalensis. Только теперь конфликт переносится исключительно в среду самих неоантропов,

а меты начинают обрастать синонимами. Так образуются два устойчивых семантических поля:

«наше»: «чистое» ⇒ «сакральное» ⇒ «верхнее» ⇒ «четное»;
«их»: «нечистое» ⇒ «профанное» ⇒ «нижнее» ⇒ «нечетное».

Устойчивы только сами эти поля, но каждый их элемент может выступать в качестве пары для любого элемента из другого ряда и может быть заменён любым другим элементом. Так, «наше» является антагонистом «нечистого», «нечётного» и т.д. Это ни что иное, как прямая аналогия мезолитическому искусству с его внутренне диффузными, но четко противопоставленными друг другу семантическими полями.

Иными словами, на смену одной дипластии теперь приходят две, причем внутри каждой из них все элементы взаимозаменяемы. Каждый из элементов одной дипластии является антагонистом любого элемента другой. В целом, постпалеолитическое изобразительное искусство эволюционировало в сторону абстрактных символов. Это, конечно, приближало его к письму; однако приближение отнюдь не означает тождества. Очень хорошо это видно на примере скифо-сибирского звериного стиля, существовавшего на огромных степных пространствах Северной Евразии с первой половины I тыс. до н.э. до первых веков нашей эры. В истории мирового искусства, пожалуй, нет примера более устойчивого и более распространенного стиля (если не считать таковым палеолитическое искусство). При этом условия, в которых создавались памятники искусства звериного стиля, отличались поразительным разнообразием: «Культуры скифского типа создавались в неодинаковых природных условиях этносами, различавшимися между собой по решающим признакам, прежде всего

антропологическим и языковым. Так, что касается лингвистической принадлежности племен — носителей культур скифского типа, то можно считать общепризнанным, что среди них были представители не только различных языковых групп, но и разных языковых семей: индоевропейской (скифы, савроматы, саки), уральской (племена ананьинской культуры в Волго-Камье и Южном Приуралье), северокавказской (племена кобанской культуры), алтайской (племена Южной Сибири и Монголии, располагавшиеся, во всяком случае, восточнее Саяно-Алтайского региона)»[182].

В.А. Кореняко предложил любопытную гипотезу происхождения звериного стиля, объясняющего его универсальность: он связал его с облавными охотами, бывшими у кочевников Северной Евразии «не столько хозяйственным занятием, сколько средством боевой подготовки воинов»[183]. Но роль облавных охот в кочевом обществе только этим не ограничивалась. Так, уже в исторические времена во время охот проводились выборы монгольских ханов, а карьера многих видных военачальников была связана именно с институтом облавных охот, — согласно некоторым вариантам традиции, Чингисхан начинал как предводитель облавщиков. Так это или нет, но, как считает В.А. Кореняко и другие исследователи, «военно-организаторский гений Чингисхана проявился в соединении формирующейся из корпуса тургаудов армии с древнейшей родо-племенной традицией устраивать ежегодные облавы на дикого зверя»[184]. Ссылаясь, в частности, на записки Марко Поло, В.А. Кореняко отмечает, что во время облавных охот зверей не убивали, но ловили.

[182] Кореняко В.А. Ук. Соч., с. 5-6.
[183] Там же. С. 154.
[184] Там же. С. 155.

Прямые указания на то же обстоятельство содержатся и в «Сокровенном сказании» монголов.

Сопоставив эти сведения с ярко выраженными особенностями самого звериного стиля, В.А. Кореняко пришел к выводу, что изображались именно пойманные живьем, сострунженные животные. Добавив к этому данные о мимике животных, российский ученый пришел к выводу, что звери изображались в момент наивысшего страха и агрессивности, что точно соответствует поведению пойманного живьем дикого зверя. Получается, что неповторимая экспрессия звериного стиля обусловлена сугубо естественными причинами. Тем более интересно тогда, почему и зачем именно такая форма была избрана древними кочевниками Северной Евразии. На этот вопрос В.А. Кореняко дает ясный и, вероятно, единственно возможный ответ: он связывает закрепление формальных особенностей звериного стиля с особой социальной группой кочевнического общества — молодыми воинами-охотниками:

«Основываясь на исторических, этнографических и фольклорных источниках, мы можем в итоге предположить, что членам социальных групп воинов-охотников было присуще в высшей степени реактивное, часто буйное, неуравновешенное, поведение, игнорирование смертельной опасности — в целом то, что психологи называют экспрессивностью поведения и акцентуация характера: «Такие особенности психики отчасти объясняются довольно жестким объективным отбором членов этой социальной группы. Мало того, что они были воинами и охотниками. Чрезвычайно важно, что они были всадниками в эпоху, когда отсутствовали стремена и жесткие седла. Поэтому всадником-воином и участником облавных охот мог стать прежде всего мужчина вполне определенного возраста, темперамента и мышечного тонуса. Бесспорно, отбор шел и с учетом психических качеств.

Это были прежде всего, конечно, молодые мужчины. По мнению психологов, экспрессивность поведения в высшей степени свойственна как раз молодежным коллективам»[185].

Связь звериного стиля с облавными охотами подтверждается прямыми археологическими источниками. Так, среди монгольских петроглифов в немалом количестве встречаются изображения и самих облавных охот, и их трофеев, и даже отдельные их эпизоды, видимо, оказавших на авторов петроглифов наибольшее эмоциональное воздействие. Одна из самых ярких сцен, несомненно, изображающих облавную охоту, находится в Монголии в Доод-Хулган[186] (Рис. 14). Это очень интересная композиция, кстати, полностью опровергающая версию относительно "модели мира скифской культуры" и элементов "зооморфного кода", связанных с "нижним" или "хтоническим" миром. Напротив – это предельно конкретное, по масштабам традиционного искусства, изображение конкретного события. В нижнем регистре композиции изображены слева направо собака (?), две очень схематичные человеческие фигуры, прямоугольник с точечным рисунком (возможно, изображение погребения) и ещё одна человеческая фигура с животным, вид которого установить

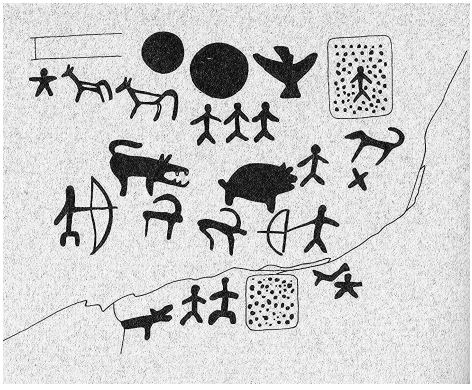


Рисунок 14. Композиция в Доод-Хулган, Монголия.

[185] Там же. С. 158.

[186] Опубликована в: Nowgorodowa E. Alte Kunst der Mongolei. Leipzig: E.A. Seeman Verlag, 1980. S. 104.

не представляется возможным в силу крайней схематичности изображения. Во втором снизу регистре изображены два лучника с развернутыми внутрь композициями луками с положенными на тетиву стрелами, а между ними – две фигуры горных козлов. В следующем (третьем) регистре слева направо показаны фигура какого-то хищника с открытой зубастой пастью (возможно, волк) и неидентифицируемое изображение массивного животного, возможно, медведя или кабана. Далее изображена схематическая человеческая фигурка, косой крест в виде буквы «Х» и непосредственно над ним очень – условная фигура животного. Судя по характерно загнутому хвосту, это ещё одно изображение собаки. Ещё выше размещены фигура человека с двумя лошадьми (коновод?) и компактная группа из трёх одинаковых и очень схематичных изображений людей. Наконец, в самом верхнем (пятом) регистре можно видеть едва намеченное изображение вытянутого по горизонтали прямоугольника, двух кругов, птицы (или штандарта?) и ещё одного прямоугольника с точечным орнаментом. Он идентичен изображению в нижнем регистре, но с добавлением схематического изображения человека в центре фигуры.

Распределение фигур по регистрам, скорее всего, представляет собой вовсе не изображение «верхнего», «среднего» и «нижнего» мира, но развертку на вертикальной плоскости фигур, разбросанных в реальном пейзаже. В нижнем регистре показаны наиболее близкие к наблюдателю фигуры, во втором сверху – наиболее удалённые. В первом сверху регистре обозначено небо. Этот приём постоянно встречается в искусстве древних и средневековых обществ, и благополучно существует до сих пор в классической дальневосточной живописи. О том, что на композиции у Доод-Хулган изображена именно совершенно определённая, прекрасно известная автору (или авторам) композиции

местность, свидетельствуют изображения двух погребений. Возможно, что это ни что иное, как топографическая «привязка» к месту действия. Но дело не ограничивается только указанием на место проведения облавной охоты: вполне вероятно, что композиция содержит и указание на время её проведения. Изображение в верхнем регистре двух кругов – малого и большого – возможно, представляет собой изображения, соответственно, луны и солнца, причём в тот момент, когда днём можно видеть и дневное, и ночное светила. Такое случается отнюдь не каждый день, и потому был смысл обозначить это астрономическое событие в видах наилучшего запоминания удачной охоты. Фигуры людей и собак в нижнем, и людей в четвёртом регистрах представляют собой изображения пеших загонщиков. Лучники во втором регистре расстреливают окружённых загонщиками горных козлов, но не крупных животных в третьем регистре.

Петроглиф содержит информацию о том, как, собственно проводились загонные охоты: в финальной её фазе часть окружённой дичи убивалась, но часть, вероятно, отлавливалась живьём, причём, относится это прежде всего к крупным животным и хищникам. При этом охотники спешивались, а лошадей вверяли коноводам. При такой трактовке изображения ответ получает те вопросы, что были бы неизбежны, если бы мы приняли «мифологическую» версию: почему регистров пять, а не три («верхний», «средний» и «нижний» миры)? и почему изображение погребения имеется и в нижнем («хтоническом»), и в верхнем («небесном») регистрах композиции?

Конечно, в этой композиции многое остаётся непонятным. Так, неясно значение крестообразная фигура в третьем регистре и фигуры птицы в верхнем. Правда, относительно изображения птицы можно предложить, по меньшей мере, две версии. Прежде всего, это может быть именно изоб-

ражение птицы – в пользу такой версии говорит её расположение рядом с изображением светил, т.е. В небе, где и положено находиться птицам. Но возможна и иная интерпретация: это штандарт, изображающий птицу. В этом случае, композиция содержит указание не только на место и время проведения облавной охоты, но и на группу, которая эту охоту проводила. Анализ композиции в Доод-Хулган приводит к нескольким выводам. Во-первых, обращает на себя внимание её пиктографический характер: это уже не столько изображение события, сколько отчёт о событии. Следовательно, к моменту появлению этого петроглифа культура древних кочевников уже вышла на тот уровень, за которым при благоприятном стечении обстоятельств следует изобретение письма.

Нечто подобное происходило и в Сахаре, и в Восточной пустыне (например, сцена охоты из вади Баррамия[187]). Однако и в Сахаре, и в степях Северной Евразии не произошло открытия оригинальной системы письма, причём, в схожих обстоятельствах: кочевники-скотоводы так и не преодолели границу между потестарным обществом и государством, являющегося единственным «заказчиком» на изобретение письменности. Возможно, тут сыграло роль и ещё одно обстоятельство: и в Африке, и в Евразии позже получили распространение заимствованные извне алфавиты (в Сахаре – тифинаг и арабский). Но возможность этого заимствования была создана значительно раньше времени заимствования, в недрах самих древнекочевнеческих сообществ. Во-вторых, обращает на себя внимание предельно прагматический характер изображения, где нам не удалось обнаружить ни малейших следов мифологического символизма. Это не значит, что пиктограмма не оставляет вопросов, список которых во-

[187] Wilkinson T. Genesis of the Pharaohs. London: Thames and Hudson, 2003. P.34, ill.6.

все не ограничивается теми, что возникли в процессе анализа композиции. Так, например, не совсем понятно значение изображений животных: то ли их число указывает на точное число добытых зверей, то ли это всего лишь обозначение видов охотничьих трофеев.

Третий вывод касается уже особенностей стилистической эволюции древнекочевнического искусства: только одна фигура (хищник с оскаленной пастью в третьем снизу регистре) обладает выраженными признаками звериного стиля и имеет многочисленные аналогии, например, в оленных камнях. Прочие же фигуры настолько условны, что вообще выпадают из понятия о стиле: это предельно схематичные значки, только обозначающие, но не изображающие вещи. А из этого наблюдения можно сделать вывод о существовании в недрах искусства древних кочевников Евразии не одного, но, по меньшей мере, двух стилей: «демократического» – предельно условного стиля петроглифов и «мемориального» стиля металлических изделий и оленных камней.

Отнюдь не все петроглифы отличаются столь же четким делением на регистры, как только что описанная композиция. Значительно больше изображений, где ничего подобного нет, или есть в зачаточном виде. В этом отношении может быть признана типичной группа петроглифов в зверином стиле на горе Бичигтын Хад[188]. Естественные трещины скальной породы разбивают эту группу на четыре «композиции», явно связанные в единое целое. на левом верхнем фрагменте скалы изображены два лучника, расстреливающие группу животных. Это, – сверху вниз, – оленёнок, крупный олень, ещё один взрослый олень, но значительно меньшего размера, чем первый, и два горных козла. Под олененком, но над крупным оленем, расположена фигура собаки (?). Возможно, что

[188] Nowgorodowa E. Op. cit. Tab. 136, 139.

ещё одна собака изображена за верхней фигурой горного козла. Кроме того, в правом нижнем углу композиции намечено изображение ещё одного животного. Таким образом, эта композиция была осознанно «вписана» в скальный фрагмент. Не вызывает сомнений, что изображена тут именно финальная фаза охоты: на пеших лучников собаки выгоняют группу дичи. О том, что дичь гонят именно на лучников, свидетельствует то, что звери повёрнуты головами к стрелкам. На скальном фрагменте, расположенном ниже первого, изображена группа из двенадцати животных (в основном, горные козлы) и загадочная фигура с большой круглой головой, но без рук. Группа из десяти животных изображена и на правом нижнем скальном фрагменте. Особый интерес представляет композиция на правом верхнем фрагменте скалы. Внизу слева направо изображены лошадь, человек, схватившийся одной рукой за рога горного козла, под козлом фигура собаки. Справа от человека – фигура дикого кабана. Над лошадью изображён олень с характерными для звериного стиля рогами. В этой композиции обращают на себя внимание три обстоятельства. Во-первых, это одно из немногих изображений, где показан сам процесс лова животного; во-вторых, человеческая фигура изображена предельно экспрессивно – особенно впечатляет левая рука с растопыренными пальцами. В-третьих, именно на этом фрагменте сконцентрированы характерные особенности звериного стиля (лошадь и олень). Излишне говорить, что в композиции на горе Бичигтын Хад невозможно обнаружить следов мифологического символизма – тут вообще отсутствует членение на регистры, а смысл композиций с участием человеческих фигур предельно ясен без привлечения каких-либо мифологических штудий.

Некоторые образцы центральноазиатского наскального искусства представляют собой удивительные образцы синкретического мышления, которое можно было бы назвать

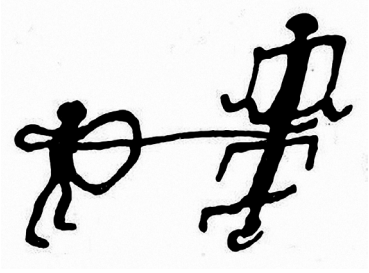


Рисунок 15. Бой двух воинов. Танбаэрхасы, уезд Хэбахэ, Синьцзян, КНР (см. примечание 188).

«образно-пиктографическим». Таков петроглиф из Синьцзяна (Танбаэрхасы, уезд Хэбахэ), изображающий бой двух воинов (Рис. 15)[189]. Это информационно ёмкая пиктограмма, чья пластическая выразительность не оставляет ни малейшего сомнения о последовательности произошедших событий: лучник выстрелил в противника и попал в него (обозначена линия полёта стрелы); убитый (или раненый) противник упал («зеркальное» повторение фигуры внизу). На этом примере хорошо видно, чем пиктограмма отличается от иероглифа: информация передаётся исключительно пластическими средствами, так, что нет нужды для включения в ткань петроглифа каких-либо фонетических элементов. И в этом же случае можно констатировать, что информационная ёмкость пиктограммы достигла мыслимого предела – дальше ей развиваться уже некуда. Создать такое изображение мог только человек, чьё мышление было полностью готово к созданию письма.

На примере монгольских петроглифов очень хорошо видно, что новое появилось в изобразительном искусстве века металла по сравнению с мезолитом. Композиции мезолита повествовательны: они содержат подчас детальную информацию о событии, но создавались так, как будто процесс охоты заново проходил на скальной поверхности – охотники видят добычу, стреляют, ранят зверя, преследуют его по следу:

[189] Худяков Ю.С. Изображения воинов на петроглифах Синьцзяна // Древности Алтая. - Горно-Алтайский государственный университет, №1, 1995. - http://e-lib.gasu.ru/da/archive/1995/01/.

все эти события показаны на скальной поверхности. Таким образом, время охоты воспроизводится во времени создания изображения. Это, возможно, говорит о том, что при создании петроглифа процесс охоты заново переживался первобытными художниками. Об обострённой эмоциональности таких воспоминаний говорит и то, что позы охотников и животных воспроизводятся с эйдетической точностью. Петроглифы эпохи металла совсем иные: в них нет и следа мезолитической скрупулёзности в передаче поз людей и аллюров животных. Напротив – избираются усреднённые, наиболее типичные и более всего поддающиеся стилизации позы. Таким образом, можно говорить о начальном этапе унификации знаков; повествовательность нанесения отдельных деталей композиции на скалу в той же последовательности, что и в реальном времени, уступает место соединению нескольких последовательных событий в одном «знаке». Забегая несколько вперёд, отметим, что петроглифы Центральной Азии географически относительно близки к ареалу возникновения древнейшей китайской письменности; не исключено, что среди петроглифов Монголии, Алтая и Синьцзяна есть и такие, что создавались носителями сино-тибетских языков. Во всяком случае, параллели между древнейшими иньскими письменами и некоторыми пиктограммами бывают поразительны. Прежде всего, это относится к древнейшему начертанию иероглифа *цзюй* «колесница» (;) и многочисленным изображениям колесниц в Монголии и на Алтае. Конечно, предположение о прямой связи между носителями культуры Инь и центральноазиатскими культурами кочевников раннего бронзового века представляется слишком смелым; тут, скорее, другое – древние китайцы тесно соприкасались со степным кругом культур уже в глубокой древности, и зрительные образы, рождённые и в степи, и у китайских

земледельцев, в силу этого обстоятельства обладали определённым сходством. Ответ же на вопрос, можно ли в данном случае говорить о каких-либо прямых влияниях или миграциях, остаётся открытым. Тем не менее, исследование возможных связей между культурами Великой Степи и древнейшим Китаем представляется весьма перспективным.

Таким образом, можно констатировать, что наскальное искусство с началом века металла приходит к пиктограммам, имеющим вполне конкретное значение. Но содержание это было полностью понятно только носителям данной культуры и остаётся тёмным для любого, кто с реалиями этой культуры незнаком. Напротив, письменный текст, если он поддаётся прочтению, сам позволяет реконструировать вымершие культуры. Примитивное же пиктографическое сообщение остаётся малопонятным (или вовсе непонятным) для всех, кто носителем данной культуры не является. Термин «примитивная» в данном случае касается только информационной стороны петроглифов; как произведения искусства, эти изображения в известном смысле представляют собой одно из высших достижений мировой культуры, поскольку именно на стадии примитивной пиктографии древнее изобразительное искусство приходит к пластически ёмким формам, «понятным» благодаря своей удивительной, ни с чем более несравнимой выразительности.

В заключение этой главы можно сделать некоторые выводы: во-первых, как мы имели возможность убедиться на основе сравнительного анализа искусства мезолитического типа и искусства эпохи металла, именно последнее приходит к формам, готовым для открытия письма. Однако, как мы сможем убедиться впоследствии, древнейшие системы письма возникли на основе искусства и, соответственно, мышления предшествующей эпохи. Это заставляет по-новому взглянуть на цивилизации Древнего Египта и Западной Африки.

ГЛАВА II

ДРЕВНИЕ и ТРАДИЦИОННЫЕ ОБЩЕСТВА: ЗНАКИ-ИНДЕКСЫ

1. Традиционные общества

Мысль о том, что в «предписьменность» следует искать в недрах родового общества, похоже, сейчас кажется несомненной всем, кто так или иначе занят проблемой происхождения письма и исследованием древних письменностей. Так, И.Т. Канева пишет:

«Если не считать попыток времени неолита (передача мыслей на расстояние и во времени с помощью рисунков, объёмных фигурок и т.д.), первым приближением к письменности у шумеров была пиктография; она же и явилась зачатком собственно письменности у шумеров»[190].

После публикации работ В.Б. Мириманова[191] считается само собой разумеющимся, что традиционное искусство (т.е. искусство потестарных и раннеполитических обществ) приходит к идеограммам (пиктограммам в наскальном искусстве), за которыми, при соблюдении некоторых условий, происходит изобретение письма. Это положение никогда никем не оспаривалось; больше того, в первой части его и невозможно оспорить, поскольку нет никаких оснований сомневаться в «идеографичности» традиционного искусства. Но на деле оба утверждения нуждаются в существенных

[190] Канева И.Т. Шумерский язык. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2006. – Изд. 2-е, доп. и перераб. С. 11.

[191] Мириманов В. Б. Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция; Мириманов В. Б Искусство и миф. Центральный образ картины мира.

дополнениях. Как видно из цитаты, И.Т. Канева считает аксиомой то, что неолитические изображения делались для того, чтобы передавать мысли во времени и на расстояние. Заметим, что такими возможностями в полной мере обладает только письменность (если не считать современных цифровых носителей информации). Следовательно, мы можем сделать вывод, что эти самые неолитические рисунки и фигурки и есть письменность. Действительно, за искусством неолита и традиционным искусством, нередко действительно воспроизводящим неолитические формы, прочно утвердилась репутация «почти письменности». Традиционные маски и скульптуры образуют множество типов, но внутри каждого такого типа идентичны друг другу, что и делает их отдалённо похожими на письменные знаки. Сходство это усиливается условностью традиционного искусства, что, опять-таки, вызывает устойчивые ассоциации с письмом – но, заметим, только с алфавитным письмом. Наконец, все многочисленные типы традиционного искусства имеют определённое значение, смысл, хорошо понятный носителю данной культуры. Таким образом, в традиционных культурах письменность «почти существует» – кажется, ещё немного, и появится настоящее письмо. Но на практике это почему-то происходило очень редко, да и знаки, использующиеся в письменности чероки, бамум, ваи и менде, имеют мало общего с традиционным искусством этих народов[192]. В этой главе мы и попытаемся понять, что объединяет традиционное искусство и письмо, и что делает их всё же совершенно разными явлениями.

[192] Ранее П.А. Куценков утверждал, что эти системы письма не имеют ничего общего с традиционным искусством. Как показали полевые исследования 2016 и 2017 г. в Мали, это не совсем соответствует действительности, поскольку начертание некоторых знаков письма ваи близко или даже идентично традиционным устойчивым пиктограммам бамбара (см. ниже).

Что касается Тропической Африки, то в своих старых публикациях П.А. Куценков присоединялся к широко распространённому мнению, что её традиционное искусство, не всегда правомерно уподобляемое архаичному искусству, полностью лишено индивидуальности. После полевых исследований, проведённых в Стране догонов (Регион Мопти, Республика Мали) в 2015, 2016 и 2017 гг., стало понятно, что такое утверждение не соответствует действительности: каждый резчик обладает индивидуальным стилем, который уверенно распознаётся соплеменниками мастера, и который вполне способен распознать и европейский этнолог[193]. Столь же далеко от действительности и общепринятое мнение об избыточной условности традиционного искусства (догонов): каждая деревня догонов обладают своим стилем, и стили эти, во-первых, могут варьироваться от высокой до низкой степени условности в очень широких пределах, во-вторых, они могут сильно меняться с течением времени. Так, в деревне Санга

[193] Как показала работа П.А. Куценкова в фондах Национального музея в Бамако в январе 2016 г., одной из причин того, что явно ложное мнение утвердилось в качестве непреложной истины, могли быть некачественные описания памятников традиционного искусства: несмотря на то, что в бланке музейного описания имеются графы «автор» и «место и время происхождения», они в подавляющем большинстве случаев остаются пустыми – и это несмотря на то, что и автор, и время изготовления данного памятника обычно известно человеку, у которого оно было приобретено. Старая скульптура не менее индивидуальна, но установить её авторство действительно не представляется возможным.

(она стала своего рода «визитной карточкой» культуры догонов) бытовали умеренно условные изображения; в расположенной к северо-востоку от неё культурно-исторической области Вакара распространён более условный стиль, а в деревне Энде (юго-запад скального уступа Бандиагара) – относительно натуралистический. При этом старые скульптуры из Энде (XVII-XVIII в.) были значительно более условными, чем более поздние (конец XIX – начало XX в.). Большинство произведений традиционного искусства, которые можно найти в этой деревне, вписывается в стиль своей культурно-исторической области. Однако встречаются исключения из этого правила. Так, в д. Энде в январе 2016 г. житель деревни Мамаду Гиндо принёс скульптуру, которая способна поставить в тупик любого знатока искусства догонов (Рис. 16). Она хранилась в его семье столько, сколько он себя помнит (Мамаду считает, что скульптуру ещё до его рождения привёз в Энде его дед), и продать он её решил только потому, что «стал мусульманином». Мамаду не был уверен, что скульптура имела какое-либо ритуальное значение. Откуда она появилась, кто, где и когда её сделал, неизвестно. Её композиция обнаруживает некоторое сходство со средневековыми терракотами Дженне, поза похожа на позу молящегося мусульманина, а голова напоминает скульптуры моси, обитающих на территории Буркина-Фасо. В целом же эта скульптура не имеет ничего общего ни с одним из известных

Рисунок 16. Скульптура, принадлежавшая Мамаду Гиндо из д. Энде. Не позднее конца 70-х гг. XX в. Москва, частное собрание.

деревенских стилей догонов. Но даже привязка какого-либо произведения к определённому стилю может быть ошибочной по нескольким причинам.

Приведём несколько примеров. В 2015 и 2016 гг. в д. Энде П.А. Куценков приобрёл несколько кованных железных фигур у деревенского антиквара Амаду Дагале Гиндо, относительно которых сам Амаду был уверен, что это работа деревенских кузнецов. Он даже называл имена тех мастеров, которые, по его мнению, могли выполнить эти работы 30-40 лет назад. Однако работающие в Энде кузнецы тиге (джаму, «клан») Сеиба (Seyba) своей работы в этих вещах не признали и единодушно указывали на деревню Сонго в 10-12 км. к северо-западу от г. Бандиагара (не путать с Санга, «Меккой» французской этнологии) как на наиболее вероятное место, где эти фигуры могли быть сделаны. Действительно, метод работы кузнецов Энде отличается от того, что был применён в изделиях, возможно, происходящих из д. Сонго. Есть и чисто стилистическая разница – для фигур из Энде характерны меньшая степень условности и обилие деталей[194].

Согласно обстоятельному исследованию К. Робион-Брюннер, у догонов существуют шесть школ металлургии (школе Энде посвящён специальный раздел 3 главы её монографии[195]); деревня Сонго входит в «зону Фико». Однако

[194] Сбруя лошади работы кузнеца из Энде Ансамы Сеиба точно воспроизводит сбрую, обнаруженную при раскопках в столице Вагаду (Ганы) Кумби Сале (Berthier S. Etude archéologique d'un secteur d'habitat à Koumbi Saleh (Mauritanie). Tom I, thèse de 3eme cycle Université de Lyon 2, Science historique et géographique, et civilisations islamique, 1983. p. 31). Заметим, что атрибуции Ансамы Сеиба можно верить, поскольку его семья поселилась в Энде всего лишь ок. 150 лет назад, и пришла она именно из Сонго – а историческая память у догонов отличается ясностью и точностью.

[195] Robion-Brunner C. Forgerons et sidérurgie en pays dogon : vers une histoire de la production du fer sur le plateau de Bandiagara (Mali) durant les empires précoloniaux. Frankfurt am Main: Africa Magna, 2010. P. 98-101.

следует отметить, что К. Робион-Брюннер исследовала школы выплавки железа, а не ковки как таковой, а их границы могут и не совпадать.

Этот случай показывает, как легко ошибиться в атрибуции произведений традиционного искусства. Не менее показательна и другая история. в д. Семари (Самари) в доме вождя Буреима Гандеба (Gandeba Boureïma) в 2015 г. находится необычный дверной засов. Похожий есть в собрании Национального музея в Бамако (№ 81-х-752), но в его описании, как обычно, отсутствуют сведения о месте происхождения. В 2015 г. П.А. Куценков пробыл в Семари около 2-3 часов и не успел толком поговорить с её жителями. Вождя в это время в деревне не было. В 2016 г. он провёл в Семари несколько дней, и оказалось, что там вообще нет ремесленников: условия жизни в деревне очень суровы, и на содержание кузнецов попросту не хватает «прибавочного продукта»[196]. Соответственно, нет и не может быть никакого «стиля Семари» – все ремесленные изделия жители деревни заказывают в соседних деревнях. Если бы общение с жителями Семари было ограничено теми 2-3 часами в марте 2015 г., то П.А. Куценков по-прежнему пребывал бы в убеждении о существовании «стиля Семари», а засов из дома вождя посчитал бы типичным для него изделием.

---

[196] в Энде и других деревнях говорят, что «в деревне живут догоны, кузнецы, кожевенники и ткачи», т.е. ремесленники, люди каст, не считаются догонами. Они не были членами общины, не имели земельных наделов и жили только натуральной платой за свою работу. Теперь это правило сплошь и рядом нарушается. В Семари имеются и ритуальные запреты, касающиеся «людей каст»: так, на землю деревни не могут ступать красильщики тканей. Заметим, что эти ограничения не имеют ничего общего с дискриминацией: кузнец Ансама Сеиба является одним из самых уважаемых жителей Энде, а слава о его мастерстве выходит далеко за пределы деревни.

В деревне Тинтан, расположенной неподалёку от Семари, есть все необходимые для нормальной жизни ремесленники. Однако и там очень легко совершить ошибку в определении «стиля деревни». Так, сын вождя деревни Буреима Кассамбара (Cassambara Bureïma) продемонстрировал П.А. Куценкову хранящуюся в его доме и очень ценимую им скульптуру, автором которой является Сейду (Жюстен) Гиндо из Энде (в Энде П.А. Куценков и Н.В. Лаврентьева жили в доме, который расположен по соседству с домом Жюстена). Там же, в Тинтан, была приобретена железная фигура всадника[197], которая отличается по технике ковки и стилю и от изделий в стиле Энде, и от условного «стиля Сонго» (возможно, она изображает всадника не на лошади, а на верблюде). Поскольку скульптура была приобретена в деревне Тинтан у местного кузнеца, вроде бы, не могло быть никаких оснований сомневаться в её принадлежности к «стилю Тинтан». Однако в процессе беседы с кузнецами выяснилось, что фигурка всадника и ещё несколько произведений традиционного искусства, предложенные на продажу, могут не иметь отношения к д. Тинтан. Кузнец Маду Сейду Кассамбара (Kassambara Madou Seydou), который продал эту скульптуру, не знал, где она была выкована, и даже, с сугубо формальной точки зрения, не был владельцем предложенной на продажу коллекции. В разговоре с ним выяснилось, что лет тридцать назад эти вещи оставил в Тинтан на хранение какой-то европейский коллекционер (имени его кузнецы не помнили, поскольку были в то время детьми). Больше он в деревне не появлялся. Если бы не уточняющий вопрос, то можно было посчитать её и другие вещи из этой коллекции образцами «школы Тинтан».

[197] Теперь находится в МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера) в Санкт-Петербурге.

Тут будет уместно упомянуть о том, что в разговорах с жителями Энде, Тинтан, Семари и других деревень, а также с гражданами города Дженне, регулярно проявлялась одна и та же тенденция: люди явно не привыкли к тому, что покупатель произведений традиционного искусства будет задавать вопросы. Это-то и помогает понять, почему в необозримом море литературы по искусству догонов нечасто можно встретить сведения о месте происхождения скульптур, и практически всегда отсутствуют сведения об их авторстве, хотя самим догонам они прекрасно известны, и их никто не скрывает. Исключение составляет только действительно старая скульптура: так, вождь Семари Буреима Гандеба не знал, когда появился в его доме засов – тот находился на своём месте столько, сколько Буреима себя помнит. в 2018 г. ему исполнилось 67 лет, так что, этот засов не мог быть сделан позднее конца 1950-х - начала 1960-х гг.

Таким образом, на основании собственного опыта полевой работы П.А. Куценков и Н.В. Лаврентьева имеют все основания утверждать, что традиционное искусство, по крайней мере, догонов, ни в коем случае не может считаться лишённым какой-либо индивидуальности: в нём различаются хорошо идентифицируемые деревенские и индивидуальные стили, причём имена мастеров хорошо известны, а слава их выходит далеко за пределы родных деревень – типичным примером этого могут быть Сейду (Жюстен) Гиндо и Ансама Сеиба из Энде. К тому же, как мы видели, между деревнями существует обмен произведениями искусства. Всё это заставляет несколько иначе взглянуть на место традиционного искусства в истории: оно явно обнаруживает сходство не с первобытным, но с классическим искусством Европы и Азии, а мастера занимают примерно то же общественное положение, что ремесленники в средневековой Европе. Однако та роль, которую традиционное искусство народов Африки

играет в их обществах, всё же отличается от роли европейского или китайского искусства, и связано это прежде всего с бесписьменным характером западноафриканской цивилизации. В этом отношении очень показательна культура моси (Буркина-Фасо). В их искусстве сосуществуют два разных стиля, «закреплённые» за двумя основными этнокастовыми группами внутри этноса моси. В одном из этих стилей существуют даже портреты – правда, очень своеобразные и непривычные для носителей европейской культуры.

На территории, приблизительно соответствующей современной республике Буркина-Фасо (до 4 августа 1985 г. – Верхняя Вольта), некогда обитали кибиси, нимиси и гурунси (гурунчи). Около X в. н.э. туда с территории современной Республики Гана вторглись некие накомсе («дети силы/власти» - *море*). После этого часть кибиси ушла на Нагорье Бандиагара и стала одним из этнических субстратов, принявших участие в формировании этно-социального организма (ЭСО) догонов[198]. Покорённые накомсе этносы называются тенгабиси («дети земли» – *море*). В их число входят кланы земледельцев нйонйосе («старые»; «те, кто был раньше» – *море*) и особая каста сайа («кузнецы» – *море*). Из накомсе формируется правящая элита, поклоняющаяся своим могучим воинственным предкам. Это, как считается, гарантирует соблюдение традиционного правопорядка. Земледельцы-тенгабиси также имеют чётко определённый и отделённый от накомсе ритуально-религиозный статус. Тенгабиси поклоняются силам природы и обеспечивают с ними своего рода магическое соглашение – жрецом этого культа (тенгсоба) может быть только тенгабиси. Столь чёткая этносословная

[198] Dim Delobsom A.A. L'Empire du Mogho-Naba ; coutumes des Mossi de la Haute-Volta. P. : Les éditions Domat-Montchrestien, 1932. P. 1. Возможно, что эта группа заселила север Нагорья.

стратификация общества моси выражается в «закреплении» за двумя этнокастовыми группами разных видов искусства: круглая скульптура, все типы которой связаны с культом предков, принадлежит накомсе. Маски, связанные с земледельческими и охотничьими культами – собственность тенгабиси[199]. Строгое ритуальное разделение скульптуры и масок привело к тому, что обычно искусство моси ассоциируется именно с масками. Дело в том, что скульптура для всеобщего обозрения не предназначена, и редко попадалась на глаза этнологам. Тем не менее, в этнографических источниках начала XX в. содержится много сведений об этой самой «отсутствующей» скульптуре.

Впервые о скульптуре моси сообщил в начале XX века (1904 г.) французский этнолог Э. Руэлль, причём, упомянул он как антропоморфные, так и зооморфные изображения[200]. Но уже Л. Токсье в 1917 г. писал, что в стране моси скульптура отсутствует, за исключением района города Уагадугу[201], а в 60-х гг. прошлого века появились даже утверждения, что скульптуры у моси вообще нет[202]. На самом деле, у них имеется несколько видов скульптуры, и они распространены очень широко. Один из них – погребальные манекены вождей. Французский этнолог Эжен Манжен, долгое время проживший в деревне моси, так описывает этот вид скульптуры: «Смерть вождей, как правило, держится в тайне, и бедолаг хоронят без всяких церемоний. Когда же сыновья умершего собирают всё необходимое для достойных похорон отца, то

[199] Но имеются и исключения: у тенгабиси есть один тип скульптуры, а у накомсе – один тип масок.

[200] Ruelle E. Notes anthropologique, ethnographique et socilogique sur quelques populatios noires du 2˚ territoire de l'Afrique Occidetale Française // L'Anthropologie, T. XV, 1904. P. 553.

[201] Tauxier L. Le noir au Yatenga. P. : Larose, 1917. P. 384.

[202] Leuzinger E. Afrique. L'art des peuples noirs. P.: A. Michel. 1962. P. 84.

субботним утром повсеместно возвещают о его кончине. Манекен, сделанный из одежды покойника, помещают в хижине его старшей жены (или его собственной), и вечером той же субботы все погребальные церемонии проходят так, как если бы это были подлинные похороны. Манекен выносят как настоящего покойника, частично передвигают могильную насыпь и закапывают одежду»[203].

Из другого, более позднего описания той же церемонии (1961 г.) следует, что манекен вырезают из ствола дерева карите[204]. Он представляет собой сильно идеализированный и условный – но всё же портрет умершего[205]. Этот вид скульптуры моси сугубо утилитарен, существует крайне непродолжительное время и, соответственно, малодоступен. В сущности, это разновидность погребальных масок. Стремление придать им сходство с конкретным человеком, как всегда в подобных случаях, обусловлено исключительно спецификой религиозных представлений. Само появление этого вида скульптуры обусловлено той странной смесью ислама и традиционной религии, которая вообще является spécialité

---

[203] Mangin E. Les Mossi. Essai sur les usages et coutumes du peuple Mossi au Soudan Occidental // Anthropos, T. 9, 1914. P. 115.

[204] Карите (Butyrospermum parkii). Другие названия: сальное дерево, каре, коло, си (si). От последнего варианта происходит английское название shea – ши. Так его назвал в конце XVIII столетия шотландский исследователь Мунго Парк, который первый описал растение (что и увековечено в его латинском названии). Произрастает по всей Западной Африке от Нигерии до Сенегала. Повсеместно считается священным. Плоды съедобны, получаемое из них масло в Африке используется в кулинарии и народной медицине, поскольку обладает ярко выраженным бактерицидным действием, а в Европе является ценным сырьём для парфюмерной промышленности. В Мали маслом карите покрывают скульптуру и другие деревянные изделия. После этого выставляют на солнцепёк, и дерево пропитывается маслом. В результате, скульптура не гниёт.

[205] Roy C.D. Mossi Chiefs' Figures // African Arts, V. XV, № 4, 1982. P. 53.

de la maison африканских культур. Дело в том, что по мусульманским правилам покойника должно похоронить до заката в день смерти. Но по традициям моси, похороны обязательно сопровождаются сложными и дорогостоящими обрядами, которые невозможно организовать за несколько часов[206]. И тут традиционное общество, со свойственной ему изобретательностью, нашло выход в виде «дополнительных» символических похорон.

Таким образом, в данном случае, несмотря на соблазн декларировать рождение жанра портрета в самых недрах традиционной культуры, о портретности рассуждать не приходится. Погребальные манекены моси – не изображения, но идеограммы, причём, не столько человека, сколько события как такового: ведь манекен обозначает не только покойного, но также сам факт смерти, мусульманских похорон и дополнительных похорон по традиционным правилам. Всё вместе это обозначает принадлежность покойника к моси вообще и к этнокастовой группе накомсе в частности. Иными

[206] То же можно наблюдать и у догонов, которые подверглись активной исламизации в конце XX– начале XXI вв. Отметим, что массовый переход догонов в ислам привёл к заметным изменениям в традиционной культуре, но вовсе не к её деградации: не противоречащие исламу полигамия и обрезание существовали у догонов от веку, но последнее, например, проводится по старинным обычаям. То, что исламу противоречит, видоизменяется, но не исчезает. Как и раньше, продолжает существовать традиционное изобразительное искусство, которое и до обращения догонов в ислам вовсе не обязательно было религиозным. Похороны проводятся, по мусульманскому обычаю, в день смерти до захода солнца, но поминальные обряды проводятся в соответствие с обычаями догонов с участием знаменитых масок. Никаких изменений не претерпела традиционная архитектура: она даже обогатилась относительно новым для догонов типом сооружения – мечетью (подробнее о воздействии ислама на традиционную культуру догонов см.: Куценков П.А. Ислам и традиционная культура догонов (Мали). Опыт полевого исследования // Исламоведение, 2015. Том 6. № 4 (26). С. 89-104.

словами, манекен является маркером этничности и социального статуса, причём, не только покойного, но и всех участников церемонии. Таким образом, в данном случае действительно прослеживается определённое сходство с письменными знаками, поскольку, как и письменные знаки, погребальные манекены нечто обозначают. Однако этим сходство и ограничивается: иероглиф, символ слогового или буквенного алфавита обозначают слово и/или понятие, слог или звук; значение их предельно конкретно. Значение же погребальных манекенов, напротив, расплывчато – и если искать одно слово, чтобы определить тот многослойный комплекс значений и ассоциаций, с которыми они связаны, то это должно быть слово «этничность».

К манекенам примыкает и наиболее загадочный тип скульптуры моси – бронзовые «нинанде», аллегорическими композиции, олицетворяющими традиционных «императоров» моси, мого-наба. Если погребальные манекены ещё более или менее доступны для исследователей (их никто специально не прячет), то нинанде ни один европейский исследователь никогда не видел; больше того, их никогда не видел и ни один мого-наба. Считается, что владыка, даже мельком увидевший нинанде своих предшественников, может умереть. Доступ к этим скульптурным композициям имеет крайне ограниченный круг лиц. В нинанде, судя по описаниям литейщиков-моси, не делалось даже попытки достигнуть портретного сходства, подобного тому, что можно видеть в бронзах Иле-Ифе[207]. Нинанде представляют собой скульптурные группы на едином дисковидном основании, где в центре располагается фигура мого-наба, а вокруг – фигуры служителей с аллегорическими предметами в руках – калебасами, оружием, опахалами и т.д. Некоторые традиционные

[207] Roy C.D., op. cit. P. 59.

«императоры» моси вообще обозначаются одними только аллегорическими предметами: так, символом мого-наба Уарга служат три мотыги[208]. По словам литейщиков из городка Лумбила, где делают нинанде, традиция уходит корнями XVIII, или даже XVI в.: первой, как сообщил Кристоферу Рою литейщик Била Туре, была отлита аллегорическая композиция мого-наба Зумбри (1744-1784), но по другим данным, первым правителем, удостоенным нинанде, стал ещё Убри (1494-1518)[209].

Итак, нинанде «обозначают» конкретного человека, но не портретными чертами лица, а символами. Таким образом, правильным будет вывод, что обозначается не столько сам человек, сколько функция власти, осуществлявшаяся через этого человека. Причём, благодаря совершенно сакральному характеру этой скульптуры, выражена она очень чётко. Следовательно, и в этом случае мы имеем дело с идеограммой – только не смерти и похорон, а власти священного царя, т.е. опять возвращаемся к известному уже нам значению: это идеограмма этноса, поскольку именно священный царь является его воплощением. Остаётся только удивляться тому, что подобная совершенно древнеегипетская идеология вполне органично уживается с исламом.

В отличие от скульптуры, маски моси (на языке море «вангo») обладают несомненным стилистическим единством. Наибольшей известностью пользуются женская и мужская маски. У них совершенно одинаковые личины овальной формы с круглыми прорезями для глаз. Различаются они только навершиями: женская маска увенчана стилизованной женской фигурой, а мужская – резной деревянной доской. Обе маски участвуют в погребальных церемониях. Как уже говорилось,

[208] Ibid.
[209] Ibid.

у накомсе есть единственный тип масок. Это изображающие антилоп маски-наголовники Зазаидо, сильно напоминающие маски Согоникун/Чивара у северных соседей моси – бамбара. Но, в отличие от последних, Зазаидо – погребальные маски. Судя по сообщениям информантов, эти они были заимствованы накомсе у тех же тенгабиси[210], после чего у последних они исчезли. Таким образом, у моси два разных вида искусства – скульптура и маски – служат «маркерами», обозначающими две основные этнокастовые группы в обществе моси: накомсе и тенгабиси. Причём, чётко регламентировано даже восприятие этих разных видов искусства: скульптуры показывают посторонним только раз в году, а маски, напротив, общедоступны во время публичных церемоний. В этом отношении очень показательна история масок Зазаидо: как только накомсе позаимствовали их у тенгабиси, те перестали их делать.

В Западном Судане маски вообще играют роль этнодифференцирующих маркеров. У народов Республики Мали, Буркина-Фасо, Гвинеи и Кот д'Ивуар широко распространены тип масок-наголовников, изображающих антилоп (подробно о них см. ниже), которые обозначают и единство этих народов, и существующие между ними различия.

Схожая идеограмма единства имеется и у догонов. Но у них есть и негативный знак, усиливающий значение первой идеограммы через противопоставление: «Это не мы – мы совсем не такие». С точки зрения этнологии, общество догонов представляет собой потестарный ЭСО, один из бесчисленных в Тропической Африке вариантов раннего государства. Как заметил Л.Е. Куббель, «политическая надстройка интегрирует в единое целое разные культуры»[211]; у догонов

[210] Roy C.D. Mossi Zazaido // African Arts, V. XIII, № 3, 1980. P. 46.

[211] Куббель Л. Е. Очерки потестарно-политической этнографии. М.: Наука, ГРВЛ. 1988. С. 158.

интеграция коснулась лишь некоторых аспектов культуры, и, вопреки тому, что ранее утверждал П.А. Куценков, изобразительное искусство подверглось ей лишь частично.

С этнографической точки зрения современные догоны представляют собой парадоксальное явление. У них нет ни одного признака единства этноса, кроме важнейшего: сознания этого самого единства. Но нет ни общего языка, ни даже единой этнической территории, поскольку каждая из групп обитает в своей деревне и/или деревнях и вполне автономна. Однако в них обязательно присутствуют хорошо распознаваемые символы, позволяющие безошибочно отнести данную скульптуру или сооружение именно к догонам. В изобразительном искусстве это фигуры с поднятыми вверх руками (такая поза обозначает обряд вызывания дождя – см. Рис. 5). Стиль подобных фигур может варьироваться в очень широких пределах, в соответствие с региональными, деревенскими и индивидуальными особенностями. В архитектуре также имеется тип сооружений, играющий ту же роль маркера «догонства». Это тогуна, «дом бесед». Они представляют собой навесы на столбах, покрытые стеблями проса, ветками, либо травой. Сам по себе подобный тип сооружений широко распространен в Мали, и используется для самых разных целей. Отличительной особенностью тогуна является их небольшая высота – там можно только сидеть. Эти сооружения играют роль сельских клубов, где собираются деревенские жители, а также могут проходить заседания деревенских советов. Варьируются эти сооружения в очень широких пределах – столбы могут быть каменными (сейчас появляются бетонные) и деревянными, резными и гладкими, и т.д. Тем не менее, распознаются такие постройки безошибочно, и любому, кто их видит, сразу понятно, что он пришёл в деревню догонов. К числу «позитивных» маркеров, обозначающих принадлежность к догонам, можно отнести и культ Ама (Амма) (бога-

творца в мифологии догонов), чей культ и алтари есть у всех групп догонов. Эти алтари имеют одну и ту же фаллическую форму, но размеры их варьируются в весьма широких пределах – от почти двух метров в д. Семари до 35-40 см. в д. Энде. Варьируется и материал, из которого они сделаны – в Энде и Семари алтари глинобитные (Рис. 17), в Кани-Бонзон это камень, установленный неподалёку от мечети.

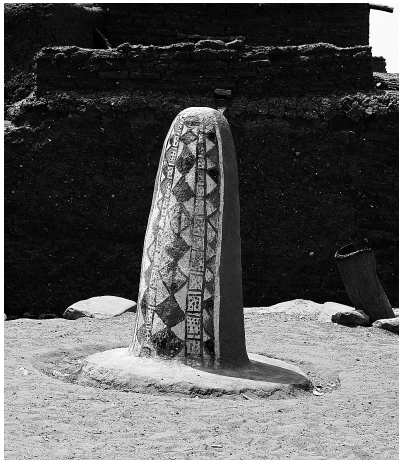


Рисунок 17. Алтарь Ама в д. Семари.

Как и у многих народов Западной Африки, для изобразительного искусства догоны характерны маски. Всего их около семидесяти типов (по объекту изображения). Следует отметить, что отнюдь не все группы догонов имеют маски – так, в Семари их нет. Впервые маски догонов, бытовавшие в д. Санга и соседних деревнях, были описаны ещё в 30-х гг. прошлого века М. Гриолем[212]. Нет существенной разницы между ними и теми, что бытуют в других деревнях вдоль скального уступа Бандиагара у тех групп догонов, что, согласно традиции, происходят от пришельцев из «Страны манде». Однако незначительные вариации всё же существуют: если в Энде маска Валу обозначает антилопу, то в Санга этой дикий буйвол. Маски догонов делятся на две основные группы. В первую входят те, что изображают, преимущественно, животных (но также и маска Сириге, изображающая дом огона, и врача, причём, судя по розовому цвету и бороде, врача-европейца); их делают из

[212] Griaule M. Masques dogons. Paris : Institut d'ethnologie, 1938.

Рисунок 18. Маски Канага. I Фестиваль культуры догонов Огонбаньян, Бамако, январь 2016 г.

дерева. Вторая группа изображает исключительно иноплеменников. Эти маски изготавливаются из ткани.

Деревянные маски догонов не столько изображают что-то конкретное, сколько обозначают людей, животных и даже дома. Их личины представляют собой массивный, близкий к кубу объем, где лицевая часть сильно углублена внутрь. Лоб и боковые грани вместе с тонким, очень характерным стреловидным носом находятся на уровне передней поверхности этого объема. Материал между ними выбран, и на заглубленной поверхности помещены глазные отверстия прямоугольной или круглой формы. Варьируются маски разного рода

навершиями или деталями вроде ушей и рогов, обозначающими конкретный вид животных или предмет.

Рисунок 19. Маски догонов. Первая слева – маска Валу.
III Фестиваль культуры догонов Огонбаньян, Бамако, январь 2018 г.

Наиболее распространёнными являются маски Канага (птица – см. Рис. 18) и Валу (антилопа – Рис. 18 и 20 справа).

Изображения людей (предков) в масках Канага, и самих этих масок и их навершй широко представлены в искусстве догонов на дверках зернохранилищ, на дверях домов и на глинобитных рельефах. Столь широкое распространение этой формы связано не столько с ритуальной ролью маски, сколько с её безошибочно распознаваемой, сугубо «догонской» формой. Маска Валу не менее широко воспроизводится в искусстве догонов на тех же предметах, что и маска Канага, но особенно часто её можно видеть на дверных засовах (Рис. 21), очень интересном, но до сих пор явно недооценённом жанре декоративно-прикладного искусства.

Рисунок 20. Фасад мечети в г. Мопти и маска антилопы Валу из Национального музея в Бамако.

Эта форма засовов встречается и на юге, и на севере, варьируясь только пропорциями. Популярность этой формы объясняется тем, что маска Валу во время церемоний следит за порядком, т.е., как говорят сами догоны, это «маски-полицейские» («les masques-policiers»). Таким образом, то, что эта форма часто встречается на засовах дверей домов и дверок

зернохранилищ, вполне закономерно – кому ещё, как не полиции, пусть даже метафизической, следует поручить охрану собственности?! Достойно удивления то, что засов той же формы используется для запирания ворот мечети в деревне Уме на севере Нагорья (административно он является кварталом д. Тинтан), поскольку воспроизведение языческой маски, мягко говоря, выглядит неуместным на воротах сооружения, призванного быть цитаделью ислама. Отметим, что появление такого засова способно пролить свет на загадку появления очень близкой формы на фасадах знаменитейших малийских мечетей в Дженне и Мопти (Рис. 20). Порталы этих мечетей откровенно зооантропоморфны, поскольку воспроизводят основную композиционную схему масок догонов и обнаруживая явное сходство с маской Валу (ещё в 1971 г. это отметил британский исследователь Фрэнк Уиллетт[213]). Если в случае с г. Мопти эту странность ещё можно попытаться объяснить влиянием догонов (от Мопти до Страны догонов всего-то 40-50 км), то для мечети в Дженне это объяснение явно не будет соответствовать действительности – город находится довольно далеко от тех мест, где распространены маски этого типа. К тому же, мечеть в Мопти построена в начале 30-х гг.

Рисунок 21. Дверной засов в виде маски Валу из дома Домо Гиндо, квартал Энде-Во, д. Энде. Ан-уне Сеиба, 2000-е гг.

[213] Willett F. African art: An introduction. London-New York: Thames & Hudson, 1971. P. 124.

прошлого века, и явно в подражание первой (подробно об архитектуре см. Глава III, 4). Засовы в виде масок, между прочим, доносят «сообщение» этого вида искусства и до тех культурно-исторические области страны догонов, где масок, как таковых, нет, в том числе, и до Бондум. Но что же это за сообщение? Прежде, чем ответить на этот вопрос, рассмотрим другие виды и жанры искусства догонов.

Композиционная схема в виде трех вертикалей (в масках, образованных боковыми гранями и носом) преобладает и в круглой скульптуре, и в рельефах на дверях в тех деревнях, что расположены вдоль скального уступа Бандиагара: там они образованы торсом и руками. Степень условности этих скульптур в наше время варьируется в очень широких пределах: от относительно натуралистичных в районе г. Банкасс до очень условных на севере скального уступа Бандиагара, в Вакара. Но так было не всегда: создаётся впечатление, что в целом относительно новая скульптура менее условна, чем старая, что противоречит той общей линии эволюции традиционного искусства от натурализма к условности, о которой речь шла во «Введении» и в Главе I. Но и в старой, и в новой скульптуре линии рук нередко имеют продолжение в ногах скульптур, причем общая вертикальная направленность композиционной схемы акцентируется подчас совершенно сознательно, особенно когда горизонтали, ограничивающие сверху и снизу вертикали, практически не расчленены. Ступни ног в скульптуре нередко либо едва намечены, либо просто погравированы. Фигуры с поднятыми руками представлены во всех без исключения региональных стилях скульптуры догонов, но на севере, в Бондум, композиционная схема трёх вертикалей выражена слабее, чем на юге. В дверных засовах вертикали две: это рога антилопы в тех, что воспроизводят маску Валу, или две фигуры предков (такой тип засовов широко распространён вдоль скального уступа Бандиа-

гара[214]). Кстати, именно в аналогичных по композиции засовах особенно хорошо видны индивидуальные стили.

Итак, можно констатировать, что в деревянных масках и скульптуре, в рельефах на дверях домов и дверок зернохранилищ, в наскальной и настенной живописи, а также в рельефах на стенах домов преобладает мотив трёх (как вариант – двух) вертикалей. В своих более ранних работах П.А. Куценков писал о «редком стилистическом единство деревянных масок, круглой скульптуры и архитектуры, характерное для культуры догонов»[215]. Как уже говорилось выше, это утвер-

Рисунок 22. Маски иноплеменников (бамбара и пёль). I Фестиваль культуры догонов Огонбаньян, Бамако, январь 2016 г.

[214] Рога антилопы на засовах, воспроизводящих маску Валу часто неверно интерпретируются как изображения «абстрактной пары Номмо». (См. например: Imperato P.J. Dogon Door Locks // African Arts, V. 11, № 4, 1978. P. 55; См. Рис. 3). Так же интерпретируются и изображения пары предков. на основании собственных полевых исследований Н.В. Лаврентьева и П.А. Куценков могут утверждать, что по крайней мере, в Энде, изображениями Номмо являются только фигуры с сильно вытянутыми личинами, а вовсе не фигуры с поднятыми вверх руками. Последние связаны с обрядом вызыванием дождя, т.е. с водной стихией, и возможно поэтому были отождествлены европейскими этнологами с водяными духами Номмо. Аналогичная скульптура имеется в собрании Национального музея в Бамако (№ 81-X-777 C : 31).

[215] См.: Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-традиция, 2007. С. 177.

ждение неверно: у догонов есть деревенские и индивидуальные стили, которые варьируются в весьма широких пределах. Речь может идти только об устойчивых композиционных схемах, к которым относятся мотивы трёх или двух вертикалей, которые действительно присутствуют так или иначе во всех культурно-исторических областях Страны Догонов и который наряду с тогуна и культом Ама является маркером догонской этничности.

На фоне всего изобразительного искусства догонов резко выделяется группа матерчатых масок (Рис. 22), изображающих иноплеменников (но также незамужнюю девушку-догонку[216]). Такие маски не имеют ничего общего с остальной массой не просто масок, но вообще с предметами материальной культуры догонов: это простые мешки с прорезями для глаз, расшитые раковинами каури. Формальное единство этих масок настолько велико – маску, изображающую женщину-бамбара, трудно отличить от маски, изображающую женщину-фульбе. То, что в пределах одного вида искусства (маски) существует группа произведений, которые не имеют ничего общего с другими масками – довольно странное и для традиционного искусства уникальное явление (во всяком случае, нам неизвестны другие подобные случаи).

Это и есть часть того главного сообщения, что содержится во всём изобразительном искусстве, архитектуре и, пожалуй, материальной культуре догонов. Дело в том, что стилистически единая часть искусства догонов тем или иным образом связана с внутренним аспектом бытия их ЭСО: это их дома, их предки, животные, на которых они охотятся, или сами охотники-догоны, или дом вождя, или врач-француз, который лечит догонов. Смысл этой группы изображений

[216] С точки зрения догонов, девочка или девушка не является полноправным членом общества до тех пор, пока не выйдет замуж и не родит детей.

и архитектуры аналогичен тому, что мы видели в искусстве моси и в масках, изображающих антилоп: «Мы едины». Сообщение, передаваемое «позитивными» идеограммами, многократно усиливается второй группой масок. От деревянных масок их отличает даже сам материал, ткань. Смысл этой группы таков: «Это не мы; мы не такие». На первый взгляд, это типичное и вполне первобытное противопоставление «мы-они», т.е. некоторый рецидив самой темной архаики. Но, как отмечал Б. Ф. Поршнев, «так просто дело выглядело только на заре истории, затерянной далеко за видимым нам горизонтом»[217].

На деле все обстоит гораздо сложнее: общество догонов, гармонично соединяющее в себе несколько этнических групп, говорящих на тридцати разных языках, никак нельзя назвать примитивным. Скорее, речь должна идти об особом типе государства, неизвестном ни в Азии, ни в Европе, но вписывающемся в особенности западноафриканской цивилизации (см. ниже). Само противопоставление «мы-они» у догонов существует в условиях этнического плюрализма: «они», в известном смысле, инкорпорированы в состав тех, кто «мы» (маска врача).

Показательно, что обе большие группы масок различаются между собой не только внешним видом и материалом. Различна и степень единства внутри каждой группы. Матерчатые маски, изображающие иноплеменников, сливаются в действительно нерасчленимое целое; деревянные маски, стилистически совершенно единые, все же разнятся между собой благодаря деталям (навершия разных форм, варьирующиеся от резных многометровых досок масок Сириге и Имина-на до относительно натуралистических зооморфных изображений). Таким образом, «мы» дифференцированы

[217] Поршнев Б.Ф. Социальная психология и история. М.: Наука. 1966. С. 82.

в значительно большей степени, чем «они». В последнем случае важно только то, что это не «мы». Значение группы деревянных масок, тогуна, культа Ама и фигур с поднятыми руками сложнее: «Это мы: мы разные, но мы едины». Тут все соответствует тенденции, отмеченной в свое время Б. Ф. Поршневым: «Чем дальше уходила история от первобытности, тем более “они” и “мы” менялись местами: многообразные общности психологически ощущаются по противопоставлению не просто к каким-либо конкретным “они”, а по противопоставлению просто всем, кто не “мы”»[218].

Итак, традиционные общества обладают знаками-индексами, чётко и недвусмысленно отделяющими их «этничность» от соседей. Важно отметить, что это именно знаки-индексы, объективно присущие данному этносу и утрачивающие без него всякий смысл. О том, что это именно так, свидетельствует история неудачной адаптации африканского искусства в Европе в начале прошлого века, о которой шла речь во «Введении». «Сообщение», что содержится во всей этой истории, в общем, достаточно просто: «отклеенная» от означаемого идеограмма утрачивает всякий смысл и значение и может быть произвольно наполнена любым – даже самым невероятным, как в случае с кубизмом, – содержанием. А это говорит о том, что имеем мы дело именно со знаками-индексами, где означающее связано с означающим неразрывно. В данном случае, означаемым является только этничность, противопоставляемая другой, чужой этничности. Такие знаки не имеют ни малейшего отношения к письму – скорее уж тут можно вспомнить о сигналах животных, точно также присущих именно определённой ситуации и совершенно не способных передать ту информацию, которую несёт даже самое примитивное письменное сообщение.

[218] Там же.

Традиционное искусство знает и другие типы идеограмм, менее общего, даже частного характера. В искусстве догонов они представлены очень широко – это резные рельефные двери домов (Рис. 23) и дверки зернохранилищ, и уже хорошо известные нам дверные засовы. Нет более увлекательного занятия, чем рассматривать эти вещи, стараясь расшифровать их смысл. Начнём с простейшего – дверного засова в виде маски антилопы-Валу (Рис. 21). Сама форма засова обозначает принадлежность его владельца к догонам, поскольку таких рогатых засовов нет у других народов Мали, а также на то, что собственность находится под защитой маски-полицейского Валу. Пропорции засова указывают на район г. Банкасс, где говорят на языке тен-кан. Это – общие сведения, о которых речь шла выше. Но есть и частная

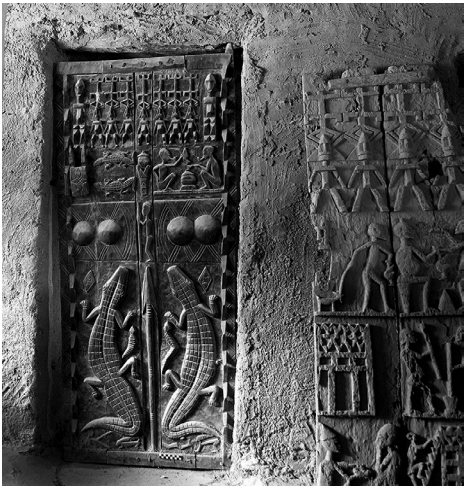


Рисунок 23. Резные двери. Народ догоны, д. Энде, квартал Огоденгу. Сейду (Жюстен) Гиндо. Конец 2014 - начало 2015 г.

Рисунок 24. Именной дверной засов. Деревня Энде, квартал Энде-Во, Ансама Сеиба. Март 2015 г.

информация: схематичное изображение лошадиных ног в нижней части засова. Лошадь – животное очень дорогое и ценное, она является исключительным атрибутом власти вождя. Поэтому, изображение лошадиных ног сообщает зрителю, что хозяин дома принадлежит к вождескому («царскому») роду[219]. Засов может содержать и более пространное сообщение, причём часть его останется скрытой для постороннего (Рис. 24): помимо указания на социальный статус (фигура всадника, т.е. «царя», от которого происходит хозяин дома), на засове может быть отображена история рода (рельефы). Эта часть понятна только членам семьи, постоянно напоминая им о славной истории их рода. Сведения, которые содержатся в подобных рельефах, как правило, не разглашаются. Заслуживает внимания сама процедура заказа засова: сначала заказчик

[219] О том, что этот статус даёт его носителю определённые привилегии, свидетельствует такой случай. Уже упоминавшийся выше скульптор из д. Энде Сейду (Жюстен) Гиндо принадлежит к царской ветви тиге Гиндо. Изготовление скульптур и масок, вроде бы, остаётся занятием кузнецов, к которым Жюстен, соответственно, не принадлежит и принадлежать не может. На мой вопрос, как он может быть скульптором, не будучи при этом членом соответствующей касты, Жюстен со смехом ответил: «А я из царского рода – мне всё можно» (на самом деле, круглую скульптуру могут делать все догоны).

отправляется к кузнецу. После совершения ритуала приветствия и беседы о делах, здоровье, здоровье семьи и родственников, после распития пары стаканчиков малийского чая, переходят к делу. Заказчик рассказывает о себе, об истории своего рода и вообще обо всём, что, с точки зрения кузнеца, может быть важным для «образа» этого человека. После этого кузнец будет размышлять до тех пор, пока в его сознании не сложится этот самый «образ» заказчика. Только после этого он приступает к работе. Следует заметить, что эта часть дела занимает, пожалуй, наименьшее время – скульпторы-догоны работают быстро.

Сообщение, содержащееся на дверях (Рис. 23) и дверках зернохранилищ может быть более детальным. Самым распространённым и характерным для многих деревень в области распространения языка тен-кан, является такое распределение изображений по поверхности двери: изображение первопредка размещается в правом верхнем углу; ниже обычно расположены схематичные изображения двух (иногда четырёх и более) женских грудей (символы плодородия), или сцен жертвоприношений. Также обязательно изображаются ряды предков в масках Канага, в виде фигур с сосудами на головах (обозначают изобилие), или фигур с поднятыми руками (вызывание дождя). Маски Канага используются, в том числе, и в погребальных ритуалах, так что эта деталь также указывают на связь с предками. Следует, правда, отметить, что ни сами резчики, ни владельцы дверей не могли внятно ответить на вопрос о точном значении изображений масок именно в этом контексте. Как и в случае с засовами, точное значение каждой детали, привязанное к истории какого-то конкретного семейства, может знать только заказчик дверки или двери.

Нередко на дверях встречаются изображения крокодилов, черепах и змей. Эти сюжеты также имеют символическое значение. Крокодил – «тотем» рода Гиндо из деревни Энде

(на западной окраине деревни на обочине дороги есть кладбище крокодилов, а сами крокодилы живут в пруду напротив кладбища и являются уже почти домашними животными). Считается, что в своё время, при исходе из «Страны манде», Гиндо перешли Нигер по спинам крокодилов (или по спине одного огромного крокодила). Надо заметить, что изображения крокодилов есть и в тех деревнях, где он не является тотемом. Там его изображают в знак уважения к соседям[220].

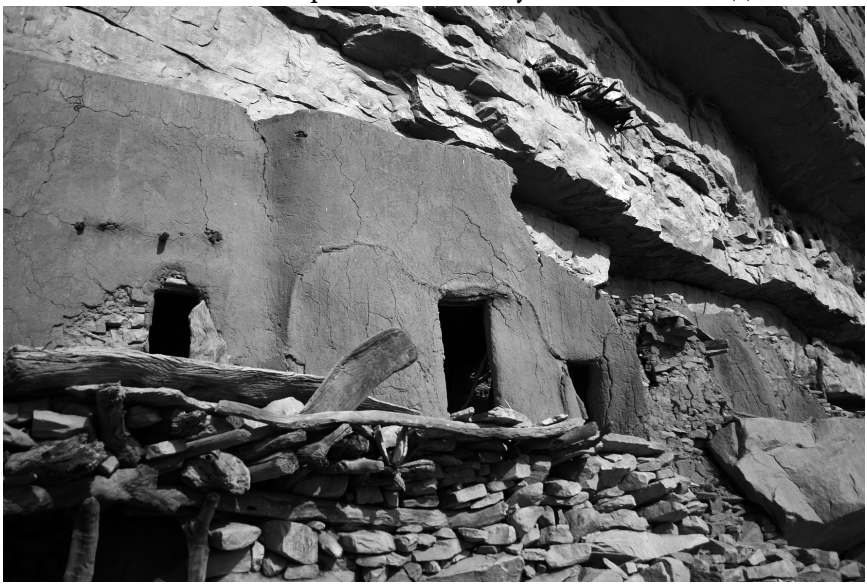


Рисунок 25. Рельефное изображение питона на доме лагана в старом квартале Энде-Во в деревне Энде.

Изображения черепах служат оберегами. По сообщениям многочисленных информантов (Бокари Гиндо, Домо Гиндо, Мамаду Гиндо, Жюстен Гиндо и др.) до недавнего времени черепах держали в домах для того, чтобы они пробовали еду,

[220] Blom H. Dogon Images and Traditions. Brussels: Momentum Publication. 2011. P. 112.

относительно которой были опасения, что она отравлена. Если черепаха съедала предложенную ей пищу – значит, всё в порядке. Если не ела – значит, еда отравлена. Женщины использовали черепах в качестве табуретов. в деревне есть фигурки черепах – это довольно распространённый сюжет местной скульптуры. Изображения змей находятся в том же смысловом ряду, что и изображения лошадей: питон считается воплощением духа Лебе (в Энде говорят: «Леве»), охраняющего институт власти вождя: в старом квартале Огоденгу в покинутой ныне деревне на скальном уступе в Энде есть изображение огромной змеи, обвивающей дом ого (вождя) (Рис. 25), т.е. охраняющей его[221].

[221] В фольклоре д. Энде змеи занимают заметное и почётное место. Так, про источник около грота Унду Комо, расположенном на склоне обрыва в ущелье к северу от деревни, рассказывают, что там живёт огромная змея. Если её бояться, то она может появиться и напугать человека так, что тот запаникует и свалится в пропасть; если же человек этой змеи не боится, то ничего не случится. Таким образом, змея есть, но некому поведать о встречах с ней: все, кто видели её, уже не могут рассказать об этом. Те же, кто её не боялся, никогда её и не видели.

Отметим, что истории про змею, живущую около грота Унду Комо, хорошо характеризуют изобретательность догонов, позволяющую им плотно увязать миф с реальностью. В Энде есть кораническая школа, а в пятидесятишестидесяти метрах от неё – странное место, заваленное опавшими листьями, сломанными ветками и прочим мусором (в прошлом было местом жертвоприношений). Выглядит это совершенно неуместно, поскольку в деревне очень чисто. В довершение ко всему, там лежит бесхозный мяч. Это особенно удивительно, поскольку для мальчишек из Энде le ballon (как и les bonbons) – высшая ценность, и для того, чтобы мяч никто не трогал, нужны чрезвычайно веские причины. В данном случае, причиной этих странностей является то, что и мусор, и мяч лежат в «заколдованном месте». Про него рассказывают совершенно гоголевскую историю: некий старик хотел там сплясать, но не смог. Тогда все поняли, что место это заколдованное. Ходить по нему нельзя – если нарушить запрет, случится несчастье. Но если пройти там случайно, не зная, что место это заколдованное, то ничего такого не будет. И получается, что, как и в случае

Рисунок 26. Рельеф на двери дома из квартала Огоденгу в д. Энде. конец XX- нач. XXI в.

Иной раз рельефы на дверях домов и воротах легко поддаются пониманию даже без объяснений со стороны их владельцев, но содержащееся в них сообщение нельзя прочитать как надпись; это не текст, хотя смысл такого сообщения ясен. Так, рельеф с Рис. 26 означает, что хозяин дома принадлежит к царскому роду, поскольку его предок, умевший вызывать дождь, находится под охраной Лебе (Леве).

Таким образом, у догонов можно констатировать существование иерархической структуры идеограмм, выстраиваемую примерно в таком виде:

- Обозначение принадлежности к ЭСО догонов;
- Обозначение принадлежности к определённому племени и/или клану;
- Социальный статус хозяина дома («Я из царского рода, мне всё можно»);
- История семьи (доступно только для членов семьи).

В заключение этого раздела отметим, что идеографичность искусства догонов вовсе не отменяет его эсте-

со змеёй, тут вообще ничего не происходит: те, кто знают, там не ходят, а если заколдованное место пересечёт какой-нибудь заблудившийся турист, то с ним ничего не случится, поскольку с него и взятки гладки.

тической функции, которая, вопреки широко распространённому мнению, является для него важнейшей. Какой бы «правильной» ни была идеограмма на засове или двери, оцениваться будет прежде всего качество работы: именно поэтому хорошие резчики пользуются славой и всеобщим уважением.

Итак, искусство традиционных африканских обществ насыщено идеограммами, образующими иерархическую структуру. В сущности, её задача сводится к идентификации личности по отношению к всё более сужающимся пространствам: мир («мой этнос»); этнос («мой клан и/или племя»); семья («моя семья») и, наконец, «мой», персональный социальный статус («я из царского рода, мне всё можно»). К слову, распространённое мнение о том, что личность в традиционном обществе «стёрта», не соответствует действительности. Напротив, жители деревень догонов обладают ярко выраженными личностными характеристиками – они могут быть открытыми или замкнутыми, весёлыми и печальными, честными и жуликоватыми. Другое дело, что их социальный и групповой статус чётко определён традицией, и ни один догон никогда не сделает ничего такого, что противоречило бы интересам его группы – т.е. их индивидуализм имеет чётко очерченные рамки. Наконец, надо упомянуть орнаменты на тканях. Они тоже имеют значение – так, чёрный цвет обозначает цвет, рыжий (коричневый) – жизнь, точка обозначает звезду, полумесяц – луну, а круг – солнце. Встречаются идеограммы, приуроченные к конкретным событиям человеческой жизни. Так, на женских свадебных платьях обязательно присутствуют изображения параллельных линий, перемежающиеся с косыми крестами. Это означает, что каждый человек живёт сам по себе (параллельные линии), но в браке их судьбы пересекаются (косые кресты).

Таким образом, традиционное искусство действительно является знаковой системой с элементами пиктографии, од-

нако оно не может быть основой письменности: репертуар пиктограмм невелик, и сводится он к обозначению дихотомии «мы-они», дополненной незначительным количеством пиктограмм, обозначающих вещи из окружающего мира. Роль письма в традиционных бесписьменных обществах играет устная традиция. В западносуданских обществах существует специальная каста гриотов, выступающих хранителями устной традиции. Таким образом, в данном случае мы имеем дело не с предшествующим изобретению письменности этапом эволюции культуры, но, скорее, с другим типом культуры, бесписьменной по определению, и развивавшейся параллельно культурам письменным.

2. Ранние государства и древние общества

Знаки-индексы безраздельно царят в традиционном искусстве, и можно предположить, что их роль велика и в придворном искусстве ранних африканских государств, органично связанных с традиционным обществом и вырастающих из него. Общество догонов не создало централизованной структуры власти – оно представляет собой рыхлую конфедерацию, где нет и не было единого политического центра. Но многие африканские народы создали государства централизованные, причём, в них можно видеть некоторые параллели культуре ранних и зрелых цивилизаций Древности. Речь идёт о парадном портрете Иле-Ифе и Бенина (Нигерия, IX-XIX вв.). Если, как мы установили в предыдущем разделе, главным «героем» идеограмм традиционного искусства остаётся групповая идентификация, то придворное искусство, вроде бы, совсем иное: как писал В.Б. Мириманов, «определяющим моментом придворного искусства является персонификация образов, имеющая целью создание индивидуального портрета (в отличие от фиксации родовых, этнических

особенностей в народном традиционном искусстве)»[222]. Вот это противопоставление этнического и родового с одной стороны, «индивидуальному» с другой, заслуживает специального внимания: есть основания полагать, что на самом деле придворное искусство в этом отношении ничем не отличалось от традиционного, из которого оно вышло, и куда, как в случае с йоруба, оно и вернулось. Большинство африканских народов к моменту европейской колонизации либо уже создали ранние государства, либо находились в фазе государствообразования, либо входили в состав государств, созданных другими этносами. Но ни в средневековой «империи» Мали Сунджаты Кейта, ни в царствах бамбара, ни у зулу в Южной Африке почему-то не было даже и попыток создавать портретные изображения. Может быть, только в искусстве государства Бакуба (Бушонго) обнаруживается робкое движение в этом направлении[223]. Таким образом, портреты Иле-Ифе (Рис. 27) – явление в Африке уникальное. Между тем, бросающееся в глаза сходство бронзовых и терракотовых голов Иле-Ифе

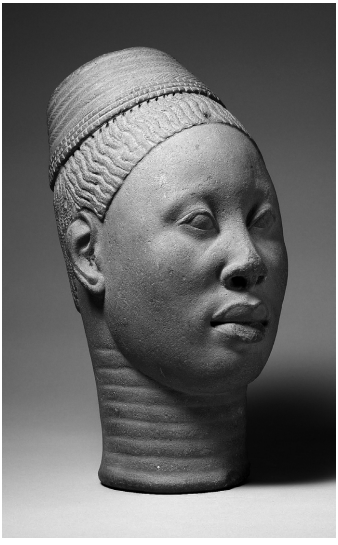


Рисунок 27. Парадный портрет из Иле-Ифе. Терракота, XII-XV в. Фонд Марселино Ботин, Сантандер, Испания.

[222] Там же. С. 105.

[223] Сохранилось девятнадцать деревянных статуй, изображающих царей бакуба. Они, несомненно, запечатлевают конкретные исторические личности, однако совершенно невозможно определить, в какой мере в этих статуях сохраняется портретное сходство. Правда, в трактовке голов можно обнаружить некоторые натуралистические детали.

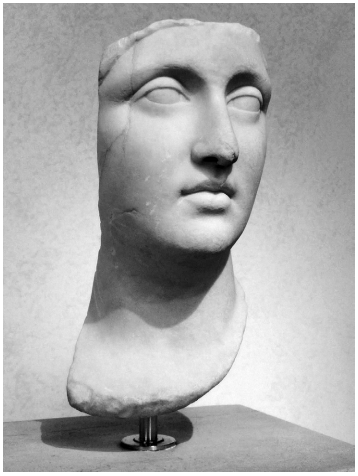


Рисунок 28.
Римский портрет.
Национальный музей, Рим.

с римскими скульптурными портретами времени республики и ранней империи (Рис. 28), возможно, и не случайно. Вероятно, тут можно говорить даже о большем подобии, нежели просто технологическом. Только говорит это не о том, что «портреты» Ифе и Бенина совершили «прыжок» в новую историческую эпоху. Напротив – это, скорее, свидетельство глубокой традиционности римской культуры.

Предположение о том, что портреты Иле-Ифе появились в результате сложения в этом городе особой социально-психологической среды, напоминающей римскую res publica, впервые было высказано британским исследователем Дж. Круком ещё в 1963 г.[224] с тех пор эта мысль, кажется, и не развивалась – хотя в ней, безусловно, содержится рациональное зерно. Определённое сходство прослеживается и в религии, и в мифологии. Так, и для древних римлян, и для йоруба весьма характерен культ предков. Но особенно эффектно выглядят мифологические параллели. Так, миф о боге-громовержце Шанго очень напоминает римский миф о Ромуле: Шанго основал город Ойо, столицу могущественного средневекового государства. Он тоже был великим воином, но, как и Ромул, со временем начал превращаться в заносчивого тирана. Затем он то ли был убит своими собственными подданными, то ли покончил с собой, то ли исчез, как и Ромул, при самых

[224] Crook J. Ife Portraits and Roman Portraits // Ibadan, № 17, 1963. P. 9-10.

загадочных обстоятельствах. Детально совпадают концовки мифов – и Ромул, и Шанго явились перед своими подданными в полном вооружении и блеске молний, и объявили, что теперь стали богами-покровителями: Ромул – квиритов, а Шанго – йоруба.

Между этими народами, развивавшимися в разной географической среде, в разном этническом окружении и говорившими на совершенно разных языках, не было и не могло быть никаких контактов, но подобные совпадения говорят о типологическом сходстве между культурами, разделёнными многими тысячами километров в пространстве и тысячью лет во времени. К сожалению, о культуре Иле-Ифе известно неизмеримо меньше, чем о культуре и истории Древнего Рима. Невозможно даже судить о том, кого именно изображают портреты: скорее всего, это члены царской фамилии, но и в этом нет полной уверенности.

Больше известно об искусстве Бенина (Нигерия), наследника культуры Иле-Ифе. Его история повторяет отчасти историю затухания позднеримского портрета (см. ниже): на первом этапе существования искусства Бенина (XIII – начало XIV вв.) головы правителей сохраняют отчётливую связь с бронзами Иле-Ифе, откуда бенинцы и заимствовали технику утраченного воска[225]. Они имеют явно портретные черты, сочетающиеся с уже довольно большой мерой условности. Второй этап (XV-XVII вв.) отмечен расцветом бенинской скульптуры. Это касается, прежде всего, технической стороны дела: толщина стенок литых скульптур в это время – не больше трёх миллиметров. Но при этом условность скульптур (прежде всего, изображений

[225] Согласно бенинскому историческому преданию, первоначально головы правителей Бенина отсылали в Ифе, откуда присылали готовые бронзовые портреты. Затем царь Иле-Ифе отправил в Бенин мастера Игегэ, который и обучил местных ремесленников искусству бронзового литья. До этого бенинцы знали только холодную ковку и чеканку.

правителей) уже далеко ушла от портретных изображений Иле-Ифе. Третий этап (XVIII в. – 1897 г.) – период полной канонизацией бенинского искусства: портретные черты в головах царей полностью исчезают, и они отличаются друг от друга только формой корон. Техника литья утрачивает былое совершенство и становится более грубой.

Бенинские изображения царей, обозначая конкретного человека, служили одновременно и средством групповой идентификации, поскольку царь считался воплощением жизненной силы всего народа бини. В этом отношении они ничем решительно не отличаются от традиционной африканской круглой скульптуры, связанной с культом предков, или от фигур с поднятыми руками у догонов. Следовательно, они служат тем самым знаком-индексом, который, как мы помним, типичен для всех традиционных обществ, считается предшественником письма, но на самом деле имеет к последнему довольно-таки опосредованное отношение. Но дело-то в том, что даже в развитых древних обществах (и самом развитом из них – римском) вполне, казалось бы, индивидуальный портрет мог служить средством групповой идентификации, точно так же, как и в раннем бенинском государстве. Так, в Египте при развитой письменности эту роль тоже играли изображения царя, и в этом отношении древнеегипетское искусство представляет собой полную аналогию бенинскому – ведь и в Бенине царь был священным воплощением всего народа бини. То, что история эволюции римского скульптурного портрета в III-IV вв. н.э. обнаруживает сходство с эволюцией искусства Ифе и Бенина чуть ли не в технических деталях, действительно удивительно, поскольку ранние африканские государства и поздняя Римская империя – явления совершенно разные. И если какие-либо формы их культуры обнаруживают так много сходства, то закономерен вывод: сходство это обусловлено причинами более глубокими, чем форма государственности.

Если иметь в виду физическое сходство между моделью и изображением, то в Риме наиболее вероятным претендентом на роль катализатора бурного развития портретного жанра является культ предков. Вот как описывает Полибий римские похороны во II в. до н.э.: «... когда умирает кто-либо из знатных граждан, прах его вместе со знаками отличия относят в погребальном шествии на площадь к так называемым ростра́м, где обыкновенно ставят покойника на ноги, дабы он виден был всем; в редких лишь случаях прах выставляется на ложе. Здесь пред лицом всего народа, стоящего кругом, всходит на ростры или взрослый сын, если таковой оставлен покойным и находится на месте, или же, если сына нет, кто-нибудь другой из родственников и произносит речь о заслугах усопшего и о совершенных им при жизни подвигах. [53.] Благодаря этому в памяти народа перед очами не только участников событий, но и прочих слушателей живо встают деяния прошлого, и слушатели проникаются сочувствием к покойнику до такой степени, что личная скорбь родственников обращается во всенародную печаль. Затем после погребения с подобающими почестями римляне выставляют изображение покойника, заключенное в небольшой деревянный киот в его доме на самом видном месте. Изображение представляет собою маску, точно воспроизводящую цвет кожи и черты лица покойника. Киоты открываются во время общенародных жертвоприношений, и изображения старательно украшаются. Если умирает какой-либо знатный родственник, изображения эти несут в погребальном шествии, надевая их на людей, возможно ближе напоминающих покойников ростом и всем сложением. Люди эти одеваются в одежды с пурпурной каймой, если умерший был консул или претор, в пурпурные, если цензор, наконец — в шитые золотом, если умерший был триумфатор или совершил подвиг, достойный триумфа. Сами они едут на колесницах, а впереди несут пучки прутьев, секиры

и прочие знаки отличия, смотря по должности, какую умерший занимал в государстве при жизни. Подошедши к ростра́м, все они садятся по порядку на креслах из слоновой кости. Трудно представить себе зрелище более внушительное для юноши честолюбивого и благородного. Неужели в самом деле можно взирать равнодушно на это собрание изображений людей, прославленных за доблесть, как бы оживших, одухотворенных? Что может быть прекраснее этого зрелища? [54.] Далее, мало того, что оратор говорит о погребаемом покойнике; по окончании речи о нем он переходит к повествованию о счастливых подвигах всех прочих присутствующих здесь покойников, начиная от старейшего из них»[226].

Как нетрудно заметить, описанная Полибием церемония насыщена знаками-индексами – это детали одежды и знаки отличия, сообщающие зрителю точные сведения об умершем и его роде, т.е., в определённом смысле, те же сведения, что несут дверные засовы или рельефы на дверях догонов. Отметим кстати, что в случае с римскими похоронами эту достаточно сложную систему обозначения можно было бы заменить надписями.

Как некогда у римлян, культ предков играет очень большую роль в жизни йоруба: «… физическая смерть не является прекращением жизни; есть основания полагать, что те, кто умер в почтенных годах и прожил свою земную жизнь высоконравственно, становятся предками, которые теперь ведут чисто духовное существование, но по-прежнему принимают участие в делах своих семей и общин. Одним из основных способов восстановления их роли в жизни общин являются церемонии Эгунгун»[227].

---

[226] Полибий. Всеобщая история. VI, 52.

[227] Oke M. Precepts for Tenure Ethics in Yoruba Egungun (Masquerade) Proverbs // The Journal of Pan African Studies, V. 1, № 9, 2007. P.86.

Эгунгун – возможно, самое могущественное тайное общество у йоруба в Нигерии и Республике Бенин[228]. По единодушному мнению всех исследователей, когда-либо обращавшихся к его изучению, основная задача этого общества – взаимодействие с предками. Как и древние римляне, зрители и участники церемоний йоруба прекрасно знают, что под масками скрываются живые люди – им известны их имена. Но, поскольку эгуны (члены общества Эгунгун), приходят из священного леса, они рассматриваются уже не совсем как люди: во время церемонии в них вселяются духи предков[229]. Описание этих церемоний ещё в конце позапрошлого века оставил британский исследователь А.Б. Эллис: «Через несколько дней после похорон Эгунгун в сопровождении замаскированных переодетых мужчины устраивает ночное шествие по улицам города и, как и в римских conclamatio[230], громко выкликает имя покойного. Суеверная смущённая страхом толпа повсюду следует за ними, внимательно прислушиваясь к любому звуку, который можно принять за ответ на странные крики Эгунгуна. Спустя несколько дней Эгунгун в сопровождении нескольких спутников являются в дом покойного и обычно сообщает родственникам умершего, что тот благополучно добрался до Страны мёртвых и чувствует себя

[228] Слово «Эгунгун» означает кость, т.е. скелет; имеется в виду выходец с того света, восставший из мертвых: «Этого живого мертвеца играет человек, облачённый в длинную рубаху и закрытый деревянной маской, обычно изображающей отвратительную человеческую личину с длинным острым носом и тонкими губами. Иногда маска изображает голову животного». См.: Ellis A.B. Yoruba-speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa. Their Religion, Manners, Customs, Laws, Language, etc. London: Chapman and Hall, 1894. P. 49.

[229] Oke Moses. Op. cit. P. 87.

[230] Conclamatio – римский обряд, троекратное окликание умершего по имени сразу после того, как тот испускает дух. Иногда неправильно переводится как «оплакивание» (comploratio).

хорошо. За благие известия семья жертвует Эгунгуну еду, ром и пальмовое вино. Они предлагают ему угощение в одной из комнат своего дома, а сами удаляются, поскольку всякий, увидевший, как ест Эгунгун, должен умереть. Когда Эгунгун и его свита съедают угощение, из комнаты раздаются громкие стенания – это знак, что визитёры готовы уйти. Тогда родственники входят в комнату и передают Эгунгуну весточку для покойного»[231].

При некотором сходстве с римскими похоронами (на что и обратил внимание А.Б. Эллис), погребальные обряды у йоруба, всё же, отличаются от римских. Но для нас важнее всего то, что предки в масках «принимают участие» в обоих обрядах. Однако, у римлян они изображают конкретных людей, а у йоруба – предков вообще, лишённых индивидуальности[232].

История римского скульптурного портрета позволяет утверждать, что расцвет этого жанра стал результатом уникального стечения обстоятельств: связанная с культом предков необходимость фиксировать физический облик пращура (причём, римские портреты долго сохраняли сугубо формальную связь с посмертными масками) наложилась на перипетии римской истории. Не случайно высшая фаза развития римского портрета – кризисная эпоха солдатских императоров, выдвигавшихся на вершину власти только благодаря личным качествам. Эти люди были полностью лишены и ореола принцепсов I-II вв., и, тем более, божественного

---

[231] Ellis A.B. Ibid.

[232] Говорить о широком использовании масок в Древнем Египте не приходится. Сохранившиеся примеры слишком малочисленны и относятся к позднему периоду египетской цивилизации. Однако погребальные маски используются, наоборот, очень широко. Такая «личина», дублирующая лицо покойного, помещается как непосредственно на мумию, так и становится со Среднего царства элементом верхней части антропоидного саркофага.

статуса властителей эпохи домината. На портретах III в. представлены именно личности, показанные без прикрас, такими, какими они были: достаточно тут вспомнить знаменитый портрет Каракаллы из Капитолийских музеев в Риме, отмеченный ничем не прикрытой склонностью к злодейству, причём, в официальном (!) портрете нет и следа попытки эту склонность скрыть. Казалось бы, это была полная победа личности над стихией архаичных родоплеменных представлений… Но почему-то уже к концу III века, в эпоху относительной стабилизации Империи, римское портретное искусство начинает, как обычно говорят, «угасать». Дело тут было не в одной только нарастающей схематизации: из портрета уходила та самая личность, что полностью доминировала в пластических образах ещё в середине века. Остаётся только выражение сверхчеловеческой мощи и величия, вызывающее определённые ассоциации с искусством Древнего Востока (что, как мы увидим, вовсе не свидетельствует о каком-либо непосредственном влиянии).

В конце III в. наступает переходное время – эпоха так называемых «иллирийских императоров». Это был период становления новой формы правления – домината. И хотя тенденции к установлению единоличной власти проявлялись уже при Северах, до Аврелиана только откровенно безумный Калигула[233], а также Нерон, Домициан и Коммод пытались

[233] […] Он присвоил множество прозвищ: его называли и "благочестивым", и "сыном лагеря", и "отцом войска", и "Цезарем благим и величайшим". Услыхав однажды, как за обедом у него спорили о знатности цари, явившиеся в Рим поклониться ему, он воскликнул:

…Единый да будет властитель,

Царь да будет единый!

Немногого недоставало, чтобы он тут же принял диадему и видимость принципата обратил в царскую власть. (2) Однако его убедили, что он возвысился превыше и принцепсов и царей. Тогда он начал притязать уже

проделать что-то подобное. Полностью же неограниченная монархия оформилась лишь при Диоклетиане (284-305 гг.). С его правления и начинается период домината. Император больше не был принцепсом (т.е. первым по старшинству сенатором, «спикером парламента», как сказали бы сейчас). Он стал «доминусом» – неограниченным властителем Империи, стоящим неизмеримо выше своих подданных. Тут следует отметить, что в эпоху домината личность начинает уходить не только из портрета, но и из древнеримской политики: по мере оформления домината все действующие лица римской истории превращаются только в функции: император становится функцией божественной, все остальные – функцией императора. Его личность играла второстепенную роль, поскольку «доминусом» он становился «по должности».

на божеское величие. Он распорядился привезти из Греции изображения богов, прославленные и почитанием и искусством, в их числе даже Зевса Олимпийского, — чтобы снять с них головы и заменить своими. Палатинский дворец он продолжил до самого форума, а храм Кастора и Поллукса превратил в его прихожую и часто стоял там между статуями близнецов, принимая божеские почести от посетителей; и некоторые величали его Юпитером Латинским. (3) Мало того, он посвятил своему божеству особый храм, назначил жрецов, установил изысканнейшие жертвы. В храме он поставил свое изваяние в полный рост и облачил его в собственные одежды. Должность главного жреца отправляли поочередно самые богатые граждане, соперничая из-за нее и торгуясь. Жертвами были павлины, фламинго, тетерева, цесарки, фазаны, — для каждого дня своя порода. (4) По ночам, когда сияла полная луна, он неустанно звал ее к себе в объятья и на ложе, а днем разговаривал наедине с Юпитером Капитолийским: иногда шепотом, то наклоняясь к его уху, то подставляя ему свое, а иногда громко и даже сердито. Так, однажды слышали его угрожающие слова:

— Ты подними меня, или же я тебя... —

а потом он рассказывал, что бог, наконец, его умилостивил и даже сам пригласил жить вместе с ним. После этого он перебросил мост с Капитолия на Палатин через храм божественного Августа, а затем, чтобы поселиться еще ближе, заложил себе новый дом на Капитолийском холме (Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. IV (Гай Калигула), 22)

Считается, что на установление политической системы домината оказал влияние уклад восточных деспотий, с которыми Рим, якобы, особенно близко столкнулся в этот период. Но это предположение кажется несколько натянутым. Наиболее тесно Рим сталкивался с восточным деспотизмом в лице эллинистических монархий во II-I вв. до н.э., т.е. ещё во времена республики. Ко времени же установления домината давно уже не было ни Селевкидов, ни Птолемеев; в то, в I в. до н.э. – III в. н.э., Империя постоянно воевала (т.е. контактировала) с парфянами, чей государственный уклад в смысле деспотичности мало чем отличался от Сасанидов, с которыми имели дело августы домината. То, что именно в эту эпоху римляне заимствовали некоторые чисто внешние атрибуты власти, характерные для деспотий Востока (император носит теперь особые, дозволенные только для его сана пурпурные одеяния; торжественный ритуал сопровождает его появление перед подданными и т.д.), говорит об умении римлян приспособить к своим нуждам чужой культурный опыт – и только. То же самое они проделали, когда в военном деле заимствовали испанский меч, но оставили в неприкосновенности манипулярную тактику. Следовательно, то, что римскому императору со времен Диоклетиана воздаются почести, ранее оказывавшиеся лишь богам, объясняется, скорее всего, сугубо внутренними причинами. А это значит, что и размывание портретности в римском искусстве также обусловлено причинами сугубо внутренними. Иными словами, превращение изображений императора в очищенный от подобия модели символ никак не обусловлено внешними влияниями.

В понимании того, что случилось с римской культурой в конце II – начале III вв. н.э. может помочь история титула dominus («господин», причём с оттенком «господь»). До конца III в. он не употреблялся официальной императорской титулатуры. Для деспотов I-II вв. редкие попытки ввести его

заканчивались ударом преторианского гладия[234]. Но параллельно в римском обществе с начала эпохи принципата существовала и отчётливая тенденция к внедрению обращения dominus по отношению к принцепсу. Об этом красноречиво свидетельствуют запреты Августа и последующих императоров именовать себя подобным образом[235]. Открыто претендовали на титул dominus только Калигула, Нерон, Домициан и Коммод, вошедшие в римскую традицию в качестве тиранов.

Но, в то же время, уже с начала III в. известны эпиграфические свидетельства тенденции к употреблению запретного титула. Правда, в первой половине-середине III в. процесс затормозился: солдатские императоры были полностью лишены божественного ореола. Они и не думали скрывать своё простонародное, даже варварское происхождение (Филипп Аравитянин, по слухам, был сыном атамана шайки разбойников). Однако не следует забывать, что на протяжении «демократических» I-II вв. широко применялся пресловутый закон «Об оскорблении величества римского народа». По этому закону, в частности, суровое наказание ожидало всякого, кто осквернял изображения принцепса – справлял перед ними естественные надобности, повреждал их, или раздевался перед ними. Конечно, Калигула, Нерон и Домициан законом «Об оскорблении величества» злоупотребляли. Но следует помнить, что присяги приносились самому императору только в Риме, а провинциальные легионы клялись в верности сенату и народу римскому именно перед изображениями императоров (скульптурными и живописными). Так что оскорбление изображения принцепса на протяжении всей истории Импе-

[234] Калигула, Домициан и Коммод были убиты заговорщиками; Нерон покончил с собой.

[235] Прекрасный анализ истории перерастания принципата в доминат см.: Коптев А.В. Princeps et domius: к вопросу об эволюции принципата в начале позднеантичной эпохи // Древнее право. № 1. 1996. С. 182–190.

рии действительно было поношением всего римского народа. Таким образом, портреты императоров всегда были символом, прежде всего, римского народа.

Рисунок 29. Царский портрет. Бронза, литьё. Бенин, Нигерия, 1700-1897 г. Национальный музей африканского искусства, Вашингтон.

Как бы то ни было, катаклизмы III в. были результатом эволюции самого римского общества. Именно эти катаклизмы и привели к установлению домината, подобно тому, как результатом гражданских войн I в. до н.э. стал принципат. Российский историк А.В. Коптев отметил явление, очень важное в контексте данной работы: «Резкого разрыва в общественном строе ранней и начала поздней империи не было. Основные принципы организации общества, легшие в основу позднеантичной структуры, были по-прежнему античными и гражданскими»[236]. Поэтому-то никак нельзя согласиться с таким утверждением: «На установление новой политической системы домината оказал влияние уклад восточных деспотий, с которыми особенно близко столкнулся Рим в этот период. Подобно персидским царям или египетским фараонам, и римскому императору со времен Диоклетиана воздаются почести, ранее оказывавшиеся лишь богам»[237].

Таким образом, ни то, что, начиная с Аврелиана, сенат и другие римские магистратуры теряют всякое значение; ни

[236] Там же. С. 11.

[237] Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. Москва: Искусство, 1975. С. 86.

то, что Италия перестала быть центром державы, а Рим больше не является резиденцией императора, не поколебали античной, если угодно, классической основы Империи. Основа эта – populus romanus, во времена Империи неизмеримо расширившийся за пределы городской черты Рима. Император и был воплощением populus, высшего божества античности. Но, всё же, рассматривая портреты IV в., можно, с сугубо формальной точки зрения, заключить, что римская культура свою «римскость» утрачивает. На самом деле, случилось нечто иное – культура осталась прежней, но в ней произошло смещение акцентов. В результате в титулатуре на первое место выдвигается до поры до времени скрытый «dominus». в отличие от эпохи принципата, когда харизма цезаря определялась его личными качествами (в тенденции), императоры эпохи домината автоматически получали её вместе с титулом. Это, кстати, помогает понять дополнительные причины того, что именно христианство стало государственной религией Империи: нельзя было найти лучший источник императорской харизмы, чем Творец.

В IV-V вв. н.э. в римском портрете отсутствует главное направление, но объясняется это, вероятно, распадом связей между имперским центром и провинциями. В IV в. не так уж мало портретов, продолжающими натуралистическую линию III в. Медленнее всего она затухала, как и следовало ожидать, в древней имперской столице, Риме. И в середине IV в., и даже в начале V в. продолжают появляться портреты, сохраняющие даже глубокий психологизм III в., хотя тенденция к нарастанию условности заметна и в них (статуи Догматия из Ватиканских музеев и статуя магистрата из Капитолийских музеев). Есть промежуточная группа памятников, связанная и с древней, и с новой столицами Империи: это, прежде всего, голова гигантской статуи Константина из Капитолийских музеев. К той же группе следует отнести и портрет Аркадия из

Археологического музея в Стамбуле. В обоих памятниках тенденция к орнаментальной трактовке деталей (брови и волосы) уже очень сильна и, в общем, вполне аналогична даже тому, что можно видеть даже в таком условном искусстве, как бенинское. Если голова статуи Константина ещё полностью сохраняет черты индивидуальности, то портрет Аркадия индивидуальности уже почти лишён: лицо абсолютно симметрично, а огромные, явно гипертрофированные глаза лишены всякого выражения. Это уже не портрет конкретного человека, а антропоморфное изображение верховной, божественной власти. Это именно тот случай, когда на смену харизматической личности приходит функция чего-то большего, чем личность отдельного человека, пусть даже и окружённая ореолом императорской власти. Параллельно заметную роль начинают играть очень условные изображения, в основном, связанные с будущей Византией. Из последних наиболее характерны рельефы, изображающие Диоклетиана с Максимианом и двух тетрархов из Ватиканских музеев, а также четыре тетрарха из Константинополя, хранящиеся ныне в соборе Сан Марко в Венеции. Эти рельефы настолько условны, что вызывают устойчивые ассоциации с кефаломорфной традиционной скульптурой. При этом выполнены они были в самом начале IV в. К той же тенденции можно отнести знаменитый портрет Максимина Дазы (или Галерия) из Египетского музея в Каире. Появление второй и третьей групп портретов недвусмысленно свидетельствуют о том, что позднеримский императорский портрет служил не столько идентификации личности, сколько имперской, групповой идентификации: из императорских портретов индивидуальность уходит гораздо быстрее, чем изображений частных лиц. Весьма красноречиво в пользу нашего предположения свидетельствует и очень быстрая утрата портретных черт изображениями императоров на монетах – дело тут

отнюдь не во внезапной потере мастерства (чеканщики бедственного III века могли создавать настоящие шедевры). Относительно же денег Восточной Империи V-VII вв. (ср. Рис 29 и 30), то можно быть уверенным: если бы в Бенине чеканили

Юстиниан I (527-565)

Константин VI и Ирина (780-797)

Рисунок 30. Византийские монеты VI и VIII вв.

монеты, то они выглядели бы точно так же. Дополнительным (но ни коем случае не решающим) фактором, способствовавшим угасанию портретности в римском искусстве, было

христианство, упразднившее культ предков. Дело в том, что даже в условном традиционном искусстве периодически возобновлялись попытки создавать мемориальные изображения, нередко довольно точно воспроизводившие облик человека, и всякий раз такие попытки так или иначе были связаны с культом предков. Культ предков питал и римский портрет. И совершенно естественно поэтому, что в эпоху, когда культ предков фактически исчезает, индивидуальные черты начинают быстро уходить из изображений[238].

Следует заметить, что само портретное сходство – нечастый гость в сорокатысячелетней истории мирового искусства. Но, как мы видели, сплошь и рядом в истории всплывают изображения, служащие знаками-индексами тех групп, что они обозначают. Как мы также имели возможность убедиться выше, без своих групп они полностью утрачивают смысл и могут произвольно наполняться любым, подчас совершенно абсурдным содержанием – как в случае с использованием l'art nègre в европейской живописи начала XX в. Эти-то знаки-индексы в особых случаях и могут стать «портретами». Для появления же таких особых случаев требуется развитый культ предков, помноженный на персонификацию этничности и/или государства в личности правителя.

Таким примером может служить древнеегипетский скульптурный «портрет». Проблема индивидуализации изображений для Древнего Египта связана не только с развитым культом предков, но и с концепцией визуального образа «ка», без учитывания которой нам не стоит претендовать даже

[238] Изображения предков по происхождению связаны с погребальными масками, с той или иной степенью подобия фиксирующими облик умершего. Они появляются уже в Иерихоне в VII тыс. до н.э. Затем их можно встретить в Таштыкской культуре на Енисее (начало н.э.), у сепик в Новой Гвинее и во многих других точках Земли.

на самое отдаленное понимание древнеегипетского изобразительного искусства. Как только сохранившиеся памятники искусства позволяют нам говорить о художественном мастерстве и качестве исполнения, сразу возникает вопрос: где мы можем увидеть индивидуальные черты изображенного человека, а где перед нами знак социальной принадлежности – приемы групповой идентификации: фараон, вельможа, жрец или слуга. В гробничных комплексах египтян Древнего царства мы зачастую встречаем две отличающихся друг от друга статуи хозяина гробницы. Одна статуя носит отпечаток идеализации и представляет покойного в идеальном возрасте и физической форме в полном соответствии как с эстетическими предпочтениями эпохи, так и с образом примерного служаки и успешного государственного чиновника, что для этого периода является важнейшей составляющей государственной идеологии – каждый человек должен быть на своем месте, являясь частью большого и сложного государственного аппарата. Другая статуя изготавливалась «согласно жизни» - и в том образе могут присутствовать некоторые «портретные» несовершенства изображаемого - особенности его телосложения, возраст, реальная прическа без официального парика, не говоря уже о собственно физиономических особенностях – не сглаженных или обобщенных (идеализированных для вечности), а самых настоящих – с ассиметрией лица, мешками под глазами, различными возрастными изменениями. Перед нами возникает образ живого человека, а не идеализированный памятник, как в предыдущем случае. Но насколько это точно переданная индивидуальность, которая вызывает у нас подчас представления о характере человека, может рассматриваться как портрет? Наши современники, имеющие за плечами опыт европейской культуры, не могут не увидеть в этих образах психологического портрета, но так ли это было у египтян?

Для кого создавались эти образы – только для родственников и посеителей гробницы, для кормления покойного и обеспечения заупокойного культа или для Бога, которого нельзя обмануть, или для самого покойного, который был не только хозяином, но и центром вселенной в своей гробнице? Так или иначе, но уже первые шаги египетских скульпторов кажутся очень успешными и уверенными – стоит вспомнить статую Джосера (3 дин., Каир, Египетский музей) или рельефы деревянных панелей, представляющие покойного, из гробницы Хеси-ра (3 дин., Каир, Египетский музей). Статуи Хемиуна (Хильдесхайм, Музей Пелицеуса) и Анххафа (Бостон, Музей изящных искусств) по праву могут называться непревзойденными образцами египетского скульптурного «портрета» Древнего царства. Но стоит ли обольщаться, приписывая древним мастерам тонкости психологической характеристики своих моделей? Уже в эпоху Среднего царства, когда искусство «портрета» испытывает новый и по-своему небывалый взлет, мы неоднократно сталкиваемся с явлением, когда в индивидуальном, мастерски выполненном портете вельможи проступают черты правящего фараона[239]. Такой метод не должен объясняться только стремлением показать свою преданность египетскому владыке. Это и знак эпохи, к которой принадлежит портретируемый, и воплощение представления о том, что все египтяне – это царские «хему», - своего рода инструменты, проводники воли их царя. Однако, справедливости ради, стоит отметить, что

[239] Кроме того, в случае узурпации портретов – как царских, так и вельможеских – переделка черт лица не была насущно необходима. Достаточно было только удалить имя предыдущего владельца и написать свое, новое. Такая практика известна практически во все эпохи истории Древнего Египта, не зависимо от отношения к индивидуальности в определенный момент истории и качества исполнения памятников мастерами, современными узурпатору.

индивидуализация памятников занимала в представлениях египтян важнейшее место. Это не столько стремление быть личностью и отличаться от других, сколько желание не забыть себя (и чтобы тебя не забывали) после смерти, и несмотря на трансформации, которые ожидают человека в мире ином, это попытка сохранить свою жизнь, свои мысли и привязанности, и все это было тесно связано с представлениями о посметной судьбе человека. В этом отношении, с точки зрения египтян, Египет – страна портета.

Несомненные примеры – Древний Египет, Рим и Бенин. Более чем вероятно, что в тот же ряд следует поместить и скульптуры Иле-Ифе. Удивительно, что сочетание этих двух факторов (возможно, что есть и другие, пока что нам не известные) даёт результат, перекрывающий все этнические и хронологические границы. Конечно, наибольшее впечатление производит сходство между портретами Иле-Ифе и Рима. Но, если вдуматься, не менее поразительно существование портретного жанра и в Древнем Египте, и в Древнем Риме – сейчас мы относим оба общества к «древним», тем самым убаюкивая неизбежный протест против такого объединения. Ведь трудно даже и вообразить человеческие коллективы, более непохожие друг на друга! Тут следует ещё раз оговориться, что роль римского портрета, конечно, не исчерпывается функцией групповой идентификации – она гораздо шире и многообразнее, точно так же, как римское общество поздней республики было гораздо сложнее обществ африканских государств. Речь идёт о другом: даже в таком бесконечно сложном социуме, как римский, почти в неприкосновенности портрет сохранял роль групповой идеограммы, обозначавшей извечное противопоставление «мы-они». Итак, к нашему удивлению, портрет играл роль знака-индекса не только в традиционных культурах и ранних государствах Тропической Африки; то же самое происходило

и в древних обществах, и самом развитом из них – Римской империи. В интересующем нас контексте важно то, что такая его роль не просто существовала, но даже развивалась в обществе, *освоившем письменность*.

Таким образом, знаки-индексы традиционных и древних обществ продолжают играть роль маркера, прежде всего, этнического и/или общинного единства даже там, где письменность давно существовала. Но там, в отличие от бесписьменных обществ, репертуар значений таких групповых пиктограмм значительно сокращается именно потому, что письмо берёт на себя большую часть их функций. К собственно письму такие знаки имеют довольно-таки отдалённое отношение. Их семантика слишком широка и расплывчата, а устойчивость свидетельствует о том, что корнями своими они уходят в очень давнее прошлое. Эти знаки обозначают по преимуществу групповую принадлежность человека, но неспособны обозначить конкретные вещи; соответственно, они не могут быть основой письма.

Наконец, представление о том, что портрет является признаком индивидуальности и характерен исключительно для «высокоразвитых» обществ, весьма сомнительно. Как мы видели, во всех рассмотренных нами случаях появление портрета обусловлено архаичным культом предков. Таким образом, объявление какой-либо традиции «развитой» только на основании присутствия в ней портретных изображений, мягко говоря, выглядит недостаточно обоснованным – наличие или отсутствие этого жанра изобразительного искусства вовсе не является свидетельством «развитости» или, напротив, «отсталости» какой-либо культуры. Важно также то, что африканские культуры, как мы видели, обнаруживают мало общего с цивилизацией Древнего Египта, но, напротив, нередко имеют явное сходство с цивилизациями поздней Древности или с европейским ранним Средневековьем.

ГЛАВА III

ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ И ТРОПИЧЕСКАЯ АФРИКА

1. Поиски прародины

На протяжении многих десятков лет Египет считался типичной для «классического Востока» ранней речной цивилизацией; марксисты причислили Египет к рабовладельческим цивилизациям (несмотря на то, что рабовладение играло в хозяйстве Древнего Египта крайне незначительную роль).

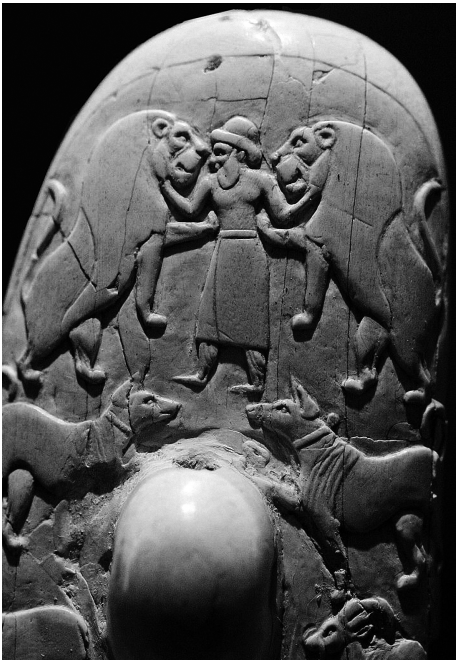


Рисунок 31. Нож из Гебель-Арака. Слоновая кость. 3300-3200 до н.э. Лувр.

Действительно, хозяйственно-культурный тип (ХКТ) Египта близок месопотамскому. Но на уровне такого, пожалуй, слишком широкого обобщения исчезают именно те специфические особенности, что формируют уникальный язык культуры Древнего Египта. Эти особенности, часто вообще не имеющие аналогов в мировой истории,

вероятно, и заставляли исследователей с особым рвением искать прародину египетской цивилизации: задача обнаружения истоков египетской уникальности была захватывающе интересной. Вероятно, не менее увлекательным было и решение другой задачи – лишить Египет его уникальности. Уж слишком необычна была культура древнейшей цивилизации, слишком непохожа на все последующие. Возможно, эта непохожесть вызывает у исследователей своего рода психический дискомфорт, заставляющий снова и снова пытаться доказать, что древние египтяне были «как все» (любопытно, что ничего подобного в историографии Месопотамии не было). Параллельно существовала и другая тенденция – поиск древнеегипетских истоков более поздних культур. В нашем случае тесно переплелось и первое, и второе.

Проблема поиска прародины и определения места египтян среди других народов европейскими исследователями значительно старше профессиональных археологических, лингвистических и генетических исследований. Например, немецкий анатом и антрополог И.Ф. Блуменбах[240] писал в 1794 г., что египтяне – нечто среднее между кавказцами и эфиопами (зд. Африка южнее Сахары). Еще в первой трети XX века Ч. Селигман полагал[241], что пастухи, живущие в верхнем течении Нила (Южный Судан), это расово измененные доисторические выходцы с Кавказа, приход которых на Африканский континент привел к возникновению цивилизации в Египте. На протяжении XX века египтян также сравнивали с пакистанцами, жителями западной части

[240] Blumenbach J.F. Observations of some Egyptian mummies opened in London. // Philosophical Transactions of the Royal Society in London. London, 1794. Part 1. P.193.

[241] Seligman C.G. Some aspects of the Hamitic problem in the Anglo-Egyptian Sudan//Journal of the Royal Anthropological Institute, 34. London, 1913. P. 593-705; Egypt and Negro Africa: A Study of Divine Kingship. London, 1934.

Аппенинского полуострова и о. Сардиния, несколько раз, исходя из совершенно различных предположений объявляли их «негроидным типом»[242]. Антропология и археология за это время разделили сферы своего исследования, многие теории были опровергнуты новыми фактами, появились новые гипотезы и возникли новые научные дисциплины. Информация, исходящая от исследователей-генетиков, по-прежнему недостаточна[243], чтобы прийти к каким-то окончательным выводам, но палеоклиматологические исследования пробудили интерес археологов к Восточной и Западной пустыням как потенциальным зонам проживания народов, мигрировавших вследствие изменения климата в долину Нила[244].

Пока что попытки доказать удалённое происхождение древнеегипетской цивилизации успехом не увенчались. Версия о месопотамском происхождении оказалась неубедительна: свидетельства о связи Египта и Месопотамии появляются только в конце додинастического периода (нож из Гебель-Арака (южный Абидос) – Лувр, E 11517, 3300-3200 до н.э. (Рис. 31), однако месопотамское влияние всё же не было решающим в сложении форм египетского искусства не только в долине, но и в Дельте Нила. Следует отметить, что именно Дельта Нила, ввиду своего в то время обособленного

[242] Brace C. Loring et al. Clines and Clusters versus Race// Black Athena Revisited, ed. by M.R. Lefkowitz, G.McLean Rogers. London, 1996. P. 156-157.

[243] После подробного анализа составляющих генотипа египтян исследователи заявляют, что «египтяне не «белые» и не «черные» … Египет был египетским с неолита до исторических времен». Для них самих принадлежность или близость египтян к какой-либо расе или народу не имеет принципиального значения, поскольку «рас не существует, есть переходные формы». Brace C. Loring et al. Clines and Clusters versus Race// Black Athena Revisited, ed. by M.R. Lefkowitz, G.McLean Rogers. London, 1996. P. 158-159. За последние двадцать лет ничего принципиально не изменилось.

[244] Прусаков Д.Б. Природа и человек в Древнем Египте. Москва, 1999. С.44-45.

положения по отношению к долине, могла устанавливать и поддерживать связи с культурами, находящимися на северо-востоке, однако объединение Египта в единое государство началось на юге, и именно верхнеегипетская культура Накада (северный Луксор) стала культурообразующей и распространилась на весь Египет.

Часто причислялся к возможным претендентам на гипотетическую прародину древнеегипетской цивилизации и регион «Плодородного полумесяца». Он находится в непосредственной близости от Египта; действительно, именно оттуда время от времени приходили отдельные группы населения (первые миграции из переднеазиатского региона шли по кромке моря, почти не затрагивая Дельту, и растворились в Сахаре, которая тогда была влажной саванной), ассимилировавшиеся в Дельте или вступавшие в конфронтацию с местным населением. Но в целом Египет в политическую и культурную жизнь этого региона вмешивался только после изгнания гиксосов и на протяжении почти всей эпохи Нового царства. В доисторический же период связи между «Плодородным полумесяцем» и долиной Нила не были особенно интенсивны[245]. Если на территориях совре-

[245] В период правления фараонов, несмотря на длительную «закрытость» и своего рода внутренний культурный антидот против внешних влияний, Египет в силу своего географического положения был вынужден вступить во взаимодействие с другими странами «Плодородного полумесяца», выстраивать отношения и с народами Северной Африки, и с этносами Передней Азии. В конечном счете Египет был втянут и в зону Средиземноморской культуры, где так и остался экзотическим приглашенным участником. Египет как культура-«реципиент» не занимала активной позиции, иноземные влияния либо не воспринимались настолько, чтобы включиться в «культурный код» древнеегипетской цивилизации, оставаясь одним из принятых к сведению явлений внешнего мира, либо ассимилировались настолько, что «переписывались» на свой лад. Характерный пример – запись иностранных слов египетской иероглификой с использованием

менной Турции, Сирии, Израиля и Палестины уже в X тыс. до н.э. сложилась высокая культура докерамического и доземледельческого неолита (Гёбекли-Тепе, Чатал-Гуюк, Иерихон) и вскоре началось одомашнивание растений, то долина Нила в то время вообще не была населена людьми, а в устьях впадавших в Нил вади вполне типичный палеолит продолжался до VI тыс. до н.э.[246]

Главную роль в создании образа «Плодородного полумесяца»[247] как прародины Египта сыграло развитие языкознания и исторической лингвистики, установившей принадлежность египетского языка (точнее было бы сказать, языков) к афразийской семье (раньше её называли семито-хамитской). Из лингвистического родства были сделаны выводы о культурном родстве. Бесспорно, что контакты и взаимопроникновение между соседними культурами были неизбежны, но нет веских доказательств того, что именно эти контакты сыграли решающую роль в сложении культурных особенностей египетской цивилизации.

слогового письма и специального детерминатива, указывающего, что это слово иностранного происхождения. История общения Египта с южными соседями также насчитывает не одно тысячелетие (Нубия, Мерое). Однако при этом взаимодействии нет никаких данных о массовых миграциях, критически повлиявших на культурную составляющую Египта. Государства, граничившие с югом Египта, долгое время находились в зависимости от своего северного соседа и многое усвоили из египетских обычаев, но возможность влияния на изменения в культуре сопредельных стран, а уж тем более Западной Африки остается более чем сомнительной.

[246] Midant-Reynes B. Préhistoire de l'Égypte. Des premiers hommes aux premiers pharaons. Paris : éd. Armand Colin, 1992.

[247] Название было дано из-за наличия местностей с богатой почвой, содействовавшей развитию сельского хозяйства и формы, напоминающей полумесяц. Термин был введен в научный оборот американским археологом Дж.Г. Брэстедом в его книге «Древние тексты Египта» («Ancient Records of Egypt») в 1906 году.

Наконец, в последние десятилетия наметилась устойчивая тенденция искать истоки египетской цивилизации в Тропической, по преимуществу Западной, Африке. Спорить с тем, что Древний Египет находился на африканском континенте, не приходится: у Египта и Тропической Африки действительно много общего. Это, в частности, проявляется в том, что на севере и северо-востоке Нигерии, на территории Республики Чад и северного Камеруна, а также в Центральноафриканской республике распространены афразийские языки. Однако это как раз тот случай, когда очень отдалённое языковое родство вовсе не свидетельствует о реальном культурном родстве. Сходство проявляется и в природно-климатических, геологических и в целом в географических особенностях египетского вмещающего ландшафта, который оказал решающее влияние на формирование основ древнеегипетской цивилизации, что было отмечено еще античными историками[248]. Наконец, несомненное сходство прослеживается между древнеегипетским и западноафриканским искусством и архитектурой. Но какова здесь степень культурного влияния и можно ли отдаленное соседство с различными африканскими культурами автоматически рассматривать в качестве источника для формирования древней египетской цивилизации? Иными словами, правомерен вопрос: можем ли мы проследить устойчивые культурные взаимосвязи *Древнего Египта* с регионами Тропической Африки *или современными народами*, которые относительно недавно (по сравнению с временем заселения долины Нила) расселились на этих землях? Ответа до сих пор нет по разным причинам. Это и практически полное отсутствие в Тропической Африке археологического материала, равного по возрасту египетским памятникам, и недостаточная

[248] Геродот «История» Книга II, 5; Страбон «География» Книга XVII.

изученность истории миграций населения африканского континента в древности, и т.д.

Заселение долины Нигера происходило много позже времени заселения долины Нила. В древности климат там был значительно более влажным, чем сейчас: во время половодья заливались огромные территории, и долина реки представляла собой сплошные болота (отдалённое представление о них может дать современная Внутренняя дельта Нигера), полные переносчиков смертельно опасных заболеваний вроде малярии и жёлтой лихорадки. Период, который по аналогии с «бешеным Нилом» можно назвать временем «бешеного Нигера», закончился только ок. 1000 г. до н.э., и с этого времени начинается высыхание этой территории и постепенное проникновение туда скотоводческого и земледельческого населения с юга Сахары (воспоминания о том, что их предки обитали на территории современной пустыни, сохранились в устной традиции народов серер и волоф в Сенегале и сонинке в Мали).

По-разному развивались и цивилизации Древнего Египта и Тропической (по преимуществу, Западной) Африки. Если в Египте с самого начала можно видеть стремление к созданию централизованного государства, то в истории основания древнейшего из известных сейчас городов Западной Африки, Дженне-джено, и в истории «империй», возникавших на территории Мали, юга Мавритании, Сенегала, Гвинеи и Буркина-Фасо, наблюдалась прямо противоположная тенденция, которая привела к появлению очень своеобразной цивилизации, пожалуй, не имеющей аналогий. Попробуем рассмотреть некоторые важнейшие моменты её истории и некоторые её важнейшие институты с точки зрения сходства или различия с цивилизацией Долины Нила.

Территория Внутренней дельты Нигера – важнейший экономический регион Мали на протяжении всей истории

страны – стала пригодной для обитания только к III в. до н.э. Именно там ок. 250 г. до н.э. возник город Дженне-джено («старый Дженне»). Его история относительно неплохо изучена и по письменным[249], и по археологическим источникам: американские археологи супруги Сьюзен и Родерик Макинтош провели там раскопки в 70-х – 90-х гг. прошлого века. Город расположен в самом центре южной части Республики Мали на берегу южного притока Нигера (Джолиба), Бани. Его население выращивало местный сорт риса, сорго и просо. В пищу также шли и многочисленные дикорастущие растения Внутренней дельты Нигера (в принигерской саванне трудно найти растение, которое так или иначе не использовалось бы в хозяйстве). Изготовлялась лепная керамика (она остаётся таковой и в наши дни), а также обрабатывалось железо[250], которое могло поступать только с довольно удалённых от города территорий: в окрестностях Дженне месторождения железной руды отсутствуют, но зато они есть, к примеру, на Плато Догон, расположенном в 150-200 км к северо-востоку (то, что некогда на Плато осуществлялась выплавка железа в промышленных масштабах, доказывают огромные

[249] Лев Африканский. Африка — третья часть света. Редактор Ольдерогге Д.А. Пер. Матвеев В.В. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1983. 512 с.; Суданские хроники. Редактор Першиц А.И. Пер. Куббель Л.Е. М.: Наука, ГРВЛ, 1984.

[250] Ни в Дженне-джено, ни вообще в Тропической Африке не должны были возникать какие-либо затруднения со снабжением железом, поскольку его выплавка известна с начала III тыс. до н.э. Таким образом, именно Африка может считаться родиной железной металлургии (Maes-Diop L.-M. Assessment of the Dating of Ancient Relics of Ironworking in Africa: Main Lessons // The Origins of Iron Metallurgy in Africa. New light on its antiquity: West and Central Africa / Hamady Bocoum (ed.), P.: UNESCO Publishing, 2004. P. 189-193; Quéchon G., Roset J.-P. Prospection archéologique du massif de Termit (Niger) // Cahiers de l'ORSTOM, Série Sciences humaines, T. 11, № 1, 1974. P. 85–104).

отвалы шлаков около деревень Тинтан и Уме – по прямой от них до Дженне ок. 180 км). Жители Дженне-джено с самого момента основания города имели обширные торговые связи. В самых нижних слоях были обнаружены бусины римского и/или греческого производства. Но какие-либо следы средиземноморских влияний отсутствуют вплоть до XI-XII вв., времени бурного развития транссахарской торговли.

К 450 г. н.э. город занимал площадь 33 гектара. Вместе с поселениями-спутниками, которые, скорее всего, возникли одновременно с Дженне-джено, они образовывали агломерацию, чья площадь составляла не менее 190 гектаров, с населением ок. 50 тыс. человек. К 850 г. н.э., когда в нескольких километрах от старого уже существовал новый Дженне, город достиг расцвета, но именно с этого времени начинается его постепенный упадок: население начало переходить в новый город. Этот процесс усилился после того, как в XIII в. при двадцать шестом царе нового Дженне Кой Комборо город был обращён в ислам. Однако и новый Дженне оставался агломерацией, не имевшей цитаделей и не похожей на древние и средневековые города Европы, Ближнего Востока и Северной Африки. Непривычный и для арабов, и для европейцев характер поселений Внутренней Дельты отметил посетивший Дженне в начале XVI в. Лев Африканский: «Там нет ни городов, ни замков, а только одна большая деревня, где живут синьор, священнослужители, ученые, купцы и знатные люди»[251]. Иными словами, по домам Дженне невозможно было определить, кто в них живёт – вождь или кузнец (такое же положение сохраняется в городе и в наши дни).

История Дженне изобилует сообщениями о трагических событиях вроде продолжительных осад, завоеваний и стихийных бедствий, и в этом отношении ничем

[251] Лев Африканский. Ук. соч. С. 305.

не отличается от истории любого древнего города Европы или Азии. Однако отсутствуют сведения о каких-либо внутригородских конфликтах на религиозной и этнической почвах. Есть основания полагать, что традиции мирного сосуществования разных этносов были заложены ещё в старом Дженне, и продолжены в новом, где мирно уживались (и уживаются) разные религии и этносы. Иными словами, в основание западноафриканской цивилизации изначально был заложен некий механизм снятия конфликтов, со временем менявшийся, но никогда не «ломавшийся».

История Дженне во многом воспроизводит историю ранних речных цивилизаций Древнего Востока, правда, с опозданием на 2-3 тыс. лет. Однако есть и различия, о которых мы уже упоминали выше: в Дженне-джено никогда не было ни цитадели, ни храмов. Из этого следует вывод, что «горизонтальная» социальная структура города отличалась от «пирамидальной», характерной для большинства цивилизаций ранней и зрелой Древности – правящей аристократии и «податного сословия», состоявшего из множества групп полузависимого и зависимого населения. Как отметил первый исследователь Дженне-джено Родерик Макинтош, наиболее примечательная черта агломерации Дженне-джено – очень высокая плотность населения в радиусе 4 км от города (50 км^2). На этой территории насчитывается 69 холмов, скрывающих древние поселения[252]. Некоторые из них (Канйана) по площади даже превышали сам Дженне-джено. Ту же картину можно наблюдать и в других древних городах Внутренней дельты Нигера, к примеру, в Диа, расположенном на северо-востоке недалеко от Дженне. Подобные агломерации совер-

[252] McIntosh R.J. The Origin of Djenne from Archaeological Evidence // Djenne. An Introduction to the Millennial City / J. Brunet-Jailly (ed.). Bamako: Editions Donniya, 2009. P. 17.

шенно не характерны для городов древности: обычно те были окружены сравнительно малолюдной сельской периферией (Месопотамия, Египет), снабжавшей город продукцией сельского хозяйства. По мнению Р. Макинтоша, столь оригинальное расположение поселений является своеобразным решением проблемы, которая стояла перед всеми древними обществами: что делать с иноплеменниками?

В классической и ранней Древности эта проблема решалась явно не в пользу последних. Общеизвестно, что метеки (иностранцы) Афин и других эллинских полисов были бесправны; египтяне вообще не считали иноплеменников людьми. Такое разделение было постоянным источником социальной напряжённости в городах и Древнего Востока, и классической Эллады. Похоже, что жители Дженне решили проблему иначе: каждая пришлая группа[253] сохраняла свою автономию; эти группы основывали поселения-спутники Дженне-джено, которые, по выражению Р. Макинтоша, образовали «экососоциальную сеть равноправных членов» (ecosocial web of equals)[254]. Суть этого явления состоит в том, что иноплеменники селились не в самом городе, как это обычно происходило в древних цивилизациях, но поблизости от него, в специализированных этно-профессиональных поселениях (прообраз будущих малийских «каст»). Термин «каста»

[253] Сейчас в Дженне живут представители народов бозо, сомоно (этнографическая группа бозо), фульбе, сонинке (сараколе), сонгаи, бамбара, догон и моси. Они занимают определённые ниши в экономике города: догоны, к примеру, считаются лучшими пекарями, бозо заняты рыболовством, и т.д. В древности состав населения был иным: ещё не существовали этносы бамбара, догон и моси, сложившиеся только в XIII-XVIII вв. В древности Дженне-джено наверняка населяли рыболовы-бозо и/или сомоно, а также, с очень большой долей вероятности, сонинке, создатели раннесредневековой «империи» Вагаду (Гана). Сонгаи появились не ранее начала XI в.
[254] Ibid. P. 18.

не должен никого вводить в заблуждение: малийский социальный институт имеет мало общего с классическими индийскими кастами, и скорее должен называться «специализированными социально-профессиональными группами». Они занимали строго определённые ниши в хозяйстве Дженне-джено и делали самодостаточной экономику агломерации как целого. Это также находит аналогию в современной Республике Мали, поскольку большинство сельских поселений способно обеспечить себя всем необходимым.

На основе тех же специализированных поселений могла развиться и характерная для западноафриканской цивилизации система джаму (кланов), чьи члены вовсе не обязательно состоят в кровном родстве друг с другом. Очень вероятно, что практика инкорпорирования в джаму иноплеменников и людей из других кланов зародилась в то же время: вновь прибывшая группа или отдельные семьи переселенцев могли включаться в старую группу, причём, опять-таки отсутствуют следы какой-либо дискриминации «младших» членов джаму «старшими». Сейчас малийские джаму связаны между собой сложной системой взаимоотношений, перекрывающими этнические границы. В результате, представители разных этносов могут носить одни и те же клановые имена. К этому следует добавить отношения шуточного родства (сананкуйа), существующие между разными семьями, джаму, кастами и этносами. Этот социальный институт, прежде всего, предполагает невозможность конфликтов между теми группами, которые имеют подобные отношения, и между отдельными членами этих групп, обязывает их помогать друг другу, и в некоторых случаях запрещает браки между ними. Из сказанного выше не следует, что все этносы, джаму и касты Мали и Западной Африки связаны между собой отношениями шуточного родства, но так или иначе все перечисленные типы групп включены в эту систему. Поясним это на примере того,

как связи по джаму и/или сананкуйя догонов прямо или косвенно связывают их со всеми этносами Республики Мали.

В отличие от народов манден (малинке и бамбара), связи по джаму и/или сананкуйа внутри этно-социального организма (ЭСО) догонов пока что изучены явно недостаточно. Понятно только, что связи по джаму не столь развиты и не имеют такого большого значения, как у народов манден. Так, по словам информантов, только между Гиндо и Того (самые распространённые клановые имена (тиге) у догонов) существует слабо выраженная связь, которую многие информанты вообще отрицают. Обращает на себя внимание также большое, по сравнению с манде, число «клановых имён» догонов – если у первых около тридцати основных джаму, то у догонов больше ста тиге[255], т.е. почти в четыре раза больше.

В целом, предварительно можно констатировать, что любое тиге (джаму) догонов связано со всеми тиге догонов: имеет значение не столько принадлежность к тому или иному тиге, сколько к догонам как к целому. Все догоны считают себя «младшими братьями» Кейта (“An ye Keyita dɔgɔkɛw ye” – «Мы – младшие братья Кейта»), что подтверждают гриоты Кейта (джаму Куйате) (информант Мадани Куйате, г. Севаре, март 2015 г.); предание об исходе из «Страны манде» имеется и на юге страны догонов, и на севере, причём в последнем случае обращает на себя внимание явное несовпадение дат[256]. При

[255] Авторам известно около ста двадцати клановых имён (тиге) догонов, и это явно не предел.

[256] По словам вождя деревни Буреима Гандеба, «жители Семари происходят из древней деревни Генде [возможно, современная деревня Кенде к югу от Семари, отсюда и их [клановое] имя «Гендеба». Сама же деревня Генде была основана жителями Гудуба (?), которые пришли из Манден-Каба» (Описание деревни Семари, составленное её вождём Буреима Гандеба / перевод и комментарий П. А. Куценков // История Африки: люди и судьбы: сборник документов и материалов / отв. ред. Т. М. Гавристова; Яросл. гос. ун-т

этом, догоны с юга Нагорья Бандиагара, те же Гиндо и Того, могут ничего не знать о Гандеба или Кассамбара из северо-восточных деревень и никогда там не бывать. Но когда при встрече они узнают, что и те, и другие догоны, между ними немедленно устанавливаются самые сердечные отношения (в связи с этим возникают дополнительные сомнения в том, что тиге догонов можно считать полным эквивалентом джаму у бамбара, малинке и других народов Западной Африки).

Таким образом, догоны по отношению к джаму других этносов (Кейта у малинке) выступают, в известном смысле, как единое «джаму», они не обладают и никогда не обладали единым управлением, что сочетается у них с сознанием своего единства, подкрепляемого хорошо видимыми и осязаемыми символами (см. ниже).

В то же время, тиге догонов обладают некоторыми свойствами, характерными именно для джаму: «некоторые носители одного имени считаются братьями, другие — кузенами и т. п.»[257]. В этом отношении показателен пример хорошо

им. П. Г. Демидова. – Ярославль: Филигрань, 2016. С. 99-110.). Деревня Гудуба есть в провинции Сено в Буркина-Фасо, примерно в 300 км от Нагорья Бандиагара; «Манден-Каба» - Кангаба или Кааба, город в Мали в 50 км от границы с Гвинеей, колыбель средневековой империи Мали, создателем которой был Сунджата Кейта.

Если учесть, что деревня, согласно устной традиции, была основана в 1269 г. н.э. (эту дату назвал вождь деревни), а путь Гендеба к месту их теперешнего обитания был извилистым и явно небыстрым, то «исход» из Манден-Каба должен был состояться ещё до рождения Сунджаты (1190 г.). Таким образом, в данном случае мы, возможно, имеем дело с приспособлением исторического предания Семари к общедеогонской традиции, т.е. с характерной для африканских государств «сознательной переделкой идеологической традиции», о которой писал Л.Е. Куббель (Куббель Л.Е. Ук. Соч. С. 84).

[257] Богачева Е.А., Горшенев А.А., Маслов А.А. Имена джаму, распространённые среди народов Западного Судана, их значение и отношения между ними // Вестник СПбГУ, Сер. 13, Вып. 4, 2015. С. 51.

знакомой П.А. Куценкову д. Энде, где все жители, за исключением кузнецов-Сеиба, принадлежат к тиге Гиндо, однако каждый квартал обладает своей версией истории основания деревни (очень важная часть исторического предания, от которой, в конечном счёте, зависит распределение общинной земли). Таким образом, Гиндо отнюдь не едины – по отношению к «другим» Гиндо они могут быть и «братьями, и «кузенами». Но по отношению к иным тиге они выступают как целое; в свою очередь, все догоны выступают как единое целое по отношению к другим этносам и/или джаму. Можно сделать предварительный вывод, что по отношению к другим этносам догоны являются чем-то средним между джаму (все догоны / Кейта у малинке) и народом, в то время как внутри своего ЭСО они чётко различаются по тиге и месту происхождения. Такая специфика связей по джаму у догонов делает особенно важными связи по шуточному родству, которые, в известном смысле, и заменяют в данном случае систему джаму.

Очень хорошее описание того, как взаимоотношения по сананкуйа выглядят на бытовом уровне, дал В.Ф. Выдрин: «Назвать своего сананку пёсьим отродьем, обвинить его в пристрастии к воровству или бесстыдной лжи, в непроходимой тупости или неудержимой страсти к поеданию фасоли, а то и ещё менее почтенной пищи; пообещать продать его в ближайший же базарный день за 25 франков или зарезать его по случаю Табаски («праздника барана») – любимое развлечение всякого уважающего себя малийца, тем более что ему гарантировано и понимание, и взаимность партнера, и шумный успех у зрителей»[258].

[258] Выдрин В.Ф. “Fúla` tɛ́ fóyi yé!” Образ малийских фульбе в баманских байках, анекдотах, размышлениях // В.Ф. Выдрин и А.А. Кибрик (ред.) Язык. Африка. Фульбе. Сборник научных статей в честь Антонины Ивановны Коваль. Санкт-Петербург–Москва: Европейский Дом, 1998. С. 237-256. С. 239.

В истинности этого замечания П.А. Куценков мог убедиться на собственном опыте: будучи побратимом догона из тиге Гиндо, при встрече с бозо он немедленно становился жертвой приставаний и издевательств со стороны достойных представителей этого народа: они упрекали П.А. Куценкова в том, что он связался с недотёпами-догонами, в результате чего не умеет ни плавать, ни ловить рыбу, и вообще ничего не может сделать по-человечески. Чтобы прекратить домогательства, П.А. Куценков был вынужден напоминать бозо, что те – всего лишь рабы (jɔnkɛw) догонов, что всеми присутствующими всячески одобрялось и сопровождалось дружным смехом. В ноябре 2017 г. в Старом Сегу (Секоро) вождь города, узнав о том, что П.А. Куценков имеет малийское имя Ансума Гиндо, но в некоторой степени владеет диалектом Сегу языка бамана[259], немедленно начал высмеивать недотёп-догонов и всячески склонять П.А. Куценкова к переходу в лоно могущественнейшего джаму Кулибали, мотивируя это тем, что только после этого тот сможет почувствовать себя полноценным человеком. Нарочито пафосный ответ в духе пушкинской Татьяны («Я другому отдана и буду век ему верна») был встречен присутствующими Кулибали и Гиндо со смехом и одобрением. Любопытно, кстати, что Кулибали из Гвинеи, по некоторым сведениям, не знают о том, что они являются сананку догонов.

Надо заметить, что шуточное родство в Африке распространено очень широко, и не является исключительно малийским феноменом: этот институт, известный под разными названиями, охватывает Западный, Центральный и Восточный Судан, Нигерию, Камерун, Габон, Конго, Центрально-Африканскую Республику[260]; есть сведения, что все

[259] «I bɛ Segu de kuma ko» - «Ты именно по-сегусски говоришь».

[260] Mengue M.J.B. Les savoirs endogènes au service de l'unité africaine : esquisse

этнические группы Замбии вовлечены в отношения шуточного родства[261]. Показательно, между прочим, что шуточное родство пока что не зафиксировано на побережье Гвинейского Залива в Либерии, Сьерра-Леоне и Кот д'Ивуар, т.е. именно там, где разыгрывались наиболее кровопролитные междоусобные конфликты. И это закономерно: как справедливо заметил В.Ф. Выдрин, «… отношения «шуточного родства» в Западной Африке – это своеобразный способ обозначить зоны потенциальных и реальных конфликтов между группами и сублимировать их, переведя в карнавальную форму. Недаром сананкуйа интенсивно (и, надо признать, результативно) эксплуатируется нынешними властями Мали: «шуточное родство» рассматривается на самом высшем политическом уровне страны как серьёзное средство против возникновения межэтнической напряжённости»[262].

В последнее время появились сведения, которые не только подтверждают наблюдение В.Ф. Выдрина, но и показывают, что институт шуточного родства в Мали продолжает расширяться на территории и этносы, где ранее он не фиксировался. Так, в Бамако в конце января 2016 г. состоялся Второй фестиваль культуры догонов Огобаньян («чаша вождей»). В его анонсе[263] среди «кузенов» догонов, кроме их

---

d'une architecture de paix, de sécurité et d'intégration pour l'Afrique du XXIe siècle fondée sur les alliances à plaisanterie // CODESRIA 13ème Assemblée général. Rabat, Morocco, 5-9 Décembre 2011. P. 1-36. http://general.assembly.codesria.org/spip.php?article74&lang=en 11.12.2016. P. 16-21

[261] Canut C., Smith É. Pactes, alliances et plaisanteries // Cahiers d'études africaines V. 4, No 184, 2006. P. 687

[262] Выдрин В.Ф. Ук. соч. С. 239.

[263] OGOBAGNAN, édition 2017 du 23 au 29 Janvier. Le Festival Culturel Dogon se veut un cadre d'échange, de partage et de réflexion sur la culture dogon tout en associant les cousins des dogons (Malinké, Sonrhaï, Bozo, Tamasheq, Arabes et Peulhs). En chiffre l'édition de 2016 a réuni plus de 150 exposants, et près de

старых сананку (пёль, сонгаев, малинке и бозо), были названы «тамашек» (туареги) и «арабы» (мавры), т.е. именно те народы, что вовлечены в конфликт на севере Мали. Ранее они среди сананку догонов не упоминались. К слову, ещё в XX в. и отношения между пёль и догонами тоже были далеко не мирными – в д. Энде, например, показывают пещеры, куда люди прятались во время набегов воинственных скотоводов.

На Рис. 32 показана «догоноцентрическая» схема связей по сананкуйа в регионе Мопти Республики Мали и в приграничных районах Буркина-Фасо. Она не претендует на полноту, да и не может претендовать на неё по той причине, что, как мы видели, система эта не является законченным, застывшим институтом. Показательно, что больше всех сананку имеют пёль, что не удивительно: при своём полукочевом образе жизни они контактируют со всеми народами Сахеля вплоть до Южного Судана. Весьма и весьма вероятно, что «втягивание» туарегов и арабов в систему отношений по сананкуйа является частью деятельности по замирению северных территорий Мали, точно так же, как введение довольно большого числа представителей этих этносов в правительство. Как сообщил П.А. Куценкову его брат Муса Амаду Гиндо (д. Энде, Бамако), сейчас стал нарушаться запрет на браки между кузнецами (нуму) бамбара и пёль (фульбе). В то же время, имеются некоторые признаки того, что сананкуйа начинает распространяться и на межконфессиональные отношения – П.А. Куценков неоднократно был свидетелем того, как догоны-христиане подшучивали над

8000 visiteurs sur l'ensemble des 3 jours. Côté médias l'édition de 2016 a vu la participation de grands médias internationaux et la presse malienne. Le Festival Culturel est une belle vitrine pour les partenaires et sponsors en quête de visibilité [https://www.facebook.com/events/1278352232209509/]

догонами-мусульманами, и наоборот (шутки были весьма рискованными, поскольку затрагивали вопросы веры), и это вызывало одобрительный смех всех присутствовавших (несколько шокирован был только наблюдатель).

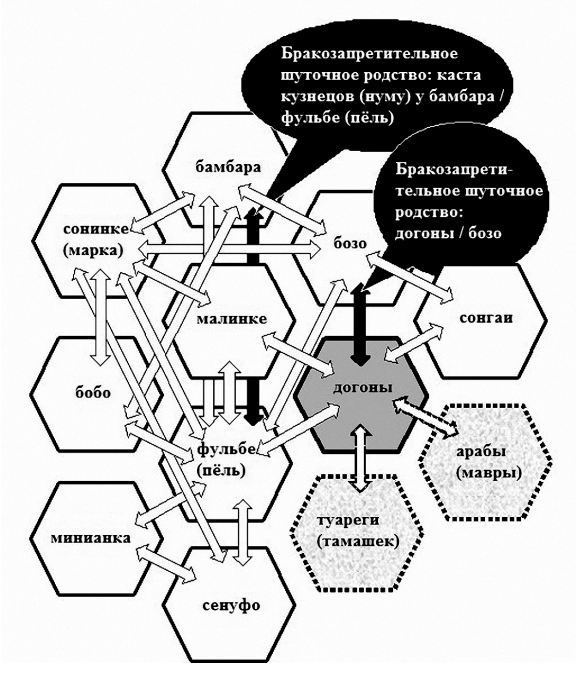


Рисунок 32. Догоны в системе шуточного родства на юго-востоке Республики Мали и в Буркина-Фасо.

Следует учитывать, что в случае с шуточным родством работает правило «сананку моего сананку – не мой сананку». Тем не менее, можно предположить, что именно связи по сананкуйа с влиятельными фульбе и малинке и, одновременно, статус «младших братьев» Кейта в системе джаму, резко повышают политический вес догонов в современном малийском государстве: по разным подсчётам, догоны составляют от 2% до 6% населения Республики Мали. Даже если считать правильной последнюю (явно завышенную) цифру, то доля догонов в правительстве Мали всё равно заметно превышает их долю в населении страны – она никак не меньше 12%. Догонов много в среднем управленческом звене, а также в среднем бизнесе – Мали на каждом шагу встречаются вывески вроде «Скобяные товары Того» или «Бу-

лочная у Гиндо», причём, далеко за пределами собственно Страны догонов – например, в Бамако или в г. Дженне (жители Дженне утверждают, что самый вкусный хлеб в городе выпекают догоны-Гиндо).

Именно такая организация общества, возможно, и зародилась в Дженне-джено. По весьма компетентному мнению Р. Макинтоша, это и позволило городскому социуму избегать внутренних этнических и социальных конфликтов. Ещё одним следствием такой организации стало то, что «эти общины избегали “высших” форм политической иерархии»[264] в виде типичных для классических цивилизаций Древнего Востока деспотий, и – заметим, – избегают их до сих пор, поскольку Республика Мали никогда не знала диктатур, подобных тем, что существовали в Уганде или ЦАР.

Совершенно на тех же основах было организовано общество более поздних государств на территории Мали. Так, в царстве бамбара в Сегу проживали четыре основных народа: собственно бамбара, марка (марака, сонинке), бозо (сомоно) и фула (фулани, фульбе, пулла, пёль), и множество небольших этнических групп; все они сохраняли свою культурную автономию. Единственное, что от них требовалось – платить подати царю (фама) Сегу и выставлять ополчение в случае войны[265]. Там же, в Сегу, сохранялись и традиции веротерпимости: основатель «империи» язычник Мамари Битон Кулибали (1712—1755) построил мечеть для своей матери-мусульманки, «чтобы той не надо было далеко

[264] McIntosh R.J. Middle Niger Nishe Specialization: The Prehistorians’ Deep-Time Dilemma // Yale Program in Agrarian Studies at the Macmillan Centre. Colloquium Series Spring 2009. February 13, 2009.
http://agrarianstudies.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/colloqpapers/17mcintosh.pdf. День посещения 15.09.2016.

[265] Mueni wa Muiu, Martin G. A New Paradigm of the African State. Fundi wa Afrika. New York: Palgrave Macmillan, 2009. P. 40.

ходить на молитву». При этом сам этноним бамбара возник задолго до возникновения языческого царства в конце XVII в. и, вероятно, обозначал вообще любых язычников (в «Суданских хрониках» неоднократно упоминаются «язычники-бамбара», нападавшие на мусульманские города, что сопровождалось их «страшным и омерзительным разорением»[266]).

Иными словами, государства, существовавшие на территории Мали, воевали друг с другом; но внутри этих государств возможность внутренних конфликтов была минимальной. Поскольку за долгую историю Мали все народы этой страны либо сами создавали государства, либо имели своими сюзеренами государства, созданные другими этносами, все они к настоящему времени оказались включены в эту систему. До самого последнего времени существовали два исключения: туареги и арабы на севере страны не были включены в систему джаму и/или шуточного родства, что и делало успешными внешние попытки спровоцировать их на сепаратистские выступления.

Та же система и в наши дни воспроизводится на уровне отдельных деревень у разных народов Мали. Так, в деревне Семари на севере Плато Догон вместе живут фульбе и догоны (первые занимаются животноводством, вторые – земледелием); деревня по преимуществу языческая, но в ней есть и некоторое количество мусульман. У них есть маленькая мечеть, и никто не вмешивается в их дела. Мусульмане включены в общественную жизнь деревни: вождь Семари, Буреима Гандеба, на собственные средства открыл там школу, где преподаёт он сам и единственная учительница – одна из немногих деревенских мусульманок. Современные деревни догонов могут образовывать миниатюрные агломерации, схожие с теми, что существовали во Внутренней дельте Нигера

[266] Та’рӣх ас-сӯдӑн. С. 260.

в начале I тыс. н.э. Так, в деревне Кани-Бонзон насчитывается 18 кварталов (обычно их 4-5), широко разбросанных по саванне. Каждый из них имеет свою специализацию и сохраняет самоуправление и культурную автономию. Схожую картину можно видеть в деревне Энде, расположенной в 12 км от Кани-Бонзон: в деревне 4 квартала, и нет общедеревенского вождя. Все дела решаются в деревенском совете, где представлены все кварталы. Отчасти объясняется это тем, что в деревне есть две группы семей, выходцы из которых могут претендовать на «должность» вождя. Это чревато опасным для деревни конфликтом, что и предотвращает отказ от самой этой должности. Таким образом, древняя система управления оказывается неожиданно гибкой и может заметно изменяться в соответствие с обстоятельствами. Да и сам этнос догонов, в известном смысле, является такой «агломерацией»: он состоит нескольких групп самого разного происхождения, говорящих на пяти разных языках и объединённых только сознанием своего «догонства». Каждая из групп никому не подчиняется, и сама не имеет единого центра управления своими деревнями.

Таким образом, можно констатировать непрерывное развитие западноафриканской цивилизации, зародившейся во Внутренней дельте Нигера, с III в. до н.э. эры до наших дней. И тут встаёт вопрос: с какой именно эпохой в истории Египта следует сравнивать только что описанное общество? Несмотря на стремление многих исследователей искать параллели современных африканских культур с Египтом фараоновского периода, такое сопоставление имеет много недостатков и натяжек. Египет Древнего, Среднего и Нового царства представлял собой четко структурированное централизованное общество, как мы видели, непохожее на и на древние африканские государства, и на современное западноафриканское общество. Именно цивилизация Долины Нила,

а не Внутренней дельты Нигера, вышла непосредственно из первобытности, ведь она начала формироваться тогда, когда на большей территории Земли безраздельно царил неолитический образ жизни (в Западной Африке железный век насупил в первой половине III тыс. до н.э., когда египтяне знали только медь). Здесь мы должны повторить уже однажды сделанное замечание: социальные институты западноафриканского общества не имеют ничего общего с древнеегипетскими, но подчас обнаруживают заметное сходство с позднеантичной и средневековой Европой.

Информация, исходящая от генетиков, также недостаточна и весьма противоречива. Центральная задача генетических исследований в Африке – поиск колыбели человечества – уже решена: таковой была именно Африка. Это открытие, которое теперь уже не может быть оспорено, заставило во многом изменить взгляды и подходы к изучению самого раннего этапа человеческой истории. Но делается следующее, слишком далеко идущее, умозаключение: раз египетская цивилизация самая совершенная из ранних цивилизаций (тезис сам по себе сомнительный) и самая ранняя, то уж она-то должна быть связана с той популяцией первых людей, которых ищут генетики по всей Африке. Между тем, появление вида Homo sapiens sapiens около 200 тыс. лет назад, и сложение самых ранних предпосылок перехода к цивилизации в Долине Нила разделяет, по меньшей мере, 195 тыс. лет, вместивших и раннее развитие нового вида в пределах Африки, и его последующий выход оттуда, и частичное возвращение обратно, и сотни, если не тысячи миграций в пределах Старого Света. Иными словами, между проблемами происхождения человека и происхождения древнеегипетской цивилизации, попросту, нет связи. К тому же, генетический анализ современных африканских охотников-собирателей, проводимый группой исследователей под

руководством Б. Хенн[267], показал, что человек, возможно, возник в южной части континента, а не на северо-востоке, как считалось ранее. С. Тишкофф из Университета штата Пенсильвания (США) полагает, что была возможность смешения с более архаичными популяциями[268]. С. Тишкофф также отметила, что для окончательной проверки гипотезы необходим полный анализ генома африканцев, поскольку у населения Африки сложная демографическая история, а информации об их доисторических миграциях явно не хватает.

С другой стороны, имеются весьма любопытные совпадения: так, многочисленные подтипы скульптур, изображающих сидящие фигуры, в целом, распространены там же, где и носители гаплогруппа E (Y-ДНК), но отнюдь не по всему её ареалу. Это одно из многочисленных (см. ниже) совпадений, заставляющих заподозрить весьма глубокие связи между населением неолитических Балкан и островов Средиземноморья, Плодородного полумесяца, Раннединастического Египта и Западной Африки. Но беда в том, что известно расселение современных носителей гаплогруппы E, и нет никаких оснований считать, что в древности – тогда, когда и создавались все типы и довольно многочисленные подтипы

---

[267] Henn B.M., Gignoux Ch. R., Jobin M., Granka J.M., Macpherson J.M., M Kidd J.M, Rodríguez-Botigué L., Sohini Ramachandran, Hon L., Brisbin A., Lin A.A., Underhill P.A., Comas D., Kidd K.K., Norman P.J.,Parham P., Bustamante C.D., Mountain J. L., Feldman M.W. Hunter-gatherer genomic diversity suggests a southern African origin for modern humans // Proceedings of the National Academy of Sciences, № 108 (13). 2011. P. 5154-5162. http://www.pnas.org/content/108/13/5154.short

[268] Tishkoff S.A., Reed F.A., Friedlaender F.R., Ehret C., Ranciaro A., Froment A., Hirbo J.B., Awomoyi A.A., Bodo J.M., Doumbo O., Ibrahim M., Juma A.T., Kotze M.J., Lema G., Moore J.H., Mortensen H., Nyambo T.B., Omar S.A., Powell K., Pretorius G.S., Smith M.W., Thera M.A., Wambebe Ch., Weber J.L., Williams S.M. The genetic structure and history of Africans and African Americans// Science 324, 2009. P.1035 – 1044.

изображений сидящих фигур – положение было совершенно таким же. Тем не менее, игнорировать это, надо признать, весьма эффектное совпадение, также не стоит. Вместе с тем, смешивать генетическое родство, лингвистическую и культурную общность, и уж, тем более, подменять одно другим, совершенно недопустимо с сугубо методологической точки зрения. Население соседних регионов может быть неродственным, одна из групп может оказаться пришлой, но в результате культурной ассимиляции обе группы попадают в одну зону «культурной компетенции». И наоборот: родственные группы могут дробиться и, расходясь, терять сходство культур. Учитывая, что речь идет об очень больших периодах бесписьменной истории, при имеющейся методологии и технических возможностях науки делать точные заключения, как минимум, рано.

Если же отвлечься от генетики, перед нами неизменно встает новое препятствие. Позволительно спросить: а с какими африканскими культурами мы должны сравнивать египетскую? Ответ не внушает оптимизма. О других древнеафриканских цивилизациях мы знаем крайне мало, и ни одна из них, насколько сейчас известно, на раннем этапе не поднялась до уровня египетской, да и возникли они значительно позже. Государство Мерое было полностью вторичным по отношению к Египту. Средневековые же африканские государства, во-первых, возникли много позже того времени, когда древнеегипетская цивилизация уже прекратила своё существование, и, во-вторых, в большинстве своем быстро подпали под влияние ислама. К тому же, современные традиционные культуры Африки и древнеегипетская цивилизация стоят на совершенно различных ступенях человеческой истории. И если довольно часто улавливается формальное сходство архитектуры и мелкой пластики, то это, как мы сможем убедиться позже, вовсе не обязательно обозначает реальное

культурное родство, которое прослеживалось бы на протяжении нескольких тысяч лет. Каким бы закрытым и склонным к архаизации и воспроизведению собственных истоков традиционное общество ни было, сохранить полную культурную идентичность с предками, жившим на три-четыре тысячелетия ранее, не представляется возможным. Это совершенно иные общества, обладающие иными культурными ориентирами и отличающиеся по типу мышления от древних цивилизаций.

Однако, несмотря на эти неразрешенные проблемы, Тропическая и Южная Африка объявляются еще одним претендентом на звание родины древнеегипетской цивилизации. Эта тенденция усиливается благодаря стремлению многих исследователей, находящихся под влиянием актуальных социокультурных и политических тенденций, выработать «учение» об африканском характере и африканских истоках египетской культуры. Так, Б. Пилчер[269] из Университета Калифорнии (США) в своей статье приводит свидетельства антропологии, археологии и культурной антропологии, говорящие в пользу того, что египтяне были именно африканцами и по строению тела и черепа, и по верованиям. Работа Пилчера весьма типична для подобных исследований. Для них понятие об африканском характере египетской культуры сводится к значению негроидного субстрата в строительстве древнеегипетской цивилизации. Иными словами, это своего рода антипод теории «династической расы», причём, явно являющийся политкорректной реакцией на расовую дискриминацию африканских народов.

В основе этого круга гипотез лежат труды сенегальца Шейха Анта Диопа, отмеченные ярко выраженным афроцен-

[269] Pilcher B. The African Origin of Ancient Egyptian Civilization. May 2012 http://ucsd.academia.edu/BrandonPilcher/Papers.

тризмом. В 1954 году в Сорбонне он представил докторскую диссертацию «Негрские нации и культура»[270], но защитить ее смог только через 6 лет из-за противодействия ряда западноевропейских ученых. Диоп считал, что достижения древних негроафриканских культур и сформировали цивилизацию древнего Египта. Он создал историко-культурную концепцию развития Черной Африки от происхождения человека до современности. Для Шейх Анта Диопа, ставшего патриархом африканской историографии, культурное единство всей Африки было непреложной истиной. Однако нельзя не принимать во внимание, что понятие "африканская культура" остаётся слишком обобщенным: в Африке никогда не было и нет единого культурного комплекса. Самоочевидны культурные различия, например, между Западным Суданом, с одной стороны, и Южной и Юго-Восточной Африкой, с другой. Особняком стоят культуры Африканского Рога, и т.д. В целом, различия эти значительно больше, чем культурные различия между европейскими странами.

Используя данные археологии, этнологии, искусствоведения, палеоантропологии, лингвистики, свидетельства античных авторов (Геродота, Страбона, Диодора), Диоп опровергал утверждения о неисторичности и отсталости африканцев. Диоп также получил широкую известность как египтолог, однако придерживался, мягко говоря, нестандартных взглядов на историю древнего Египта: по его мнению, достижения древних негроафриканских культур сформирова-

[270] Главные опубликованные труды Шейх Анта Диопа: Anta Diop Cheikh. Nations negres et culture. Paris : Présence Africaine, 1954. 564 p. ; Anta Diop Cheikh. L`Unité culturelle de L`Afrique Noire. Paris : Présence Africaine, 1959. 203 p. ; Anta Diop Cheikh. Antériorité des civilisations negres : mythe or vérité historique ? Paris : Présence Africaine, 1967. 299 p. ; Anta Diop Cheikh. Civilisation ou barbarie : anthropologie sans complaisance. Paris: Présence Africaine, 1981. 526 p.

ли цивилизацию древнего Египта и через культурный обмен между народами дали толчок развитию античной культуры древней Греции и Рима.

Суть его концепции – первенство негро-африканской культуры в истории мировой цивилизации. Уделяя главное внимание Древнему Египту, Шейх Анта Диоп утверждал, что именно негроафриканцы создали древнейшую высокоразвитую египетскую цивилизацию и передали культурные достижения всему миру[271]: Диоп настаивал на огромном влиянии негро-африканского Древнего Египта на культурное развитие не только античных Греции и Рима, но и Древнего Востока и современной западной цивилизации. Математика, геометрия, медицина, искусство, письменность, литература, религия, философия – все было, по мнению Диопа, прежде всего создано негро-африканцами, а другие народы заимствовали их достижения. Во всей истории человечества он ищет древнеегипетское влияние[272]. Однако, смешивая биологическое понятие расы с культурой, Диоп зеркально воспроизвёл ошибку западных исследователей, которых он сам совершенно правомерно обвинял в приверженности псевдонаучной «хамитской теории»[273], утверждавшей, что великие достижения древних

[271] Стоит отметить, что такое возвеличивание роли Египта и его почитание как прародины мировой цивилизации разделяется далеко не всеми африканскими культурными и конфессиональными общностями. Например, в результате активной деятельности миссионеров, христианизованные африканцы находятся под влиянием предостережения своих проповедников от «возврата в Египет», который рассматривается как прибежище язычества и греха, а вовсе не как источник мировой культуры. См. O'Connor D., Reid A. Locating Ancient Egypt in Africa: Modern Theories, Past Realities // Ancient Egypt in Africa, ed. by D. O'Connor. London: UCL Press, 2003. P. 9.

[272] Куббель Л.Е. Доколониальная Африка в трудах Ш.А. Диопа // Советская этнография, № 4, 1969. С. 156-164.

[273] Ольдерогге Д.А. Хамитская проблема в африканистике // Советская

цивилизаций могли быть созданы только «белыми». Такая реакция вполне понятна и отчасти даже оправдана – что ещё можно было ожидать от разумного и хорошо образованного человека, постоянно сталкивающегося с абсолютно предвзятым отношением к своей культуре, третируемой как «примитивная»? к слову, совершенно ту же картину мы наблюдали в случае с О. Балогуном (см. ВВЕДЕНИЕ). Но в этом случае, как и во многих подобных, эмоциональная реакция сослужила очень плохую службу, поскольку на долгое время дискредитировала то рациональное, что было в гипотезе Шейха Анта Диопа: ведь в конце концов, выяснилось, что человечество действительно происходит именно из Африки.

Несмотря на явные преувеличения и спорную интерпретацию фактологического материала, во Франции сложилась целая школа исследователей, которые издают журнал «Анх» и сформировали учебный курс по истории Африки, основанный на идеях Диопа[274]. В центре этой теории необходимым образом оказался Египет, поскольку других, схожих по типу и интенсивности культурного развития цивилизаций как в Северной, так и в Тропической Африке на этом историческом этапе просто не существовало.

Однако Шейх Анта Диоп не был первым, кто обратил внимание на сходство художественных форм Египта с другими культурами. Еще Ж. Капар[275] – один из первых историков египетского искусства – отметил, что египетские наскальные рисунки имеют много общего и с австра-

---

этнография, №3, 1949. С.170; Львова Э.С. История Африки в лицах. М: Муравей, 2001; Wengrow D. Landscapes of Knowledge, Idioms of Power: the African Foundations of Ancient Egyptian Civilization Reconsidered // Ancient Egypt in Africa / ed. by D. O'Connor. L: UCL Press, 2003. P. 123-124.

[274] http://www.ankhonline.com/civilisations_africaines.htm [дата обращения 13.04.2014]

[275] Capart J. Les Débuts de l'art en Égypte. Bruxelles : Vromant & Cº, 1904. P.194-195.

лийскими, и с французскими: речь идет не о культурном единстве или заимствовании, а о формальном стадиальном сходстве. Такие наблюдения можно отнести и к скульптуре, правда, со значительными оговорками (см. ниже). Близость архитектурных форм Западного и Центрального Судана к древнеегипетским также объясняется схожестью климатических условий (сухие тропики) и строительного материала (обилие тростника и глины при скудости запасов строительной древесины (к этой проблеме мы тоже вернёмся позже).

Еще в 1960-х гг. с критикой теории Диопа выступал М.А. Коростовцев[276]. Многие его аргументы не потеряли своей актуальности, поскольку либо не были услышаны, либо были благополучно забыты или не принимаются современными последователями «афроцентризма». Так, М.А. Коростовцев отмечал, что контакты Египта с Центральной Африкой зафиксированы уже в эпоху Древнего царства (экспедиция царя Исеси, привезшая к египетскому двору пигмея). Однако прямые и активные контакты с негроидами, по-видимому, имевшие место в доисторической древности, с эпохи Древнего царства и до XVIII династии (XVI в. до н.э.), насколько известно, фактически прекратились, поскольку сами негроиды к тому времени уже переместились далеко на юг. Обилие находок египетских памятников по всему африканскому континенту М.А. Коростовцев справедливо относил к тому же явлению, что и обнаружение египетских вещей на территории Европы, в Крыму, на Урале, Кавказе и в Средней Азии. Если даже вместе с этими памятниками, передававшимися из рук в руки, «от народа к народу», прони-

[276] Коростовцев М.А. Древний Египет и народы Африки южнее Сахары // Древние цивилизации: от Египта до Китая. Избранные статьи из журнала «Вестник древней истории» / Под ред. А.И. Павловской. М.: Ладомир, 1997. С. 120-136.

кали и египетские идеи (например, культы божеств, что само по себе недоказуемо), то из этого невозможно делать выводы о глубокой и решающей культурной экспансии, изменившей культурную карту всех этих регионов.

Сам М.А. Коростовцев приводил несколько интересных примеров, которые могут свидетельствовать в пользу гипотезы о египетских влияниях на различные народы Африки, как напрямую, так и через Напату и Мероэ. Однако он подчеркивает, что эти частные случаи (например, схожесть гермопольской огтогады богов с огдогадой йоруба или использование лодок для погребения в Западной Нигерии, где это не вызвано никакими потребностями и условиями жизни), хоть и требуют тщательной проверки, но не меняют общую картину. Коростовцев придерживается «теории культурного субстрата»[277], высказанной Ж. Лекляном в 1956 г.: элементы общности в культуре и быте египтян и некоторых народов южнее Сахары объясняются тесными взаимными контактами на раннем доисторическом этапе сложения культур, а не поздними заимствованиями. А из этого общего субстрата затем развились культуры Древнего Египта и других африканских народов (отметим, что в последнее время именно эта гипотеза начинает выглядеть всё более правдоподобной).

Зоной контакта представителей общего «культурного субстрата» или ареала протоегиптян могли быть только близлежащие регионы, находящиеся к востоку и западу от Нильской долины. Эти ныне пустынные местности не сразу заинтересовали исследователей, и не они главенствовали в ряду претендентов на прародину Египта. Но с развитием палеоклиматологии и с внедрением новых методов в археологические исследования положение стало меняться. То, что Сахара была плотно заселена на протяжении тысяче-

[277] Там же, с. 133.

летий, теперь не вызывает ни малейших сомнений: об этом свидетельствует наскальная живопись и петроглифы. Но ни в Западной, ни в Восточной пустынях вообще нет культурного слоя. в V-м тыс. до н.э. началось высыхание Сахары, и она из зеленой парковой саванны стала превращаться в пустынную засушливую местность. Тем не менее обилие наскальных изображений по берегам вади в Восточной пустыне ясно свидетельствует о том, что даже в раннединастическое время эта безжизненная ныне территория была ещё вполне пригодна для жизни.

«Закрытость» египетской цивилизации была формой восприятия окружающего плодородную долину мира как чуждого и по природно-климатическим условиям, и в отношении культурного ландшафта. Это относится, прежде всего, к окружающей долину с востока и запада пустыне. Но если считать, что предки египтян спустились в долину с «нагорий», то надо помнить, что, когда они жили там, «наверху», пустыни и песков ещё не было. Вмещающий ландшафт их культуры представлял собой зеленую саванну, весьма пригодную для скотоводства. Именно опустынивание заставило людей спуститься в заболоченную тогда долину.

В конечном итоге, в долине сложились условия, приемлемые именно для их жизненного уклада. Долина постепенно заставила их вести более оседлый образ жизни: сначала с сезонными кочевками, затем население окончательно осело на землю и посвятило свои основные силы и время земледелию. Но скотоводство продолжало играть в хозяйстве египтян очень большую роль (из-за недостатка пространства и корма в узкой долине, они возили скот на баржах на пастбища влажной Дельты). В результате культурный ландшафт долины стал им ближе, чем тот, что они оставили за «нагорьями». Пустыня начинает осознаваться таким местом, где жизнь невозможна, как периферия, где царствуют силы хаоса.

Но для туарегов в Сахаре и для беджа в Восточной пустыне она и в наши дни является естественной средой обитания.

Когда пришедшие в долину люди приспосабливаются к особенностям жизни в ней, с ее сильными на том этапе существования реки разливами, заливавшими большие территории (что делало некоторые части долины непроходимыми), они подстраивают свой образ жизни к окружающему миру. Тогда-то и происходит рывок в развитии цивилизации. Складываются отдельные географические общности – будущие номы: между ними начинают выстраиваться связи по реке, главной транспортной артерии Египта. Начинает складываться мировоззренческая база культуры, теснейшим образом связанная с природными и географическими особенностями региона. Но память о старых местах обитания стирается не сразу: скорее всего, именно тогда возникает часть петроглифов с изображением лодок в Восточной и Западной пустынях: по руслам ныне пересохших рек (вади) египтяне продолжают взаимодействовать с миром пустыни, хотя всем ее обитателям в египетской мифологии отводится роль опасных демонических существ или божеств периферии, «края света».

Почти не вызывает сомнений то, что население, пришедшее в долину Нила с территории современной Сахары, рано оказалось изолировано от окружающего мира. И получается, что строительство древнеегипетской цивилизации было делом самих египтян при минимуме внешних влияний. Большой интерес в этой связи представляют собой ранние археологические культуры Верхнего Египта. Это Ранний Хартум (VIII тыс. до н.э.), Южная Нубия (на территории Судана VII тыс. до н.э.), Кустул (3800-3100 гг. до н.э.). Мы можем искать взаимосвязи лишь там, где они прослеживаются, не только территориально или генетически, но прежде всего, со стороны предметного мира культуры. Но именно тут нас и подстерегают два практически непреодолимых препятствия: между главным очагом

развитых традиций изобразительного искусства в Западной Африке и Египтом лежит обширное пространство, представляющее собой настоящее белое пятно. Это Сахара, когда-то плотно населённая и по-прежнему насыщенная наскальными изображениями, но практически полностью лишённая культурного слоя. Второе препятствие – провал во времени: время сложения цивилизации Древнего Египта и культуры Западной Африки разделяют минимум две с половиной, и максимум – пять тыс. лет.

Культуры Тропической Африки начали изучаться только в самом конце XIX – начале XX вв., и этнографией они были зафиксированы именно начиная с этого времени. Что касается тех примерно 5 тыс. лет, что отделяют современные африканские культуры от времени образования Раннего царства в Египте, то письменные источники по истории Тропической Африки охватывают только период с середины I тыс. н.э. до наших дней; они бедны и разрознены. Археологические источники тоже оставляют желать много лучшего: на территории нескольких стран Западного и Центрального Судана (Мали, Нигерия, Чад) раскопки проводились, и они дали интереснейшие результаты, однако ни площадь исследованных земель, ни временной охват проведённых исследований пока что не соответствуют масштабности задачи реконструкции истории огромной территории, простирающейся на юго-запад от границ Египта до Атлантического Океана. Остаётся устная традиция африканских народов, но она для исследователя, не являющегося носителем этих традиций, очень трудна для понимания, и только в редких случаях поддаётся точному датированию. Наконец, есть этнографические источники, но они, как уже говорилось выше, охватывают время только от конца XIX в. до наших дней.

2. Устная традиция

В устной традиции догонов, вроде бы, имеются сведения, что их предки покинули Долину Нила или около 400 г. до н.э. в результате какого-то вражеского вторжения, или после 73 г. до н. э. (см. ниже). Упоминания о первом эпизоде устного исторического предания циркулируют среди самих догонов[278]. Но, во-первых, именно в это время никаких вторжений в Египет источники не зафиксировали; во-вторых, непонятно, почему в этом случае событие датируется так точно, что для устной традиции не характерно. Вторая дату приводит малийский исследователь Али Санкаре. Он основывается на устной традиции, но без ссылки на информантов. По этой версии, исход догонов из Египта состоялся после четвёртого праздника Сиги, который справляется один раз в шестьдесят лет. Последний, тридцать четвёртый праздник, справлялся в 1967 г.; соответственно, по подсчётам А. Санкаре, догоны покинули Египет ок. 73 г. до н.э.[279] Чем они занимались и где жили на протяжении более, чем тысячи лет, неизвестно. Вновь их следы, по мнению А. Санкаре, обнаруживаются только в XIII в. – после поражения, которое нанёс сусу основатель средневековой империи Мали Сунджата Кейта, догоны покинули «Страну манде» и пришли на скалы Бандиагара. Эта версия расходится с общепринятой в устной традиции догонов датой прихода на Плато в конце XV– нач. XVI в., но может соответствовать времени миграции дженненке – группы догонов, мигрировавших на Нагорье Бандиагара с территории, подконтрольной г. Дженне. Эта версия также совпадает с датой основания деревни Семари на севере Нагорья Бандиагара (1269 г).

---

[278] Информант Муса Амаду Гиндо (Бамако). Сведения были получены в частной беседе ещё в 1989 г.

[279] Sankaré A. L'Egypte pharaonique: les Dogon: espaces de rencontre. Bamako: Éditions Jamana, 2010. P. 65.

Всё это вызывает подозрение, что сведения об исходе из Долины Нила в реальной устной традиции догонов вообще отсутствуют, и это при том, что в их историческом предании путь из «Страны манде» на скальный уступ Бандиагара описан едва ли не детально, причём, для разных групп этого народа. И даже если такие сведения там всё же есть, то попали они туда, возможно, совсем недавно, и не без влияния христианства и ислама (тема исхода), которые среди догонов получили распространение уже во второй половине прошлого века.

Весьма также вероятно, что во всей этой истории немалую роль сыграли идеи Шейха Анта Диопа (и, возможно, Леопольда Седара Сенгора). Во Франции вокруг него сложился кружок африканских интеллектуалов. В 1959-60 гг. в Париже находился и догон Алдьюма Того, который был сенатором от Судана и работал, между прочим, в Комиссии по высшему образованию и культурным отношениям (в то же время депутатом Национального собрания был и сенегалец Леопольд Седар Сенгор). Учитывая то, что догоны, какое бы высокое общественное положение они не занимали, не утрачивают связи со своими родовыми деревнями, вполне вероятно, что А. Того мог рассказать о работах Шейха А. Диопа своим соплеменникам… Так и попал «египетский» эпизод в историческое предание догонов, правда, в несколько подправленном виде: в роли реципиента высокой культуры в этой версии выступали не египтяне, но сами догоны.

Такое предположение вполне логично, поскольку устная традиция «терпит» вторжение новых идей и эпизодов: в историческом эпосе соседей догонов, мандингов (малинке и бамбара), есть по меньшей мере два эпизода, ясно показывающих, что не только проникнуть, но и «прижиться» там способны подчас самые невероятные сведения. Так, основатель средневековой «империи» Мали язычник Сунджата Кейта,

в соответствие с версией гриотов-бамбара[280], был потомком раба пророка эфиопа Билаля, который стал первым мучеником Ислама. Тут уместно будет упомянуть, что во второй половине XVIII в. в царстве бамбара Сегу династия Кулибали утратила власть именно потому, что последний её представитель, Али, попытался ввести нормы шариата. Таким образом, по образному выражению Дэвида Конрада, Билаль (в мандингском произношении Билалӣ) «одной ногой стоит у истоков Ислама, а другой – у основ традиционной культуры Мали»[281].

Свой мусульманский прародитель есть и сказителей-гриотов. Они считают, что таковым был Сураката (Сурака бн. Малик бн. Джу'шум). Этого человека враги подослали к пророку, чтобы убить того. Но Сураката, поражённый проповедью Мухаммада, уверовал, и стал одним из вернейших его сподвижников. В рассказываемой гриотами истории Сураката есть несколько эпизодов, где ислам и традиционная религия переплелись в нерасчленимое целое. Так, согласно некоторым из версий сказания, Сураката либо пьёт кровь из раны пророка,

---

[280] Сунджата Кейта является национальным героем двух народов – малинке и бамбара. Дословный перевод слова malinke – «люди Мали». Считается, что бамбара – это малинке, не принявшие в своё время Ислам (самоназвание бамбара bamananke; ka a ban на яз. бамана значит «отказаться», т.е. bamananke – «те, кто отказался [от Ислама]»). Бамбара являются государствообразующим этносом Мали. В этой стране два государственных языка – французский и бамбара (бамана). Название страны на бамана – Mali ka jamanafaso. Между прочим, это очень любопытная деталь, характеризующая некоторые особенности этнической психологии и политической культуры Мали. Французское слово république, восходящее к лат. res publica, переводится сложной конструкцией jamanafaso, где jamana – «страна»; fa – «отец»; so – «дом». Таким образом, дословный перевод значит: «страна отчего дома», что не имеет ничего общего со значением латинского термина: «общенародное дело». Сейчас подавляющее число бамбара исповедует Ислам.

[281] Conrad D.C. Islam in the Oral Traditions of Mali: Bilali and Surakata // Journal of African History. V. XXVI (01), 1985. P. 35.

либо омывается его кровью, либо на него стекает кровь убитых врагов или животных. Что касается первой версии, то у современных мандингов нет таких ритуалов, которые можно было бы связать с этим эпизодом. Однако в доисламском по происхождению эпосе сонинке (марка) «Лютня Гассирē» есть эпизод, где омывание кровью играет большую роль: в битве, продолжавшейся семь дней, каждый день погибал один из сыновей Гассирē, который был потомком царей и стал первым гриотом. Отец переносил тела убитых, и их кровь капала на его нкони (лютню). После этого нкони запел сам по себе[282]. Обряд поливания кровью алтарей и других предметов, имеющих отношение к религии, известен и у всех мандеязычных народов, и у догонов; в северных языках манде «кровь» и «гриот» обозначаются одним словом: dieli (dyeli) или djeli[283].

Подозрения в недавнем происхождении египетского эпизода устного исторического предания догонов выглядят тем более обоснованными, что имеются этнографические и археологические подтверждения его точности в других ключевых эпизодах. Они были получены в ходе исследований в рамках Проекта Унджугу Женевского университета (начало – 1997 г.)[284]. Эта международная исследовательская программа посвящена изучению взаимосвязи между человеческой популяцией и изменениями климата и окружающей среды в Африке. Он был начат именно в Стране догонов. В ходе работы участники исследовательского проекта собрали устные исторические предания об истории заселения отдельных деревень, и провели раскопки в заброшенных деревнях под скальными навесами. В руинах трёх заброшенных деревень на равнине был собран подъёмный материал.

---

[282] Idid. P. 42.
[283] Idid. P. 40.
[284] http://www.ounjougou.org/fr/

Поскольку в настоящее время у догонов имеется пять «школ» традиционной лепной керамики, и именно появление того или иного типа является датирующим признаком прихода на Нагорье Бандиагара тех групп, что обитают там и в наши дни, большое внимание было уделено именно истории керамического производства[285]. Этнографические данные, подтверждающие сведения устной традиции и совпадающие с данными раскопок, были получены участниками проекта от надёжных и, главное, разных информантов: женщин-горшечниц, их мужей-кузнецов[286], и у других лиц, так или иначе связанных с производством керамики (таких, как устроители жертвоприношений, необходимых для разработок месторождений пригодной для керамики глины)[287]. В ходе раскопок были получены данные, совпадающие с устной традицией в главном: догоны, действительно, пришли в места своего теперешнего обитания в XIV–XV вв. н.э., а их предшественники (теллем?) – в конце I – начале II тыс. н.э.

---

[285] Керамика в Стране догонов появилась очень рано, ещё в X тыс. до н.э. См.: Ozainne S., Huysecom E., Mayor A., Robion-Brunner C., Soriano S. Une chronologie pour le peuplement et le climat du pays dogon. P. 39; Huysecom E., Rasse M., Lespez L., Neumann K., Fahmy A., Ballouche A., Ozainne S., Maggetti M., Tribolo Ch., Soriano S. The Emergence of Pottery in Africa during the Tenth Millennium Cal BC: New Evidence from Ounjougou (Mali) // Antiquity, V. 83, № 322, 2009. P. 905-917.

[286] У догонов, как и многих других народов Западной Африки, изготовлением керамики занимаются жёны кузнецов, составляющих особую группу, во многом схожую с индийскими кастами. Что же касается этнографических групп в составе этносоциального организма догонов, то, согласно последним данным, сейчас известно 30 догонских языков, а сами они насчитывают 60 (!) языков и диалектов.

[287] Mayor A., Huysecom E. Histoire des peuplements pré-dogon et dogon sur le plateau de Bandiagara (Mali) // Roost Vischer, L., Mayor, A. & Henrichsen, D. Brücken und Grenzen. Passages et frontières. Forum suisse des Africanistes, 2. Münster : LIT, 1999. p. 224-243. P. 226.

Керамика для нас важна потому, что некоторые типы современных лепных сосудов догонов напоминают керамику культуры Накада III. Но именно «напоминают», и только в той степени, в какой похожи друг на друга лепные сосуды любой традиционной земледельческой культуры, сохранившей изрядную долю архаики. По большому счёту, ни в керамике Страны догонов, ни в истории её заселения нет ничего такого, что хоть в какой-то степени подтверждало бы связь с Египтом. То, что археологические и этнографические источники подтверждают достоверность исторического предания в целом, вовсе не является подтверждением достоверности «египетского» эпизода этого предания, и только укрепляют подозрения в недавнем его происхождении.

На этом можно было бы остановиться, если бы лингвист из Буркина-Фасо Жерар Кедребеого не сообщил в 1998 г. следующее: «Курумба говорят, что они первые обитатели земли. Согласно традиции, курумба спустились на землю, по одной версии, в металлическом ковчеге, и по другой – в потоке воды. Есть и третий вариант. Некоторые курумба утверждают, что исходной точкой их долгого пути, который закончился в Лорум[288], был Египет»[289]. Но самое интересное содержится в примечании: «Такое утверждение курумба из Уиндиги (в провинции Лорум) удивительно: эти неграмотные крестьяне не знают о существование страны под названием Египет. Требуются дальнейшие углубленные исследования этого вопроса, поскольку необходимо выяснить, надо ли всерьёз относиться к этому утверждению»[290].

---

[288] Провинция на севере Буркина-Фасо, граничащая с Республикой Мали рядом со Страной догонов.

[289] Kedrebéogo G. Language Maintenance and Language Shift in Burkina Faso: The Case of the Koromba // Studies in the Linguistic Sciences, V. 28, № 2, 1998. P. 185.

[290] Ibid. P. 193.

Надо заметить, что относительно курумба давно известно, что некоторые их кланы догоны и сами курумба считают потомками тех самых теллем, что пришли на скальный уступ Бандиагара около X в. н.э. в XIV-XV вв. они были частично вытеснены оттуда догонами, а частично ассимилированы. В Йоро (деревня в пограничном с Буркина-Фасо округе Коро, регион Мопти, Республика Мали) живут люди, которых догоны называют или теллем, или курумба[291]. Эта деревня находится как раз на дороге от скал Бандиагара к провинции Лорум в Буркина-Фасо. Связь между теллем, догонами и курумба подтверждается и более поздними исследованиями: «В юго-восточной части долины Сено есть семьи, которые носят клановое имя «Ганаме». Они утверждают, что они теллем»[292]. О том же П. Куценкову в середине 1980-х гг. рассказывал Абдулайе Ламбер Ганаба (по происхождению курумба), который в то время служил советником по культуре посольства Буркина-Фасо в СССР. То, что часть старого населения осталась в Стране догонов, также находит подтверждение в этнографических источниках: «… несколько соседних с Унджугу деревень, населенных догонами из «племени» *Ару* (семьи *Нантуме*, *Келепили*, *Тембели* и *Уологем*), по-видимому, были основаны в XVIII в. К моменту их прихода там было несколько групп населения, чей состав уже установлен: это были догоны *Кулун* (семья *Карамбе*, или *Нано*), так называемые догоны *Оолу* (семья *Кассоге*) и, так называемые догоны *Доголу* (семья *Тапилу*). Похоже, что и старое население, бобо и/или теллем, тогда тоже проживало на плато»[293].

---

[291] Laude J. La statuaire du pays Dogon // Revue d'Esthétique XVII, Fasc. 1-2 (Jan.-July 1964). P. 46.

[292] Blom H. Dogon. Images & Tradition. Brussels : Momentum Publication/Guy Van Rijn, 2010. P. 30.

[293] Mayor A., Huysecom E. Histoire des peuplements pré-dogon et dogon sur le plateau de Bandiagara (Mali) P. 232.

Итак, «Согласно устной традиции, появление догонов в районе скального уступа вызвало миграцию большинства автохтонных популяций, называемых теллем, на территорию Буркина-Фасо, где они смешались с местным населением, в частности, с курумба»[294]. С тем, что устная традиция, в общем, точно описывает события, последовавшие за приходом догонов на скалы Бандиагара, согласны практически все исследователи, изучавшие эту проблему. Таким образом, упоминание о Египте, благодаря историческому преданию теллем/курумба, вроде бы, обретает некоторую источниковедческую точку опоры. Но есть вопрос, который, если он останется без ответа, полностью разрушает эту конструкцию: если, как пишет Ж. Кедребеого, неграмотные крестьяне-курумба и понятия не имеют о «стране под названием Египет», то как удалось установить, что в их устном предании речь идёт именно об этой стране, совершенно им неизвестной?

3. Изображения сидящих фигур

Такие типы круглой скульптуры распространены отнюдь не повсеместно – их нет ни в Океании, ни в Новом Свете. Если ограничиться рамками неолита, энеолита и древних цивилизаций, то выясняется, что подобная скульптура существовала только на Балканах (культура Винча), островах Эгейского моря («Кикладские идолы») и на о. Мальта, на территории Плодородного полумесяца и Междуречья, и, наконец, в Египте. Известны сидящие фигуры также в искусстве Центральной Азии (в том числе, и чрезвычайно своеобразные изображения с территории древней Бактрианы), но они явно не связаны

[294] Mayor A., Huysecom E., Gallay A., Rasse M., Ballouche A. Population dynamics and Paleoclimate over the past 3000 years in the Dogon Country, Mali // Journal of Anthropological Archaeology, V. 24, № 1, 2005. P. 31.

с афро-средиземноморским регионом. Но особенно широко такие композиции представлены в традиционном искусстве Западной Тропической Африки, однако самые ранние изображения в этом регионе датируются временем не ранее второй половины I тыс. до н.э. (культура Нок). Терракоты с территории Республики Мали (Дженне-Дженно) датируются XII–XV вв. Основная же масса традиционной деревянной пластики Западной Тропической Африки датируются концом XIX – XX вв. В последнем случае представлены все мыслимые её типы, причём, по преимуществу в Западном Судане. Наибольшее типологическое разнообразие таких фигур характерно для небольшой, в общем, территории, охватывающей юг Мали, восток Гвинеи, Кот д'Ивуар и Буркина-Фасо, юг Нигерии, Камерун и Габон. Такие фигуры характерны для традиций народов бамбара, сенуфо, йоруба, игбо и фанг, но самое большое количество вариантов этой композиционной схемы представлено в искусстве уже неоднократно упоминавшихся выше догонов (юго-восток Мали). Южнее Габона, в бассейне р. Конго, также можно встретить изображения сидящих фигур, но их и абсолютное количество, и количество их подтипов заметно меньше, чем в Западном Судане.

Сходство наблюдается не только в общем – так сказать, сидящий человек «вообще», – но и в довольно многочисленных подтипах. Их несколько:

- сидящие на земле фигуры с вытянутыми ногами. Такие изображения встречаются в искусстве региона «Плодородного полумесяца», и они же характерны для Египта периода Накада II. Весьма вероятно, что изображения этого подтипа, наряду с цилиндрическими печатями, о которых говорилось в предыдущей главе, являются свидетельствами взаимосвязи Ближнего Востока и Египта;

- сидящие на земле фигуры с согнутыми коленями. Этот подтип распространён во всех рассматриваемых нами регионах – на Ближнем Востоке, на Балканах, в Египте и в Западной Африке, причём, в последнем случае, это наиболее древние памятники западноафриканского искусства, скульптуры культуры Нок (Нигерия) и Дженне-джено (Мали); следует также учесть, что в искусстве Египта они появляются не ранее Среднего Царства[295];
- фигуры, сидящие на троне. Этот подтип также распространён повсеместно;
- фигуры, сидящие на троне с сосудом в руках. В Западной Африке (у догонов) такие фигуры являются символом изобилия. В искусстве Египта имеются изображения людей с сосудами в руках, но отсутствуют полные аналогии тем, что распространены в искусстве древнего Ближнего Востока, Балкан и Западной Африки;
- сидящие на троне женские фигуры с ребёнком на руках. Этот подтип представлен в Западной Африке, Египте и на Балканах, а также зафиксирован в искусстве древнего Ближнего Востока.

Разумеется, изображения сидящих людей широко распространены и в Азии, и в Европе, однако они относятся к позднейшим временам. Важно отметить, что речь идёт только о композиционной схеме – ни стили этих изображений, ни материал, ни техника исполнения не обнаруживают

[295] В Египте именно в такой позе изображены фигуры, обозначающие человека, мужчину, женщину, бога и богиню. Эта поза – одна из базовых и появляются уже на первых памятниках письменности. Статуи, изображающие сидящую фигуру с подтянутыми к подбородку коленями и не смоделированными отдельно руками, т.н. «кубический» тип появляется с эпохи Среднего царства (Статуя Хотепа, Каир, Египетский музей. Из гробницы в Саккаре).

между собой ничего общего. С учётом больших хронологических лакун, последнее не должно вызывать удивления – напротив, достойно удивления то, что во всех случаях прослеживаются идентичные композиционные схемы.

Другой тип, также распространённый в искусстве Ближнего Востока, Египта и Западной Африки, но полностью отсутствующий на Балканах – сидящие парные фигуры. Они также делятся на несколько подтипов:

- сидящие рядом на троне или на тронах мужская и женская фигуры. Характерны как для Египта, так и для Западной Африки;
- сидящие рядом фигуры с переплетёнными руками, в искусстве Египта не встречаются.

Таким образом, между скульптурой Западной Африки и древнеегипетской есть пять совпадений по типам сидящих фигур. Это немало. Но следует учесть, что между древней скульптурой Балкан и западноафриканской имеется четыре совпадения, а между западноафриканский и ближневосточной – тоже пять, как и в случае с Древним Египтом. Древнеегипетская скульптура, действительно, больше всего совпадений имеет с искусством Западной Африки, и по три – с искусством Ближнего Востока и Балкан. Если учесть, что Балканы в археологическом отношении изучены всё же хуже, чем Долина Нила, т.е. возможны и другие, пока что неизвестные нам аналогии, то придётся признать, что можно говорить о круге древних и традиционных культур, где существуют или существовали типы круглой скульптуры, неизвестные в других регионах Старого и Нового Света. Наибольшее же количество подтипов этих двух типов скульптуры встречается в Западной Африке.

Для полноты картины к числу совпадений следует добавить изображения человеческих фигур с поднятыми руками –

они очень широко представлены в искусстве культуры Накада II и III. Кроме протодинастического Египта, фигуры с поднятыми над головой руками представлены также в искусстве догонов. Но на этом сходство и кончается. Если в Египте подобные изображения были связаны с образом богини-коровы Хатхор (или Бат), то у догонов связь с коровой вообще не прослеживается; напротив, поднятые руки в искусстве этого западноафриканского народа обозначают моление о дожде, или обряд вызывания дождя, и являются устойчивым этнодифференцирующим признаком. Что касается протодинастического Египта, то совершенно невозможно сказать, имели ли в его искусстве этот жест то же значение, что и у догонов. У последних с поднятыми руками изображались и мужчины, и женщины; в искусстве Накада –женщины и крайне редко мужчины. Наконец, нет никакого сходства ни в материале и технике этих изображений, ни в стиле.

Таким образом, между искусством Западной Африки и Египта действительно немало совпадений. Тут и можно было бы пуститься, вслед за Шейхом Анта Диопом, в увлекательные спекуляции относительно связи догонов с древнеегипетской цивилизацией, или о негро-африканском происхождении последней. Однако все такие рассуждения сомнительны прежде всего потому, что, как уже неоднократно отмечалось выше, между концом древнеегипетской цивилизации (если считать таковым принятие христианства в III-IV вв. н.э.) и современным традиционным искусством пролегает пропасть минимум в полторы тыс. лет, т.е. из всех имеющихся памятников в Тропической Африке она хронологически совпадает только с терракотовыми скульптурами культуры Нок, и только на заключительном этапе своего существования. Если же за точку отсчёта принять конец IV тыс. до н.э., время сложения древнеегипетского государства, то эта временная пропасть разрастается до пяти тыс. лет. Между

тем, именно последняя дата и должна быть принята в качестве точки отсчёта, поскольку все имеющиеся в нашем распоряжении памятники свидетельствуют о том, что подавляющее число типов изображений сидящих фигур появляются в древнеегипетском искусстве не до, а после этого времени: в искусстве эпохи Накада II подобные изображения ограничиваются одним типом (см. Таблицы I, II). Аналогичные изображения происходят также с территории современного Судана.

Показательно, что те же композиционные схемы присутствуют и в древнейшем искусстве «Плодородного полумесяца», причём, совпадений композиционных схем, близких к африканским, там только ненамного меньше, чем в Египте. При этом именно в искусстве «Плодородного полумесяца» встречаются композиционные схемы, которые за пределами этого региона можно встретить только в терракотовой пластике Дженне-джено – это стоящие на коленях фигуры с переплетёнными руками. Причём, в этом случае совпадают даже материал (глина) и техника исполнения; но хронологический разрыв составляет даже не 2, но минимум 7 тысяч лет. В этом хронологическом контексте очень важно, что композиционные схемы африканской пластики обнаруживают сходство и с неолитической пластикой Балкан (культура Винча конца V- нач. IV тыс. до н.э.) и Средиземноморья («Кикладские идолы» III тыс. до н.э.). Причём, в этом случае совпадений, во всяком случае, не меньше, чем между искусством Древнего Египта и Западной Африки. Излишне повторять, что и в этом случае хронология и география не оставляют ни малейшей возможности порассуждать о какой-либо непосредственной связи между культурами.

Таким образом, при самоочевидном сходстве композиционных схем в скульптуре всех этих регионов, многотысячелетний провал во времени не позволяет говорить о каком-

либо непосредственном взаимодействии между этими культурами (за исключением додинастического и раннединастического Египта и стран «Плодородного полумесяца»). Не позволяет он и рассуждать и о стадиальном сходстве: совершенно очевидно, что эти культуры слишком разные. Но всё же, с учётом того, что все многочисленные вариации композиционной схемы сидящей человеческой фигуры распространены отнюдь не повсеместно, совпадения (подчас полные) ни в коем случае не следует отвергать как «случайные».

Возможно следующее объяснение: распространение скульптур, изображающих сидящие мужские и женские фигуры на территории Восточного Средиземноморья и Западной Тропической Африки заставляет вернуться к мысли, высказанной когда-то Лекляном и развитой Коростовцевым: в основе этих совпадений лежит единый культурный субстрат. И позже исследователи западноафриканской цивилизации придерживались той же точки зрения. Так, говоря об открытиях в Сахаре, выдающийся отечественный африканист В.Р. Арсеньев писал, что те «дали почву для весьма аргументированных представлений об общем и очень древнем очаге культуры в Древней Сахаре, послужившем и формированию культуры Древнего Египта, и сложению современных нам традиционных культур Западной Африки. Таким образом, ряды аналогий этих культур, так взволновавшие Ш.А. Диопа, при всей спорности в частностях вряд ли абсолютно случайны в целом»[296]. Но, как мы видели общий для Египта и Западной Африки субстрат слишком уж далеко выходил за пределы африканского континента – на Ближний Восток, на Балканы и на острова Восточного Средиземноморья вплоть до Мальты…

[296] Арсеньев В.Р. Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западносуданского этноса в коллекциях МАЭ РАН. Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2011. С. 104.

4. Архитектура

В этом разделе речь пойдёт об архитектуре Республики Мали, причём, именно с точки зрения её сходства (или отличия) с архитектурой додинастического и раннединастического Египта. Столь пристальное внимание именно к этой стране объясняется тем, что Мали является своего рода «ключом» к Западному Судану: страна находится в центре региона. Но дело не только в географии – территория современной Республики, по меньшей мере, с III в. до н.э. была центром столь же своеобразной, сколь и древней цивилизации. Именно там возникли государства Вагаду (Древняя Гана), средневековая империя Мали, империя Сонгаи и царство бамбара в Сегу Коро (Секоро). Эти государства охватывали и территории соседних стран (Сенегала, Гамбии, Гвинеи, Кот д'Ивуар и Буркина-Фасо)[297]. Памятники архитектуры Мали составляют ядро т.н. «Суданского стиля», и именно они остаются образцами для многочисленных сооружений, разбросанных по западносуданской саванне в Кот д'Ивуар, Гвинее, Буркина-Фасо и Нигере.

Архитектура Мали настолько своеобразна, что спутать её невозможно ни с чем. Но привлекала она недостаточное и –

[297] Авторитет Мали как культурно-исторического центра западносуданской цивилизации чрезвычайно высок, а для малийцев, как и для всех африканцев, традиционный авторитет непререкаем – так, до сих пор «подлинным» лидером Мали может быть только выходец из клана Кейта, потомков основателя средневековой державы Мали Сунджаты Кейта, при котором страна и получила своё название. Имеются сведения, что первый президент Мали Модибо Кейта по рождению не принадлежал к этому клану (джаму) и стал Кейта, так сказать, honoris causa: «Кстати, по моим полевым материалам, и крупнейший политический лидер эпохи борьбы за независимость Модибо Кейта по происхождению не имел отношения к Кейта, элитной общности по «джаму». Он оказался «причисленным» к ним, став представителем политической элиты». См: Арсеньев В.Р. Ук. Соч. С. 237.

главное – неравномерное внимание исследователей: относительно неплохо изучены памятники древних (Сегу, Дженне, Гао и Тимбукту) и новых (Мопти) городов долины р. Нигер, а также архитектура Нагорья Бандиагара, т.е. по преимуществу те сооружения, что входят в перечень всемирного наследия ЮНЕСКО. Но этот перечень страдает неполнотой – например, в него включены только те деревни догонов, что расположены на скальном уступе Бандиагара и в непосредственной близости от него. Однако деревни догонов расположены и на самом Нагорье, и на прилегающих к нему равнинах, и их архитектурные памятники ничуть не уступают тем, что можно видеть в дд. Санга, Ару, Энде и Кани-Бонзон, которые в этот перечень попали. Всё обширное пространство к югу и к северу от реки Нигер вообще остаётся, по большому счёту, “terra incognita”, где никогда не проводились систематические полевые исследования.

Тем не менее, историография архитектуры Мали довольно обширна, и, хотя до середины прошлого века она привлекала небольшое внимание, впервые её памятники были описаны уже около двухсот лет назад. Общий интерес к традиционной африканской архитектуре (и к архитектуре Мали в частности) резко возрос в конце 60-х – начале 70-х гг. прошлого века (время бурного «ренессанса» африканистики), но вновь снизился уже к концу 80-х гг.

В литературе, посвящённой архитектуре Мали и всего Западного Судана, особняком стоят имена двух исследователей. Прежде всего, это Сьюзен Деньер, чья монография «Традиционная африканская архитектура в исторической и географической перспективе»[298], был опубликована ещё в 1978 г., но до сих пор не утратила своего значения.

[298] Denyer S. African traditional architecture: an historical and geographical perspective. London: Heinemann, 1978.

Несомненным достоинством книги является то, что С. Деньер, пожалуй, впервые смогла наметить контуры т.н. «Суданского стиля» традиционной архитектуры (типичные сооружения – уже упоминавшиеся мечети в Дженне и Мопти): по С. Деньер, это наличие внутреннего дворика с бассейном для сбора дождевой воды (это совсем не обязательная деталь), плоская с парапетом или коническая крыша, наличие деревянного каркаса и использование в качестве основного строительного материала сырцовых кирпичей[299]. По мнению С. Деньер, эти черты характерны для городской архитектуры, а за пределами городов встречаются только на Нагорье Бандиагара. Сложился Суданский стиль, по мнению С. Деньер, ещё до появления в Западной Африке ислама, и не связан со средиземноморскими влияниями.

Другая исследовательница, сыгравшая, несомненно, выдающуюся роль в изучении архитектуры Мали и всего Западного Судана – Лабелль Пруссен. Её работы начали публиковаться с конца 60-х гг. прошлого века[300]. Лабелль Пруссен принадлежит гипотеза о связи Суданского стиля с миграциями мусульман (торговцев-диула)[301].

Обе точки зрения, в общем, не противоречат друг другу. Суданский стиль, скорее всего, вполне самостоятельно сложился в долине р. Нигер, а ислам просто не мог не способ-

[299] Ibid, p. 160.

[300] Prussin L. The architecture of Islam in West Africa // African Arts, № 1, 2, 1968. P. 32-35, 70-74; Prussin L. Architecture in Northern Ghana: A Study of Forms and Functions. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969. 120 p. : ill; Prussin L. Sudanese architecture and the Manding // African Arts, № 3, 4, 1970. P. 8-19, 97-98; Prussin L. An Introduction to Indigenous African Architecture // Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 33, No. 3, Oct. 1974. P. 182-205. Prussin L. Hatumere: Islamic Design in West Africa. Berkeley: University of California, 1986. 448 p.

[301] Prussin L. The architecture of Islam in West Africa.

ствовать распространению такого, к примеру, типа сооружений, как мечеть, по всей принигерской саванне. Однако надо всё же отметить, что причисление архитектуры догонов к Суданскому стилю в соответствие с самой же С. Деньер сделанным определением этого стиля не совсем корректно: догоны очень широко используют камень, который никогда не используется ни в Дженне, ни в Сегу, ни в Мопти (см. ниже). Среди других исследователей следует отметить Жана-Луи Буржуа, несмотря на относительно небольшое количество написанным им работ, посвящённых малийской архитектуре. Однако именно его перу принадлежит подробное описание истории строительства ключевого памятника не только малийской, но, пожалуй, всей западносуданской архитектуры – мечети в Дженне[302].

Из опубликованных относительно недавно работ по архитектуре Мали следует отметить монументальную, прекрасно иллюстрированную монографию Вольфа Шийнса «Народная архитектура догонов в Мали. Типологическая эволюция и будущее всемирного наследия»[303], до сих пор остающуюся наиболее обстоятельным трудом, посвящённым архитектуре этого народа. Однако и монография Шийнса страдает тем же недостатком, что и остальная посвящённая догонам литература – в ней описываются только те памятники, что входят в охранную зону ЮНЕСКО (правда, это оговорено в названии монографии).

В Республике Мали истории отечественной архитектуры уделяется достаточно большое внимание; она осознаётся как важнейшая часть национального культурного наследия.

[302] Bourgeois J-L. The History of the Great Mosques of Djenné // African Arts, V. 20, No. 3 1987. P. 54-63, 90-92.
[303] Schijns W. L'architecture vernaculaire des Dogon du Mali. L'évolution typologique et l'avenir d'un patrimoine mondial. Amsterdam: Gopher B.V., 2009.

По мере возможности, публикуются исследования памятников традиционной архитектуры (во франкоязычной литературе используется термин l'architecture vernaculaire, т.е. «народная архитектура»); в г. Мопти действует Centre de l'Architecture en Terre (Центр земляной архитектуры), финансируемый фондом Ага Хана.

* * *

Техника строительства на всей обширной территории, тянущейся от г. Сегу на западе и до городов Тимбукту и Гао на востоке, в целом, одинакова. Однако она вовсе не сводится к деревянному каркасу и использованию в качестве основного строительного материала сырцовых кирпичей разнообразной формы. Так, в небольших сооружениях вроде зернохранилищ и деревенских жилых домов совсем не обязательно используется деревянный каркас, к тому же, существуют довольно значительные вариации, проявляющиеся в использовании строительных материалов, характерных для данной местности. Как уже говорилась, в Стране догонов широко используется камень, который никогда не используется в г. Мопти, расположенном примерно в 50-60 км от Нагорья Бандиагара при слиянии Нигера и его южного притока Бани. Объясняется это тем, что в районе Мопти камня нет, а на Нагорье он имеется в избытке. Возможны и комбинированные техники – глинобитное строительство с применением камня, что тоже не редкость в тех местах, где есть строительный камень.

Технология строительства в Мали достаточно сложна и требует от строителей высокой квалификации: в состав глины для кирпичей и глиняной обмазки стен входят многие компоненты, причём от точного соблюдения пропорций, в которых они добавляются, зависит прочность сооружений.

Эти ингредиенты таковы: гуммиарабик[304], рисовая мякина, мука из плодов баобаба (она же используется для приготовления соуса), солома, стручки акации и «земля из Бурема» (terre de Bourem) – род глины, встречающийся во многих местах в долине Нигера. Надо заметить, что все эти ингредиенты используются не всегда – если сооружение невелико по размеру и не испытывает больших нагрузок, то дело обычно ограничивается только добавлением соломы и рисовой мякины. В Средней дельте Нигера в регионе Мопти, где выращивают много риса, последняя используется чаще, чем в засушливой Стране догонов, где рис возделывается в небольших количествах.

У догонов строительство предпочтительно ведётся на каменном фундаменте. В деревнях догонов под фундамент копают неглубокую траншею, куда плотно укладывается камень, на котором и возводится стена. Материалом для укладки стены могут быть разной формы кирпичи (теперь это плоские кирпичи прямоугольной формы), изготавливающиеся из земли тут же, на месте, камень, а также комбинация камня и кирпича. Особенно это распространено у догонов – так, большинство построек в деревне Энде на юго-востоке скального уступа Бандиагара выполнено именно в этой технике. Затем стена покрывается обмазкой, причём, процедура эта повторяется регулярно после сезона дождей. Помещения, причём, нередко большой площади (мечети в Дженне и Мопти) перекрываются единообразно: на столбы – деревянные или глинобитные – укладываются деревянные балки, затем деревянный каркас, подчас образующий геометрический орнамент, а поверх него солома. Затем наносится обмазка, по составу та же, что используется для покрытия стен. Крыша играет важную

[304] Гуммиарабик – затвердевший сок нескольких видов акаций, в Мали – акации сенегальской (Acacia senegal)

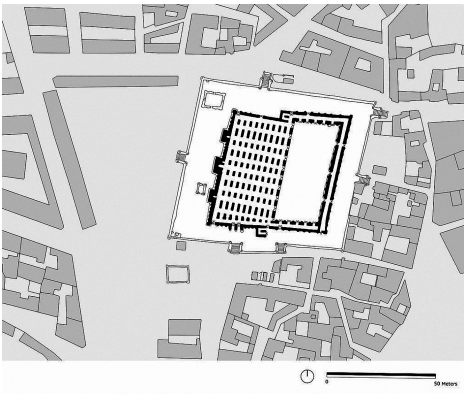


Рисунок 33. Мечеть в Дженне в городской застройке.

роль: там сушится урожай проса и хранится сено для скота. В самое жаркое время года на крышах спят, поскольку даже толстые глинобитные стены за день накаляются так, что ночью находиться в домах невозможно.

Таким образом, техника традиционного земляного строительства в Мали обусловлена, как и везде, доступными строительными материалами и климатическими условиями. Именно поэтому в самой этой технике бессмысленно искать сходство с древнеегипетскими сооружениями – оно существует просто потому, что климат долин обеих великих африканских рек очень похож, а строительные материалы, что были доступны населению долины Нила в древности, ничем не отличаются от тех, что имелись в распоряжении жителей долины Нигера и в древности, и в наши дни.

О Дженне, древнейшем из всех известных ныне городов не только Мали, но и всей Западной Африки, мы уже говорили выше, в связи со спецификой малийского общества. Теперь это тихий город с населением в 17 тысяч человек. Слава его как культурного центра несколько померкла в лучах величия Тимбукту, однако в Мали все знают о той роли, которую Дженне сыграл в истории страны.

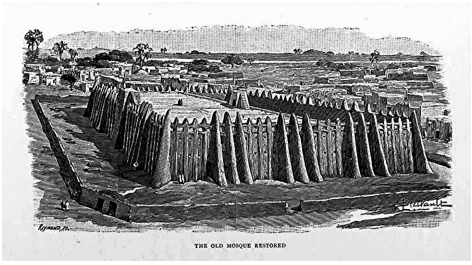


Рисунок 34. Реконструкция первой мечети в Дженне, выполненная Ф. Дюбуа.

Соборная мечеть в Дженне (Рис. 3, 33) – ключевой памятник Суданского стиля, и нет ни одной публикации по архитектуре Западной Африки, где она не была бы упомянута. Первая мечеть (Рис. 34) была построена в XIII в. при двадцать шестом царе Дженне Кой Комборо. Он принял ислам и стал, таким образом, первым султаном Дженне. Древнейшая мечеть располагалась к западу от современной, и её руины можно было видеть ещё в конце XIX- начале XX вв. Вторая постройка была сооружена в 1834/35-1835/36 гг. на том же месте, где находится современная мечеть. Наконец, последняя была построена в 1906-1907 гг. на руинах предшествующей мечети и, по словам жителей города, точно воспроизводила её. По уверениям жителей города, и вторая, и третья мечети воспроизводят сооружение XIII в., но всё же остаётся открытым вопрос, насколько точно постройка начала XX в. соответствует облику древнейшей мечети. Но в том, что в Дженне действительно сохраняется преемственность архитектурных стилей, легко убедиться на примере третьей мечети: её современный вид практически ничем не отличается от первоначального, зафиксированного сразу же после окончания строительства – и это при том, что каждый год после сезона дождей глинобитные стены оплывают и подновляются. В том же убеждают старинные рисунки и фотографии городской застройки Дженне, собранные в книге Б. Гарди, П. Мааса и Ж. Моммер-

стига[305]: можно констатировать, что сохранилась она практически в неприкосновенном виде. В Дженне даже совсем новые сооружения – жилые дома, административные здания и музей – строятся в традиционном стиле, причём на глаз трудно определить, построен ли дом в XIX в., или уже в XXI в. Именно поэтому заслуживает внимания планировка традиционных двухэтажных домов Дженне: скорее всего, она не подверглась существенным изменениям с момента основания города, и может рассматриваться как черта старого Суданского стиля, который ещё не знал никаких внешних влияний. Любопытно, что именно в жилых домах, построенных в т.н. «Стиле тукулеров» (в определённом смысле их можно считать предтечами радикального ислама), антропоморфизм архитектуры (см. ниже) доводится подчас до высшей черты. Таким образом, с известными и понятными оговорками можно сделать вывод, что тот Суданский стиль, что зафиксирован в декоре третьей мечети, по крайней мере, не отличается радикально от Суданского стиля XIII в. Сохранилось очень краткое описание первой мечети. Его оставил Рене Кайе, посетивший Дженне в 1827 году. Он был единственным европейцем, который видел памятник прежде, чем тот окончательно пришел в запустение. В своем дневнике Кайе писал, что здание было уже в аварийном состоянии из-за отсутствия должного содержания[306]. Из описания следует, что ко времени визита Кайе в Дженне мечеть после сезона дождей (июнь-август) не покрывалась новой обмазкой на протяжении несколько лет: в результате, та была полно-

[305] Gardi B., Maas P., Mommersteeg G. Djenné, il y a cent ans. Amsterdam : Institute Royal des Tropiques, 1995

[306] Caillié René. Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné dans l'Afrique Central, précédé d'observations faites chez les maures Braknas, les Nalous et d'autres peuples ; pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828. Tome deuxième. Paris : Imprimé par autorisation du roi a l'imprimerie royale. MDCCCXXX. P. 206

стью смыта и начала разрушаться сама сырцовая кладка. к концу XIX в. мечеть окончательно превратилась в руину. Посетивший город в конце XIX в. французский журналист Ф. Дюбуа сделал её реконструкцию (Рис. 34), в которой легко усмотреть сходство с раннединастическими мастабами (Рис. 35). Вопрос о том, насколько обоснована такая реконструкция, остаётся открытым: нельзя исключить, что Ф. Дюбуа мог сознательно придать своей реконструкции слишком уж «мастабообразный» вид под впечатлением египетских находок. Тем не менее, сходство это действительно существует в характерном декоре в виде пилястр, которые, если судить по фотографии руин первой мечети, могли быть более массивными, чем в постройке начала XX в. А их шаг был заметно уже, чем в современном сооружении. Другой выдающийся памятник – мечеть в г. Мопти – в контексте данной работы не представляет для нас особого интереса. Мопти – новый город, он был основан уже французами при слиянии Бани и Нигера. Мечеть там была построена примерно на 30 лет позже третьей мечети в Дженне, и явно подражает первой. Различия между обоими сооружениями сводятся к тому, что в мечети Мопти нет большого двора (мечеть была «встроена» в плотную город-

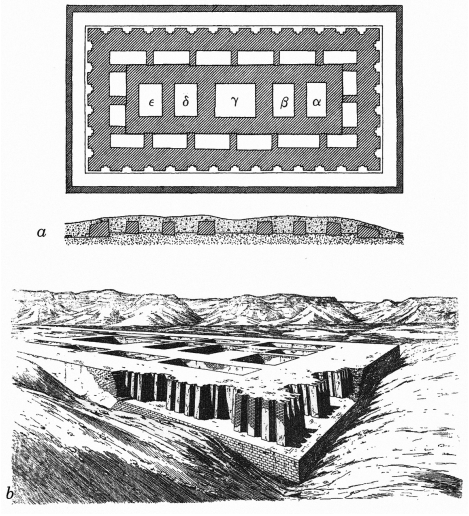


Рисунок 35. Царская гробница некрополя в Накада. Morgan, J. de. Ethnographie préhistorique et tombeau royal de Negadah. P. : Leroux, 1897. Fig. 518, 521.

скую застройку, а аналогичное сооружение в Дженне расположено на широкой рыночной площади). К сожалению, неизвестны имена архитекторов обеих построек. Это весьма досадное упущение: мало того, что обе мечети обнаруживают разительное сходство, они и построены были с разницей всего в 30 лет. Всё это позволяет предположить, что автором обоих памятников мог быть один и тот же человек.

В мечетях Дженне и Мопти имеется одна и та же деталь – зооморфный портал, о которой мы уже упоминали выше (Рис. 31). Как выяснилось в ходе посещения П. Куценковым г. Мопти, местными жителями не осознаётся его сходство с масками догонов: сопровождавшие П. Куценкова уроженцы д. Энде на юге скального уступа Бандиагара, не замечали этого сходства, но после соответствующего вопроса и внимательного осмотра мечети признали, что это действительно так. Больше того – другой портал напоминает традиционную маску общества инициаций бамбара Н'Домо. До сих пор никто не объяснил причин, сделавших это сходство возможным. Это тем более удивительно, что впервые на сходство портала в Мопти и маски догонов обратил внимание ещё в 1971 г. британский исследователь Фрэнк Уиллетт[307]. Любопытно, что в многочисленных мечетях в самой Стране догонов эти формы вообще не встречаются, однако та же маска всё же может присутствовать на мечетях: в маленькой деревне Уме в культурно-исторической области Бондум на севере Нагорья Бандиагара, ворота мечети заперты на засов типичной для декоративно-прикладного искусства догонов формы в виде маски Валу. То, что форма этой маски используется в засовах, не удивительно. Валу – маска «полицейский», которая в ходе церемоний следит за порядком. Таким образом, использование этой формы для двер-

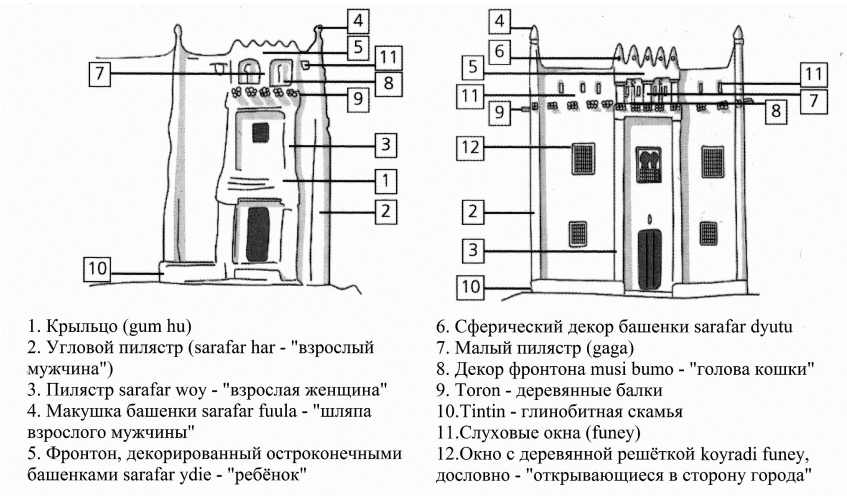
[307] Willett, F. African art: An introduction. L: Thames & Hudson, 1971. P. 124.

ных засовов вполне логична: кому же ещё следует доверить охрану собственности, как не полиции?

Все приведённые выше факты говорят в пользу гипотезы Сьюзен Деньер: Суданский стиль, скорее всего, в основных своих чертах сложился вполне самостоятельно уже к XIII в. В этом убеждает и его неизменность на протяжении более чем ста лет, и имеющиеся в распоряжении современных исследователей фотографии руин первой мечети, и неизменность стиля третьей мечети на протяжении уже более чем ста лет.

Однако Суданский стиль всё же менялся. Если сравнить фасад мечети с фасадами домов в Дженне, то мы обнаружим довольно существенные различия. Так, после марокканского завоевания Дженне в конце XVI в. добавилась такая деталь, как окна, до сих пор практически неизвестные в традиционных постройках за пределами Дженне и Мопти. Вероятно, окна настолько поразили граждан Дженне, что появился даже термин «Марокканский стиль», хотя собственно марокканские черты в нём ограничены только окнами и дверьми. Во второй половине XIX в. добавился «Стиль тукулеров», известный и в Мопти (Рис. 37). В контексте этих новаций показательно, что декор мечети имеет меньше деталей, чем декор жилых домов, что, возможно, является дополнительным (но косвенным) доказательством того, что современная мечеть действительно воспроизводит облик древнейшего сооружения и, соответственно, зафиксировала тот Суданский стиль, что существовал в XIII в., задолго до марокканского влияния.

Есть ещё одно свидетельства в пользу того, что Суданский стиль, подразделяющийся теперь на Марокканский стиль и Стиль тукулеров, возник именно на местной, малийской почве. Большая часть архитектурных деталей в фасадах Суданского стиля осознаётся в антропоморфных понятиях, и реже – в зооморфных («голова кошки»). Но, в отличие от Древней Эллады, архитектурные детали не уподобляются



1. Крыльцо (gum hu)
2. Угловой пилястр (sarafar har - "взрослый мужчина")
3. Пилястр sarafar woy - "взрослая женщина"
4. Макушка башенки sarafar fuula - "шляпа взрослого мужчины"
5. Фронтон, декорированный остроконечными башенками sarafar ydie - "ребёнок"
6. Сферический декор башенки sarafar dyutu
7. Малый пилястр (gaga)
8. Декор фронтона musi bumo - "голова кошки"
9. Toron - деревянные балки
10. Tintin - глинобитная скамья
11. Слуховые окна (funey)
12. Окно с деревянной решёткой koyradi funey, дословно - "открывающиеся в сторону города"

Рисунок 36. Суданский стиль. Слева – «Стиль тукулеров», справа – «Марокканский стиль».

человеческому телу. В Мали архитектурные образы осознаются в понятиях системы родства, т.е. фасады как целое обозначают традиционную большую африканскую семью. Но прямого соответствия между названиями архитектурных деталей и символическим пониманием фасада нет. Так, вершина портала осознаётся как символ патриарха семьи, но венчающие его башенки называются sarafar ydie («ребёнок», «дитя»). Это, кстати, типично африканская черта, характерная и для изобразительного искусства – оно не столько изображает, сколько намекает или напоминает о мифическом герое, неком собы-

тии и т.д., что тоже можно считать косвенным свидетельством в пользу сугубо местного и явно доисламского происхождения Суданского стиля. Порталы же мечетей в Дженне и Мопти, как уже говорилось выше, и вовсе зооантропоморфны; любопытно, что именно в жилых домах, построенных в «Стиле тукулеров» (которых, в определённом смысле, можно даже считать предтечами радикального ислама), антропоморфизм архитектуры доводится подчас до высшей черты (Рис. 36, 37).

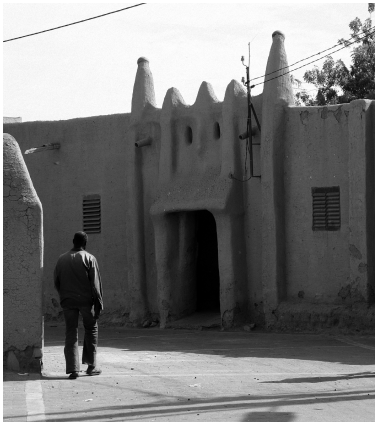


Рисунок 37. Фасад в Стиле тукулеров в г. Мопти. XX в.

Таким образом, можно проследить историю эволюции Суданского стиля с XIII в. до наших дней, однако практически невозможно составить хотя бы самое общее представление о его состоянии до постройки первой мечети в Дженне. Таким образом, между последними древнеегипетскими сооружениями и первыми известными нам постройками в Суданском стиле лежит временная пропасть не менее, чем в тысячу лет, что лишает нас возможности всерьёз рассуждать как о существовании связи между древнеегипетской архитектурой, так и о её отсутствии. Вместе с тем, нельзя отрицать, что постройки в Суданском стиле действительно обнаруживают сходство с древнеегипетской, причём, по преимуществу, раннединастической архитектурой. Но это всё, что можно сказать о них.

Догоны, как уже неоднократно говорилось выше, удостоились особого, пристального и, надо заметить, несколько болезненного внимания европейской (прежде всего, французской) этнологии. Поэтому их архитектура изучена несрав-

ненно лучше, чем малийская архитектура в целом, но, как уже говорилось выше, хорошо описаны только территория, входящая в охранную зону ЮНЕСКО (едва ли четверть территории всей Страны догонов). Выше мы отметили определённое сходство между художественной культурой догонов и архитектурой Дженне. Этнография и история миграций на Нагорье Бандиагара заставляет предположить, что не догоны повлияли на архитектуру Дженне, древнейшего города Западного Судана, но, напротив, сами испытали его влияние. Из тех групп, что составляют современных догонов, первыми на западе Нагорья появились люди из народа сонинке, которых в нескольких деревнях на севере Страны догонов до сих пор именуют «дженненке» («люди Дженне», т.е. выходцы с территории, контролируемой Дженне)[308]. Начиная с XV в., они начали продвигаться на северо-восток, вероятно, под давлением пришельцев из «Страны манде», и осели в областях Нижнее Геу и Бондум, расположенной чуть восточнее Геу. В конце XVIII – начале XIX вв. территория Бондум попала под власть людей из джаму Кассамбара, выходцев из деревни Гулумбо в области Са во Внутренней дельте Нигера, т.е. с территории, по крайней мере, находящейся под контролем Дженне. К слову, некие Кассамбара (Касамбара) упомянуты в Суданских хрониках[309], причём, в примечании к этому фрагменту текста говорится, что это «племя» идентификации не поддаётся[310]. Пока рано со всей определённостью отождествлять Касамбара Суданских хроник с Кассамбара из деревень Борко и Тинтан, но в любом случае, их связь с культурой Дженне и с территорией, Дженне подконтрольной, почти

[308] Blom H. Op. cit. P. 64.

[309] Та’рих ал-фатташ фи-ахбар ал-булдāн ва-л-джуйнӯш ва-акāбир ан-нāс. С. 23.

[310] Та’рӣх ас-сӯдāн. С. 407.

не вызывает сомнений. Проявляется она и в изобразительном, и в прикладном искусстве, и в архитектуре. Сходство между терракотовой скульптурой Внутренней дельты IX-XIII вв. и деревянной скульптурой догонов ещё в 1988 г. убедительно продемонстрировал Бернар де Грюнн в статье, посвящённой этому вопросу[311]. Заметим, что скульптура Дженне и Внутренней дельты датируется временем, как раз предшествующим появлению первых групп пришельцев из «Страны манде» на юге Плато и скалах Бандиагара (конец XV – нач. XVI в.). Что касается декоративно-прикладного искусства, то в деревне Тинтан (Тинтам) и в Дженне бытуют дверные засовы одного и того же типа (Рис. 38), весьма отличного от засовов, распространённых на юге, в районе г. Банкасс (Рис. 21, 24) и в деревнях на скальном уступе от Кани-Бонзон до Санга. Что касается традиционной архитектуры, то фасады домов в деревне Буну (Культурно-историческая область Геу) обнаруживают поразительное сходство с фасадами Дженне, а в Тинтан (Тинтам) и Семари (Самари) планировка домов идентична планировке домов в Дженне (Рис. 8): они имеют два этажа, внутренний дворик и вестибюль, на юге встречающийся только в домах вождей (помещение для охраны), да и то крайне редко[312].

Рисунок 38. Дверной засов из дома вождя в д. Тинтан.

[311] Grunne B. de. Ancient Sculpture of the Inland Niger Delta and Its Influence on Dogon Art // African Arts, V. 21, № 4, 1988. P. 50-55, 92

[312] В ходе полевой работы на Нагорье Бандиагара в 2015, 2016 и 2017 гг. на юге вестибюль был зафиксирован только в доме вождя Бонзон, того самого, по имени которого была названа деревня Кани-Бонзон.

В сущности, разница в планировке домов из Дженне и из деревни Тинтан сводится к тому, что в Тинтан на втором

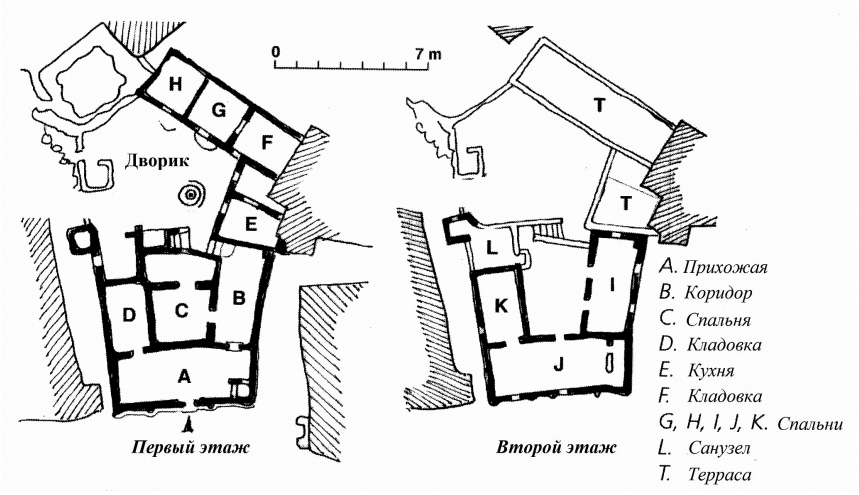


Рисунок 39. План типичного жилого дома в Дженне.

этаже расположены не жилые помещения, но зернохранилища. Наконец, характерные для домов на севере пилястры находят аналогию в архитектуре мечети в Дженне, и особенно – в руинах первой мечети, запечатлённой на фотографии конца XIX в.

Эти архитектурные формы убеждают в том, что в материальной культуре догонов сохраняется память об их этнической истории, причём, практически в неприкосновенности. Старые формы никогда не исчезают по мере появления новых: дверные засовы того типа, что бытует в Дженне, в Тинтан соседствуют с засовами «общедогонского» типа; характерный для Дженне орнамент на ткани теперь помещается на коротких догонских рубахах, а второй этаж используется не для сна, но для хранения зерна.

На юге, заселённом выходцами из «Страны манде», влияние Дженне совершенно не заметно. Напротив, там ощущает-

ся связь с культурой предшественников догонов, теллем. В изобразительном искусстве это проявляется в одинаковых типах скульптуры, а в архитектуре – в схожей или даже идентичной технике строительства. Постройки теллем есть и над деревней Энде. К сожалению, для того, чтобы подняться туда, требовалось специальное альпинистское оборудование и соответствующие навыки, коими П.А. Куценков, к сожалению, не располагал. Пришлось довольствоваться визуальными наблюдениями в тех местах, где расстояние до построек теллем было относительно невелико (ок. 10-15 м). Но и таких, в общем, отрывочных и неполных наблюдений оказалось достаточно для того, чтобы сделать, по меньшей мере, два вывода.

Во-первых, различие между планировкой и стилем построек теллем и домами догонов в старой деревне Энде такое же, как между домами самих догонов в старой и новой деревнях Энде. И сводится оно к размерам построек, что определяется исключительно местом, доступным для строительства. Дома и зернохранилища теллем ютятся на крошечных террасах, нависших над 150-200-метровым обрывом; соответственно, там практически нет свободного места, и поэтому эти «встроенные» в рельеф сооружения производят впечатление построек для лилипутов – в таком домике человек среднего роста может едва поместиться, вытянувшись в полный рост на полу (возможно, что именно размер этих сооружений и породил легенды о карликах-йерре, которые якобы были союзниками теллем). В старой деревне Энде, расположенной ниже деревни теллем на скальной террасе шириной 10-20 м, постройки более просторны, и имеются даже внутренние дворики. Новая деревня Энде расположена в долине у подножия скального уступа Бандиагара, и там достаточно свободного места. Соответственно, там есть просторные дворы, окружённые жилыми и хозяйственными постройками. Одна-

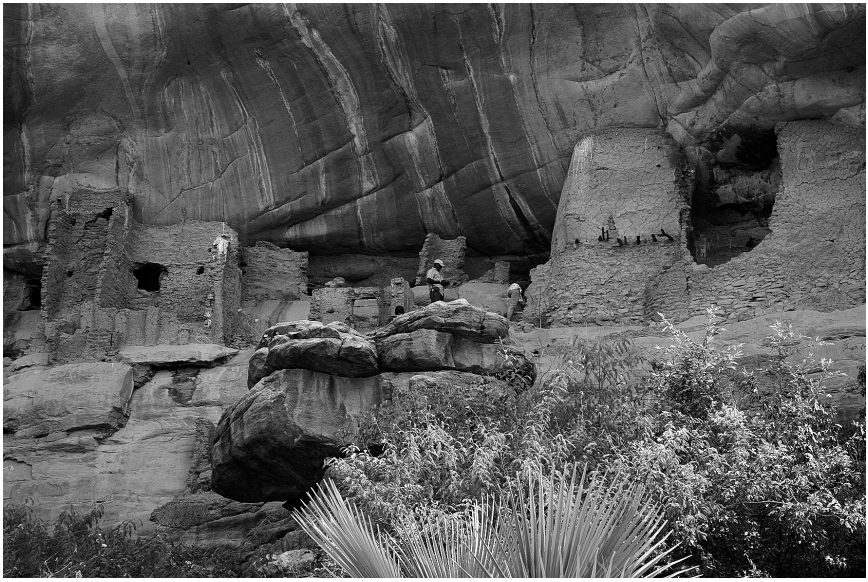


Рисунок 40. Постройки теллем в окрестностях д. Семари, округ Дуэнца, Регион Мопти Республики Мали.

ко внутреннее пространство жилых построек невелико и там – объясняется это тем, что в Мали, где температура редко падает ниже +30°, вся жизнь проходит на улице, а дом служит только местом хранения домашней утвари и сна (в жаркое время года люди спят на крышах и во дворах).

То же можно сказать и о планировке групп построек. Как и повсеместно в Тропической Африке, жилые и хозяйственные постройки группируются вокруг двора. В Тропической Африке эти группы обычно бывают либо геометрически неправильной формы, либо тяготеют к кругу. Но у догонов даже на скалах сооружения по возможности формируются вокруг двориков, чей план тяготеет не кругу, но к квадрату или прямоугольнику. В новой же деревне Энде дворы нередко бывают почти идеальной квадратной формы. Таким образом, именно расположение деревни на скалах или

в долине и определяет планировку сооружений: на узких скальных уступах она следует рельефу местности и формируется в зависимости от формы доступного для строительства пространства; в долине, где много свободного места, они приобретают правильную прямоугольную или квадратную форму. Но планы самих домов и зернохранилищ догонов и теллем разные – постройки теллем в плане круглые, и такая форма наиболее характерна для африканской архитектуры вообще. У догонов постройки в плане квадратные или прямоугольные, опять-таки, так же, как в Мопти, Сегу или Дженне. Это является косвенным доказательством того, что догоны до своего исхода из «Страны манде» были связаны с городской культурой, но никак не может служить доказательством связи с Египтом.

Во-вторых, несомненную преемственность между теллем и догонами можно наблюдать в технике строительства. Стены построек теллем сложены из кирпичей овальной формы с заострённым вершинами. Точно такие же кирпичи использованы при строительстве зернохранилища в старой деревне Энде. Но различия всё же есть. Если у теллем кладка кирпичная, то в постройке догонов кладка комбинированная: кирпичи уложены вперемешку с камнем. Тот же тип кладки широко распространён и в новой деревне, однако теперь там в ходу только плоские прямоугольные кирпичи. Именно в технике строительства заметна существенная разница между городской архитектурой и постройками догонов. Так, в городах, по крайней мере, не зафиксированы типичные для теллем и для старых деревень догонов овальные сырцовые кирпичи с заострёнными вершинами, а у догонов – типичные для старых построек Дженне кирпичи цилиндрической формы. К тому же, не зафиксирован и тот тип кладки, в которых эти кирпичи используются.

Таким образом, между архитектурой теллем и догонов существует связь, проявляющаяся в технике строительства: пришельцы из «Страны манде» принесли на Плато Догон новую планировку сооружений, которая характерна для городской архитектуры долины р. Нигер. Вместе с тем, планировка сооружений напрямую зависит от расположения деревни, поскольку именно расположение на скалах обуславливает небольшие размеры построек в старых, теперь заброшенных деревнях, и просторные дворы в новых, расположенных на равнине у подножия скал.

За последние 30-40 лет Страна догонов подверглась бурной исламизации. Массовый переход догонов в ислам привёл к заметным изменениям в традиционной культуре, но вовсе не к её деградации: не противоречащие исламу полигамия и обрезание существовали у догонов от веку, но последнее, например, проводится по старинным обычаям. То, что исламу противоречит, видоизменяется, но не исчезает. Как и раньше, продолжает существовать традиционное изобразительное искусство, которое и до обращения догонов в ислам вовсе не обязательно было религиозным. Похороны проводятся, по мусульманскому обычаю, в день смерти до захода солнца, но поминальные обряды проводятся в соответствие с обычаями догонов. Существенных изменений не претерпела и традиционная архитектура, если не считать того, что она обогатилась относительно новым для догонов типом сооружения – мечетью.

Итак, на основании анализа источников и полевой работы в марте 2015 г. и в январе 2016 г., можно предположить, что легко узнаваемый Суданский стиль сложился в основном уже к XIII в. Характерные его черты таковы:

- Техника земляного кирпичного строительства на основе деревянного каркаса, варьирующаяся доста-

точно широко в зависимости от наличия на месте тех или иных строительных материалов;
- Прямоугольные в плане сооружения, что отличает Суданский стиль от характерных для большей части Тропической Африки круглых в плане построек;
- Характерный архитектурный декор в виде разделки стен вертикальными пилонами (вариант – декоративные ниши).
- Архитектуру догонов можно рассматривать как локальный вариант Суданского стиля, сформировавшийся на севере Нагорья Бандиагара до XV в. (т.е. после переселения туда «дженненке»), а на юге – после XV-XVI вв. (время миграции основной массы современного населения, выходцев из «Страны манде»), на основе местных традиций (теллем) и тех, что были принесены из долины р. Нигер.

В любом случае, даже если сведения устной традиции догонов и курумба/теллем относительно исхода из Египта соответствуют действительности, между предполагаемой датой этого исхода (I в. до н.э.) и временем формирования Суданского стиля, существует значительный хронологический разрыв не менее, чем в тысячу лет. Нет никаких специфичных строительных приёмов или архитектурных деталей, которые можно было бы без сомнений связать с «Египтом фараонов», а не со схожими климатом и образом жизни: как и в Египте, земледелие в долине Нигера зависит от регулярных влажных сезонов, и разница между ними состоит в том, что в Египте это разливы Нила, а в долине Нигера – сезон дождей, продолжающийся с июня по сентябрь. Архитектурный декор сооружений в Дженне и на севере Нагорья Бандиагара обнаруживает сходство с додинастической и/или раннединастической архитектурой долины Нила, но вовсе не с сооружениями

эллинистического Египта, откуда, если верить традиции, вышли предки догонов. Архитектура периодов Накада I, II представлена как круглыми, так и прямоугольными в плане сооружениями, и полную аналогию первым можно увидеть по всей Тропической Африке; вторые (как и сочетания прямоугольных и круглых построек в пределах одного комплекса) действительно похожи на современные традиционные жилища и хозяйственные постройки на юге Мали и в Буркина-Фасо, на севере Республики Бенин и Ганы, а также в Нигерии. Таким образом, архитектура Западного и Центрального Судана действительно напоминает сооружения протодинастического и раннединастического периодов, но не более, чем изображения сидящих фигур. Однако если в последнем случае можно говорить об аналогичной композиционной схеме при полном отсутствии какого-либо стилистического сходства, то в случае с архитектурой, напротив, можно уверенно говорить именно о стилистическом сходстве: весьма характерный приём оформления фасадов глинобитной архитектуры вертикальными пилонами в сочетании с их горизонтальным членением можно видеть и в архитектуре Раннединастического Египта, и в современной архитектуре Западного Судана. Столь же характерен и другой приём – подражание в оформлении стен либо циновкам (подземная часть погребального комплекса Джосера, либо, как в Долине змея в Республике Мали – традиционным тканям, т.е., в обоих случаях, имеет место подражание плетёным или тканым материалам. Но дело может быть только в сходстве, возникшем в результате использования одинаковых материалов и техники строительства в практически идентичных климатических условиях.

Следует учесть, что климат Египта протодинастического и/или раннединастического времени был значительно больше похож на климат юга Мали, чем сейчас. О том, что в то

время в Египте шли сильные дожди, говорят мощные водостоки комплекса пирамиды Джосера. И это объяснение могло было бы быть исчерпывающим, если бы не одно обстоятельство. Дело в том, что постройки такого типа в Западной Африке встречаются примерно там же, где и изображения сидящих фигур: в древних городах принигерской саванны, в Стране догонов и в Нигерии у йоруба (тех самых йоруба, чья огдогада богов обнаруживает схожесть с гермопольской октогадой у египтян). Таким образом, и в этом случае нет никакой возможности на современном уровне знаний ответить на вопрос: так имеется или нет связь между традиционной архитектурой Западного Судана и древнеегипетской архитектурой? Отметим лишний раз, что речь идёт по преимуществу об архитектуре протодинастического и раннединастического времени, т.е. временной разрыв и в этом случае составляет не менее четырёх с половиной тысяч лет.

Вместе с тем, невозможно отрицать само это сходство, проявляющееся и в декоре, и в планировке сооружений. Иногда оно настолько разительно, что действительно трудно отделаться от навязчивой мысли о прямых заимствованиях. Так, ансамбль пирамиды Джосера (Рис. 41) действительно похож на ансамбль гробницы царей средневековой державы Сонгаи в г. Гао (Рис. 42). Но и это сходство не должно никого обманывать: между этими постройками пролегла пропасть почти в четыре тысячи лет.

Однако стоит отметить, что культовые сооружения, будь то храм или гробница, в Египте принято было возводить из камня как материала, наиболее крепкого и в данных условиях практически «вечного». Тогда как саманный кирпич, обмазанный илом и раскрашенный, также был известен египтянам, хотя использовался преимущественно в жилой архитектуре.

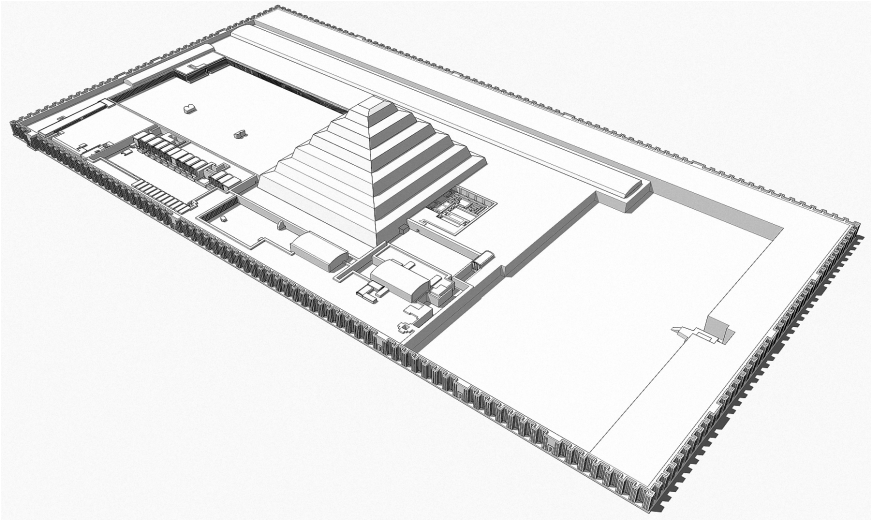


Рисунок 41. Ансамбль пирамиды Джосера в Саккаре.

Рисунок 42. Ансамбль гробницы аскии Сонгаи в г. Гао, Мали (макет в парке Национального музея в Бамако).

Хотя в додинастическую и раннединастическую эпохи, даже царские дворцы представляли собой, скорее, каркасные конструкции. На деревянный каркас из столбов и жердей навешивались разным способом плетеные и раскрашенные циновки, образовывая легкую, «дышащую» конструкцию, которая давала тень и хорошо проветривалась, поскольку любую циновку можно было поднять и, свернув, закрепить над входом. Эта схема была перенесена и в монументальное строительство, образовав систему ниш и пилястров, которая получила в литературе название «дворцовый фасад». Кроме того, этот принцип использовался и в декоре саркофагов Древнего царства (например, саркофаг Хуфуанха, Каир, Египетский музей), где на его внешних поверхностях имитировались вышеописанные особенности тростниковой архитектуры. Отдельно взятые элементы «дворцового фасада» использовались для оформления центральной ритуальной ниши в капеллах мастаб (гробниц вельмож Древнего царства) – так называемая «ложная дверь», которая является буквальной «цитатой» двери-ниши «дворцового фасада» с поднятой циновкой, закрепленной над входом. Эта же цитата образует иероглиф *серех* – обозначающий «рамку» для имени египетского царя, представляющую фараона находящимся в своем дворце, который является ему защитой.

Структура погребального комплекса раннего Древнего царства действительно чем-то напоминает ансамбли гробниц царей державы Сонгаи (15–16 вв. н.э.). Пространство комплекса обнесено стеной, внутри расположено ступенчатое сооружение с наклонными стенами. Такая форма суперструктуры царского погребения в Древнем Египте маркировала собой одну из ранних фаз перехода от собственно мастабы к ступенчатой пирамиде и дальнейшим поискам формы «правильной» пирамиды.

Иными словами, анализ памятников традиционной архитектуры Мали заставляет лишний раз согласиться с гипотезой Ж. Лекляна и М.А. Коростовцева: несомненное сходство между архитектурой Древнего Египта и Мали говорит не столько о прямом культурном влиянии, сколько об общем древнем культурном субстрате обеих цивилизаций, а также о схожести природных и климатических условиях и строительных материалов. Наиболее вероятным выглядит предположение, что их общей прародиной была территория современной Сахары. По мере её высыхания, часть населения мигрировала на восток, в долину Нила, а часть – на юго-запад, в долину Нигера. В этом, кстати, убеждает то, что традиционная архитектура Мали обнаруживает сходство по преимуществу с древнейшими памятниками древнеегипетской архитектуры – т.е. теми, что могли сохранить традиции, возможно, общие и для Тропической Африки, и для Египта.

Что касается способности малийской архитектуры сохранять связь с древним пластом культуры, гипотетически общим и для Тропической Африки, и для Египта, то эта её особенность вписывается в характерную для западноафриканской цивилизации способность бесконечно долго сохранять самые древние формы и образы, невзирая на возникновение новых. Очень хорошо это видно на примере орудий труда: из трёх типов топоров, распространённых в Мали, один воспроизводит в железе неолитический прототип, второй представляет собой железный аналог типичного кельта бронзового века (которого в Тропической Африке, вроде бы, и не было), а третий близок к проушному топору европейского типа. То же относится и к зооантропорфной сущности архитектурных образов Мали (они воспроизводятся даже на фасадах мечетей).

Объясняется это вовсе не «архаичным мышлением» малийцев. Вероятно, причина такой устойчивости материальной культуры в другом: до европейской колонизации Западная Африка не знала иноземных вторжений; не было там и «культурных революций», похожих на ту, что испытал Египет в III в. н.э. при обращении в христианство, или позже, при вторжении ислама. История Мали знает коллизии не менее драматичные, чем история Египта, но все участники этих событий были носителями культур, имевших одно и то же происхождение и родственных друг другу. Миграции в пределах Мали совершались на относительно небольшой территории и их участниками были одни и те же группы – это можно сравнить с перемещениями одних и тех же фигур по шахматной доске, причём, в результате многотысячелетней игры ни одна из них не покинула пределов игрового поля. Соответственно, не исчезали формы и образы, однако их первоначальное значение чаще всего уже забыто.

5. Пластические способы передачи информации

На Рис. 43 мы не случайно поместили рядом серехи конца IV тыс. до н.э., современные маски догонов, сделанные, скорее всего, уже в XX в., и изображение дома на современном рельефе[313]. Они похожи; и дело тут не только в том, что нижняя часть сереха представляет собой схематичное изображение «дворцового фасада», а личина маски догонов является, скорее всего, схематичным изображением фасада традиционного дома, который, как уже говорилось выше, в свою очередь обнаруживает сходство с египетской архитектурой раннединастического времени.

[313] Следует отметить, что изображение дома на современном рельефе представляют не столько реальные фасады, сколько конструкцию дома.

Но сходство вовсе не ограничивается подобием пластических форм. Оно гораздо глубже: и в первом, и во втором случае используется один и тот же способ передачи инфор-

Рисунок 43. Царские раннединастические серехи, современные маски догонов и изображение дома на современном рельефе (Жюстен Гиндо, д. Энде, 2000-е гг.).

мации. Нижняя часть и сереха, и маски является носителем основного сообщения (в серехе это само царское достоинство, в маске – принадлежность к социуму догонов). Верхняя часть уточняет значение сообщения. В серехе это имя конкретного царя, в случае с масками догонов – всё то, что относится к миру догонов: животные, на которых они охотятся, дома, в которых они живут, и т.д. Но сходство между египетскими иероглифами и африканскими масками этим не исчерпывается и, возможно, простирается на куда более глубокие пласты культуры, чем это кажется на первый взгляд.

Позже мы много и подробно будем говорить о специфике египетского письма и том типе мышления, который только и мог породить такую систему, с нашей точки зрения, громоздкую и запутанную, но очень простую и удобную с точки зрения древних египтян. Пока мы ограничимся замечанием о том, что эта сложная система сохраняла информацию о предшествующих состояниях древнеегипетского языка, который за примерно 3,5 тыс. лет своего существования эволюционировал от синтетического языка (каковым он был в древний период) к аналитическому (коптский язык, последняя фаза развития древнеегипетского языка). Но сущность письма на протяжении всего этого времени не менялась – точнее, в иероглиф могли вноситься новые элементы, но старые не исчезали. Это, между прочим, позволяет реконструировать не только состояние древнего языка как такового, но и некоторые формы культуры: «Если посмотреть на египетский храм в обратной временной перспективе, он предстанет нашим глазам как организм, находящийся в процессе непрерывного роста, или, точнее, «приумножающего обновления». *В начале времен он был примитивной хижиной, и воспоминания о таком храме сохранились в изображениях. Как иероглиф или религиозная эмблема храм-хижина дожил до поздней эпохи* (курсив наш – авторы). Но и в самом архитектурном облике храма многое напоминает об архаическом прошлом. В храме материализуется культурная память египтян – наполовину мифологическое, наполовину историческое осмысление огромного прошлого их культуры»[314].

[314] Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М.: Присцельс, 1999. С. 67.

В добавление к написанному замечательным немецким египтологом определению древнеегипетского храма можно указать на поразительную с точки зрения современного мышления «генетическую» связь его архитектуры с письменностью. Действительно, в облике архаического святилища и развитого храма (Рис. 44) легко обнаруживается

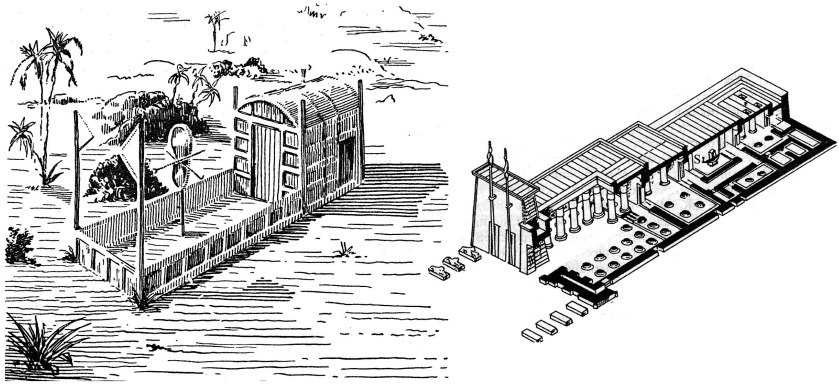


Рисунок 44. Архаическое святилище богини Нейт (реконструкция по гравировке на костяной пластине) и разрез храма бога Хонсу в Карнаке.

общность важнейших элементов: между входом в сакральное пространство сооружения фланкированным шестами с пучками лент и святая святых обязательно присутствует открытый двор – некий подступ, расстояние, отделяющее местопребывание божества от непосредственно входа. Назначение его труднодоказуемо ввиду отсутствия документальных подтверждений, но, тем не менее, легко определимо. Известно, что флагштоки у входа, маркирующие границу сакрального пространства, обозначают присутствие невидимого божества, проявляющего себя в колыхании лент на ветру и вошедшие в иероглифику в виде знака *nṯr* (*нечер*), передающего понятие «бог».

Но поразительным образом и сама конструкция сооружения по сути является иероглифом, записью этого же слова, причем записью фонетической! Слово *nṯr* со всей определенностью восходит к древнейшему **nkr* (исторический переход древнего *k* в позднейшее *ṯ* хорошо известен). Само же это слово безусловно однокоренное со словом *kꜣ* (*ка*) «дух, божество и т.п.»[315], что очевидно из восстановления редуцированного в *алеф* слабого финального *r* в слове *kꜣry* (*кари*), обозначающее скинью, в которой обитает *kꜣ*. Но слово **nkr* – составное: к корню **kr* в нем добавлена в качестве префикса локативная частица *n* (= пространственный предлог «к; по направлению к»). Всё вместе означает что-то вроде «(по направлению) к *ка*», указывая на его пространственную отдаленность[316]. Египетские боги не живут в одном мире

[315] На это обратил внимание ещё А.О. Большаков в своей книге о *ка* (Большаков А.О. Человек и его двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. Санкт-Петербург, 2001. С. 78.

[316] Эта локативная частица играет важнейшую роль в египетской морфологии. Так, например, с помощью *n* в качестве форманта, встающего между именем действия (ег. «глагол») и его субъектом образуется грамматическая форма «завершенного действия». Категории грамматического времени в египетском языке нет, а само время передавалось через пространственные отношения. Так «завершенное действие» понималось как нечто уже пространственно отдалившееся от субъекта: между ними как бы образовывалось некоторое расстояние, маркированное локативом *n*. В случае «происходящего действия» *n* отсутствует. По этой модели строились конструкции, позволявшие передать весьма сложные отношения. Так, например, в случае заупокойного культа давно умершего царя в титулатуру здравствующего жреца вставляется локативное *n* и, скажем, весьма распространенный титул *smr pr-ꜥꜣ* («друг фараона») превращается в *smr n pr-ꜥꜣ* («друг к фараону»), указывающее на то, что между фараоном и его «другом» имеется некое расстояние, а фактически на то, что они находятся в разных мирах (См. о этом: Чегодаев М.А. Время прекрасное отцов ваших. Феномен архаизации в искусстве Древнего Египта // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. М., 2014. С. 49-70). Характерно, что, когда служитель заупокойного культа умирал и оказывался

с людьми: после грехопадения и прихода в мир смерти они удалились от них и люди могут общаться с ними только в храмах – особо сакральных территориях, не затронутых скверной, где всё еще сохраняется первозданное благодатное состояние первых времён[317]. Таким образом, слово **n-kr* (*>nṯr*) должно означать что-то вроде «удалившийся дух; далёкое божество» и т.п., постепенно ставшее обозначать понятие «Бог». На наш взгляд конструкция архаического святилища в полной мере отображает содержание и *звучание* древнего слова **n-kr* : сакральное пространство, в котором обитает дух (*ка*) в своей скинье (*кари*), причём его «удаленность» маркируется пространством «открытого двора» (перестильного зала развитых храмов), а по сути – визуализацией локативного *n*. Фактически, перед нами в архитектурной форме представлен полный аналог *фонетического написания* слова *nṯr* (Бог), где флагшток с лентами является идеограммой, а открытый двор и скинья – «фонетическим комплементом», т.е. классического способа написания большинства слов в иероглифике. Приходится признать, что культурная память египтян, по крайней мере в случае храма, не только материализуется, но и «звучит», напрямую обращаясь к потомкам. Вот эта-то склонность к материализации культурной памяти и находит себе аналогию в культуре Западной Африки. Здесь нам предстоит совершить довольно пространный экскурс в этнографию Мали.

У народа бамбара в Республике Мали распространён тип масок-наголовников, изображающих антилоп (Рис. 10)[318].

в одном мире с покойным государем – локативное *n* переставало выписываться и титулатура приобретала обычный вид.

[317] Чегодаев М.А. Храм: сохранность сакрального в Древнем Египте // «Искусство Востока» вып. 4. Сохранность и сакральность. М., 2012. С. 33-58.

[318] Поскольку маска, изображающая антилопу, – одна из культурообразующих в регионе, стоит отметить, что это животное имело большое значение

Европейцы назвали их Чивара (Ciwara, Tyiwara (*яз. бамана*). В Мали эти маски (Рис. чаще называют Согоникун (sogoni – «антилопа», дословно – «мясо» (sogo) + «маленькое» (ni); kun – «голова», т.е. «маска»). В узком значении, Чивара – имя культурного героя бамбара. Это получеловек–полуживотное, в незапамятные времена научивший бамбара земледелию (земледелие в среднем течении Нигера существовало уже во II тыс. до н.э.). Он был отпрыском первого живого существа, Мусо Корони (muso – «женщина», kɔ̀rɔ – «старая», ni – «маленькая», т.е. «маленькая старуха»), и змеи. Научившись от него обрабатывать землю, люди закопали его живьём, но потом раскаялись и сделали фетиш (bolí), чтобы дух Чивара мог воплотиться в нём[319]. Первое упоминание посвящённой ему церемонии с участием масок принадлежит перу Мориса

и в Египте – например, Бени-Хасан (XVI ном Верхнего Египта) был посвящен покровителю этой территории - антилопе (орикс, или саблерогая антилопа). Была попытка проследить связь с миграциями древних пастухов через генетические взаимосвязи не только самих народов, но и животных, которые формировали основу их выживания. Так, антилопы – наиболее часто встречавшееся животное, на которое охотились в Натуфийском Леванте (Wengrow D. The Archaeology of early Egypt, 66-68), части тела которого широко использовались населением в различных целях: изготовление орудий труда, одежды и обуви, украшений, ритуальных предметов. Однако это вовсе не значит, что жители Леванта и Африки были генетически связаны, поскольку во многих африканских культурах это животное играет большую роль в ритуале и это один из самых распространенных и устойчивых образов при создании масок.

Схожая ситуация прослеживается и с крупным рогатым скотом. В северо-восточной Африке одомашнивание скота происходило чуть ранее и независимо от Ближнего Востока. Эту гипотезу подтвердили и генетические исследования, которые показали, что эти регионы представляют два независимых центра одомашнивания скота. См. Bárta M. Journey to the West. Prague, 2011. P.313. М. Барта ссылается на исследования, опубликованные в 1996 году Д. Брэдли (Дублин, Тринити колледж).

[319] Imperato P.J. The Dance of the Tyi Wara // African Arts, V. 4, № 1, 1970. P. 8.

Деляфосса[320]. Относительно же самих этих церемоний в настоящее время известно следующее: Гауссу Диаварра сообщал, что они являются частью представлений народного театра Котеба[321]; о близости церемоний с участием масок Согоникун/Чивара представлениям уже вполне светского театра Котеба писал и П.Дж. Императо[322]. В то же время, маски, неотличимые от театральных, принимают участие в церемонии по случаю начала полевых работ на фороба (foroba, foro ba; foro – «поле», ba – «большое»; это общественное поле, аналог римскому ager publicus). В этих свидетельствах (а Гауссу Диаварра – носитель культуры) важно то, что организацией представлений Котеба занимаются не ритуально-религиозные объединения *дьо* (dyo или dio), но «общества инициаций» *тон* (tɔn). В их деятельности имеется и религиозная составляющая (как в деятельности любого института традиционного общества) но всё же *тон* – это вообще любые сообщества, отнюдь не обязательно, как в случае с *дьо*, прямо связанные с религиозной практикой. Так, личная гвардия царей бамбара в г. Сегу XVIII-XIX вв. называлась tɔnjɔn (где tɔn – «общество», jɔn – «раб», но последнее слово не следует понимать буквально; в данном случае оно обозначает иноплеменника, подчиняющегося чужому сюзерену). Таким образом, на вопрос, существует или нет тайное общество Чивара, невозможно дать определённый ответ. Больше того, невозможно сказать, существует ли вообще у бамбара иерархическая структура тайных обществ, и, тем более, существовала ли она когда-либо. Скорее

[320] Delafosse, M. Haut-Sénégal-Niger : Le Pays, les Peuples, les Langues ; l'Histoire ; les Civilisations. 3 T. Paris: Émile Larousse, 1912. T. I, p. 138.

[321] Диаварра Г. Котеба – традиционный театр бамбара // Пути развития театрального искусства Африки: Сб. трудов / Сост. В.М. Турчин. М.: ГИТИС, 1981. С. 56.

[322] Imperato P.J. Sogoni Koun // African Arts. V. XIV, № 2, 1981. P. 40.

всего, именно иерархической структуры нет, а число тайных обществ может сильно варьироваться в разных регионах и даже отдельных деревнях. Что же касается общества Чивара, то тут обращает на себя внимание одно обстоятельство: чем старше свидетельство о его существовании, тем скорее оно будет указывать на его эзотерический религиозный характер. Это можно истолковать двояко: во-первых, как отражение процесса постепенной секуляризации общества Чивара и превращения его в своего рода драмкружок для устройства представлений традиционного театра Котеба; во-вторых, как отражение процесса постепенного накопления этнографией материала полевых исследований. Кроме бамбара, изображения антилоп имеются и у других народов Мали. Так, у рыболовецкого народа бозо, обитающего в окружении бамбара, есть марионетки, изображающие антилоп. У бозо они замещают маски, поскольку все церемонии этого народа проходят в лодках на воде, где обычные африканские танцы, попросту, невозможны. На самом юге Мали у минианка, представляющих собой ветвь народа сенуфо, испытавшую сильное влияние мандеязычных народов (бамбара по преимуществу), также есть маски-наголовники антилоп. Это горизонтальные композиции, отличающиеся своеобразным динамичным стилем, имеющим мало общего с «классическими» композициями из Сегу или горизонтальными масками западных бамбара и восточных малинке (см. Карта 1).

Карта 1. Маски антилоп в Мали и сопредельных странах.

Маски-наголовники антилоп встречаются и в сопредельных Мали странах, причём, в том числе, и у народа моси, говорящем на языке море группы гур вольтийской семьи макросемьи нигер-конго (язык бамана относится к семье манде). Это маски Зазаидо, сильно отличающиеся от всех типов наголовников бамбара, но в композиции обнаруживающие некоторое сходство с их горизонтальными типами. Имеются маски-наголовники, изображающие антилоп, и у северных соседей моси, народов курумба и бобо. У первых, в композиции обнаруживают близость к вертикальным наголовникам бамбара. У бобо антилоп изображают шлемовидные маски, которые по степени натурализма приближаются к наголовникам бозо.

Таким образом, маски, изображающие антилоп, характерны для многих западносуданских этносов. Они очень

широко варьируются в стилистическом отношении, и ещё больше – по степени условности: от Н'Чербомо сонгаи, представляющего собой череп антилопы, обтянутый раскрашенной кожей, до совершенно нефигуративных конструкций, распространённых у бамбара Бугуни на крайнем юго-западе Мали.

Сейчас в Мали маски антилоп можно встретить в исторической области Сегу (Карта 1). Там же распространены маски, изображающие антилопу с детёнышем и довольно многочисленные переходные между ними варианты. На западе Мали (юг обл. Кай, юго-запад Куликоро) и на прилегающей к ним территории Гвинеи у бамбара и близкородственного им народа малинке распространены относительно натуралистичные горизонтальные наголовники (Тип II). Наголовники III Типа можно встретить в Бугуни на юго-западе и в Беледугу (центральная часть обл. Куликоро); в обл. Сикасо и прилегающей к ней крайней южной части обл. Сегу бытуют наголовники IV Типа; они же распространены в южной и юго-восточной части обл. Сегу. Наконец, имеются маски-личины, изображающие антилоп: разновидность Чивара из области Кай, композиционно близкие рогатым маскам Н'Домо, и маски антилопы-Валу у догонов. Таким образом, эти маски есть во всех исторических областях страны бамбара: Беледугу, Сегу и Бугуни (только частично соответствует современному административно-территориальному делению), а их близкие аналоги встречаются у многих соседних народов. При всём их стилистическом разнообразии, такие маски обнаруживают совпадения по материалу (дерево), ритуалу (земледельческие и/или похоронные обряды) и сюжету – в основе пластического образа всегда лежит изображение разных видов антилоп (по преимуществу орикс (*Oryx gazella*), в некоторых случаях (Бугуни и Сикасо) дополняемых схематичными изобра-

Рисунок 45. Маска Старая гиена (Suruku koro). Народ бамбара, Мали.

жениями панголина, трубкозуба, лошади, осла, каких-то рептилий и, возможно, крупных кошачьих хищников. В большинстве случаев совпадают они и по способу ношения: это маски-наголовники, исключения составляют только шлемовидные маски Валу, маски бобо и марионетки бозо. Происхождение этих масок неясно; как мы видели, также не до конца понятно, насколько они связаны со структурой тайных обществ бамбара. Наконец, если исходить из прочно укоренившихся представлений об африканском традиционном искусстве как о некоей неизменной во времени «стилистической константе», совсем уж непонятно, почему эти маски столь разнообразны с формально-стилистической точки зрения?

Поэтому следует повнимательнее присмотреться к истории распространения этих масок среди бамбара. Относительно наголовников Типа III известно, что, по сообщениям информантов П.Дж. Императо, они зародились в районе Васулу, на юго-западе Мали[323] (крайний юго-запад области Куликоро). Это территория в междуречье Санкарани и Бауле охватывает и гвинейский берег р. Санкарани, и является территорией субэтнической группы васулунке в составе этноса бамбара. По крайней мере уже в 80-х гг. прошлого века эти наголовники были широко распространены у восточных ма-

[323] Ibid.

линке и бамбара, хотя и у тех, и у других до экспансии наголовников из Бугуни были и свои маски схожего типа. Вместе с тем, сообщениям информантов П.Дж. Императо относительно того, что эти маски распространялись уже после Второй мировой войны, противоречат двенадцать очень хорошо документированных наголовников из окрестностей г. Кита в районе Фуладугу в Беледугу (обл. Куликоро к северу от Бамако). Они хранятся в МАЭ РАН им. Петра Великого (№№ 1688-1–1688-12), и были получены в 1908 г. из Германии по обмену из коллекции, собранной Лео Фробениусом[324], т.е. датируются концом XIX- нач. XX в. Таким образом, по крайней мере, в районе Кита они несомненно существовали уже до 10-х гг. XX в. Появились же эти маски в Фуладугу, скорее всего, лет за триста до путешествий Фробениуса, поскольку именно в те времена васулунке частично мигрировали из Бугуни на север и расселились в районе Кита. Но, в любом случае, нефигуративные вертикальные маски связаны именно с васулунке, субэтнической группой в составе этноса бамбара.

Обратим внимание на одну деталь: маски антилоп выступают вместе с другими масками, стилистически имеющими с ними очень мало общего. Это маски-личины Миси (misi – «корова»), Сиги (sigi – «дикий буйвол»), Бала (bala – «дикобраз») и Суруку коро (Suruku koro; suruku – «гиена»; koro – «старая» (Рис. 45). Те же маски принимают участие и в церемониях общества Коре, одного из самых могущественных тайных религиозных обществ (dyo – яз. *бамана*) у бамбара. В литературе прочно укоренилось представление, что этих обществ шесть, причём, они образуют иерархическую систему в следующем порядке: Н'Домо, Комо, Коре,

[324] О коллекциях Лео Фробениуса в МАЭ подробно см: Арсеньев В.Р. Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западно-суданского этноса в коллекциях МАЭ РАН. С. 69-74.

Коно, Ньяма, и, наконец, Чивара. Но судя по наблюдениям уже упоминавшегося здесь П.Дж. Императо, такая иерархия, если и существовала когда-либо, то уже к 80-м гг. прошлого века в своём первозданном виде не сохранилась нигде[325]. К тому же, есть общества, которые в составе этой иерархии не упомянуты: так, в г. Сегу и его окрестностях, например, действует весьма могущественное общество До.

Другие исследователи приводят другой список обществ бамбара. Так, малийский этнолог Бокар Н'Дьяйе не включает в число религиозных обществ Н'Домо и относит его к числу tɔn, в данном случае, возрастных объединений, основная задача которых сводится к подготовке подростков к инициации и к проведению этих обрядов[326]. Наконец, нет ясности и с обществом Чивара. Бокар Н'Дьяйе не говорит о нём ни слова, П.Дж. Императо называл его в числе тайных обществ бамбара. Крупнейший российский знаток культуры и искусства бамбара В.Р. Арсеньев считал, что общество реально существует; но при этом он отметил: «Вероятно, у бамбара в наибольшей мере связаны с земледелием тайные союзы Коре и Чивара. Хотя, впрочем, и здесь надо оговориться, что при отсутствии исторической глубины, длительной традиции исследований тайных союзов, при их реальной эзотеричности многие теоретические построения остаются гипотетичными и опираются на сегодняшнее состояние культуры бамбара, характеризующейся сложившейся согласованностью различных по происхождению и даже предназначению явлений, их всепроникаемостью и взаимным переплетением. И в этом, думаю, тоже проявляется один из ведущих принци-

[325] Imperato P.J. Bambara and Malinke Ton Masquerades // African Arts. V. 13, № 4, 1980. P. 47.
[326] N'Diaye B. Groupes ethniques au Mali. Bamako : Editions Populaires, 1979. P. 136.

пов культурного процесса региона — всеобъемлющий синкретизм, стремление к гармонизации, согласованию, равновесию любых, даже противоречивых явлений»[327].

Как мы видели, маски-наголовники антилоп широко распространены не только у бамбара в Мали, но и у других народов в сопредельных странах, причём, не только говорящих на языках манде, но и на языках вольтийской группы (курумба, моси). При этом они не обнаруживают не только стилистического единства между собой, но подчас даже связи с доминирующим этническим стилем (особенно это заметно в случае бамбара). Тем не менее, это всегда именно маски наголовники, и они всегда изображают, точнее, обозначают, антилопу. Таким образом, между всеми этими масками прослеживается отчётливая связь по способу ношения и объекту изображения. Связь прослеживается и по ритуалу: у бамбара все многочисленные типы и подтипы масок Согоникун/Чивара принимают участие в земледельческих обрядах (и в вышедших из них представлениях театра Котеба). У курумба и бобо наголовники участвуют в похоронных обрядах (как и маски-личины Валу у догонов). Надо учесть, что в земледельческих культурах собственно земледельческие и похоронные обряды тесно связаны, а земледелие в Западном Судане появилось не позднее II тыс. до н.э.

К этому следует добавить и то, что они образуют типологический ряд, выстроенный по принципу нарастания условности: натуралистические наголовники/марионетки бозо и бамбара из г. Сегу; наголовники курумба и Тип II наголовников бамбара, а также Тип IV бамбара/минианка; Тип I и все подтипы Типа IV бамбара, а также наголовники Зазаидо моси. Если же выйти за пределы произведений традиционного искусства и попытаться найти что-то имеющее отношение

[327] Арсеньев В.Р. Ук. соч. С. 119.

к антилопам среди любых артефактов западносуданских культур, то следует вспомнить о Н'Чербомо[328] – это череп антилопы, обтянутый орнаментированной кожей. У народа сонгаи он служит оберегом и подвешивается над входом в жилище.

Всё это говорит о том, что маски-наголовники антилоп имеют очень глубокие корни в традиционной культуре народов Западного Судана и, вероятно, восходят к какому-то единому прототипу, тому самому, что, возможно, был частью единого для Египта и Тропической Африки культурного субстрата. Прототип этот, возможно, даже сохранился до наших дней в виде оберегов Н'Чербомо (парадоксально, но эти артефакты зафиксированы только в культуре сонгаи, народа, который принял ислам раньше других народов Западной Африки). Но вряд ли мы ошибёмся, если предположим, что и наш гипотетический прототип сам был унаследован сонгаи от их предшественников.

В Западном и Центральном Судане нет ни одного народа, который не сохранил бы воспоминаний о предшественниках, которые жили на этнических территориях современных народов до появления последних. Их называют «старые», «те, кто был раньше[329]», и т.д. Иногда в воспоминаниях о предшественниках сохраняется их этноним (теллем у догонов, явно принимавшие участие в формировании современного этносоциального организма). Впрочем, мы вряд ли ошибёмся, если предположим, что в формировании вообще всех современных суданских этносов принимали участие древние автохтоны, или, как их называют в исторических преданиях моси или сонгаи, «хозяева земли» и «хозяева воды». Эти автохтонные

[328] N'Cherbomo, дословный перевод – «голова антилопы» (яз. сонгаи), т.е. то же самое, что Sogonikun на бамана.

[329] Дословный перевод слова nioniose (яз. море, народ моси, Буркина-Фасо).

этносы либо сохранились в виде отдельных обособленных групп, либо вошли в состав новых этносов как особые этнокастовые группы (тенгабиси в составе этноса моси). К потомкам этого древнего населения относятся уже знакомые нам курумба и бозо. Курумба сохранили свою культуру, видимо, в практически нетронутом виде; рыболовы-бозо сейчас говорят и на бамана (группа манден центральной подветви западной ветви семьи манде нигеро-конголезской макросемьи), и на языках группы бозо (северо-западная подветвь западной ветви семьи манде), но их хозяйственно-культурный тип (ХКТ) очень архаичен (присваивающее хозяйство) и явно сложился задолго до экспансии мандингов и, соответственно, языков манде в XIV-XV вв. Именно у этих народов изображения антилоп наиболее натуралистичны. Самые стилизованные наголовники представлены в искусстве бамбара и моси, народов, создавших государства, в орбиту которых в той или иной степени входили многие народы Западного Судана, и носителей относительно более развитого земледельческого ХКТ, чем курумба. Таким образом, степень условности наголовников, изображающих антилоп, вероятней всего, связана именно с ХКТ – чем он архаичнее, тем более натуралистичны эти маски. Напротив, у носителей относительно более развитого ХКТ явно нарастает степень условности. Но помимо «количества деформации» (по выражению В.Б. Мириманова), есть ещё и «качество деформации», или тот приём, при помощи которого деформируется натура. И здесь можно отметить весьма любопытную закономерность: чем сложнее была этническая история данной группы, тем причудливее вид наголовников. И абсолютное первенство в этом отношении принадлежит субэтническим группам в составе этноса бамбара.

Бамбара говорят на одном из языков семьи манден нигер-конголезской макросемьи. Их ближайшие родственники – народ малинке, чьи общие с бамбара предки создали средне-

вековую империю Мали. На одном из языков семьи манден говорят также соседи бамбара и малинке сонинке, предки которых, создали государство поздней древности и раннего средневековья Вагаду (Гана). Предки этих народов входили в состав всех западносуданских государств – Гана, Мали, империи Сонгаи и царств бамбара в Сегу и Каарте. Иными словами, бамбара, как и любой современный народ, формировались на основе групп самого разного происхождения, причём, процесс этот до сих пор не завершился. Именно в истории формирования этого народа есть специфика, которая, как мы увидим, имеет прямое отношение к маскам антилоп.

Ещё в средневековой империи Мали существовала практика инкорпорирования иноплеменников в состав доминирующего этноса. Эти люди имели кастовый статус jɔn, «рабов», но, как уже говорилось выше, это скорее были иноплеменники, служившие чужому сюзерену. Ближайшая им аналогия – римские клиенты, т.е. люди, преданные своему патрону и ему обязанные, но лично свободные. Как и римские клиенты из вольноотпущенников, люди касты jɔnkɛ у малинке, бамбара и других народов Западного Судана носят те же клановые имена, что и знать: Диарра, Траоре, Коне, Кулибали, Дембеле и т.д. [330]

Как видно на карте, самые странные формы наголовников, нетипичные для традиционного стиля бамбара, встречаются именно там, где мандеязычное население активно взаимодействуют с другими этносами, частично или полностью их адоптируя. Так, уже упоминавшиеся выше минианка, обитающие на стыке границ Мали, Буркина-Фасо и Кот д'Ивуар, являются субэтнической группой народа сенуфо, чей язык входит в состав семьи атлантическо-конголезских (вольта-

[330] Прямая древнеримская аналогия – 10 тыс. Корнелиев из вольноотпущенников диктатора Суллы.

конголезских) нигеро-конголезской макросемьи языков (раньше включались в группу гур нигеро-кордофанской семьи).

Но вне зависимости от того, какой классификации африканских языков мы отдадим предпочтение, ясно, что сенуфо достаточно далеки от народов манде и относятся к тем самым «старым», т.е. к древнему населению Западного Судана, обитавшего там до экспансии мандеязычных народов (мандингов) и сонгаи. Тем не менее, сенуфо давно испытывают сильное влияние мандингов – об этом говорит хотя бы то, что среди них распространены клановые имена (*джаму*) народов манден. Так, в 80-х гг. прошлого века послом Буркина-Фасо в СССР был Мелеге Траоре, чьё клановое имя относится к аристократическим у мандеязычных народов (в то же время президентом Мали был малинке Муса Траоре). Минианка говорят на своём языке, но в Мали (где и распространены интересующие нас маски), по меньшей мере, вторым языком общения у них является бамана. Таким образом, можно констатировать, что минианка оказались частично инкорпорированы в этнос бамбара. В то же время, из всех субэтнических групп народа сенуфо только у минианка имеют маски-наголовники антилоп. Искусство сенуфо принадлежит к числу наиболее разнообразных, богатых иконографическими типами и, несомненно, изысканных традиций Западного Судана, и его влияние отчётливо проявляется в причудливых вогнутых формах этих наголовников.

Другая зона активного этнического контакта – регион Бугуни (юго-запад Сикасо и прилегающие к нему территории на крайнем юге Куликоро и на западе Гвинеи). Этническое ядро населения этого региона – васулунке (или васулунка). Иногда они считаются самостоятельным этносом, иногда – субэтнической группой в составе этноса бамбара (в Мали) или мандинка (малинке) в Республике Гвинея. Напомним, что по

происхождению бамбара являются теми же малинке, в своё время «отказавшимися» от ислама.

Согласно устной традиции, зафиксированной П.Дж. Императо[331], васулунке по происхождению фульбе[332], осевшие на землю и освоившие сельское хозяйство. В конце XVII — начале XVIII в. часть из них мигрировала в Беледугу (к северо-западу от Бамако). До сих пор эта местность около г. Кита называется Фуладугу, т.е. «место/город, где живут фульбе». Как уже говорилось выше, эти-то переселенцы, скорее всего, и принесли в Беледугу нетипичные для этого региона наголовники Типа III.

Итак, в масках-наголовниках антилоп можно выделить две группы изображений: простые и сложные. Речь идёт не о мере условности, но о том, что образ конструируется из разных компонентов – геометрических форм или частей тела разных животных. Очевидно также, что такие изображения присущи только этническим группам сложного происхождения – таковыми в нашем случае являются минианка (сенуфо, принявшие, по крайней мере частично, культуру мандеязычных народов), васулунке (фульбе, осевшие на землю и адоптированные земледельцами-манде), и бамбара из Фуладугу, которые по происхождению являются теми же васулунке.

В то же время, простой тип представлен значительно шире, причём, по преимуществу, там, где древняя этничность сохранилась в более или менее чистом виде, и где сохранился связанный с ней архаичный ХКТ. Из всех народов, у которых

---

[331] Imperato P.J. Historical Dictionary of Mali. Metuchen NJ: Scarecrow, 1977. P. 106.

[332] Фульбе (фула, фулани) – скотоводческий и, частично, кочевой народ, проживающий в Западной Африке на территории от Мавритании до Камеруна, мусульмане-сунниты. Язык фула (фульфульде) принадлежит к атлантической семье нигеро-кордофанской макросемьи языков.

есть изображения антилоп, носителями самого архаичного (присваивающего) ХКТ являются нигерские рыболовы-бозо; живущие в Буркина-Фасо курумба земледельцы, но их ХКТ архаичнее мандингского. То же относится и к бобо[333], обитающим в Буркина-Фасо, Мали и Кот д'Ивуар. Несколько нарушают эту достаточно стройную картину горизонтальные и относительно натуралистические наголовники Типа II. Однако не следует забывать, что они связаны с западными бамбара и восточными малинке, причём, на той территории, с которой и началась в Средние века экспансия мандингов. Последние – пришельцы на востоке страны бамбара и в Бугуни, но в горах Манден они были такими же древними автохтонами, как сенуфо в Сикасо или курумба и бобо в Буркина-Фасо, или бозо на Нигере. Тут, между прочим, резонно будет высказать предположение, что у мандингов изначально был распространён именно горизонтальный тип наголовников, вероятно, в древности куда более натуралистичный, чем современный Тип II.

Следует также обратить внимание на то, что горизонтальные типы распространены в широтном направлении с востока на запад от гор Манден до страны моси (Буркина-Фасо), т.е. в направлении экспансии мандингов в первой половине II тыс. н.э. Вертикальные же наголовники встречаются на относительно небольшой территории от Бугуни на юге до Беледугу на севере и, как мы видели, большинство их разновидностей так или иначе связано с фульбе, что опять-таки совпадает с направлением миграций. Единственный вертикальный тип наголовников, который можно встретить

[333] Бобо живут на севере Буркина-Фасо (600 тыс. человек) и юге Мали (ок. 200 тыс.). Ещё ок. 100 тыс. проживают в Кот-д'Ивуар. Язык бобо, как и бамана, относят к семье манде нигеро-конголезской макросемьи (ветвь самого-бобо).

на востоке их ареала – маски курумба. Тут следует сделать специальную оговорку: все только что обозначенные закономерности существуют только в тенденции. Исключения более чем возможны. К примеру, В.Р. Арсеньев обнаружил один наголовник Типа IV в деревне Варсала на дороге из Бамако в Сегу, т.е. несколько западнее и севернее той территории, на которой этот тип распространён. Аналогичные маски П.А. Куценков видел в г. Дженне, но их аутентичность вызывает определённые сомнения. Однако в любом случае, распространение наголовников, изображающих антилопу, своеобразно отражает этнокультурное состояние малийского общества: культурное единство сочетается с этническим разнообразием, а ярко выраженная культурное своеобразие некоторых групп мирно сосуществует с неопределённостью их этнического статуса – так, минианка можно считать вполне самостоятельным этносом, но можно и определить их как субэтническую группу в составе этносов и сенуфо, и бамбара. Напомним, что эти народы говорят не то, что на разных языках, но на языках, относящихся к разным семьям. Такое положение характерно не только для Мали, но и для всех соседних стран. Блестящую характеристику ему с позиций этносоциологии и этноэкономики дал В.Р. Арсеньев: «[…] единство культурного континуума региона проявляется в хозяйственной специализации этносов региона. Так, бамбара и малинке – земледельцы саванны, сонинке – земледельцы сахеля и посредники в обменных операциях, обеспечивающие региональную инфраструктуру обменов, фульбе – скотоводы саванн и сахеля, туареги – скотоводы сахеля и Сахары, сенуфо – земледельцы лесосаванной зоны, догоны – земледельцы нагорья Бандиагара, сонгаи – земледельцы прибрежной полосы излучины Нигера, бозо (сорко) – рыбаки водных артерий бассейна Нигера. Кроме этих этносов, которые можно отнести к основным, в Республике Мали имеется

много этносов, уступающих последним по численности и исторической глубине, выступающих как вторичные, производные от взаимодействия первых или от сегментации, обособления их отдельных частей»[334].

Что касается традиционной культуры бамбара, то, по весьма компетентному мнению В.Р. Арсеньева, «ни по параметрам «этничности», ни по параметрам «социальности», дискретного в своих очертаниях, явления «бамбара» нет. [...] Парадокс же является следствием несовпадения дефиниций и объективной данности. Применительно к бамбара в популяционном плане мы имеем устойчивое взаимодействие с фульбе, сонинке, малинке, минианка и другими группами населения региона. В языковом отношении бамбара имеют несколько говоров, связанных с исторически устойчивыми географическими зонами культурного взаимодействия (Сегу, Беледугу, Каарта, Кенедугу, Васулу и др.). В рамки этого взаимодействия, особенно на периферии исторических центров бамбара, включаются языковые, культурные, популяционные и социальные массивы соседних групп. При этом такие группы, как правило, имеют свои центры влияния, выступающие источниками «силового» (интенсивного) напряжения. Для сонинке это сахель в бассейне Сенегала. Для малинке – горный Мандинг и верхнее течение Нигера. Для фульбе – районы Масина и Васулу. Для сенуфо – лесная «гвинейская» зона и др.»[335].

Таким образом, маски-наголовники антилоп точно отражают положение, описанное В.Р. Арсеньевым: с одной стороны, нет никакого единого этноса бамбара – он при ближайшем рассмотрении оказывается конгломератом субэтнических групп часто вовсе не мандингского происхож-

[334] Арсеньев В.Р. Ук. соч. С. 107.
[335] Там же. С. 147.

дения. Точно так же нет и единого языка бамана – он распадается на множество диалектов, подчас трудно распознаваемых для иностранца, изучавшего этот язык в европейских университетах. Тем не менее, явно присутствует сознание единства, выражаемое в зримых и осязаемых символах. Одним из таких символов и являются маски-наголовники, изображающие антилоп.

Судя по тому, что такие маски используются во время ритуальных охот в церемониях охотничьих союзов, их история уходит в самую глубокую древность – вероятно, их появление следует гипотетически отнести к африканскому позднему каменному веку. Следует учесть поразительную устойчивость материальной культуры в Мали – так, современные железные топоры бамбара в точности повторяют форму своих каменных предшественников. В то же время, чрезвычайно архаичные артефакты Н'Чербомо у сонгаи позволяют, по крайней мере, предположить, как могли выглядеть эти древние маски, и из чего они развились.

Вот тут и следует обратиться к способности египетского иероглифа фиксировать в зрительно воспринимаемых формах историю изменений языка. В определённой мере это прямая аналогия способности масок Согоникун/Чивара фиксировать в пластических формах историю формирования данного этноса: каждый последующий тип масок-наголовников антилоп заключает в себе историю предыдущих. Следует также учесть архаичность самого этого вида искусства, причём, речь в данном случае идёт не о масках как таковых, но о церемониях, частью которых являются маски. Маски стали одним из жанров скульптуры (что очень хорошо заметно именно по маскам Согоникун/Чивара), только в восприятии европейских коллекционеров. На самом деле, они были и остаются лишь частью сложного комплекса хореографии, музыки, речи и изобразительного искусства. Эти-то

действа и были главным средством передачи культурной информации. Но сейчас реконструировать их во всей полноте уже – увы – невозможно, поскольку мышление современных бамбара, минианка и догонов ничем уже не отличается от нашего, хотя их культура хранит множество воспоминаний об утраченной древности (так, по-прежнему, с точки зрения малийца, нет маски «вообще» – каждая из них уникальна и индивидуальна). Но бамбара и догоны не воспринимают образы своих скульптур и масок как реальность – они остаются для них именно пиктограммами, по преимуществу, своего культурного единства, маркерами, служащими групповой идентификации по отношению к макрогруппе или индивидуальной идентификации по отношению к некоей группе – как мы видели это на примере засовов догонов или масок антилоп у нескольких западноафриканских народов.

В этом и состоит принципиальное отличие пластического мышления современных африканцев от древнеегипетского. Весьма вероятно, что ещё почти первобытная культурная память египтян в гораздо более полном объёме сохраняла воспоминание о том времени, когда человеческая речь только становилась основным инструментом коммуникации, а отдельные морфемы еще только складывались в слова[336]. Закрепление устойчивых сочетаний морфем – первичных смысловых элементов речи – как раз и было, на наш взгляд, тем самым процессом, который неразрывно соединил смысл со звуком, и благодаря которому, говоря словами Б.Ф. Поршнева, «вещи втёрлись в слова»[337]. Кстати сказать, иероглифика, действительно являющаяся летописью истории языка, приоткрывает для нас завесу над тем, как вообще проходил этот

[336] Чегодаев М.А. Древний Египет: язык и культура // Древний Восток: общность и своеобразие культурных традиций, М., 2001. С. 33-51.
[337] Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. С. 415.

процесс. В египетском языке имеется некоторое количество слов, в основном это – обозначения животных, имеющих явно звукоподражательную природу, имитирующих звуки, которые они издают. Очевидно, что воспроизведение этих звуков порождало наиболее простую и ясную ассоциацию с самими животными[338]. Все эти слова являются корневыми морфемами. Так «кот» по-египетски будет *миу*, осел – *аа*, и т.д. Иногда громкое предупреждение сородичей о присутствии животного было просто жизненно необходимым, да и единственно возможным способом быстрого оповещения, если, например, речь шла о внезапно появившейся перед ними смертельно ядовитой змее – рогатой гадюке. По-египетски она обозначается одним консонантным звуком *f* (так на письме – в реальности это, очевидно звучало, как и в наши дни – *фи*). Так в нарождающемся египетском языке появилась морфема [f] с планом содержания «рогатая гадюка» и планом выражения [ф]. Возникновение морфем – устойчивых ассоциаций звука и смысла можно считать моментом рождения членораздельной речи и того, что можно назвать языковым мышлением. Устойчивые сочетания звуков стали носителями смыслов при ставшей теперь возможной *вербальной* коммуникации, т.е. превратились в слова (поначалу совпадавшие с морфемами, а затем усложнившиеся в результате срастания морфем и их дифференциации на корневые и служебные). То, что раньше надо было показать «живьем» или как-то изобразить (мимикой, подражанием движению, жестами, наконец – нарисовать), теперь можно было просто *назвать*. И происходило чудо: люди могли говорить о вещах *отвлеченно*, не имея их перед глазами. Название вещи, её «имя» несло в себе все качества этой вещи, включая её внеш-

[338] в «детском языке» и сегодня наблюдается то же самое: собака – «*ав-ав*», кошка – «*мяу*», курица – «*ко-ко*», и т.п.

ний облик, ибо упоминание вещи активизирует в памяти человека «каталог образов», в котором он немедленно «увидит» называемую вещь[339]. К чему это привело мы поговорим чуть ниже. Но до этого момента в течение долгого времени основными средствами коммуникации служили мимика, жестикуляция и различные действия, только «вспомогательно» сопровождавшиеся звуками, носившими ещё чисто эмоциональную нагрузку.

Основным средством получения информации при коммуникации в ту пору являлось зрительное восприятие (именно с этой особенностью первобытного мышления и следует, вероятно, связывать появление масок). Лишь много позже, когда процесс получения информации при общении людей между собой стал по преимуществу сводиться

---

[339] Всё, что было сказано нами о возникновении подлинного человеческого языка действительно содержится в иероглифике, являющейся письмом морфеграфемным, т.е. системой фигуративно-письменной фиксации морфем. Когда в мышлении древнейших египтян сложилась и утвердилась система звуко-смысловых единиц, с помощью которых можно было «назвать по имени» все предметы и явления окружающего мира, оставался всего один шаг до технической фиксации этих имен. Этот процесс прошел у всех представителей рода человеческого, но удивительным образом лишь единицы догадались как это сделать, в том числе – египтяне. Они стали рисовать вещи «втершиеся в слова». Так в иероглифике и появился знак – одноконсонантная морфеграфема, изображающая рогатую гадюку и передающая звук [ф], *вне зависимости от его связи со змеей*. Способность египетских морфеграфем менять план содержания, или вообще отказываться от него при сохранении плана выражения – это еще одна поразительная черта египетской логики: если что-то звучит как [ф], то оно должно и *выглядеть* как *фи*, коль скоро такой «портрет» этого звука уже имеется в письменности. Тут невольно вспоминается «Дневник Адама» Марка Твена, где Ева с легкостью дает названия предметам, мотивируя это тем, что они так выглядят. Адам не может понять почему, например, додо похож на «Додо» и негодует: «Да он так же похож на «Додо», как я сам!», однако вынужден подчиниться, поскольку иной логики в мире еще нет.

к распознаванию морфем в потоке речи, его место занял слух. Но, разумеется, произошло это не мгновенно, и еще очень долго зрительное получение информации сочеталось со слуховым. Строго говоря, это замещение не вполне завершилось и в наше время, когда мимика и жестикуляция продолжают играть в коммуникации важную (а в некоторых культурах – особо важную) роль. Древние египтяне, чьё внимание в гораздо большей степени, чем у нас, занимал процесс возникновения собственных эмоций и поступков, воспринимали речевой акт как вторичный по отношению к действию (чего никак нельзя сказать о современных африканцах, чьё восприятие речи ничем не отличается от нашего). Так, например, царь Уах-Анх Антеф II описывает свою молитву богине Хатхор следующим образом:

«Делают руки ‘Приди, приди (ко мне)’ – тело говорит, губы повторяют»[340]. Т.е. интенция проявляется в телесном действии, а речь только воспроизводит ее. При этом интенция может быть сформулирована и точно переведена с языка жестов на язык фонетический. Поистине, поразительное воспоминание о довербальной фазе коммуникации![341] Именно эта черта, как мы видели, находит аналогию в искусстве Западной Африки.

---

[340] Стела царя Уах-Анха Антефа II из Дра Абу эль-Нега. Нью-Йорк, Музей Метрополитен 13.182.3.-10: Winlock H.-E. The eleventh Egyptian dynasty // Journal of Near Eastern Studies, № 2, 1943. pl. XXXVI; Clère J.J., Vandier J. Textes de la Première période intermédiaire et de la XI^{ème} dynastie. Bruxelles: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.1982. P. 10.

[341] Однако, подобное восприятие процесса говорения в полной мере отражается и в самой письменности, о чём будет подробно рассказано в IV главе.

Таким образом, общее между Древним Египтом и Тропической Африкой то, что предшествующее вовсе не исчезает бесследно; оно либо включается в образную ткань последующего, либо продолжает сохраняться, как Н'Чербомо, в практически нетронутом виде. К слову, это очень отличается от эволюции, например, китайского письма. В Китае, где периодически проходили реформы письменности, по единодушному мнению синологов и вообще всех людей, знающих китайский язык, по старому начертанию иероглифа можно догадаться, как он будет выглядеть в упрощённом виде; однако по реформированному знаку совершенно невозможно восстановить древнее начертание. Как мы видели, и в Древнем Египте, и в современной (а равным образом, по крайней мере, средневековой Западной Африке) существовал и существует до сих пор один и тот же способ фиксации культурной информации в зрительных образах. Но может ли такое совпадение служить доказательством существования реальных связей между Долиной Нила и принигерской саванной?

Как бы то ни было, нам не удалось обнаружить весомых доказательств связи между Древним Египтом и Тропической Африкой – впрочем, нам не удалось и убедительно опровергнуть эту гипотезу. Причины же этих неудач просты: отсутствие памятников, недвусмысленно подтверждающих существование таких связей, и хронологические провалы в несколько тысяч лет, полностью лишающие смысла любые рассуждения на эту тему. Вместе с тем, существуют памятники и источники, не дающие возможности просто отвергнуть гипотезу о связях между культурами двух частей одного и того же африканского материка.

Почти не вызывает сомнений, что египетская цивилизация и, по меньшей мере, западносуданские культуры имеют общие сахарские корни, поскольку оба региона либо заселялись по преимуществу именно с территории современной

пустыни, либо оттуда периодически приходили всё новые и новые волны переселенцев. Только в устной традиции догонов (и родственных им курумба) есть эпизод, прямо указывающий на долину Нила как на прародину, однако аутентичность его сомнительна. В подтверждённой археологическими источниками реальной истории заселения Страны догонов нет ничего такого, что указывало бы на какую бы то ни было связь с долиной Нила. То, что археологические и этнографические источники подтверждают достоверность исторического предания в целом, вовсе не является подтверждением достоверности «египетского» эпизода этого предания, и только способствует укреплению подозрений в недавнем происхождении эпизода с исходом из Египта теллем и/или догонов. В общем, то же можно сказать и о египетском эпизоде в устной традиции курумба, которые, в чём почти нет сомнений, частично являются потомками теллем: если они ничего не знают о Египте, то как удалось установить, что именно о нём идёт речь в одной из версий их традиции? Излишне говорить, что ответом на этот вопрос мы, к сожалению, не располагаем.

В то же время, композиционные схемы африканской пластики действительно обнаруживают сходство с египетской скульптурой; но не меньшее сходство они обнаруживают и с неолитической пластикой Балкан (культура Винча конца V — нач. IV тыс. до н.э.), и Средиземноморья («Кикладские идолы» III тыс. до н.э.). Причём, в этом случае совпадений, по крайней мере, не меньше, чем между искусством Древнего Египта и Западной Африки. Но, как уже говорилось в соответствующем разделе, хронология и география и в этом случае не оставляют ни малейших шансов порассуждать о какой-либо непосредственной связи между культурами. Однако дело не ограничивается одними только хронологическими провалами. При всём несомненном внешнем сходстве, египетское и традиционное африканское искусство порожде-

ны разными типами мышления. Так, при практически полном сходстве поз и монументальности образов, статуя царя XII династии и статуэтка сенуфо первой половины прошлого века совершенно непохожи в главном. Египетская скульптура представляет собой хоть и идеализированный, но точный портрет царя, в то время как африканская статуэтка изображает женщину вообще: созданный африканским скульптором образ предельно обобщён и полностью лишён каких-либо индивидуальных черт (Рис. 46, 47). Если в Древнем Египте такой способ фиксации информации был прямым следствием особенностей образного мышления человека рубежа мезолита и неолита (проявлявшийся, в частности, в «мезолитическом» способе изображения поз и жестов в иероглифах), то в Западной Африке это инерция, следствие размеренной традиционности, позволяющей подчас очень архаичным чертам культуры сохраняться на протяжении тысячелетий именно в виде инерционного рудимента, не имеющего никакого воздействия на мышление современных носителей данной культуры. При определённом сходстве,

Рисунок 46. Статуя сидящего фараона XII династии, Аменемхета II или Сенусерта II (ок. 1919-1878 до н. э.). Собственность Египетского музея в Берлине; находится на бессрочном хранении в музее Метрополитен, Нью-Йорк.

Рисунок 47. Изображение предка. Народ сенуфо, Мали или Кот д'Ивуар, не позднее середины 60-х гг. XX в. Дерево, резьба, высота 28,7 см. Москва, частное собрание.

способ изображения тех же поз и жестов в африканском искусстве сильно отличается от египетского, в известном смысле, прямо противоположен ему: африканские скульпторы создавали предельно обобщённый образ, лишённый деталей и обозначающий действие «вообще». Значение древнеегипетских композиций всегда конкретно: они привязаны к определённому человеку, событию и месту, и дополняются надписями, которые точно обозначают значение этих композиций. И дело не исчерпывается одним только портретным сходством. Детали изображений также предельно конкретны – и орудия труда, и оружие, и одежда. Египетские стенные росписи и рельефы представляют собой протяжённый в пространстве рассказ о событии – отсюда и композиции в виде регистров, опоясывающих стены гробниц и храмов. Напротив, деревянные рельефы догонов никогда не изображают определённое событие или человека. Если изображается сцена жертвоприношения, то это жертвоприношение вообще, причём, нередко невозможно определить даже вид жертвенного животного. Точно так же лишены детализации сцены домашних и полевых работ – человек обрабатывает поле, и невозможно сказать, какой именно мотыгой он пользуется (для разных

видов работ существуют разные мотыги, топоры, долота и т.д.). Композиции стандартизированы, и различия между ними сводятся к индивидуальному мастерству скульптора и региональному и/или деревенскому стилю. С сугубо формальной точки зрения, искусство догонов и других народов Западной Африки сводится к набору типовых композиционных схем, которые представляют собой пиктограммы различных видов трудовой или ритуальной деятельности. В искусстве догонов, действительно, иногда можно видеть такое же построение поля изображения по регистрам, как и в Древнем Египте, но чаще рельефы на дверях и воротах представляют собой заключённые в рамки и отделённые друг от друга сцены. Они похожи не на произведения египетских скульпторов, но, скорее, на те, что можно видеть, к примеру, на дверях баптистерия во Флоренции работы Лоренцо Гиберти. Так же обстоит дело и с архитектурой: совпадения между раннединастическими постройками в Египте и современными домами, мечетями и святилищами в принигерской саванне и в Стране догонов не выходят за пределы сходства, обусловленного, скорее всего, схожими природно-климатическими условиями и техникой сырцового строительства. Точно так же нубийская неолитическая лепная керамика напоминает иногда керамику догонов и бамбара, а неолитические полированные топоры из принигерской саванны похожи на нубийские. Но одно такое сходство не может быть доказательством реальных связей между долинами Нила и Нигера.

Несколько сложнее обстоит дело со способностью египетских иероглифов и африканских масок фиксировать в зрительных образах, в первом случае, историю языка, во втором – этническую историю. Но и тут мы вынуждены констатировать невозможность использовать такое совпадение как доказательство связи между древнейшей цивилизацией

и современными традиционными африканскими культурами: первые письменные памятники Раннединастического Египта и самые ранние из известных памятников африканской скульптуры разделяют 3 тыс. лет. Как уже говорилось выше, в Западной Африке это инерция традиции, механически воспроизводящей то, что многие тысячи лет назад было, как и в Египте, способом мышления.

ГЛАВА IV

НАЧАЛО ЦИВИЛИЗАЦИИ: ИЗОБРЕТЕНИЕ ПИСЬМА

1. Псевдописьменности

Помимо знаков-индексов и «настоящих» систем письма, в разное время возникали различные псевдописьменности: знаковые системы, предназначенные для передачи сугубо прикладной информации, и, вероятно, в принципе не способные эволюционировать в полноценное письмо. Правда, последнее утверждение остаётся сомнительным в отношении самой ранней из таких систем. Речь идёт о шумерских счётных фишках.

В 1992 г. была опубликована монография Дениз Шмандт-Бессера «До письма»[342]. Книга стала итогом более чем тридцатилетнего исследования. Суть изложенной в ней гипотезы состоит в том, что шумерское письмо развилось из счетной системы. Соответственно, процесс этот занял очень продолжительное время – несколько тысячелетий. Изучая ближневосточные изделия из глины ещё докерамического периода, Д. Шмандт-Бессера постоянно сталкивалась с маленькими изделиями из обожжённой глины в виде шариков, конусов, дисков, тетраэдров и т.п. Они появились в конце IX тыс. до н.э. на территории Плодородного полумесяца, включающей Анатолию (без Чатал-Гуюка), Левант (Айн-Газал,

[342] Schmandt-Besserat D. Before Writing / Edited by Forward by William W. Hallo. Vol. 1. From Counting to Cuneform. Vol. 2. A Catalogue of Near Eastern Tokens. Austin: University of Texas Press, 1992.

Иерихон, Бейсамун, Бейда, Мегиддо) и северную Месопотамию - Загрос (Тепе-Асиаб, Немрик, Гандж-Дарех, Телль-Магзалия). За пределами родины земледелия подобные артефакты зафиксированы в поселениях джейтунской культуры. Назначение этих артефактов оставалось непонятным до 1959 г., когда Лео Оппенгейм из Чикагского университета расшифровал табличку II тыс. до н.э. из Нузи (севернее Вавилона), содержавшую перечень овец, ягнят, коз: «Табличка имела форму яйца и была пустотелой, а внутри нее находились геометрические фишки, число которых соответствовало числу упомянутых в клинописи животных. в 1970 г. Шмандт-Бессера высказала догадку, что фишки из Нузи есть конец той самой линии развития, начало которой тянется к непонятным предметам из ранненеолитических поселений. К этому времени Пьер Амье (Лувр) уже пришел к выводу, что фишки в глиняных конвертах из Суз, как и фишки из Нузи, использовались для счета»[343].

Существуют бесспорные соответствия между пятью десятками типов фишек и древнейшими знаками рисуночного письма. Они охватывают такие понятия, как ягненок, овца, корова, собака, хлеб, закром, масло, пища, сладости или мед, пиво, овечье молоко, шерсть, различные виды одежды, металл, кровать, браслет, благовоние, гвоздь, нога и др. По этому поводу Ю.В. Берёзкин замечает: «Остаются, конечно, рисунки, которые к фишкам возвести невозможно, так что определенный логический рубеж между системой фишек и письменностью, видимо, был. Его можно сравнить с переходом от иероглифики к алфавиту. Главное, что наличие системы фишек открыло дорогу для сложения письменности»[344].

---

[343] Березкин Ю.В. У истоков месопотамской письменности и государства // Археологические вести, Вып. 7, 2000. С. 334-338.
[344] Там же. С. 335.

Однако эта мысль разделяется далеко не всеми исследователями древней Месопотамии; так, Ю.В. Березкин замечает по поводу гипотезы Д. Шмандт-Бессера, что ей, действительно, удалось доказать существование в Уруке VI и V знаковой системы, однако служила она исключительно для нужд хозяйственного учета: «Если говорить о внемесопотамских параллелях этой системе, то они напрашиваются сами собой. Это перуанские кипу, археологически известные с цивилизации уари (VII в. н.э.) и затем усовершенствованные инками (XV-XVI вв.). При полном внешнем несходстве, кипу и фишки близки по смыслу. С их помощью можно было передавать числовую информацию, касающуюся определенных категорий предметов, учет которых был важен для поддержания социополитической организации государственного уровня. Соответственно именно такая коммуникационная система, а не письменность сама по себе и должна рассматриваться как необходимое условие существования централизованных сообществ размером 50-100 тыс. чел. и выше[345].

Вероятно, правы критики Д. Шмандт-Бессера: счётные фишки, действительно, были вполне сложившейся знаковой системой, однако служили исключительно для «учёта и контроля». Она существовала в русле общей тенденции к развитию знаковых систем, что и привело в конечном счёте к появлению «настоящего» письма. Однако генетической связи между фишками и «настоящим» письмом, всё-таки, нет. Авторам наиболее веским представляется ещё один аргумент в пользу отсутствия непосредственной связи между счётными фишками и «настоящими» письменными знаками, приводимый Ю.В. Берёзкиным: «После появления письменности сложные фишки постепенно исчезают, простые же –

[345] Там же. С. 338.

сохраняются, что еще раз доказывает однофункциональность сложных фишек и письменности»[346].

К тому же, пока что нет никаких оснований сомневаться в правоте И.М. Дьяконова. Он считал, что «настоящее письмо возникает только там, где фиксируется именно речь»[347]. В случае со счётными фишками это условие не просто не соблюдается, но даже нет возможности соблюсти его: фишки фиксировали даже не понятия, но количестово каких-либо вещей, потребных в хозяйственной деятельности. Иными словами, они обозначали не «слова», но предметы, вещи, которые параллельно обозначались словами («вещи втираются в слова»). Поэтому-то с развитием письма счётные фишки превращаются в простое вспомогательное средство счёта. Другое дело, что от этих фишек ведут свою родословную различные прибора для счёта – абаки, счёты, в конце концов, арифмометры и калькуляторы. Но это уже совсем другая история.

Однако вне зависимости от того, были ли счётные фишки прямыми предшественниками письменности или нет, их появление в IX тыс. до н.э. говорит о том, что мы отметили уже в разделе, посвящённом искусству мезолита и неолита: послепалеолитическое человечество в интеллектуальном отношении было готово создавать знаковые системы, в том числе, и письмо. Такие псевдописьменности сохранились чуть ли не до наших дней. Это, прежде всего, относится к вампум. Так у индейцев-алгонкинов назывались веревочки с нанизанными на них костяными или каменными бусинками, но чаще под «вампумами» подразумевают широкие пояса, так называемые вампумовые пояса, к которым прикрепля-

[346] Там же. С. 337.

[347] Дьяконов И.М. О письменности (От редактора) // Дирингер Д. Алфавит. Москва: УРСС, 2004. С. 9.

лись такие нитки разноцветных бус. У алгонкинов и у ирокезов они служили украшением одежды и валютной единицей, но главное — с их помощью передавались сообщения.

Можно подумать, что развитие записей вампум привело бы к созданию у североамериканских индейцев собственного письма: так, исключительно посредством вампумов долгое время оформлялись договоры между белыми и индейцами. Сохранился, например, вампум, на котором «записан» договор о военном союзе между знаменитым Пенном и его квакерами, с одной стороны, и делаварами - с другой. Согласно этому договору делавары уступали квакерам часть своей территории. На вампуме изображен индеец (представляющий здесь племя делаваров) и белый (то есть Пенн) символически держащиеся за руки. Однако это всего лишь пиктограмма, которая, как мы видели, может существовать в традиционном обществе и параллельно с письмом, и без письма вообще. Подобные пиктограммы, как мы видели, никогда и нигде не становились письмом (хотя постоянно воспроизводились попытки создать письменность на их основе – см. ниже). Важно также отметить, что вампумы служили не только для передачи сообщений и заключения договоров: на них обозначались и наиболее важные события из истории племени. По этим «записям» старики, владеющие искусством «чтения» вампумов, знакомили новые поколения воинов с племенными традициями. Иными словами, это были напоминания для хранителей устной традиции – аналогией этому явлению могут быть рельефы на засовах и дверях догонов, также постоянно напоминающие членам данной семьи о её истории. Как мы видели, они ничуть не становятся письменностью и не обнаруживают даже малейшего движения в этом направлении. То обстоятельство, что у некоторых алгонкинских и ирокезских племен составление и чтение вампумов считалось особо важным делом, также не может быть

аргументом в пользу предположения о грядущем изобретении письма на основе вампум: все традиционные бесписьменные общества чрезвычайно внимательно относятся к фиксации устного исторического предания, и мастер составления «напоминаний» в таких обществах очень высоко ценится. К слову, по опыту общения с догонами в нескольких деревнях на юге и севере Плато Догон можно заключить, что устные исторические традиции отличаются точностью и позволяют в перспективе в деталях реконструировать историю догонов[348]. То же можно сказать и о любом другом народе Мали – сенуфо, бамбара, сонинке, бозо и др.

Знаковые системы, типологически схожие со счётными фишками, теснейшим образом связаны с мненмоническими приёмами, применяемыми в архаичных обществах для точной передачи информации. Пример такой мнемонической техники, ссылаясь на Т. Томпсона, приводит в своей книге Д. Диринger: «В 1852 г. президенту Соединённых Штатов был доставлен дипломатический пакет, а вместе с ним традиционная трубка мира. Этот пакет вручила президенту делегация от индейцев пуэбло штата Нью-Мексико как предложение дружбы и торговли и как символическое открытие пути из страны племени моки в Вашингтон.

[348] В конце января 2016 г. в Бамако прошёл I Фестиваль культуры догонов Огонбанья (это слово можно перевести как «чаша вождей». В ходе фестиваля состоялась конференция, участниками которой стали ведущие интеллектуалы-догоны. В их выступлениях постоянно высказывалась мысль о необходимости синхронизировать устные традиции отдельных деревень и культурно-исторических областей Страны догонов. Дело в том, что в одной деревне может быть несколько традиций. Так, в д. Энде, где проводились полевые исследования, их три. Вероятно, объясняется это тем, что первоначально две группы переселенцев из «Страны манде» основывали свои поселения в одном и том же месте, но в разное время. Впоследствии они сливались в одну деревню, где потомки каждой из групп первопоселенцев по праву считали себя наследниками основателей деревни.

«Предметы, содержавшиеся в пакете, освежили память переводчика, который заявил: “Одна из этих двух фигур представляет собой народ моки, другая – президента; шнурок – это дорога, которая разделяет их; перо, привязанное к шнурку, представляет собой место встречи; неокрашенная часть шнурка обозначает расстояние между моки и местом встречи, а окрашенная его часть – расстояние между президентом и этим местом. Ваша светлость соблаговолит заметить, что расстояние между моки и местом встречи очень большое”. Несколько перьев между неокрашенной и окрашенной частями шнурка символизируют географическое положение племени навахо по отношению к Вашингтону»[349].

Из приведённого отрывка очень хорошо видно, что в подобных случаях главное – это не способы кодирования и хранения информации (как в «настоящей» письменности), но память, которая опирается на более или менее произвольно избираемые зрительные образы. Отличие подлинного письма от таких мнемических систем в том и состоит, что письменное сообщение может быть прочитано теми, кто владеет данной письменной системой, но не имеет ни малейшего представления о его содержании; с посланием пуэбло дело обстоит прямо противоположным образом – для того, чтобы «прочитать» его, требовалось знать его содержание.

Другой пример чисто мнемонической «записи» – «палочки гонцов» австралийских аборигенов – приводит И. Фридрих: «Это круглые палочки или дощечки с нанесёнными на них зарубками разной степени сложности; их вручают послу, чтобы они помогли ему запомнить и точно передать смысл сообщения. Так, послание <…> говорит

[349] Дирингер Д. Ук. соч. С. 44; ссылка на: Thompson T. The ABC of our Alphabet. L.: The Studio Publications. 1945.

о необходимости собраться в определённом месте, а зарубки означают различные предметы на пути к месту собрания»[350].

Как специально отмечает И. Фридрих, «отдельные насечки не изображения соответствующих местностей, а условные памятные знаки в помощь послу, задача которого устно изложить содержание послания»[351]. С мнемоническими системами тесно связано и так называемое «предметное письмо», в том или ином виде существовавшее, вероятно, у всех народов мира. Кажется, самым ранним из таких предметных посланий, попавших в исторические хроники, было послание от скифов, полученное вторгшимся в их страну Дарием. Оно состояло из птицы, мыши, лягушки и пяти стрел. Послание, если верить Геродоту, имело такой смысл: «Если персы не улетят в небо, как птицы, не спрячутся в норах, как мыши, или в воде, как лягушки, то им не укрыться от стрел скифов»[352]. Как сообщает И. Фридрих[353], нечто подобное существует и у батаков на о. Суматра. Они посылают врагу «огненное письмо», состоящее из выжженных на бамбуковых табличках «настоящих» текстов с угрозами, но также и нескольких ножей или каких-либо других братоубийственных снарядов; всё это обёрнуто в трут и кокосовое волокно, употребляемое для разведения огня. Человеку, получившему такое послание, достаточно одного взгляда на него чтобы понять, что его в ближайшее время зарежут, а дом сожгут.

Тут любопытно, что фонетические ребусы проникают даже в предметное письмо. Так, у йоруба слово *“efa”* – «шесть» по звучанию совпадает с другим словом, обозначающим «чувствовать симпатию»; поэтому юноша-йоруба, желая

[350] Фридрих И. Ук. соч. С. 35.
[351] Там же.
[352] Геродот. IV, 131 и далее.
[353] Фридрих И. Ук. соч. С. 34.

сообщить о своих чувствах понравившейся ему девушке, посылает ей шесть связанных вместе раковин-каури. А из этого следует вывод, чрезвычайно важный для разрешения проблемы возникновения древнейших систем письма: если фонетика проникает в знаковую систему, не имеющую отношения к собственно пиктографии, то почему бы не допустить, что древнейшие системы письма изначально включали фонетические знаки, для чего вовсе не обязательным был какой-то особый пиктографический этап эволюции письма?

Как можно было видеть на приведённых выше примерах, предметное письмо предельно метафорично. Это тоже отмечено исследователями письменности: «Предметное письмо обладает одной замечательной особенностью, характерной для всего процесса развития письменности; вещи, сами по себе непосредственно не передаваемые, как, например, лохмотья, заменяются внешне подобными символами; иссохшее тело – камнем и кукурузными зёрнами, мрачное будущее – кусочком каменного угля и т.д.»[354]

Таким образом, в предметном письме мы имеем дело с изобразительными метафорами. Этот приём, несомненно, был одинаковым во всех культурах, где имело хождение предметное письмо, однако значение и внешний вид таких метафор определялся реалиями данной культуры, и поэтому мог быть совершенно непонятен носителями других культур (не случайно расшифровка скифского послания Дарию, по Геродоту, потребовала от персов столь значительных умственных усилий). Вместе с тем, даже самая примитивная пиктография делает сообщение понятным носителю любой культуры, если он знает значение символов. Таким образом, предметное письмо и мнемонические системы вроде кипу у инков, или вампум у алгонкинов и ирокезов не просто

[354] Там же.

не были полноценным письмом – до поры до времени они оставались более или менее эффективной альтернативой письменности. Пока передаваемая и хранимая такими системами информация ограничена только сведениями о числе и характере объектов, а объём этой информации ограничен, мнемонические системы прекрасно справляются с поставленной перед ними задачами.

Но как только объём передаваемых сообщений резко возрастает, а содержание их усложняется, приходится искать другие способы хранения информации. Как показывает мировой исторический опыт, это происходит только с возникновением государства – именно оно выступает естественным «заказчиком» на изобретение письма, и, вероятно, оно-то и берёт на себя ответственность за это изобретение.

2. Дисграфии

Прежде чем непосредственно обратиться к изобретению письма, мы попробуем рассмотреть некоторые психофизиологические его основы. Это необходимо для того, чтобы понять, на каком этапе эволюции человека могли возникнуть письменные знаки, и какие именно это могли быть знаки. Прежде чем непосредственно обратиться к изобретению письма, мы попробуем рассмотреть некоторые психофизиологические его основы. Это необходимо для того, чтобы понять, на каком этапе эволюции человека могли возникнуть письменные знаки, и какие именно это могли быть знаки. На с. 128 во «Введение» уже приводилась сделанная Н.А. Бернштейном «опись» уровней построения движений, которая, как он специально отметил, формировалась в филогенезе. Это – напомним - уровень палеокинетических регуляций, уровень синергий (таламо-паллидарный уровень),

уровень пространственного поля, он же пирамидно-стриальный уровень, уровень особенно важных для нас предметных действий и смысловых цепей и т.д.) и, наконец, уровень высших кортикальных уровней координаций, т.е., в том числе, рисования и письма, которые и составляют предмет данной монографии.

Таким образом, с точки зрения психофизиолога, не только письмо и рисование, но даже и речь регулируются на одном и том же уровне. О первоначальном едином комплексе изобразительной деятельности, лишь в историческое время расчленившемся на изображение и письмо, говорил Б.Ф Поршнев: «Специфическая для человека способность изображения имеет диапазон от крайнего богатства воспроизведенных признаков (чучело, макет, муляж) до крайней бедности, т. е. от реализма до схематичности. Как известно, современные алфавиты и иероглифы восходят к пиктографическому письму – графическим изображениям, бесконечное и ускоряющееся воспроизведение которых требовало все большей схематизации, пока связь с образом совсем или почти совсем не утратилась; буквы стали в один ряд с фонемами (не знаками, а материалом знаков). Но широчайшим образом развились и разветвились виды изображений – скульптурные и графические, планы и чертежи, оттиски и реконструкции, индивидуальные отражения и обобщенные аллегорические символы. Все они имеют то свойство, которого нет у первичных речевых знаков: сходство с обозначаемым предметом. Это свойство – отрицание исходной характеристики знака как мотивированного полным отсутствием иной связи с предметом, кроме знаковой функции, – отсутствием сходства и причастности. Изображение как бы «декодирует» речевой знак»[355].

[355] Поршнев Б.Ф. Ук. соч. С. 140.

Некоторые фундаментальные факты, прочно установленные психологами и педагогами-практиками, явно имеют отношение не только к коррекции письменных навыков, но и к истории приобретения человеком самих этих навыков: «…развитие письма у детей не сводится только к тому, что отдельные операции объединяются, автоматизируются и т.д., а что участие в нем отдельных психических процессов, т.е. психологическое содержание письма не остается одним и тем же, и меняется в процессе развития»[356].

С позиций культурно-исторической психологии вполне логичным будет допущение, что и в человеческой истории «психологическое содержание менялось в процессе развития». И действительно – имеется немалое количество совпадений, которые не могут быть случайностью. Так, некоторые упражнения, предлагаемые для реабилитации детей, прямо-таки напрашиваются на сравнение с древнейшими рисунками.

Психологи-практики приходят к чрезвычайно важным для истории возникновения письма выводам: к примеру, по практически единодушному мнению специалистов по детской психологии, показателем уровня развития изобразительной деятельности является линия; поэтому письма без рисования не существует: «успех школьных письменных упражнений у детей в большей степени зависит от их графического опыта до поступления в школу»[357]. Этот вывод полностью подтверждается новейшими исследованиями: «…рисовальные движения генетически предваряют графику письма, дают основу их общему развитию. Они формируют связи зрительного и двигательного анализаторов, в целом

[356] Цветкова Л.С. Нейропсихология счета, письма и чтения: нарушение и восстановление. М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2000. С. 158.

[357] Гурьянов Е.В. Психология обучения письму. Формирование графических навыков письма. Москва: АПН РСФСР. 1959. С. 71.

подготавливают руку ребёнка к дальнейшему овладению графическими движениями»[358]. Иными словами, «… если в процессе подготовки дошкольников и в период обучения их первоначальному письму использовать идентичные графические (рисовальные и письменные) линии в специально разработанных упражнениях, то в процессе обучения создаются благоприятные условия для формирования зрительно-двигательного звена письма»[359]. Создаётся впечатление, что жители пещеры Бломбос 70 тыс. лет назад знали об этой методике и сознательно готовили себя к открытию письма, воспоследовавшему спустя шестьдесят с лишним тысяч лет.

Как уже говорилось во «ВВЕДЕНИИ», проблемы реабилитации детей, страдающих разными видами дисграфий, описываются в обширной литературе. Она посвящена конкретной задаче – решению логопедических проблем современных младших школьников. О происхождении письменности там нет ни слова. Соответственно, перед нами стоит весьма нелёгкая задача: добыть из этого необъятного корпуса информации именно те сведения, что представляют интерес в свете решения интересующей нас проблемы – происхождения письма.

Дисграфией называется неспособность (или затрудненность) овладения письмом; **дислексией** – те же проблемы с освоением чтения. Важно, что эти патологии сочетаются с нормально развитым зрением, слухом и интеллектом, т.е. речь в данном случае не должна идти об обязательной умственной или физической неполноценности (последние только увеличиваю количество ошибок, но не отражаются на их

[358] Захарова М.М. Формирование зрительно-двигательного звена процесса письма на основе использования изобразительно-графического опыта первоклассников. Дисс. на соиск. уч. степени канд. пед. наук: 13.00.02. Тамбов. 2002. С. 44.
[359] Там же. С. 5.

качестве). Скорее можно говорить о воспроизведении некоторых черт восприятия, которые, возможно, были нормой в древности, а сейчас более или менее регулярно встречаются в онтогенезе нормальных детей.

Чаще всего дислексия и дисграфия наблюдаются у ребенка одновременно, но иногда они могут существовать изолированно. Полная неспособность читать – **алексия**, полная неспособность писать – **аграфия**. Дисграфии связаны с дислексиями, поскольку написание букв и слов контролируется путём чтения написанного. Дисграфия – крайне неприятная патология, способная испортит человеку всю жизнь. Как и следовало ожидать, самая ёмкая характеристика этого недуга, известная авторам, принадлежит учителю-практику: «При дисграфии работы детей содержат огромное количество ошибок, ребята могут не использовать заглавные буквы, знаки препинания, часто всё это сопровождается ужасным почерком. В средних и старших классах ученики стараются использовать короткие фразы с ограниченным набором слов, причём допускают в них грубые ошибки»[360].

В современной логопедии и детской психологии существуют несколько классификаций дисграфий и дислексий. К сожалению для нас, общепринятой классификации нет: специалисты ориентируются по преимуществу на работы тех исследователей, что принадлежат к той же научной дисциплине и/или традиции, что и они сами: « Хотя на практике чаще всего с малоизученными проблемами письма сталкивается педагогика и в хронологии изучения письма она имеет наиболее давнюю историю, трудности формирования письменной речи и ее усвоение изучаются в разных науках: дефектологии, психологии, психофизиологии, логопедии, линг-

[360] Бабашева М.М.к. Как помочь ребёнку, страдающему дисграфией // Сеть творческих учителей. 3 августа 2009. http://www.it-n.ru

вистике и в других смежных областях знаний. в последнее время интерес к этому вопросу возник даже у специалистов НЛП. Психология обратилась к этой проблеме в 30х-40х годах XX века, что связано с периодом становления отечественной школы нейропсихологии. Ее основоположник, А.Р. Лурия. В своей работе "Очерки психофизиологии письма" (1950 г.) подробно описывает процессы его формирования. Таким образом, исследования в области психофизиологии и нейропсихологии являются наиболее молодыми. Но изучение этой проблемы в разных науках - это, по сути, разные уровни анализа данной темы. В них ставится много вопросов, ответы на которые часто находятся на стыке междисциплинарных знаний. В то же время для этих исследований характерна малая общность взглядов, что объясняется пока что существующим дефицитом информации на данный момент[361].

Наиболее часто встречается **фонематическая (или акустическая) дисграфия (дислексия)**[362]. Дети с этой патологией плохо распознают фонемы, из которых состоят слова. Они путают звуки речи, вследствие чего те в словах сливаются между собой. Нередко сливаются и сами слова. Чужую речь такие дети тоже воспринимают плохо. Проявляется фонема-

[361] Детковская, О.В. О значении интегрированного подхода к диагностике и коррекции трудностей обучения на примере формирования письменной речи // Российский общеобразовательный портал. edu.of.ru/attach/17/48631.rtf.

[362] Около 46% всех случаев дисграфии (ошибки, обусловленные недостаточностью фонематического восприятия и/или ошибки, связанные с несформированностью фонематического анализа и синтеза). См.: Астахова Т.В. Коррекция оптических и моторных нарушений письма у младших школьников с использованием изобразительных средств. Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата педагогических наук. Специальность 13.00.03 - коррекционная педагогика (логопедия). М.: Московский Педагогический Государственный Университет. 2006. С. 58.

тическая дисграфия в замене знаков, обозначающих схожие звуки. Преобладают пропуски гласных (14% фонематических дисграфий): «Дети допускали пропуски как безударных гласных, подвергавшихся сильной редукции *(«ворбья» - воробья, «гражи» - гаражи, «крандаш» - карандаш, «в комнту» - в комнату),* так и ударных гласных *(«енки» - санки, «хдят» - ходят, «ошбками» - ошибками, «двочки» - девочки, «енжный» - снежный).* Гласные буквы пропускались в разных частях слова: начале *(«вца» - овца),* середине *(«пля» ~ поля, «цпь» - цепь, «дера» - двора, «повр» - повар) и* конце *(«посуд» - посуда, «рыжа» - рыжая, «летучи» - летучие).* В ряде случаев в слове отсутствовали несколько гласных, что значительно затрудняло понимание написанного *(«вемндцтое» - восемнадцатое, «нмло» - намело, «агрде» - огороде, «стршнш» - не страшен)*»[363].

В результате, появляются трудности в правописании: ребёнок не распознаёт изменения звучания в разных грамматических категориях. В общем, те же ошибки наблюдаются и при чтении – буквы путаются, при стечении пропадают согласные, а слоги переставляются.

Оптическая (или зрительная) **дисграфия**[364]**,** по мнению специалистов, скорее всего, обусловлена неустойчивостью зрительных впечатлений и представлений. Она проявляется в том, что смешиваются и взаимозаменяются похожие по рисунку буквы (З — Э, Р — Ь), буквы с дополнительными элементами (Л — Д, З — В) и буквы, состоящие из одинаковых,

---

[363] Там же. Следует отметить, что, судя по данным, приводимым Е.А Чернявской, пропуски гласных характерны для детей, страдающих общей задержкой психического развития (см. Чернявская Е.А. Динамика высших психических функций при обучении чтению и письму первоклассников с задержкой психического развития. Дисс. на соиск. уч. степени кандидата психологических наук. Специальность 19.00.04 - медицинская психология. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2000. С. 134).

[364] Около 24% всех случаев дисграфии (там же).

но различно расположенных в пространстве элементов (Н — П — И, Т — Г). Дети, которым трудно запомнить букву зрительно, могут перевернуть её, пропустить или добавить лишний графический элемент: «В данной группе ошибок преобладали смешения букв по кинетическому сходству (16,6%), представляющие ошибочные написания букв, в которых совпадает начертание первого элемента. Написав его, дети далее неправильно передавали количество однородных элементов *(«мопата» - лопата, «апремя» - апреля, «идёл» - идём, «долашняя» - домашняя; «Тальма» - Пальма, «Претье» - Третье, «затели» -запели, «спучат» - стучат; «жодит» - ходит, «упрахнение» - упражнение; «или» - шли, «лщцо» -лицо, «ииеснадцатое» - шестнадцатое; «во дворще» - во дворце),* либо ошибочно выбирали последующий элемент *(«Гябята» - Ребята, «Рвоздь» - Гвоздь; «бидит» - будут, «хвостук» - хвостик; «убача» - удача, «продную» - пробную; «щумно» - шумно, «дошечка» - дощечка; «Ч домов» - У домов, «Уайник» - Чайник; «Кадо» - Надо; «поворчая» - поворчал, «Садовал» -Садовая; «урок» - урок, «печко» - печка; «У Андрюши» - У Андрюши, «на рисупке» - на рисунке; «потята» - котята, «козний» - поздний;…* В обоих случаях имело место проявление трудностей серийной организации движений, инертности в переключении с одной двигательной формулы на другую, что совпадает с толкованием таких ошибок как «кинетических»[365].

К оптическим дисграфиям относится и так называемое «зеркальное письмо». Чаще всего оно встречается у левшей, которые легко могут прочитать, написать и скопировать букву, цифру или слово в любом направлении. Но при этом отмечено, что «у большинства детей в возрасте от 3 до 7 лет обнаруживается спонтанное зеркальное письмо, и оно является

[365] Там же. С. 61.

необходимым этапом овладения письмом»[366]. Это замечание имеет огромное значение для нашей темы и, как можно надеяться, способно пролить свет на некоторые тёмные моменты истории зарождения письма в древности.

Относительно правомерности отнесения наименее изученной категории нарушений письма – **дизорфографии**[367] – к дисграфиям единого мнения нет. Обычно при этом нарушении письма ребёнок хорошо знает правила, но не может применить их, не может обнаружить ошибку и исправить её, не в состоянии овладеть пунктуацией. Дизорфография характерна для школьников всех возрастных групп, однако чаще всего встречаются ошибки на правила, изученные ещё в начальной школе.

Отнесение к дисграфиям кинетической (моторной) формы дисграфий и дислексий также остаётся спорным. В этом случае фиксируются нарушения движений глаз в процессе чтения: сложное восприятие осуществляется с помощью активных поисковых движений глаза, а неподвижный глаз воспринять сложное изображение не может. Кинетическая (моторная) дисграфия также может быть связана с неразвитостью моторики руки.

Существуют также вторичные (неспецифические) дислексия и дисграфия. Если первичная дисграфия (дислексия) обусловлена нарушением одной из базисных предпосылок письменной речи, то для вторичных дисграфий таких специфических предпосылок нет: дети легко дифференцируют фонемы, ориентируются в звуко-буквенном анализе слова,

---

[366] Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Функциональные асимметрии человека. М.: «Медицина», 1988. С. 93.

[367] Около 24% всех случаев дисграфии (ошибки, связанные с несформированностью анализа структуры предложения – 3%; ошибки, связанные с неумением выделить из текста предложение – 21%) (Астахова Т.В. Ук. соч. С. 61).

распознают сложные зрительные изображения, у них нет ограничений в движениях. Вторичные дислексия и дисграфия связаны, скорее всего, с дефицитом произвольной концентрации, переключения и распределения внимания. Ещё одна причина возникновения вторичных дисграфий – плохая слухо-речевая память: она мешает запомнить прочитанный или диктуемый текст и правильно воспроизвести его. Особое значение имеет темп деятельности во время письма и чтения. Те дети, что не успевают писать и читать в заданном темпе, делают разнообразные ошибки, характерные для всех видов дислексий и дисграфий сразу. Но при снижении темпа ошибки исчезают.

Можно сделать вывод, что причины, приводящие к возникновению дисграфий, явно неоднородны. Однако некоторые общие моменты можно считать прочно установленными. Так, например, «зеркальное письмо» имеет причиной неустойчивость праворукости у детей 7-8 лет. Той же причиной объясняются и трудности в овладении пропорциями в рисунке[368].

По практически единодушному мнению педагогов-практиков, реабилитация детей, страдающих дисграфией, сводится к тренировке речевого слуха и развитию зрительной памяти[369]. Иными словами, всё, что требуется – научить ребёнка уверенно распознавать звучание фонем, и прочно запомнить графические символы, их обозначающие. При этом причины, приводящие к плохому узнаванию и/или запоминанию звуков и графики, практически не анализируются.

Вероятно, глубинные причины дисграфий и дислексий следует искать в последовательности действий акта письма. Прежде, чем написать что-либо, а также в процессе письма,

---

[368] Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Ук. соч. С. 47, 48.

[369] Бабашева М.М.к. Ук. соч.

современный обучающийся письму ребёнок совершает ряд необходимых мыслительных операций. Сначала создаётся мысленный план письменного высказывания; затем предложение, которое необходимо записать, дробится на составляющие его слова; чтобы правильно написать слово, необходимо определить его звуковую структуру, последовательность и место каждого звука. На начальных этапах овладения письмом детей заставляют проговорить каждое слово. Это помогает уточнить характер звука, отличить его от сходных звуков, определить последовательность звуков в слове. Следующая операция – выделенную из слова фонему надо соотнести с определенным зрительным образом буквы. Буква, как и звук, неустойчива. Её начертание может варьироваться в очень широких пределах: она может быть большой или маленькой, угловатой и округлой. Крайне изменчивы и пропорции в разных почерках. Буква может быть написана разными способами на разных поверхностях, разными цветами, может быть выпуклой или вогнутой. Соответственно, ребёнок должен уметь уверенно распознавать букву во всех этих случаях. Тут нужен высокий уровень обобщения, поскольку требуется уверенно вычленять в сумятице графем неизменные элементы, только и отличающие одну букву от другой. Затем ребенок должен воспроизвести с помощью движений руки зрительный образ буквы. Каждый элемент на этом этапе выписывается отдельно, даже если в школе требуют писать слитно всю букву или несколько букв сразу. Ребенок постоянно контролирует то, что делает, и думает, что и как нужно делать дальше. На осознание действия, определение стратегии последующего действия необходимо такое же время, как и на выполнение самого движения. Несформированность любой операции, обеспечивающей процесс письма или чтения, может привести к определенным трудностям при обучении грамоте, вызвать дисграфию или дислексию.

Теперь нам предстоит понять, что же в приведённых выше сведениях имеет отношение к проблеме возникновения письма, а что – нет. Проще говоря, что в дизонтогенезе письма имеет отношение к его истории? Считается, что первые системы письма были чисто пиктографическими. Об истинности этого постулата мы поговорим чуть ниже, но то, что пиктография преобладала на самых ранних этапах развития древнейших систем письма, сомнения не вызывает. Это значит, что первым писцам, которые оперировали понятиями, надо было запоминать, прежде всего, графические символы, эти понятия обозначающие. Причём задача эта стояла перед ними куда более остро, чем перед современными школьниками – ведь запоминать надо было не примерно три десятка букв, как в современных алфавитах[370], но несколько сотен графически подчас очень сложных знаков. Соответственно, и нас должны интересовать в первую очередь оптическая и кинетическая дисграфии (дислексии).

Но на самом деле чистой пиктографии, вероятно, никогда и нигде не было. Как отметил А.М. Карапетьянц, «фонетический принцип начинает действовать ещё при выработке словаря (прежде всего для абстрактных понятий и других трудноизобразимых элементов действительности)»[371]. И действительно, во всех древнейших системах письма присутствуют и фонетические знаки, правда, весьма своеобразные. Их обычно называют «ребусами»: «Уже на стадии развития пиктографии было ясно, что рисунки можно подобрать не ко всем значениям. Поэтому пользовались дополнительным приёмом, сохранившимся в течение всего времени существования шумерской письменности: а именно, для передачи понятия, не имеющего своего рисунка, употребляли

[370] В русском алфавите 33 буквы, в арабском – 29, латинском – 26.
[371] Карапетьянц А.М. Ук. соч. С. 446, 447.

знак для слова-омонима (одинаково звучавшего, но другого по значению), например, для */gi/* ‘возвращать’ писали знак ‘тростник’ со звучанием */gi/* (принцип ребуса). Подчеркнём, что особых специально слоговых знаков в шумерской письменности нет, а есть лишь ребусное употребление обыкновенных словесных знаков (идеограмм)[372].

Таблица II. Распространенность нарушений письма; в %

Виды нарушений	Обследуемые группы детей	
	норма (п=28)	ЗПР (п=28)
Пишут простые слова	-	7
Резко замедленный темп письма	-	4
Тремор	-	4
Макрография	-	11
Зеркальность	-	7
Пропуски букв:	21	46
согласных	21	39
гласных	-	7
Замены гласных	-	21
Замены согласных:	18	21
фонетически близких	7	7
графически близких	11	14
«Фонетическое» письмо	-	7
Перестановка букв	-	4
Нарушение выделения слов в предложении	-	14

Они отмечены в самых ранних памятниках, и не только шумерских, о которых пишет И.Т. Канева. Такие же конструкции встречается и в древнейших памятниках египетского

[372] Канева И.Т. Ук. соч. С. 12.

письма (имя «Нармер» ; ;) и в иньских гадательных надписях (иероглиф *цзай* («бедствие», «несчастье»). Следовательно, даже в самом начале эпохи развития письма в пиктограммы включались фонемы – а из этого следует, что фонематическая дисграфия также заслуживает самого пристального нашего внимания. Дело в том, что на фонематические дисграфии можно взглянуть с нетрадиционной точки зрения, попробовать перевернуть их, так сказать, «с ног на голову». Эта крайне неудобная в обычной жизни позиция оказывается весьма практичной в том случае, когда речь идёт не об освоении современным ребёнком готового алфавитного письма, но о человеке глубокой древности, только создающего письмо.

И с этой, «неправильной» точки зрения, фонематические дисграфии приобретают совершенно неожиданный смысл: дети, страдающие этой патологией, воспроизводят действия древних писцов, создававших в рамках пиктографического письма знаки, способные обозначить то, что с трудом поддаётся обозначению одними только зрительными образами! Больше того, фонематические дисграфии имеют отношение и к возникновению алфавитного письма: не напоминает ли пропуск гласных многочисленные алфавиты (и, прежде всего, финикийский) где гласные на письме не обозначаются, или обозначаются только долгие гласные (арабский)? а из этого следует очень важный вывод: то, что сейчас является явной патологией, в древности было не просто нормой, но совершенно необходимым и неизбежным этапом создания письменности; это была мыслительная операция, без которой невозможно было бы создать систему передачи информации, способную обозначить любую словесную конструкцию. И подтверждается такое предположение тем, что некоторые «патологии» проявляются и в дизонтогенезе, и в норме. Эти

данные приведены в Таблице II: такие нарушения, как зеркальность письма, макрография, «фонетическое» письмо (т.е. когда пишут, «как слышат») и др., в контрольной группе нормальных детей вообще отсутствуют; однако и у нормальных детей, и у тех, что страдают задержкой психического развития, обильно представлены пропуски и замены букв. Показательно также, что больше всего ошибок связано с согласными, и особенно – с фонетически близкими (число ошибок и у нормальных детей, и у тех, что страдают задержкой психического развития одинаково (!). Однако ошибки, связанные с гласными, встречаются только у детей с задержкой психического развития, и число этих ошибок очень велико. Это, между прочим, объясняет, почему во многих алфавитах отсутствуют знаки, обозначающие гласные – они хорошо слышны, и особенно в языках, где мало гласных звуков. Согласные же должны обозначаться предельно чётко, поскольку многие звуки легко спутать друг с другом (p-b, s-z, ϕ-β, и т.д.). Но всё это относится к реконструкции той эпохи, когда письмо уже очень далеко ушло от гипотетических начальных пиктограмм, тех самых, что, по мнению П. Дамеров, трудно изучать методами филологии. В рамках нашей темы гораздо важнее другое: поскольку фонематические нарушения встречаются и у нормальных детей, можно с большой долей вероятности предположить, что нарушения эти в онтогенезе неизбежны. Соответственно, согласно культурно-историческому закону, эти «патологии» когда-то и были «нормой». И тут возникает вопрос: что должно было делать общество, только создающее письменность, причём все члены этого общества, мягко говоря, склонны к фонематическим ошибкам? Ответ прост: алфавитные системы письма в таких условиях попросту не могли быть созданы. Но в любом правиле неизбежны исключения, и потому фонетика всё же попадала в пиктографию, но, как мы сможем убедиться в последней главе, в весьма своеобразном виде.

Всё то же можно повторить и о «зеркальном» письме: воспроизведение его в определённом возрасте в части современной человеческой популяции свидетельствует о том, что в древности это тоже могло быть нормой. И действительно: в древнейших системах письма направление строки чётко не фиксируется, т.е. и для писавшего, и для читавшего надпись человека её направление действительно не имело значения, и он с одинаковой лёгкостью мог читать её и слева направо, и сверху вниз, и справа налево!

Чрезвычайно интересны для нас и сведения о том, как педагоги и психологи-практики борются с дисграфиями и дислексиями. Если руководствоваться культурно-историческим законом, то вполне вероятным будет такое предположение: компенсация дисграфий и дислексий может следовать теми же путями, которыми в древности двигались изобретатели письменности. Предположение это отчасти подтверждается тем, что именно такой путь фрагментарно воспроизводят изобретатели письма в историческое время. Прежде всего, те педагоги и психологи-практики, что заняты обучением письму и нормальных, и «трудных» детей, отмечают исключительно позитивную роль рисунка в процессе овладения письмом: «… реализация комплекса специальных упражнений для детских дошкольных учреждений и начальной школы создаёт благоприятные условия при формировании зрительно-двигательного звена процесса письма, основными среди которых являются следующие:

1) технология начертания рисовальных линий, идентичных письменным;
2) ограничение изобразительной деятельности детей декоративным видом рисования, так как в закономерности линейного изображения орнамента в большой степени присутствует идентичность

рисовальных линий графическим (письменным), а также расширение сферы употребления наклонных линий, используемых в рисунке орнамента»[373].

Как отмечали в I Главе, неолитическое искусство в канун изобретения письменности приходит к предельно условным формам, которые вполне допустимо трактовать как «декоративный вид рисования»; даже скульптура становится, в известном смысле, «декоративной» и «орнаментальной» (если иметь в виду исключительно формальный аспект, а не семантику этих изображений). Что касается письма, изобретённого уже в историческое время в традиционных обществах Америки и Африки, то констатация «условности» и «орнаментальности» их изобразительного искусства стала поистине общим местом во всех посвящённых ему исследованиях. М.М. Захарова сделала и другие выводы, очень важные для нас: «Наряду с позитивным в качестве воспроизведения линий, образующих форму букв (графем), у младших школьников формировалось умение аналитически воспринимать графический материал, следовательно, они овладевали приёмами анализа, синтеза, сравнения и обобщения…»[374]. Таким образом, получается, что не только человек формирует письмо – в известном смысле, и письмо формирует человека.

Обращает на себя внимание широкое использование пиктограмм практически во всех реабилитационных методиках. Само по себе это не должно вызывать удивления: человек до 90% информации получает благодаря зрению. Однако тут есть и нечто большее: пиктография позволяет обучить чте-

[373] Захарова М.М. Формирование зрительно-двигательного звена процесса письма на основе использования изобразительно-графического опыта первоклассников. Дисс. на соиск. уч. степени канд. пед. наук: 13.00.02. Тамбов. 2002. С. 115.
[374] Там же.

нию даже таких «тяжёлых» детей, как аутисты. Для этого используется метод «глобального чтения». Суть его «заключается в том, что ребёнок может научиться узнавать написанные слова целиком, не вычленяя отдельных букв»[375]. Таким образом, ребёнок усваивает готовую *пиктограмму слова, написанного фонетическим письмом*. Обычно такая пиктограмма дополняется изображением обозначаемой вещи. Иными словами, фонетика усваивается в зрительных образах. И, судя по результатам такой методики, она не просто успешна – похоже, что это вообще единственный путь реабилитации при серьёзных отклонениях от нормы.

И тут-то начинается самое интересное: при обучении аутичных детей одним глобальным чтением ограничиваться нельзя. По мнению психологов-практиков, обучение чтению целесообразно вести по трём направлениям: это аналитико-синтетическое (побуквенное), послоговое и, наконец, глобальное чтение[376]. В известном смысле, такой метод напоминает действия древнейших писцов, когда-то изобретавших письменные знаки в первый раз. Сходство тут сводится к тому, что фонетические элементы сразу органично включаются в пиктограммы. Ведь картинка, изображающая арбуз, в сочетании с написанным фонетическим письмом словом «*арбуз*» ничем решительно не отличается от египетских иероглифов, соединяющих «картинку» и фонограмму, или от шумерских протоклинописных знаков. С другой стороны, та же схема проглядывается и в действиях изобретателей письма в XIX-XX вв.: им тоже требовался хоть и краткий, но обязательный пиктографический этап. Понятно, что реабилитацию детей-аутистов нельзя механически опрокидывать

[375] Нуриева Л.Г. Развитие речи у аутичных детей. Методические разработки. Москва: Теревинф, 2006. С. 10.
[376] Там же. С. 9.

в древность – ведь они приобщаются к уже готовой системе письма, отработанной столетиями, а то и тысячелетиями. Важно тут то, что сама эта реабилитация воспроизводит историческую последовательность возникновения типов письменности: движение идёт именно от пиктограммы к алфавиту, и никогда наоборот. Обращает на себя внимание и ещё одно обстоятельство: метод пиктографического обучения помогает освоению письма не только аутистами, но и заметно способствует освоению письменно речи детьми без отклонений в развитии. Как отмечает В.П. Яссман, обучение пиктографическому письму развивает у детей дошкольного и младшего школьного возраста необходимые предпосылки к освоению письменной речи; улучшает процесс описания детьми содержания сюжетных картинок; способствует более правильному выделению предлогов, обозначающих пространственные отношения[377]. Наконец, «программа обучения пиктографическому письму создала предпосылки для глубокого усвоения другого учебного материала детьми. Разработанная методика способствовала развитию умения анализировать, выделять существенное, устанавливать связи и отношения между субъектом и объектом действий»[378].

Иными словами, пиктография развивает мышление. До сих пор непонятно, насколько рисунок связан с письменными навыками. Однако не вызывает сомнения то, что хорошо рисующие дети быстрее и лучше овладевают навыками письма. Об этом, опять-таки, недвусмысленно говорят данные практических психолого-педагогических исследований.

---

[377] Яссман В.П. Формирование письменной речи у детей дошкольного и младшего школьного возраста методом пиктографического письма. Дисс. на соискание ученой степени кандидата психологических наук. Комсомольск-на-Амуре: Комсомольский-на-Амуре государственный педагогический институт, 1998. С. 137.

[378] Там же.

Подводя итог этому разделу, отметим два обстоятельства: во-первых, современные дисграфии и способы их реабилитации позволяют реконструировать мышление древнего писца далеко не во всей его полноте. То, что поддаётся реконструкции – лишь небольшой сегмент древнего мышления. Положение осложняется ещё и тем, что логопеды, педагоги и практические психологи, занятые реабилитацией поражённых дисграфиями и дислексиями детей, даже и не пытаются определить те глубинные нейропсихологические механизмы, которые, с одной стороны, приводят к появлению дисграфий, с другой – помогают их же преодолевать. Однако и то малое, что удаётся реконструировать, недвусмысленно указывает на пиктографию как на обязательный этап эволюции письма. Можно даже сказать, что если бы пиктографии не было, то не было бы и письменности как таковой. Столь же неизбежным представляется и этап «ребусного» письма – строго говоря, «ребус» представляет собой единственную возможность преодолеть то, что можно назвать фонематической дисграфией в условиях, когда не было ни логопедов, ни психологов, не педагогов.

То, что эти этапы эволюции письма представляются необходимыми и неизбежными, мы сможем убедиться на материале следующего раздела, посвящённого случаям изобретения письма в Новое время.

3. Изобретение письменности в Новое время (XIX-XX вв.)

В отличие от древних систем письма, эти изобретения задокументированы европейской этнографией, в некоторых случаях – даже в деталях. В каждом из этих случаев изобретатели знали о существовании письменности у других народов,

а в некоторых случаях и владели ею. Соответственно, тут не может быть полной аналогии с древними египтянами, шумерами и китайцами, не имевших предшественников и, соответственно, не имевших возможности опереться на чей-либо опыт. Но так ли уж на пустом? Как уже неоднократно говорилось выше, позднее (стадиально, но не хронологически) традиционное искусство приходит к пиктограммам, причём, это относится и к наскальным изображениям, и к скульптурам, и к маскам. Больше того – как мы видели, знаки-индексы можно обнаружить и в культуре античного Рима. Эта пиктографическая фаза может продолжаться сколь угодно долго – доказательством этому тезису может служить любая африканская традиция, чьё происхождение уходит корнями в мезолит (средний и/или поздний каменный век), но практически «не ловится» ни археологическими, ни этнографическими методами.

Как знать – может быть, в примерах изобретения письменности в историческое время нам удастся обнаружить нечто такое, что прольёт свет на процессы, приведших к изобретению письма в глубокой древности? Немецкий грамматолог И. Фридрих собрал многочисленные случаи изобретения письменности представителями традиционных культур («нецивилизованных народов» в терминологии И. Фридриха). Нам только остаётся вслед за немецким исследователем рассмотреть некоторые из этих случаев, и попытаться определить, в какой степени почти современные изобретатели письма повторяли путь своих далёких предшественников в Египте, древнем Китае и Шумере.

Самый ранний зафиксированный случай изобретения письма в Новое время – письменность чероки. В 1821 г. в США индеец-чероки по имени Секвойя (Сиквайи) создал письменность для своего языка. По версии, приводимой И. Фридрихом, в миссионерской школе он видел английские

книги и даже получил в подарок то ли букварь, то ли Библию, но английского языка не знал. Таким образом, Секвойи не знал английской письменности как таковой, но имел чёткое представление, по крайней мере, и о её существовании, и о самом принципе алфавитного письма. Следовательно, о самой возможности создания письменности он имел вполне цельное представление. Первый шаг Секвойи не отличался оригинальностью – как и его древние предшественники в Китае или Египте, он попытался создать систему рисунчатого письма. Интересно, что достоверных сведений о ней не сохранилось: Секвойя, в отличие от своих древневосточных предшественников, очень быстро отказался от этой идеи. Знакомство с английским письмом, возможно, поспособствовало быстрому осознанию индейцем сложности задачи создания отдельного символа для каждого слова. Фридрих писал по этому поводу: «Тут ему пришло в голову, что слова просто можно разложить на слоги, создав тем самым слоговое письмо. Однако этот важный шаг, как показывают другие параллельные случаи создания письма в наше время, вряд ли был результатом его собственных стараний, скорее он был подсказан ему миссионерами, вероятно, читавшими для него по буквам и по слогам слова в букваре. Сначала Секвойя составил репертуар из 200 слоговых знаков, но они допускали и дальнейшее упрощение. Так как множество знаков изображало слоги типа «S+согласный+гласный», то изобретатель, видимо, опять-таки не без влияния со стороны миссионеров, ввел особый знак для S, который, всюду сохраняя свою форму, мог ставиться перед различными слогами. Это уже было предпосылкой для создания буквенного письма, но предпосылка не получила в дальнейшем никакого развития, Таким образом, Секвойя нашел способ обойтись 85 знаками»[379].

[379] Фридрих И. Ук. соч. С. 194-195.

Есть и ещё одна весьма многозначительная деталь: Секвойя не стал утруждать себя изобретением графических символов, и воспользовался знаками латинского алфавита. Значения их он не знал, что, возможно, даже помогло нагрузить их совершенно новым фонетическим (слоговым) значением. Так, слог *la* он обозначил знаком W, слог *gu* – Е, для слога *mi* выбрал букву Н и т.д. Понятно, что для всех 85 слогов языка чероки знаков латинского алфавита не хватало. Поэтому Секвойя создал несколько новых знаков, видоизменив латинские буквы, или придумав оригинальные символы. Итак, первое, что бросается в глаза в истории Секвойи – наличие сверхкороткой «пиктографической» фазы, а также быстрота, с которой была придумана система письма.

Иначе передаёт смысл намерений Секвойи Д. Дирингер: «То обстоятельство, что чирокские[380] знаки ни в одном случае не сохранили значения английских букв, является, по нашему мнению, ярчайшим доказательством намерения Секвойи создать письменность, совершенно отличную от английского алфавита. А тот факт, что силлабарий Секвойи вполне удовлетворительно передаёт язык чироки, подтверждает, что создатель этой письменности понимал, как следует подходить к разрешению тех проблем, с которыми он столкнулся»[381].

Следует заметить, что мысль Дирингера о том, что Секвойя сознательно стремился создать систему, совершенно отличную от английского алфавита, вероятно, весьма близка к истине. Но дело не ограничилось только программным отказом от письма «белого человека» - Секвойя не воспользовался и формами традиционного искусства чероки. А это говорит о том, что он прекрасно понимал, что создаёт

[380] Так в тексте книги (Дирингер Д. Ук. соч. С. 212).
[381] Дирингер Д. Ук. соч. С. 212.

нечто совершенно новое, в культуре чероки невиданное и неслыханное.

Следует также отметить, что в истории письма чероки и изобретённого в Африке несколькими годами позже письма ваи есть некоторые неясности. Так, недавно появились сведения, что изобретение Секвойи могло повлиять на создателя письма ваи Момоду Дувале Букеле: в 1823 г. (спустя два года после изобретения Секвойей слоговой азбуки), в Либерию переехал индеец-чероки Остин Кёртис. Этот человек поселился в стране ваи в 1829 г., за три года до появления первых памятников письма ваи[382]. Однако речь в статье идёт не о влиянии чероки на ваи в смысле начертания отдельных знаков – они-то не имеют между собой ничего общего – а о передаче от чероки к ваи самой идеи о возможности создания слогового письма. Однако такое предположение кажется избыточным – все создатели письма в историческое время приходили именно к слоговому письму, а не алфавиту. Вероятней всего, делали они это вполне самостоятельно. Именно эти примеры и убеждают, что изобретение письма вовсе не было для его создателей чем-то из ряда вон выходящим. Они делали это изобретение тогда, когда появлялась настоятельная необходимость что-либо записать. И не будет ли вполне закономерным предположение, что так же дело обстояло и в древних обществах? Ведь тот же путь проделывали не одни только чероки и ваи, но и многие другие создатели письменности в Новое и Новейшее время; ниже мы сможем легко убедиться в этом.

Около 1900 г. письменность появилась у эскимосов юго-западной части Аляски у устья р. Кускоквим. По мнению И. Фридриха, именно этот случай изобретения письма

[382] Tuchscherer K., Hair P.E.H. Cherokee and West Africa: Examining the Origins of the Vai Script // History in Africa, № 29, 2002. P. 427-486.

в новое время «дает богатейший материал для изучения возникновения письма и позволяет провести многочисленные параллели с возникновением письма на Древнем Востоке»[383]. Эта попытка создания письма также была связана с деятельностью миссионеров, но в значительно большей степени, чем в случае с чероки. Если Секвойя просто узнал от миссионеров о существовании самой возможности писать и получил образец письменности (английскую Библию или, по другим сведениям, букварь), то влияние миссии секты гернгутеров на эскимосов было более серьёзным. Миссия работала в этих местах в 1885 г. (к тому времени у эскимосов уже существовала примитивная пиктографическая знаковая система). Но только с появлением миссионеров возникла необходимость записи библейских переводов, причём, требовалось как можно более точно передать звучания имен собственных. А дальше произошло нечто неожиданное: каждый из местных помощников миссионеров создал свою собственную письменность! Самой удачной оказалась та, что была изобретена неким Неком (эскимосское имя Уйякок). Он начал создавать словесное рисуночное письмо вскоре после 1892 г. Это письмо имеет черты как идеографического, так и словесного письма, без фонетических знаков, но с применением символики в передаче абстрактных понятий, глаголов, местоимений и наречий. Затем были введены фонетические подсказки, так как нельзя расценивать как фонетические написания такие следования латинских букв, как *king, Daniel, god* и т.д. Придумать рисунчатые знаки для передачи этих слов было попросту невозможно, и поэтому их писал для Нека его сын Герман, который научился в миссионерской школе читать и писать по-английски. Интересно, что Нек рассматривал эти написания как единые,

[383] Фридрих И. Ук. соч. С. 194-195.

неразложимые словесные знаки, которые он читал совсем по-другому; так, *God* читалось *agaiyun и* т. д. (вспомним метод глобального чтения!). Слова, которые невозможно было обозначить рисунком, передавались при помощи звукового ребуса: «... подставляются сходно звучащие и поддающиеся изображению слова: для *imkut* ‘те’ – сходно звучащее *imgutв* ‘он завертывает’, для *pitiktluko* ‘из-за’ – *pitigtsaun* ‘род оружия’, для *itlpinun* ‘к тебе’ – *itliв* ‘он кладет’ и т.д.»[384].

Рисунок 48. Пиктограммы бамбара, схожие со знаками письма ваи. ***Misisin*** **– «коровье вымя»;** ***Kolon kiséso*** **– «дом каури»;** ***Dankun*** **– «перекрёсток»;** ***Jinè samara*** **– «туфли талантливого человека» (смущение, которое обычный человек испытывает при встрече с гением).**

Нек применил и принцип фонетические комплементов, находящий прямые аналогии в шумерской протоклинописи: Так, для передачи слова *imina* «тот» вначале пишется уже упоминавшееся *imgutв* «он завертывает», потом рисунок *(i)na* «дом» в качестве слогового знака *na,* чтобы пояснить, что имеется в виду не *imgutв* или *imkut* «те». Сходным образом *ataneramun* «от Господа» изображается с помощью рисунка человека, почтительно заключенного в круг, а внизу справа рисуется женская грудь *mulik* как передача слога *mun*[385]. Но на этом Нек не остановился и создал свою ещё одну систему письма – линейное слоговое письмо. Это письмо Нек продолжал совершенствовать, причём, именно на последнем этапе

[384] Там же. С. 196.

[385] Там же.

совершенствования своей системы письма Нек продолжал в деталях воспроизводить тот же путь, который в своём развитии прошла изобретённая шумерами клинопись: «1. Гласные, хотя они и содержатся уже в слоговом знаке, обычно еще раз выписываются особо: вместо *qa* Нек пишет *qa-a*, вместо *mi* – *mi-i* и т. д. Это напоминает написание *ki* в виде *ki-i*, *lu* – в виде *lu-u* в аккадской клинописи [...]

2. Интервокальные согласные обозначаются дважды: в первый раз – как конечные согласные предыдущего слога и во второй раз – как начальные согласные последующего слога, т. е. слово *tikitskama* ‘когда я пришел’ пишется *ti-k(?)-ki-i-ts(?)-tsa-a-(?)m-ma-a*»[386].

Фридрих считал, что «такое совершенствование стало возможным только благодаря влиянию грамотного сына изобретателя – Германа. Без помощи извне примитивный изобретатель письма не пришел бы так просто к идее слогового письма, не говоря уже о буквенном письме»[387]. Однако тут он, возможно, и ошибался – Герман владел английским языком, но не шумерским или аккадским. Повторим: Нек воспроизвёл именно эволюцию протоклинописи, «уплотнив» её до нескольких лет.

Как уже неоднократно отмечалось выше, и шумерская, и китайская, и египетская письменности появляются «из ниоткуда» и, основываясь на примерах Секвойи и Нека можно, по крайней мере, предположить, что и в древности процесс изобретения письма занял мало времени. Кроме того, здесь произошло то же самое, что в случае с Секвойей – наличие сверхкороткой «пиктографической» фазы, а также быстрота, с которой была придумана система письма.

---

[386] Там же. С. 197.

[387] Там же. С. 198.

Оригинальные системы письма были изобретены и в Тропической Африке. В 1849 г. было «открыто» слоговое письмо народа ваи в Либерии, упоминавшееся уже выше. Его изобретателем считается Момоду Дувалу Букеле. Возможно, что он, подобно эскимосам юго-западной Аляски, усовершенствовал уже существовавшее у ваи идеографическое письмо[388], произведя фонетизацию словесных знаков, причем, например, знак для *ba* 'мать' применялся и для *ba* 'коза' и *ba* 'большой', а с другой стороны, знак для *sowo* 'лошадь' акрофонически применялся и для выражения значения слога *so*. От первоначального словесного письма после нововведений Букеле остались лишь отдельные рисунчатые знаки. Письмо ваи состоит из знаков для открытых слогов, которые пишутся слева направо. За 150 лет наблюдений начертание знаков письма ваи заметно упростилось.

Слоговое письмо со 190 знаками для слогов типа «согласный+гласный» изобрели и соседи ваи менде, говорящие на языке той же группы семьи манде. Создателем письма, согласно традиции менде, считается мусульманин Кисими Камала. В письме менде не заметно никаких следов рисуночного письма – оно выглядит так, как будто оно сразу было создано слоговым, и, вероятно, под влиянием письма ваи. Об этом говорят многочисленные совпадения и в начертании, и в значении знаков письма ваи и менде. Начертание некоторых знаков письма менде (*wi*, *wa*, *wu*, *wo*, *wo* и *wei*) напоминают перевернутое арабское و («вав»), *a he*, *ha, ho* – усложненное и увеличенное арабское ح («ха»). Слоги, состоящие из одного

[388] Ваи говорят на языке южной группы семьи манде, и бамбара в Мали являются родственным им этносом. У последних существует развитая система пиктограмм, некоторые из которых близки по начертанию пиктограммам ваи (Рис. 46). о пиктограммах бамбара см.: Doumbia B. L'évolution des teintes naturelles. Basilan. Bogolan. Gala. Bamako : Imprim Color Bamako, 2003. P. 30, 31.

только гласного, а именно *i*, *a*, *u*, е, *ī*, *ei* по начертанию напоминают арабский ا («алиф»). Текст пишется справа налево – как и в арабском письме.

Момоду Дувалу Букеле арабский алфавит, конечно же, знал, и своё письмо создал отчасти по его образцу. Именно это и привело его к принципу буквенного письма, но, как был уверен И. Фридрих, он «не смог понять этого принципа и в конце концов вернулся к близкому ему слоговому письму – доказательство того, что создатели примитивных письменностей не умеют выделять согласных»[389]. Как видно из Таблицы V, выделять согласные не умеют не одни только создатели древних письменностей: вспомним, что у детей-дисграфиков львиная доля пропусков букв или их замены касается именно согласных, причём, аналогичные ошибки с гласными допускают только дети, страдающие задержкой психического развития. Столь разительное совпадение, конечно же, не может быть случайным. Можно предположить, что эта «слепота» на согласные характерна для совершенно определённой фазы эволюции мышления, причём, не только для людей древности, но для почти современных представителей бесписьменных культур. Возможно, что в случае с ваи и менде на создателей письма оказало влияние и то обстоятельство, что все языки манде тональны и богаты гласными. Поэтому-то слоговое письмо является для них, пожалуй, самой удобной системой письма. Что касается арабского алфавита, крайне бедного обозначениями гласных, то он, в силу этой причины, совсем не подходит для создания письма на этих языках. Другой путь в этом случае – сложная система диакритических знаков, подобных тому, что существуют в современном вьетнамском письме или в письме йоруба. Читателю решать, какая система является более громоздкой.

[389] Там же. С. 201.

Оригинальная система письма была создана и в Камеруне вскоре после 1900 г. Царь царства Бамум по имени Нджойя изобрел письмо для своего языка. Как и следовало ожидать, первоначально Нджойя придумал идеографическое письмо, но оно могло только приблизительно обозначить содержание высказывания. Идеографическая фаза эволюции письма бамум засвидетельствовано местными информантами, рассказавшими о том, что первоначально письменность из 500 знаков не могла передавать фразы, но только отдельные слова. И тут имеется очень важная деталь: по свидетельству тех же информантов, *эта система письма помогала во время устного общения восстанавливать в памяти содержание сообщения, уже знакомого «читателю»*[390]. От первой фазы эволюции письма бамум не сохранилось никаких памятников; но вторая, третья, четвертая, пятая и шестая фазы его развития надёжно засвидетельствованы текстуально.

Присмотримся повнимательнее к этой эволюции. Во второй фазе письмо бамум стало уже настоящим словесным письмом, в котором особыми знаками обозначались понятия, включая абстрактные наречия и предлоги. В тех случаях, когда понятие оказывалось неизобразимым в принципе, оно обозначалось при помощи звукового ребуса: знак для *ngap* 'антилопа' используется для передачи так же звучащего слова *ngap* 'неделя', *li* 'глаз' – для *li* 'имя', *yu* 'есть, питаться' – для сходно звучащего *ngu* 'день'. Слова языка бамум, как правило, односложны и лишены флексий. Поэтому слово и слог часто совпадают. Именно благодаря этому качеству языка бамум письменность быстро перешла к пятой фазе своего развития (206 знаков). Её отличительная особенность состоит в том, что одновременно использовались не только нефонетические словесными знаками (*rie* 'сказать', *yet* 'делать'), слоговая

[390] Там же. С. 202.

запись имен собственных (*ye-u-pa* 'Иегова', *i-ki-tu* 'Египет'), но и отдельные слова, написанные по слоговому принципу (*na-e-ra* 'так' и *a-pua'-lo'-o* 'соответственно'). На шестой ступени развития письма бамум осталось только 80 линейных знаков, полностью утративших рисуночный характер: для обозначения слова *mfon* 'царь' рисуночный знак не ставится, а пишется *m-fu-o-n*; *yet* 'делать' записывается как *yu-e-r u* даже nɔ 'к' – *na-o*. Но любопытно, что и в этом случае «пониманию создателя письма согласный как таковой абсолютно чужд. Собственно говоря, даже то, что мы называем слогом, Нджойя осознавал вовсе не так – каждый слог он воспринимал как односложное слово. Основополагающий переход от словесного письма к слоговому, как и переход от рисуночного письма к линейному, вероятно, следует объяснить европейским влиянием. Нджойя часто посещал миссионерскую школу, в которой дети его подданных учились читать и писать по-немецки. При разборе слов по буквам он видел, что каждое слово можно разложить на более мелкие фонетические единицы и записать линейными знаками»[391].

Итак, на протяжении всей эволюции письма бамум прослеживается тенденция к ограничению числа знаков и к упрощению их формы, сочетающаяся с уже хорошо знакомым нам феноменом – неумением вычленить из речевого потока согласные звуки. Это с самого начала породило одну сложность, довольно существенно ограничивавшую возможности письма бамум: этот язык (как и языки манде, упомянутые выше) чрезвычайно богаты омонимами (*ngap* 'антилопа' и 'неделя', *li* – 'глаз' и 'имя' и т.д.): «Если два таких слова записывать одним и тем же знаком, то неясно, что же имеется в виду – «глаз» или «имя». И чем ограничение репертуар знаков, тем больше возникает таких многозначных написаний.

[391] Там же. С. 203.

По свойственным языку бамум моносиллабичности и отсутствию флексий он напоминает китайский, но китайцы в своем словесном письме преодолели трудности, связанные с многозначностью написаний, с помощью детерминативов, так называемых «глав классов» [...], достигнув таким путем однозначности в написании и чтении текста, но за это они заплатили значительным увеличением числа знаков. Нджойя не пошел этим путем. Он стремился лишь к сокращению числа знаков, увеличивая тем самым многозначность каждого знака. Вероятно, для него и его писцов многозначность не была особо затруднительной, потому что они могли понять по контексту, имеется ли в виду «глаз» или «имя», «антилопа» или «неделя»[392].

Нджойе, как и другим создателям письменностей в Новое время, так и не удалось переступить порог буквенного письма. Тем не менее, современным создателям систем письма удавалось за несколько лет проделать путь, который на Древнем Востоке занимал многие столетия. Но в любом случае, на начальных этапах развития письма его изобретатели всегда стараются передать сообщение с помощью рисунков. Видимо, это простейшая мыслительная операция: обозначить непосредственно *понятия*, минуя *язык*. Совершенно то же происходило при изобретении письменности и на Древнем Востоке. Первоначально письмо стремилось передавать мысли с помощью рисунков, которые должны были быть всем понятны и без всякой связи со звучанием. Поэтому-то и можно утверждать, что первоначальные системы рисуночного письма именно письмом, в строгом смысле слова, ещё не были: скорее тут следует говорить о заключительной фазе эволюции пиктографии, где значение отдельных знаков-понятий зафиксировано достаточно чётко.

[392] Там же. С. 203-204.

Но представители традиционных обществ XIX-XX вв., как видно из нашего обзора, удивительно быстро проходили путь от пиктографии к линейному письму. Фридрих объяснял это влиянием «более развитых» культур – как правило, европейской. Однако такая точка зрения не совсем оправдана: на Древнем Востоке письменность преодолевала этот барьер без каких-либо образцов для подражания. Правда, времени на это уходило больше, чем у Секвойи и Нджойи. Как представляется авторам, И. Фридрих совершил типичную ошибку европейской этнологии: он спутал информированность с интеллектом. Это значит, что Секвойя и Нджойя, Момоду Дувалу Букеле и другие создатели письма в Новое и Новейшее время были удивительно умными, вероятно, даже гениальными людьми – но они не имели ни малейшего представления о языке как явлении, между прочим, подобно подавляющему большинству наших соотечественников и современников, не получивших высшего филологического образования. То, что создатели этих систем письма не смогли преодолеть барьер между слоговым и буквенным письмом, вовсе не является свидетельством архаичности их мышления.

Переход от словесного письма к слоговому проходит сложнее, но и это препятствие, в конечном счёте, преодолимо. Причём, вопреки мнению И. Фридриха, он явно не зависит от того, «имеется ли в данном языке более или менее регулярное чередование в следовании гласных и согласных в речевом потоке и прежде всего от того, нет ли скоплений согласных внутри слова»[393]. Дело тут, вероятно, в другом: на пиктографическом этапе развития письменности язык просто не осознаётся – человек ещё не отделяет его от себя. Потому-то нельзя согласиться и с другим мнением И. Фридриха: «Осознание отдельности слова и обозначение

[393] Там же. С. 207.

его с помощью рисунка или звукового ребуса следует рассматривать как основу для перехода идеографического письма в письмо в узком смысле слова»[394]. Но в том-то и дело, что обозначалось не «слово» в узком смысле, но именно понятие, поскольку пиктография универсальна и теоретически может быть использована для письма на любом языке. Они непосредственно передают план содержания лингвистических единиц. А применение звукового ребуса – это именно начало передачи звучания, т.е. осознания «самости» языка. Количество чтений иероглифа теоретически ограничено только числом языков, которые пользуются данной системой письма.

Таким образом, звуковые ребусы, пусть ещё пиктографическими средствами, но всё же привязывают знак к языку. И с этого момента образы и понятия начинают передаваться не непосредственно, с помощью рисунков, а опосредованно, с помощью звучания данного языка. Не зная звучания, т. е. без знания языка, понять записанные мысли стало невозможно.

Любопытно, что по наблюдениям Дж.П. Морфорда, в сообществе глухих, выучивших жестовый язык во взрослом возрасте, нет настоящей грамматики с обязательными правилами. Их дети создают элементы грамматики, а у следующих поколений глухих, выучивающих язык в детстве, грамматика становится всё стройнее[395]. Тут, кстати, напрашивается предположение – не воспроизводит ли история возникновения письма историю возникновения языка? Следует отметить, что некоторые исследователи пришли к выводу, что пиктография представляет собой скорее заключительную фазу эволюции традиционного искусства, чем первую фазу эволюции

[394] Там же. С. 207-208.

[395] Morford J.P. Why does exposure to language matter? // The evolution of language out of pre-language / ed. Givón T. Malle B.F. Amsterdam; Philadelphia: [s.n.], 2002. P. 329–341.

письма. Это её свойство отмечалось, например, на древнекитайском материале: «[…] древнекитайское письмо тесно связано с рисунком и орнаментом, и все эти три способа графической передачи информации практически неотделимы друг от друга. Всем трём способам присущи общие особенности, общие законы развития; все они выступают в тесном взаимодействии, дополняя и заменяя друг друга, зачастую создавая смешанные «надписи», состоящие из знаков языка письменности, языка рисунка и языка орнамента. Такая тесная связь между письменностью и чисто графическими средствами передачи информации возможна только в случае отсутствия строгого соответствия письменности языку, что проявляется в незакреплённости связей «знак-идея» и «знак-слово»[396].

Однако универсальность именно такой связи, всё же, сомнительна. Как можно будет убедиться на примере Древнего Египта, там изобразительное искусство раннединастического времени резко отличается от искусства додинастического, а письменные знаки обнаруживают несомненную связь с единовременными изображениями, и никакой связи – с изображениями додинастической эпохи. Показательно также, что петроглифы, мало отличимые от додинастических, продолжали создаваться на скалах Западной и Восточной пустынь на протяжении всей истории Древнего Египта.

Итак, нет никаких сомнений в том, что первые системы письма развиваются именно на основе пиктографии, но быстро приходят к отрицанию пиктографического принципа. Здесь нет исключений – идёт ли речь о китайских и египетских иероглифах, о шумерской клинописи, о письме эскимосов или ваи. Особенно примечательно, что даже в египетской письменности, зафиксированной только в уже

[396] Карапетьянц А.М. Ук. соч. С. 465-466.

сложившемся виде, нередко трудно определить, где кончается изображение, и где начинается надпись. Однако в надписи присутствует фонетика, полностью отсутствовавшая в пиктографии. В этом отношении очень характерна луврская стела фараона Хора-Змеи (Рис. 43 слева вверху), где каждая деталь изображения является одновременно значащим элементом письменного знака, в некоторых случаях обозначающим звук.

Выше уже цитировалось мнение Н.А Бернштейна относительно того, что иероглифы египтян и китайцев возникли не в результате «интеллектуалистически продуманной условной символики», но как результат функционирования «синкретического мышления более примитивного типа». Причём, очень важно, что Бернштейн считал «соответственные синтетические графические координации» нормой для древности и подчёркивал, что в наше время они всплывают «тут и там в патологических случаях, как и еще многие другие формы примитивного мышления, а может быть, и моторики». Мы имели возможность убедиться в его правоте – сама возможность обозначить нечто посредством изображения иероглифического типа глубоко укоренена в том, что сейчас, несомненно, существует именно в патологии – в искажении процесса обобщения. А из этого следует, что в определённое время эволюции человека такое искажение могло быть нормой.

Тут важно подчеркнуть, что в данном случае речь идёт именно об эволюции мышления, а не общества: те случаи изобретения письменности, что были зафиксированы европейской этнологией в XIX – начале XX вв., совершенно недвусмысленно свидетельствуют о том, что в прошлом и позапрошлом веках представители так называемых архаичных обществ удивительно быстро проходили «иероглифический» этап и совершали открытие либо слогового письма, либо алфавита. И говорит это не столько о европейском (или,

в некоторых случаях, арабском) влиянии, сколько о том, что представители поздних архаичных обществ мыслят совсем не так, как древние египтяне, китайцы или шумеры: их мышление принципиально ничем не отличается от мышления современных европейцев и американцев. Такие культуры либо уже созрели для того, чтобы перейти в фазу государствообразования, либо уже создали ранние государства, как бамум.

Иной раз письмо возникало как реакция на необходимость зафиксировать поток совершенно новой информации, как это случилось в истории с эскимосами и миссионерами. И это лишнее свидетельство того, что современный человек, к какой бы культуре он не принадлежал – именно современный человек, очень далеко ушедший не только от Homo sapiens sapiens эпохи палеолита, но даже от человека энеолита и раннего металла.

В известном смысле, письменность начинает вызревать в недрах первобытного общества ещё в мезолите, т.е. сразу же, как только человек становится человеком в полном смысле слова. Мезолитические изображения сцен боёв или охоты представляют собой ни что иное, как «изображение» базовых глубинно-синтаксических структур. Ещё в большей степени это относится к описанным выше монгольским петроглифам. Это уже готовые пиктограммы, и, казалось бы, остаётся только упорядочить систему знаков, чтобы получить настоящую иероглифическую письменность. Но это не совсем так: чтобы стать настоящим письмом, к зрительным образам должна быть добавлена фонетика. Но почему-то эти письменности всегда имеют очень мало общего с предшествующим им традиционным искусством. В этом отношении показательно письмо ваи – некоторые его знаки действительно обнаруживают сходство с пиктограммами родственного им народа бамбара, но таких знаков немного и объяснить их появление

можно использованием привычных для данной культуры форм. Вероятно, изобретение письменности само по себе меняет характер традиционной культуры: получив это ёмкое и универсальное средство передачи информации, человек более не нуждается в мнемонической функции изображений. Последние быстро обособляются от письменности и сразу делают гигантский шаг к тому, что называем искусством мы, люди XXI в. Изобретение письменности меняет характер не только культуры, но и самого общества: письмо резко упрощает задачи управления, и потестарные этносоциальные организмы начинают превращаться в развитые государства. Так на смену традиционному обществу и культуре приходят Ранние цивилизации.

4. Изобретение письма в древности

Лучше всего изучены три древнейшие оригинальные системы письма: египетская и шумерская, возникшие не ранее середины IV тыс. до н.э., и сложившееся значительно позже китайское письмо. Две древнейшие цивилизации оспаривают право первенства: шумерская и древнеегипетская. Не пытаясь даже решить эту проблему, отметим, что нас интересует именно Египет, причём, с того времени, когда до образования первого государства на его территории и до изобретения письма было ещё далеко.

На необычность египетского письма по сравнению с другими системами письма, существовавшими в Средиземноморье, люди обращали внимание ещё в древности. Первым, кто оставил об этом письменное свидетельство, был Геродот: «Эллины пишут свои буквы и считают слева направо,

а египтяне – справа налево. И всё же, делая так, они утверждают, что пишут направо, а эллины – налево»[397].

Однако на самом деле направление письма могло быть разным: «Иероглифические знаки писались во всех направлениях, исключая направление снизу вверх»[398]. Эту проблему мы уже затрагивали выше, в той части этой главы, что была посвящена дисграфиям. Столь произвольное направление письма древних египтян, с точки зрения современной психологии, является типичной патологией, но для египтян она была нормой. Здесь мы вторгаемся в ту сферу, что уже затрагивалась в Главе I: то, что в поведении древнего человека является патологией с точки зрения человека современного, вовсе не означает, что древние люди были сумасшедшими: они иначе мыслили, но психически были вполне здоровы. Впрочем, ниже мы будем неоднократно возвращаться к этому вопросу.

Судя по эволюции начертания ранних иероглифов, в этом немалую роль играли сугубо декоративные соображения: «Иероглифы тинисского периода (т.е. времени первых двух династий) еще неуклюжи и грубы, их контуры не очень стабильны. Так, например, знак F34, изображающий сердце и имеющий фонетическое значение *ỉb*, на протяжении первых двух династий неоднократно изменял свой облик. Причем его первоначальная форма отличалась от более поздней настолько, что даже такие опытные исследователи, как Г. Масперо, Р. Вейль, К. Зете и А. Гардинер, однажды были введены в заблуждение, и на печатке, опубликованной Фл. Питри, приняли этот знак за другой. По предположению Г. Годрона, изучающего эпиграфику тинисского периода,

[397] Геродот. II, 36.

[398] Петровский Н.С. Египетский язык. Введение в иероглифику, лексику и очерк грамматики среднеегипетского языка. Ленинград: ЛГУ, 1958. С. 36.

составлять образцовые списки иероглифических знаков стали после I династии, что и должно было послужить стабилизации и четкости их начертаний в последующие времена. Соответствует эта догадка действительности или нет, сказать нельзя. Во всяком случае иероглифы из гробниц знатных вельмож V и VI династий отличаются художественным выполнением, и вряд ли можно сомневаться в том, что писцы-художники пользовались в своей работе списками образцов иероглифических знаков. Именно благодаря художественности исполнения иероглифы Древнего царства позволяют определить, что именно они изображали»[399].

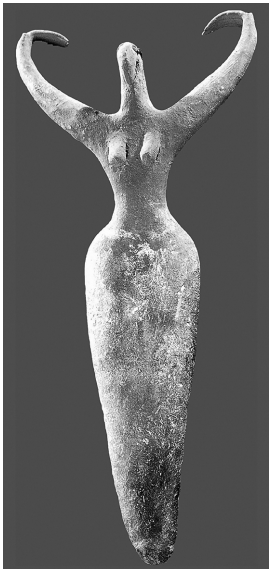


Рисунок 49. Фигура с поднятыми руками, ок. 3500 г. до н.э. Музей Метрополитен, Нью Йорк.

Таким образом, можно предположительно констатировать, что к надписи египтяне подходили, в общем, с теми же критериями, что и к изображению. А это значит, что, в известном смысле, окончательно от изображений иероглифическое письмо так и не отделилось. Это, на первый взгляд, свидетельствует в пользу гипотезы о существовании пиктографического этапа, предшествовавшего настоящему письму. Однако, как мы сможем убедиться чуть позднее, только на первый взгляд.

Если бы Геродот был знаком не только с египетскими иероглифами, но и с шумерской протоклинописью и иньскими гадательными надписями, египетское письмо

[399] Коростовцев М. А. Введение в египетскую филологию. М.: Восточная литература, 1963. С. 51,52.

Рисунок 50. Сосуд с изображением фигур с поднятыми руками. Период Накада. Королевский музей искусств и истории, Брюссель.

не вызвало бы у него такого удивления. Дело в том, что все перечисленные особенности египетского письма не уникальны – то же самое можно видеть в памятниках начального этапа эволюции шумерского и китайского письма. Но последующая история развития письменности в Египте сильно отличает её от аналогичных случаев. Так, вместо того, чтобы подобно китайцам или жителям Месопотамии, периодически реформировать всю систему письма, египтяне создавали параллельные скорописные системы. Иератическое письмо появилось практически одновременно с иероглифическим (в отличие от иероглифики, иератические тексты всегда направлены справа налево или сверху вниз (до XII династии). В начале правления Саисской (XXVI) династии появилось скорописное демотическое (т.е. «народное» - *гр.*) письмо. История египетского письма неразрывно связана с историей культуры, и поэтому мы начнём издалека – с того времени, когда до создания письменности было ещё далеко.

Энеолит в Египте начался позже, чем в странах Плодородного Полумесяца (Чатал-Гуюк – рубеж VII–VI тыс. до н. э.), в Месопотамии (Самаррская культура – VI тыс. до н. э.) и долине Инда (Мергарх – VI тыс. до н. э.). еще в середине V тыс. до н. э. в верхнем Египте существовали Тасийская (ок. 4500 г. до н. э.) и Бадарийская (4500 – первая пол. IV тыс. до н. э.) неолитические культуры. Последняя формально может быть отнесена к энеолиту, поскольку она

уже знала медные изделия, однако в столь незначительных количествах, что, по мнению Д.Б. Прусакова, о медном литье по отношению к культуре Бадари можно и не упоминать[400] (все изделия выполнены холодной ковкой). в Нижнем Египте к тому же периоду (V тыс. до н.э.) относится неолитическая земледельческо-скотоводческая культура Фаюм А. Относительно роли культуры Бадари в истории додинастического Египта в настоящее время единого мнения нет. Существуют две основные точки зрения, причем обе связаны с проблемой датировки петроглифов с изображением лодок. Согласно первой, изображения лодок появились вскоре после 5000 г. до н.э. в этом случае часть их связана с культурой Бадари[401]. Поскольку петроглифы с изображением лодок образуют достаточно компактную группу, то логично было бы предположить преемственность более поздних изображений, явно относящихся к Герзейскому периоду (см. ниже). В этом случае носителей культуры Бадари следует считать первыми египтянами, начавшими восхождение к древнейшей цивилизации. Но имеется и другая точка зрения: петроглифы с изображениями различных типов лодок появились только в IV тыс. до н.э., и большая их часть относится к культуре Накада II и III: «в таком случае Бадари может быть совсем исключена из додинастических традиций Египта, современных расцвету первобытных наскальных художеств в восточной пустыне»[402]. Забегая несколько вперед, отметим, что изображения культуры Бадари обнаруживают мало сходства с позднейшими традициями – таким образом, с этой стороны вторая точка зрения выглядит более обоснованной.

[400] Устное сообщение.

[401] Прусаков Д.Б. Древний Египет: почва цивилизации. (Этюд о неолитической революции). Москва: URSS, 2009. С. 104.

[402] Там же.

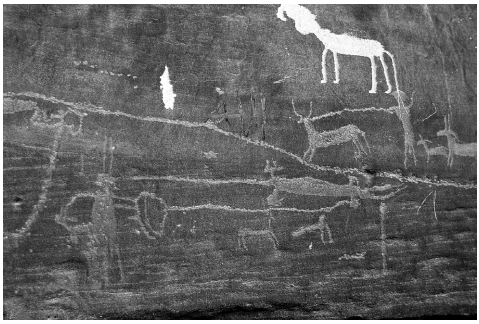


Рисунок 51. Сцена охоты. Вади эль-Барамийя, Египет.

Хотя сам Д.Б. Прусаков придерживается первой точки зрения, наиболее близкой к истине выглядит все же вторая позиция: она подтверждается статистикой изображений. Так, в бассейнах Вади эль-Хаммамат и Вади эль-Барамийя местонахождений с характерными для Герзейской (Накада II) традиции фигурами с поднятыми руками (в скульптуре и керамике – Рис. 49, 50) довольно много: от 63% на юге региона до 17% в центральной его части (от 58% до 13% всех антропоморфных фигур соответственно)[403]. Обычно изображения фигур с поднятыми руками связаны с изображениями разных типов лодок, так что логично предположить, что последние также связаны с той же традицией. Таким образом, по меньшей мере около половины петроглифов восточной пустыни между Вади эль-Хаммамат и Вади эль-Барамийя были выполнены в Герзейский и/или протодинастический (Накада III) период. Всё это, разумеется, вовсе не означает, что культуру Бадари следует полностью исключить из додинастических традиций и что ее носители не принимали никакого участия в формировании египетской цивилизации. Мы вряд ли ошибемся, если предположим, что к тому же периоду относится и некоторое (и возможно немалое) число петроглифов, лишенных характерных герзейских и/или протодинастических при-

[403] Lankester F.D. Predynastic & Pharaonic era Rock-Art in Egypt's Central Eastern Desert: Distribution, Dating & Interpretation, Durham theses, Durham University. 2012. P. 175, 176.

знаков (лодки и фигуры с поднятыми руками). Вне зависимости от того, сыграла ли культура Бадари большую или меньшую роль в истории додинастического Египта, на смену ей в Верхнем Египте приходят культуры Накада I (Амратская, первая пол. IV тыс. до н. э.), а затем Накада II, или Герзейская, и, наконец, Накада III, или протодинастический период (сер. IV тыс. до н. э. – ок. 3100 г. до н. э.). культура и хозяйство Египта начинают развиваться ускоренными по сравнению с предшествующим периодом темпами: возникают укрепленные поселения, значительно больше появляется металлических орудий: это медные рыболовные крючки и гарпуны, иглы, а также первые золотые украшения. Лепная керамика того времени, декорированная резными и расписными узорами, уже совершенна. В последние два столетия IV тысячелетия до н. э. в Египте на смену культуре Накада II пришла Накада III, и в то же время появляются первые памятники египетской письменности: на смену династии 0 приходит Раннее царство. Искусство додинастического и раннединастического периода (Накада I, II, III) представлено многочисленными петроглифами, керамикой, алевритовыми палетками и довольно большим количеством других произведений – костяными гребнями, мелкой каменной пластикой, рукоятками ножей и т.д.

Рисунок 52.
Палетки № UC15772 и № UC15766 из Университетского колледжа в Лондоне.

Прежде всего, следует отметить, что основная масса произведений позднего додинастического и раннединастического искусства, во-первых, отличается ярко

выраженным стилистическим единством: так, изображения лодок на лепной керамике практически неотличимы от лодок на петроглифах Восточной пустыни (с поправкой на технику исполнения и на то, что изображаются лодки по меньшей мере четырех разных типов). Весьма показательно также сравнение изображений страусов на костяном гребне и на Палетке страусов (Манчестерская палетка). Во-вторых, при сохранении стилистического единства искусство культуры Накада отличается достаточно большим разбросом от натурализма к условности, причем касается это всех видов искусства – от петроглифов до палеток. Если говорить о последних, то натуралистичные зооморфные памятники соседствуют с весьма условными: в этом отношении показательно сравнение двух палеток из университетского колледжа в Лондоне (Рис. 52): одна из них покрыта схематичными гравировками, находящими множество аналогий с петроглифами периодов Накада I–II, вторая представляет собой изображение гиппопотама, чей натурализм вполне сопоставим даже с палеолитической гравировкой, изображающей то же животное, из Курта. Отметим, кстати, что эта условность подчас носит весьма специфичный характер, о чем мы поговорим ниже. Вместе с тем степень схематизма изображений на некоторых палетках иной раз много превосходит даже схематизм петроглифов, не говоря уж о письменных знаках на костяных бирках периода Накада III. В целом изобразительное искусство Амратского (Накада I), Герзейского (Накада II) и протодинастического периодов (Накада III) было очень развитой системой, знакомой со множеством видов и жанров искусства и допускавшей, при сохранении стилистического единства, весьма широкие колебания от натурализма к условности, обычно не свойственные традиционным культурам: в традиционных культурах Тропической Африки XIX- XX вв., находившихся либо на грани государствообразо-

вания, либо уже создавших ранние государства, наблюдается, во-первых, достаточно узкий репертуар видов искусства и, во-вторых, более монолитный и весьма условный стиль, которому неведомы столь же широкие колебания от натурализма к условности, характерные для культуры Накада даже в одном только жанре изобразительного искусства – алевритовых палетках. Так, как уже говорилось выше, у догонов в Мали наскальные рисунки, скульптура, деревянные маски и архитектурный декор в большой части (но, как мы видели, далеко не всегда[404]) построены на основе одной и той же композиционной схемы, в чистом виде воплощенной в навершии маски Канага и в фигурах с поднятыми руками.

Эти различия между искусством древних и почти современных, но, как считается, весьма архаичных обществ можно попытаться объяснить многими причинами. Но не вызывает сомнения следующее: несмотря на то, что и носители культуры Накада, и африканские народы XIX–XX вв., на первый взгляд, находились в одной и той же исторической фазе государствообразования, этим сходство между ними и ограничивается (если не считать, правда, того, что и те и другие жили на одном континенте). Но сомнительно само это сходство: африканские государства до европейской колонизации и традиционные общества современности действительно считаются ранними (или потестарными ЭСО), но эта «ранняя государственность», как мы видели, на поверку оказывается не такой уж и ранней, и, к тому же, имеет совершенно иной, по сравнению с древнеегипетской, характер: традиционное общество догонов представляет собой гармоничный

[404] Как показывает опыт сбора этнографической коллекции в Мали для МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера), примерно на десять «хрестоматийных» памятников обязательно приходится один, не укладывающийся в привычную картину традиционного стиля.

ЭСО, отмеченный сознательной и совершенно рациональной умственной работой, сплавляющий в единое целое разные этнические группы. Это общество появилось в результате продолжительной эволюции в результате сознательной «умственной работы»; его можно назвать каким угодно, но только не примитивным. Одно это делает аналогию между Египтом протодинастического времени и современным традиционным обществом догонов, мягко говоря, рискованной; не следует также забывать о том, что между этими обществами пролегла пропасть почти в шесть тысяч лет.

Заметим, что искусство предшественников культуры Накада, носителей культуры Бадари, в общем полностью вписывалось в картину неолитического искусства: на примере погребальной женской фигуры из Британского музея (Рис. 14) хорошо видно, что она, с одной стороны, отличается от многочисленных неолитических фигур только «качеством деформации», всегда разным в разных культурах, с другой – совершенно в той же мере она отличается и от африканских традиционных изображений. При этом степень удаленности неолитических статуэток и от натуры, и от традиционной африканской скульптуры остается, в общем, примерно одинаковой – причем последняя скомпонована даже несколько свободнее, чем египетская шеститысячелетней давности. Но все же главное отличие искусства додинастического Египта от традиционной скульптуры и масок современных народов Тропической Африки сводится к тому историческому и социальному контексту, в котором они существовали или существуют.

Египтяне IV тыс. до н. э. создавали первое в истории государство – предшественников у них не было. Народы же Западной Тропической Африки, напротив, на протяжении минимум последних полутора тысяч лет либо сами создавали государства, либо входили в состав чужих раннегосудар-

ственных образований. Как мы видели, главная социальная функция их искусства – служить «маркером», четко отделяющим одну этническую культуру от другой (что вовсе не отрицает эстетическую функцию). Соответственно, приемы создания традиционных изображений за столетия и тысячелетия отрабатывались до автоматизма. В результате, если кому-то известен один образец какого-либо типа африканской традиционной маски, можно считать, что ему известен весь этот тип.

Рисунок 53. Охота на лосей. Кольский полуостров, Канозеро.

Что касается додинастического Египта, то там картина совсем иная: искусство Накада I, II, III ни в коем случае не похоже на устоявшиеся иератические формы традиционного искусства Западной Африки XIX–XX вв. – напротив, оно динамично и весьма изменчиво. Устойчивые формы, которые в традиционном искусстве Тропической Африки в пределах одной этнической традиции пронизывают весь массив изображений (хотя и там можно видеть множество отклонений от «канона»), в культуре Накада встречаются, но ограничиваются только одним типом: это фигуры с поднятыми руками, о которых уже шла речь выше. Что касается прочих антропоморфных и зооморфных изображений, то они явно не пришли к единообразию. Это разительно отличает Амратскую и Герзейскую традиции от Тропической Африки – там в пределах данной традиции скульптура более единообразна.

Если говорить об особенностях образного мышления носителей Герзейской традиции, то следует отметить прежде

всего то, что в наскальном искусстве ближайшие аналогии петроглифам периодов Накада I, II обнаруживаются в петроглифах Кольского полуострова и Карелии (Рис. 51, 53): сцены охоты исполнены практически одинаково – и в Египте, и на Кольском полуострове в наскальном изображении содержится развернутое сообщение о самом событии охоты: каким способом был добыт зверь, вид зверя и преследование добычи. Остается добавить, что на севере Европы петроглифы датируются V–I тыс. до н. э., в додинастическом Египте – IV тыс. до н.э. Таким образом, эти петроглифы могли быть исполнены даже в одно и то же время (данное наблюдение пригодится нам несколько позже). Тут важно отметить, что и карельский петроглиф, и додинастический египетский относятся к числу характерных изображений мезолитического или ранненеолитического типа, чего никак нельзя сказать о предельно условных наскальных изображениях тех же догонов, являющихся типичными наскальными изображениями эпохи металла.

Есть и еще одна деталь, которая, как нам кажется, способна весьма помочь в понимании египетского додинастического образного мышления. В изображениях культуры Накада имеется чрезвычайно распространенный сюжет, постоянно встречающийся и в петроглифах, и в керамике, и в керамической скульптуре: это изображение фигур с поднятыми вверх руками, о котором уже неоднократно говорилось выше[405].

Для искусства Накада II характерны фигуры с поднятыми руками – и женские (Бруклинский музей, inv. 07.447.505),

[405] Подобные изображения фигур с поднятыми руками зафиксированы также в Малой Азии (Ликия, Кария), Греции эпохи геометрики, у этрусков и интерпретируются именно как плакальщики.

и мужские (Бостон, Музей изящных искусств, inv.04.1802)[406]. Наилучшую сохранность имеет фигурка из гробницы в эль-Ма'марие. Жест подчеркнут экспрессивной, но вместе с тем изящной линией силуэта. Голова смоделирована обобщенно, подчеркнут только нос, делающий голову похожей на птичью, что является характерной чертой для этого типа глиняных фигурок. Глиняные фигуры, прикрепленные по краям чаш, изображаются как с поднятыми, так и с опущенными руками (более ранний пример - Накада I Каир, Египетский музей, exc.inv.no. U-502/1, reg.no. Abydos R378, из гробницы U502). Изображения фигур с поднятыми и опущенными руками, а также фигур, держащихся за руки, сохранились на отдельных фрагментах льняной ткани (кроме изображения большой весельной ладьи) из Гебелейна (Турин, Египетский музей, S.17138), датирующейся концом периода Накада II. Фигуры в схожих позах изображались и на керамических вазах и даже в наскальном искусстве. Интерпретация жеста неоднозначна. Наиболее часто встречается гипотеза, что это изображение ритуального танца, приветствующего божество или, напротив, представляющего оплакивание. Эти фигуры также определяют как изображения «ритуалистов» (*celebrants*)[407], чтобы подчеркнуть, что это, прежде всего, форма обращения к божеству, а не просто танец.

[406] Причем на женских фигурах ноги не обозначены, показана только белая длинная юбка, у мужской фигуры ноги обозначены, но соединены вместе, хотя тоже, возможно под длинным одеянием, показанным белым цветом, местами оставившим следы на поверхности глины. Фигурки лепились из нильской глины.

[407] Craig Patch D. et al. Dawn of Egyptian Art. Catalogue of the exhibition in the Metropolitan Museum. New York, 2011. P. 113.

Рисунок 54.
Палетка Хатхор. Накада II.

Самая характерная черта этих фигур – руки, плавно изогнутые так, что напоминают рога коровы. Вполне вероятно, что это сходство неслучайно, поскольку в коллекции Каирского музея хранится палетка с тем же сюжетом (Палетка Хатхор. Рис. 54). Разница между этим изображением и всеми прочими состоит в относительно приземистых пропорциях и в большем сходстве с головой коровы, изображенной в фас. Однако имелась в виду все-таки и человеческая фигура, поскольку звездой обозначена голова и такими же звездами обозначены кисти рук – о том, что это именно кисти рук, свидетельствует количество лучей на звездах: их пять, столько же, сколько и пальцев на руках. На печати из гробницы U-210 в Абидосе такое же изображение/знак имеет несколько более антропоморфный характер; наконец, возможное развитие того же сюжета фиксируется в более поздних палетках – так, на Палетке Ка из Каирского музея (Рис. 55) изображены уже две поднятые руки[408]. Скорее все-

[408] Очень показательно, что образ богини-женщины/коровы (Хатхор, Нут, Исиды) всегда был одним из важнейших и сохранился до конца древнеегипетской цивилизации. При этом «флуктуация» женщина-корова зависела от точки зрения на сущность богини в каждый конкретный момент: если она интересует нас в данный момент как жена бога земли, то она – женщина; если как мать солнечного бога, то она – корова (поскольку бог-солнце – бык). Более того: если мы смотрим на неё как на породительницу звезд, она – свинья и т.д. и это вовсе не абстрактные ухищрения теологов,

го, такие изображения были своеобразными символами-перевертышами, созданными по принципу «то же, да не то», попадающихся уже среди палеолитических изображений.

Рисунок 55. Палетка Ка. Египетский музей, Каир.

Иными словами, это и изображение молящейся женщины, но одновременно – и изображение коровы (или богини Хатхор – в то время еще, видимо, носившей имя Бат), причем закрадывается подозрение, что толчком к такому объединению могло стать вовсе не концептуальное тождество «женщина ≡ корова». Возможно, именно зрительные образы, обладавшие несомненным сходством, привели к отождествлению совершенно разных объектов.

Это очень архаичная черта, восходящая, возможно, еще к палеолитическому искусству (так называемые «колдуны» из пещеры Труа Фрер, совмещающие черты человека и животного). Формы мышления, способного породить подобные образы, в настоящий момент уже неплохо изучены.

а типичная черта мифологического мышления, способного анализировать объекты и явления с самых разных точек зрения, не заботясь при этом тем, что синтезом всех этих описаний получится монстр. До конца бытования мифологического мышления такого не происходило: «паззл» всегда складывался идеально, поскольку мышление перескакивало с одного образа на другой и никакой противоречивой картины не получалось, ибо сам вопрос «Кто такая богиня Нут? Женщина *или* корова?» – есть продукт диалектического мышления. Когда же мифологическое мышление стало уходить в прошлое, монстр появился: бог Пантеос эллинистического Египта выглядит как чудовище, состоящее из частей тел множества божеств. Собственно, на этом древнеегипетская культура и закончилась.

Напомним лишь самые основные:

- первичная классификация явлений окружающего мира сначала по принципу дипластий, а потом – бинарных оппозиций;
- метафоричность описаний; отождествление вещи с ее характеристиками; принципиальная неантогонистичность пар оппозиций (т. е. отсутствие диалектических противоречий);
- симультанность разновременных, с нашей точки зрения, событий; сегментарное описание явлений («множественность подходов» к описанию объекта);
- классификация и отождествление вещей по признаку какого-то внешнего сходства или сходно звучащего названия; гипостазирование – т.е. объективизация чувств и эмоций и наделение их личностными характеристиками[409].

Эти черты мифологического мышления в полной мере проявляют себя в древнеегипетской культуре, став основой того, что с полным правом можно назвать мифотеологией и что по сей день вызывает колоссальные трудности в понимании и интерпретации не только сакральных текстов, но и древнеегипетской культуры в целом. Имея дело с высочайшей культурой Древнего Востока, ее достижениями в теологии, искусстве, литературе, очень трудно не модернизировать ее глубинные основы и не забыть, что уходят они в первобытность; и то, что кажется нам художественным приёмом, на самом деле воспринималось носите-

[409] Чегодаев М.А. О переводимости языка древнеегипетской культуры // «Aegyptiaca Rossica», вып. 1. М., 2013. С. 9-19. См. об этом подробно: Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990; Режабек Е.Я. Мифомышление (когнитивный анализ). М., 2003; Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. Санкт-Петербург, 2010.

лями культуры как самая что ни на есть реальность. В этом смысле восприятие изображения одновременно как женщины и коровы оказывается вполне закономерным. То, что столь странная (с точки зрения современного человека) операция действительно могла осуществляться египтянами позднего додинастического-раннединастического периода, находит неожиданное подтверждение в египетском письме.

Роль письма в культуре Древнего Египта огромна: можно даже утверждать, что именно письмо сделало египетскую культуру такой, какой мы ее знаем. И для нас письменность остается главным источником истории раннединастической культуры, причем не только содержание письменных памятников, но и само письмо как таковое.

Видимо, первым, кто попытался всерьёз вникнуть в смысл египетских письмён, был выдающийся арабский филолог IX-X вв. Ахмад бин Абубакр Ибн Вахшия. В Европе первым был Афанасий Кирхер (1602-1680), который прекрасно знал сочинение Ибн Вахшии[410] и весьма высоко его оценил. Однако источники сведений у них были разными. Кирхер в основном опирался на «Иероглифику» Гораполлона, арабский же ученый основывался на каких-то иных данных (скорее всего – герметических), которые он, как можно понять из его трактата, почерпнул у коптов.

Как неоднократно отмечали все специалисты, занятые изучением древнеегипетской цивилизации, нет ничего, что указывало бы на сколько-нибудь продолжительный протописьменный период: «…письмо, с которым имеет дело историческая египетская иероглифическая палеография, есть

[410] Ancient alphabets and hieroglyphic characters explained; with an Account of the Egyptian Priests, their Classes, Initiation, and Sacrifices, in the Arabic language by Ahmad Bin Abubakr Bin Wahshih; and in English by Joseph Hammer, Secretary to the Imperial Legation at Constantinople. London, 1806.

письмо только династического Египта. В нашем распоряжении нет почти никаких достоверных надписей додинастического периода египетской истории, то есть до времени решительного наступления верхнеегипетских фараонов на дельту»[411].

Самые ранние памятники египетского письма – тексты династий 00, 0, I и II. Они очень коротки и в основном содержат имена и титулы. И тем более примечательно, что в первых же памятниках египетского письма, помимо знаков, обозначавших «существа, предметы и абстрактные понятия»[412], применялись фонетические знаки, тоже восходившие к рисункам: «рисунок, переосмысляясь, превращался в звуковой знак по принципу нашего ребуса, смысл которого заключался в том, что рисунок начинал обозначать не понятие как таковое, а созвучные с ним комплексы согласных, вплоть до одного-единственного согласного или полугласного, т.е. сонанта»[413].

Однако, как блестяще продемонстрировал Н.С. Петровский, недостаточно назвать такое письмо «ребусным»; употребление фонетических знаков в Египте (по крайней мере, начиная со среднего царства) было и шире, и сложнее, чем кажется непосвященным: «Нет сомнения, что и египетская система звуковых знаков тоже была призвана отображать звуковую сторону языка, но… передавала не отдельные фонемы, а более 460 возможных для египетского языка пар согласных в определенном порядке. При этом использование египетских фонограмм на письме носило

[411] Перепёлкин Ю.Я. Основы египетской раннединастической эпиграфики (Подготовка текста и редакция А.С. Четверухина) // Коростовцев М.А. Писцы Древнего Египта / ред. А.С. Четверухин. Санкт-Петербург: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2001. С. 309.
[412] Там же.
[413] Там же. С. 309, 310.

динамический характер, так как одни звуковые знаки передавали двусогласные звенья, которые не могли выражать другие знаки, т.е. несли восполнительную функцию или дублировали звенья в соответствии с определенными количественными и качественными отношениями между собой»[414].

Разумеется, такой тип письма современному человеку понятен, мягко говоря, с трудом, причем речь идет не только о чтении самих текстов, а о том принципе, по которому эти тексты написаны. Ведь, как писал Н.С. Петровский, «совершенно очевидно, что египетские фонограммы не являлись “буквами”, т. е. не были соотнесены с отдельными фонемами»[415], но представляли собой односогласные, двусогласные и трехсогласные фонограммы. Как подчеркивает тот же Н.С. Петровский, нет никаких данных о том, что древние египтяне в речевом потоке вычленяли отдельные звуки: «…на рубеже IV–III тысячелетий, когда создавалось египетское письмо, египтяне, видимо, не ощущали материальной стороны языка». Египтяне, как и современные люди, осознавали речь, но осознавали они ее в синтагмах, т. е. языковых единицах, представляющих собой «фонетическое и смысловое целое»[416].

Соответственно, египетские фонограммы по происхождению «не могут быть ни фонемами, ни слогами, ни словами»[417]. Единственный реальный претендент на эту роль – морфемы, «исходный строительный материал для слов»[418].

---

[414] Петровский Н.С. Звуковые знаки египетского письма как система. - М.: Наука, ГРВЛ, 1978. С. 133.

[415] Там же.

[416] Там же. С. 137.

[417] Там же. С. 135.

[418] Там же. С. 138. Кстати, это выдающееся открытие поставило точку в многолетних предположениях, что египтяне позаимствовали свою письменность у шумеров: морфеграфемное письмо, сопрягающее смысл и звук, в отличие от алфавита способно адекватно обслуживать один единствен-

Тут важно отметить, что к такому выводу Н.С. Петровский пришел на основе анализа текстов (эпохи Нового царства) с красными точками, расчленявшими поток записанной речи. Эти элементы были смысловыми, но не грамматическими[419]. Правда, древнейшие египетские надписи настолько коротки, а репертуар символов, в них использовавшихся, настолько ограничен, что там просто нет того количества информации, что необходимо для столь определенных выводов. Соответственно, древнейшие фонетические знаки теоретически могли строиться и на каких-то иных принципах. Свойства египетского письма выводят его за пределы всех общепринятых классификаций – в самом деле, его нельзя считать ни пиктографическим, ни идеографическим и уж тем более слоговым или буквенно-звуковым. Наиболее удачным представляется определение самого Н.С. Петровского: «консонантное морфемно-идеографическое»[420]. Таким образом, «египетское письмо было своеобразным звуковым письмом, дополненным в изобразительном отношении», причем присутствие этого изобразительного элемента «было вызвано лишь необходимостью возместить отсутствие гласных на письме, т. е. в конечном итоге “звуковой” причиной»[421].

Что касается открытий Н.С. Петровского, то, к сожалению, они остаются практически неизвестными за пределами России. Показательно, что термин «морфеграфическое письмо» используется при описании древних письменных систем, но только не египтологами[422]. Сейчас очень

ный язык – язык народа, создавшего эту письменность.

[419] Там же.

[420] Там же. С. 147.

[421] Там же.

[422] Woods Ch. The Earliest Mesopotamian Writing // Visible Language. Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond // Oriental Institute Museum Publications No. 32 /(ed) Chr. Woods, G. Emberling, E. Teeter Chicago:

мало уделяется внимания письменности вообще, безотносительно к ее фонетической стороне. Исключение, пожалуй, составляют лишь работы Орли Гольдвассер[423] и ее коллег, которые стараются исследовать иероглифику методами семиотики и выявлять среди общей массы знаков определенные разряды и классы как отражение классифицирующего принципа египетского мировоззрения. Для полноты картины следует отметить, что мысли, аналогичные тем, которые окончательно сформулировал Н.С. Петровский, высказывались и другими лингвистами. Так, А.М. Карапетьянц, изучавший китайскую письменность, отмечал, что «фонетический принцип начинает действовать еще при выработке словаря (прежде всего для абстрактных понятий и других трудноизобразимых элементов действительности)»[424].

Итак, зрительные образы египетского письма вовсе не были «картинками», посредством которых записывался текст. Напротив, письмо было фонетическим по преимуществу, но фонетика эта находила выражение в конкретных зрительных образах. Вот это, вероятно, и есть памятник того самого «слитного, синкретического мышления более примитивного типа», о котором в свое время писал Н.А. Бернштейн[425]. Постараемся показать на конкретных примерах, как шел этот мыслительный процесс. Но сначала следует сказать несколько слов об истории расшифровки египетского письма, поскольку к нашим примерам она имеет самое непосредственное отношение.

University of Chicago, 2010. P. 46.

[423] Goldwasser O. From Icon to Metaphor. Studies in the Semiotics of the Hieroglyphs. Orbis Biblicus et Orientalis, 142. Fribourg (Switzerland): University Press, 1995.

[424] Карапетьянц А.М. Ук. соч.

[425] Бернштейн Н.А. о построении движений. С. 188.

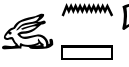
«Иероглифика», знаменитый трактат Гораполлона – египетского жреца IV в н.э., который, вероятно, сам еще знал египетскую письменность (и, согласно заглавию, написал свое сочинение по-египетски)[426], рассматривает иероглифику как символическое письмо. Каждый приведенный Гораполлоном иероглиф имеет, по его мнению, символическую (в некоторых случаях, скорее, ассоциативную) связь с предметами, которые они обозначают. Соответственно, по Гораполлону иероглифы не читаются, а толкуются. Его трактат и представляет собой толкование знаков. Интересно то, что Гораполлон, как правило, даёт правильные значения знаков, но толкования приводит крайне туманные и замысловатые. Звучания звуковых знаков он не приводит и трактует их так же, как и смысловые.

Эти-то тёмные толкования египетских письменных знаков невероятно затруднили работу и Кирхеру, и всем его последователям, видевшим в иероглифике только символы. Действительно, не зная звуковых значений, крайне трудно разобрать какую именно связь имеет в виду Гораполлон, когда говорит о том, что павиан связан с луной, ибо «тяготеет к ней», или, когда утверждает, что слово «открывать» пишется знаком зайца, потому что заяц всегда держит глаза открытыми[427]. Последний пример приводится практически во всех грамматиках египетского языка в качестве иллюстрации фантастичности объяснений Гораполлона, старавшегося как-то связать зайца, по-египетски *wn* (*ун*), с глаголом «открывать», которое также звучало *wn* и, действительно, писалось знаком «зайца» . Его-то мы и рассмотрим.

---

[426] Гора-египтянина, сына Аполлона «Иероглифика», которую сам он изложил на египетском языке, перевел же на греческое наречие Филипп. – Перевод с древнегреческого выполнен А.Г. Алексаняном по: Hieroglyphica (translatio Philippi), ed. F. Sbordone, Hori Apollinis hieroglyphica. Naples : Loffredo, 1940: 1–216 (=TLG 2052 001).

[427] Гораполлон. С. 7.

В египетском языке имеется немалое количество слов, писавшихся с помощью этого знака. Возьмем для примера лишь четыре: *wn* «заяц», *wn* «открывать», а также  *wnš* (*унеш*) «волк» и *wn* «существовать». Для нас очевидно, что это совершенно разные по смыслу слова, что внешнее сходство в их написании – случайность и что гораполлонова попытка найти рациональное объяснение написанию слова «открывать» знаком зайца помимо фонетического сходства – бессмысленна. Но Гораполлон вовсе не был сумасшедшим: в рамках той логики, которой он следовал, его этимологии абсолютно закономерны. А рассуждал он в рамках того самого мифологического мышления, которое, в конечном итоге, и породило одну из самых необычных систем письма на Земле. В этом смысле его высказывания вовсе не курьез, а ценнейший материал для понимания того, как работает механизм этого мышления.

Н.С. Петровский, как мы уже говорили, показал, что египетская письменность представляет собой морфографику и что в основе членения языкового потока египтянами лежала двусторонняя языковая единица, имеющая семантический план содержания и фонетический план выражения, т.е. морфема. Иными словами, египтяне делили свои слова на звукосмысловые части, а не только звуковые. Когда иероглифика только зарождалась, первичные знаки письма фиксировали базовые морфемы, и таким образом сложился их репертуар. Однако в любом языке количество морфем превосходит количество возможных звуковых сочетаний и всегда имеется внушительное число морфем, имеющих разные планы содержания, но совпадающие в плане выражения, т.е. звучащие одинаково. Как известно, для их записи египтяне использовали уже имевшиеся в их распоряжении знаки, когда-то созданные для фиксации сходно звучащих, ранее

«записанных» базовых морфем. При этом весьма логично слова более отвлеченного значения записывались знаками, придуманными для записи более конкретных понятий. Так и получилось, что слово «открывать» (*wn*) пишется знаком «зайца» (*wn*). При этом часто возникало смешение совершенно разных понятий по признаку одинакового звучания и *сходно звучавшие слова* воспринимались как *однокоренные*. Этот феномен, широко известный во всех языках, в том числе и в русском, именуется в лингвистике «народной этимологией»[428], а звуковые комплексы с ложно приписываемым значением – квазиморфемами, или морфоидами. Для египтян это заблуждение в огромной степени усугублялось еще и одинаковостью внешнего облика записанных слов. Объединение понятий по причине фонетического и внешнего сходства заставляло их видеть, например, в названии павиана (ꜥnꜥn) интенсивную породу глагола «писать» и проверять павианов на знание иероглифики[429].

Вокруг подобных «народных этимологий» в египетских религиозных текстах вращается огромное количество этимологий мифологических и даже целых мифологем с объяснениями, по своей логике ничем не отличающимися от гораполлоновых. В Древнем Египте, где мир был создан словом Бога Творца, и где слову придавалось колоссальное значение, этот прием был чрезвычайно продуктивен. При этом надо помнить, что для египтян это была вовсе не «игра

[428] Как, например, «обнаружение» слов «конь» и «як» в слове «коньяк», или образование выражения «в рынду бей» от соответственно услышанного «ring a bell». Таких примеров можно привести великое множество.

[429] «Существует разновидность павианов, владеющих египетскими письменами, почему и приводят в первый раз в святилище павиана, жрец кладет перед ним дощечку для письма, тростниковое перо и чернила, проверяя [таким образом], из [той ли] разновидности, [которая] владеет [египетскими письменами], если он начнет писать. Еще это животное посвящено Гермесу, отвечающему за все письмена» (Гораполлон. С. 4-5).

слов», не парономазия, а истинная глубинная общность описываемых предметов и явлений. Так, они могли спокойно возвести происхождение одного из образов бога Ра – огненного кота (по-египетски *миу*) к высказыванию о нем бога познания Сиа: «Таков он (*миу*)... Так возникло его имя Кот (*миу*)»[430]. Заметим, что тут речь идет не о корнях, а лишь об одинаковых фонетических комплексах!

Для современного исследователя элемент *wn* в последних трёх из приведенных нами выше слов с этим элементом имеют совершенно иную этимологию, нежели *wn* в слове «заяц». Истинной морфемой (в данном случае – корнем) является только *wn* в слове «заяц», а все остальные *wn* по отношению к «зайцу» будут морфоидами (а в письменном виде, очевидно, – «графоморфоидами»): мало того, что они «выражают» зайца в «открывании», но также в «волке», и в «существовании», что представляется нам абсурдными утверждениями. Но парадокс в том, что если мы хотим понять не структуру египетского языка, а специфику *образного мышления* египтян, то нам неизбежно придется встать на их точку зрения. В соответствие же с нею, никаких морфоидов нет, а есть только истинные морфемы. Поэтому-то нам придётся искать общее значение у слов *wn* (заяц) и *wnš* (*унеш* – «волк») (что, впрочем, для египтян очевидно, поскольку один ест другого – *wnm*), а также *wn* (открывать) и *wn* (существовать), поскольку все эти слова пишутся с общим элементом: знаком зайца (*wn*). Иными словами, для египтян общность фонетических элементов, подкрепленная в письменном выражении морфеграфемой «заяц» была достаточным доказательством того, что эти слова – однокоренные. И приходится

[430] «Книга Мертвых», Глава 17.

признать, что для культуролога и искусствоведа безупречные этимологии лингвистов в данном случае не имеют практически никакой ценности: изучаемая нами египетская культура находила совсем другие объяснения – по сути своей очень близкие к тем, что предлагал Гораполлон на самом её закате. В этих объяснениях прослеживается одно и то же: внешнее тождество есть тождество сущностное. Иными словами, если разные слова пишутся посредством одного и того же символа, – эти слова тождественны; если изображение женщины с поднятыми вверх руками похоже на изображение головы коровы – это и есть корова. Таким образом, преобладающее значение в классификации вещей и явлений имеет чувственно воспринимаемый образ, зрительный или звуковой, а в случае с письмом – и то, и другое.

ТАБЛИЦА III. Финикийский алфавит

Символ	Первоначальное значение	Первоначальное название и фонетическое значение
	бык	’aleph = гортанная смычка
	дом	beth = /b/
	верблюд	gimel = /g/
	дверь	daleth = /d/
	выдох, молитва, окно	hé = /h/
	гвоздь, крючок	waw = /w/
	оружие	zain = /z/
	цветок лотоса (?); забор (?); стена (?)	heth = /h/
	«Солнце-крест» колесо	thet = /t/
	рука	yodh = /j/
	ладонь	kaph = /k/

	палка погонщика быков	lamed = /l/
	вода	mem = /m/
	рыба, угорь, змея	nun = /n/
	опора, столб	samekh = /s/
	глаз	‘ain = звонкой согласной
	рот	pe = /p/
	папирус, рыболовный крючок, охотник	san = /s/
	обезьяна, игольное ушко	qof = /q/
	голова	resh = /r/
	зуб	sin = /s/
	крест, знак, пометка	tav = /t/

Тут будет уместно заметить, что связь между письмом и изображением в Египте вовсе не исчерпывалась одной только «изобразительностью» фонетических знаков. Один знак мог нести информацию, передаваемую как посредством рисунков с фонетическим значением, так и при помощи конструкций, которые можно назвать «планиметрическими». Это позволяло египтянам при помощи одного только способа изображения царского имени сообщать «читателю» сведения, далеко выходящие за пределы имени собственного.

В этом отношении очень показательны «серехи», прямоугольные картуши (изображающие дворцовый фасад), куда вписаны царские имена (Рис. 43). Серехи обозначают, во-первых, само царское достоинство, и, во-вторых, пребывание царя во дворце в момент совершения действия, о котором идёт речь в данной надписи (возможно, имелись там и другие пока что не распознанные, значения). Но те же имена могут быть начертаны и без сереха – как, например, на Палетке Нармера (Рис. 56). В этом случае царь находится

в походе, т.е. вне дворца. Таким образом, один только способ начертания царского имени содержит информацию о местонахождении Его Величества. И если бы включенные в серех знаки не были фонетическими, то такие надписи, несомненно, были бы пиктографическими. Также несомненно, что подобные конструкции уже практически неотличимы от изображений как таковых, что уже прямо подводит нас

Рисунок 56. Палетка Нармера.

к революции в изобразительном искусстве, случившейся одновременно с изобретением письма.

Поскольку мы уже перешли к проблеме образного мышления египтян позднего додинастического и/или раннединастического периода, то весьма уместен будет вопрос: может быть, специфика египетского письма связана не с каким-то

особенностями мышления древних обитателей Долины Нила, но характерно для любой системы письма на ранних этапах её эволюции? и действительно, нечто аналогичное можно наблюдать в шумерской протоклинописи, создававшейся одновременно с египетским письмом[431]. Но дело-то в том, что эти две древнейшие системы письма уникальны: ничего подобного в дальнейшем создано не было.

Как мы помним, европейской этнографией зафиксированные случаи создания письма в Африке, Азии и Америке в XIX-XX вв. Все они имеют между собой много общего: во-первых, при создании любой оригинальной системы письма был неизбежным пиктографический этап; во-вторых, он был предельно кратким. Представители традиционных обществ XIX-XX вв. удивительно быстро проходили путь от пиктографии к линейному письму. Создаётся впечатление, что нечто подобное произошло и в раннединастическом Египте. Но есть одно очень важное различие: египтяне создали фонетическое письмо, но не слоговое, как поступил бы человек XIX-XX вв., а именно консонантное морфемно-идеографическое письмо, невообразимое для наших современников (и даже тех из них, кто является носителями «архаичных» культур).

Интересно, что в древности, по крайней мере, в одной алфавитной системе письма, тоже доминировали зрительные образы: речь идёт о древнейшем финикийском алфавите[432] (см. Таб. III). Многие знаки этого созданного ок. XV в. до н.э. письма сохранили непосредственную связь с объектом – но, в отличие от египетского письма, этот знак обозначал уже только один звук (фонему), а не сочетание звуков (морфему),

[431] Woods C.-E. The Morphographic Basis of Sumerian Writing // Linguistic Method and Theory and the Languages of the Ancient Near East, edited by A. Stauder and C. Woods. Chicago: University of Chicago Press (forthcoming).

[432] В протосинайском письме, предшествовавшем финикийскому алфавиту, использовались более натуралистические изображения.

как у египтян. Впрочем, имя предмета сохранялось в названии знака: 𐤀 алеф, «бык» представляет собой схематичное изображение повернутой набок бычьей головы с рогами, знак 𐤁 бет («дом») – схематичное изображение дома, знак 𐤌 мем («вода») – изображение волнистой водной поверхности, и т.д. Иными словами, если бы египтяне пошли по тому же пути, что и финикийцы, уже известный нам знак зайца обозначал бы не звукосочетание «*wn*», но только один звук «*w*». Поскольку звуков в любом языке несоизмеримо меньше, чем их возможных сочетаний, финикийцы обошлись только двадцатью двумя знаками, а не четырьмя с лишним сотнями, как египтяне. Таким образом, логика египтян конца IV тыс. до н.э. была ещё вполне понятна финикийцам середины II тыс. до н.э. Из этого следует, что они во многом продолжали мыслить образами того самого синкретического архаичного мышления, что и египтяне раннединастического времени. Иными словами, и в XXI в. человечество продолжает пользоваться алфавитом, не подозревая о том, что порождён он тем самым типом мышления, что противоположен мышлению современного человека! При этом большинство убеждено, что именно изобретение алфавита и есть один из признаков появления мышления современного типа.

Следует также отметить удивительную бедность петроглифов Восточной и Западной пустынь на изображения, которые можно было бы назвать пиктографическими: они изобразительны, многие повествовательны, но собственно пиктографических элементов там крайне мало: исключение составляют только надписи-петроглифы царя Скорпиона (Рис. 1), но и там трудно определить, насколько это ещё пиктография, или уже полноценная надпись. Но всё же изобразительное искусство даже раннединастического времени резко отличается от искусства додинастического, а письменные знаки обнаруживают несомненную связь с единовременными

изображениями, и никакой связи – с изображениями додинастической эпохи.

Исключение составляют только петроглифы: наряду с «официальными» изображениями, в полной мере вписывающимися в картину египетского искусства Древнего, Среднего или Нового царства, на протяжении всей истории фараоновского Египта продолжали создаваться рисунки, неотличимые от додинастических (что, кстати, сильно затрудняет их датировку). Но и в письме и Раннего, и Древнего, и Среднего, и Нового царства нередко трудно определить, где кончается изображение, и где начинается надпись.

Так мы с неизбежностью переходим к раннединастическому искусству. Его появление, может быть, и не столь эффектно, как изобретение письма. Но на деле сложение особого, ни на что больше не похожего стиля династического искусства не менее удивительно, чем внезапное появление письменности. Эта революция не была однократным событием – она заняла определённое время, и существующие памятники позволяют даже наметить некоторые её этапы. Так, на раннединастических памятниках искусства изображения распределены по всей поверхности предмета. Они уже обладают хорошо распознаваемым «египетским» стилем, но строгая ярусность построения поля изображения, характерная для искусства Египта династического времени, хоть и уже существует в некоторых памятниках (Палетка городов,), но пока что только в изображениях процессий животных и в целом не обязательна (Оксфордская церемониальная палетка, Рис. 57)[433]. Показательно, что сначала не очень строгое распределение изображений по ярусам появляется именно там, где

[433] Подобные композиции обнаруживают несомненное сходство с резными изображениями на деревянных дверях домов и дверках амбаров у догонов.

имеются первые надписи: знаменитая палетка Нармера (Рис. 56), а также булавы Нармера и Скорпиона.

Напрашивается вопрос: не вторжение ли письма в сферу изображений и, в известном смысле, присвоение ею этой самой изобразительности, привело к реформе самого изобразительного искусства? Между прочим, показательно, что возникновение государства привело к революции зрительно воспринимаемых образов. Ведь изменился не просто набор сюжетов, но характер изображений. И это, пожалуй, уникальный случай в мировой истории: закрадываются даже подозрения, что тут, как и в случае с женщиной-коровой Хатхор, трудно определить, что первично, а что вторично.

Рисунок 57. Оксфордская палетка

Поясним это рискованное высказывание. Итальянский египтолог Франческо Раффаеле подметил, что изображения процессий животных в искусстве периодов Накада I, II играли очень важную роль в сакрализации самого института власти (которой ещё только предстояло стать властью царя): «… главная причина появления таких изображений была той же, что породила ритуалы с использованием иноземных и местных животных: вероятно, это был символ власти над различными аспектами бытия, этническими группами или регионами»[434].

[434] Raffaele F. Animal Rows and Ceremonial Processions in Late Predynastic Egypt // Recent Discoveries and Latest Researches in Egyptology. Proceedings of

Можно было бы предположить, что эти процессии жертвенных животных, запечатлённые на произведениях раннединастического искусства, вероятно, существовали и раньше – поскольку существовали и жертвоприношения. Однако в периоды Накада I и II изображения процессий отсутствуют. Но именно в период Накада II в Египте появляются круглые цилиндрические печати из Месопотамии и/или печати месопотамского типа. С точки зрения древнего человека эти «откатные» печати обладали, вероятно, совершенно завораживавшим свойством: с их помощью можно было получить длинные ряды (в перспективе бесконечные) совершенно неотличимых друг от друга изображений. Кстати, на рукоятке ножа из Бруклинского музея отчётливо прослеживается стремление вручную воспроизвести этот «эффект матрицы», который давала прокатка цилиндрических печатей.

Вероятно, для архаичного человека это было настоящее волшебство, и поэтому именно этот приём был взят на вооружение официальным династическим искусством. Но на любой плоскости бесконечные ряды изображений неизбежно образуют иерархическую структуру с отчётливо обозначенными верхом и низом. Любопытно, что такую же иерархическую структуру образовывало и древнеегипетское общество династического времени. Повторим – в данном случае совершенно невозможно определить, что тут первично, а что вторично. Сомнений не вызывает только то, что объект подражания – цилиндрические печати – появились в Египте именно тогда, когда там складывался новый тип общественного устройства… Но дополнительный повод для сомнений даёт традиционное искусство Тропической Африки: на рельефах догонов часто можно видеть ряды одинаковых изображений, строго распределённых по ярусам. Искусство этого народа (как и вся их материальная культура) сохраняет множество архаичных черт, и в данном случае мы,

видимо, и сталкиваемся с одной из них. Но нет никаких сомнений, что догоны не имеют и не имели ни малейшего представления о цилиндрических печатях.

Именно в это время в Египте и появляется письменность. Для древнеегипетской цивилизации это стало поворотным пунктом: отныне весь облик ее культуры становится «иероглифичным», приобретая свой неповторимый стиль. Для Египта его письменность действительно стала культурообразующим явлением и нам будет крайне полезно понять, как ее воспринимали сами египтяне и как они понимали механизм ее работы. И здесь для нас многое окажется странным и совершенно неожиданным. Хотя бы уже в том, что создав грандиозную систему письма, просуществовавшую дольше, чем какие либо другие, они воспринимали ее как форму речи, называя ее *mdw-nṯr* (меду-нечер) «речь Бога». В этом кроется основная сущность иероглифического письма: неразрывное единство слова и образа в описании окружающего мира. Эти два основных вида перцепции – слух и зрение – нашли в иероглифике предельно ясное выражение, но именно в логике мифологического мышления, гипостазированными с абсолютно иными чем у нас сущностными характеристиками и самого мира, и того, кто его сотворил. В том, как египтяне описывали возникновение письменности, а возникновение ее они соотносили с сотворением мира, наверное, в наиболее наглядной форме проявляется их миропонимание и специфика их мышления.

Бог создал мир посредством называния всего сущего вслух. Замысленное в сердце Творца обретало реальность, только будучи названным по имени. Логично было бы предположить, что к тому моменту Бог уже пользовался каким-то языком, который, очевидно, сам и сотворил. Иначе как бы он мог называть вещи по именам? в таком случае языком Бога

был египетский, поскольку имена вещей данные им Богом – египетские.

На деле же всё гораздо сложнее. Ведь когда Бог творил мир, самих вещей еще не существовало, и парадокс заключается в том, что вещи возникали вместе с именами. Точнее – называние имен порождало возникновение вещей. В таком случае самый язык создавался в эти же самые мгновения. И слова этого языка были неразрывно связаны с вещами – в несравненно большей степени, нежели наши слова и названия, которыми мы теперь пользуемся в обыденной жизни. Так был ли этот язык Бога египетским? Ямвлих, философ-неоплатоник IV века, который еще был знаком с образом мысли египтян, считал, что было бы глупо полагать, будто бог изъясняется именно по-египетски, но в то же время считал, что: «Поскольку египтяне первыми получили в удел общение с богами, те предпочитают, чтобы к ним обращались по правилам этого народа»[435]. В «Герметическом своде» бог Тот (Гермес) – создатель письменности и наук описывает сущность египетской речи следующими словами: «Само свойство звука и надлежащая интонация египетских слов содержат в себе энергию вещей, о которых говорят… мы используем не просто слова, но звуки, исполненные действенности»[436]. Это замечание создателя письменности представляется нам чрезвычайно важным, поскольку в нем с исчерпывающей точностью излагается не только египетское понимание сущности языка, но и ключевой принцип иероглифики (мы вернемся к нему позднее).

В египетских текстах про Тота постоянно говорится, что он «дал говорить написанному». Иными словами, Тот высту-

[435] Ямвлих, VII. 5 (258).

[436] Derchain Ph. L'authenticité de l'inspiration égyptienne dans le « Corpus Hermeticum » // Revue de l'histoire des religions, T. 161, № 2. 1962. P. 178-179.

пает в роли чтеца написанных текстов. Однако парадокс заключается в том, что специального термина «читать» у египтян не было. Читать – это значило «говорить», или «давать говорить написанному». В глазах египтян письменность и язык представали как две стороны одного и того же явления, а именно словесно-образного способа описания мира. Разумеется, речь идет об иероглифике как основе этого способа. Но хорошо известно, что монументальная иероглифика имела совершенно особое назначение, вводящее ее в круг явлений сакрального порядка.

«Иероглифика используется для в той или иной мере священных текстов (религиозные монументальные тексты, храмовые и гробничные надписи иного содержания, царские указы и т.п.), скоропись – для хозяйственных, бытовых и литературных текстов. Уже само название иероглифики, *меду нечер* – «слово бога», свидетельствует, что она была средством общения с иным миром, средством его творения»[437].

Всё это действительно так, и мы можем убедиться в этом на примере сотен памятников. Но хотелось бы попытаться понять, как такое было возможно «технически», какие соображения и рефлексии за этим стояли. Здесь нам снова придется обратиться к специфике мышления древних египтян.

В основе мифологического описания действительности всегда лежит субъективное переживание какого-то вполне реального процесса. Язык такого описания может казаться нам причудливым, а логика – парадоксальной и противоречивой до невозможности. Однако, оперируя по своим внутренним законам, она не перестает быть логикой и, находясь в рамках этих законов, чаще всего оказывается безупречной. Понятое и описанное в мифе явление включается в более

[437] Большаков А.О., Сущевский А.Г. Образ и письменность в восприятии древнего египтянина // Вестник древней истории, №2, 2003. С. 50-51.

общую картину устройства мира и само становится основой для последующих рефлексий. Так действительно важнейшее для описания картины мира понимание взаимосвязи внешнего облика вещей с их названиями стало для египетской мифотеологии фактически отправной точкой для последующих построений. Вопрос, почему тот или иной предметы называются именно так, а не иначе и почему при этом они имеют именно такой внешний облик, объясняется личной волей Творца, благодаря которой вещи возникли именно такими, какими они есть с уже готовыми именами, полностью отражающими их сущность. Устойчивую ассоциативную связь вещи, ее внешнего облика и данного ей имени с нашим «каталогом образов», мифологическое мышление понимает как внутренние и, что самое важное, объективные качества самой вещи. Но в случае с Египтом, быть может в связи с архаичностью египетского языка, предметом подобной рефлексии оказалась в конечном итоге сама речь, её морфология: как мы помним, базовым элементом слов для египтян оказались *морфемы*, т.е. единицы, стоящие на стыке фонетики и семантики, что в условиях действительно, по языковым меркам, «недавнего» сложения словарного состава египетского языка приводило к парадоксальной ситуации: похоже, что египтяне и вправду помнили, из чего состоят их слова! Точнее, из каких смысловых элементов они собрались[438].

И тут снова стоит вспомнить слова Тота Трисмегиста, которыми он описывал сущность египетской речи: «Само свойство звука и надлежащая интонация египетских слов содержат в себе энергию вещей, о которых говорят… мы используем не просто слова, но звуки, исполненные действенности».

[438] Чегодаев М.А. Древний Египет: язык и культура // Древний Восток: общность и своеобразие культурных традиций, М., 2001. С. 33-51.

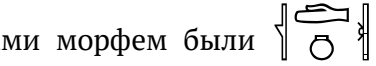
Пожалуй, даже сейчас трудно точнее описать сущность морфемы, чем «свойство звука, содержащее в себе энергию вещей»!

Корневые морфемы несут лексическое значение во всех человеческих языках; благодаря им мы в состоянии понимать смысл речи. Но вот лексическое значение служебных морфем (приставок, суффиксов и т.п.) мы уже понять не в состоянии. Операционным смыслом они обладают и могут кардинально изменить значение слова, но самостоятельного значения не имеют. Но похоже, что в эпоху возникновения письменности язык пребывал еще на той стадии, когда люди не только ощущали смысл служебных морфем, но еще помнили их значение. Иначе говоря, для них *все* вычленяемые слухом звуковые блоки соотносились с какими-то вполне конкретными реалиями окружающего мира. И все они, помимо звукового выражения, могли быть соотнесены с каким-то зрительным обликом, т.е. могли быть *изображены*. Что и произошло, положив начало иероглифике. К слову, здесь мы сможем проследить на конкретном примере, чем т.н. «архаичные» культуры отличаются от действительно архаичной культуры Древнего Египта: так, языки манде, на которых говорят «архаичные» народы малинке и бамбара в Гвинее, Мали и некоторых сопредельных странах, предельно аналитичны и не обнаруживают ничего общего с причудливым строем языка древних египтян. В этих языках нет и следа понимания значений суффиксов и префиксов; их грамматика очень проста и логична именно с позиции мышления современного человека. То же можно сказать и о догонских языках.

Уникальность египетской письменности в том, что, возникнув как фигуративное письмо, она таковой осталась до конца своего существования, став мощнейшей силой для сохранения базовых и очень архаических основ египетской культуры. Возможно, даже позволительно будет сказать, что иероглифика стала в определенной степени базой всей еги-

петской культуры. В результате египтяне получили письменность, в которой все знаки были изображениями вполне конкретных вещей.

И вот здесь мы сталкиваемся с фундаментальным отличием нашего описания действительности от древнеегипетского, что заставляет нас задуматься над принципиальной разницей между объективной реальностью и системой её описания. Наша система, описывающая взаимосвязь смысла и выражения в языке, ограничивается рамками лингвистики, исключая всё, что выходит за её пределы. Но с точки зрения самой древнеегипетской культуры (несмотря на то, что мы неоднократно называли вслед за Н.С. Петровским египетскую систему письма морфеграфемной) собственно *морфеграфемной* она быть не может и действительно таковою не является! По сути дела, объявляя иероглиф морфеграфемой мы выбрасываем зрительный образ *вещи* – важнейший элемент, без которого само возникновение подобной письменности было бы невозможным. Ограничиваясь в описании важнейшего первичного мыслительного элемента выявленными современной лингвистикой чертами, мы «создали» морфему, невероятно обеднив объективно существующее явление. В отличие от нас, египтяне мыслили иными категориями, и в их системе описания это явление выглядит принципиально иначе. Строго говоря, в картине мира древних египтян никаких морфем вообще не существовало, ни истинных, ни морфоидов. И вовсе не потому, что они не догадывались об их существовании, поскольку лингвистики тогда ещё не было. Наоборот, они прекрасно осознавали наличие подобной знаковой единицы и даже дали ей название! Только морфемой, в нашем ее понимании, она никак быть названа не может. Связывающие воедино смысл, звук и образ египетские «элементарные единицы» оказывались первичными кирпичиками мироздания. Такими отдаленны-

ми аналогами морфем были  *ḳdw* (*кеду*) – образцы и первообразы всех сотворённых Богом вещей. Он *замыслил* их в сердце, *произнес вслух их имена*, и когда они вышли из его уст, он *увидел* их своими глазами. В этом древнейшем изложении процесса Творения триединая природа вещей описывается исчерпывающе точно. Мифологическое мышление стремится к максимальной объективизации чувств, эмоций, переживаний и рассуждений. Для древних египтян язык был непрерывной манифестацией законов и взаимосвязей вещей, возникших в момент творения, подобно тому, как всякая человеческая деятельность не создает что-либо новое, а воспроизводит сотворенные Богом *образцы*[439]. Триединство сущности вещей – смысл (содержание), название (имя) и образ (плоть), будучи действительно объективной реальностью, обладает свойством универсальности, присущим всему, что существует в мире, включая человека. И триединство это неразрывно. Абсолютно прав был А.О. Большаков, подметивший в представлениях египтян неразрывную связь человеческих сущностей – *ка* (его зрительный образ) и *рен* (имя)[440]. Добавим, что это не только египетская, а вообще объективная психологическая реальность: называя человека по имени, мы

[439] В дальнейшем для мифотеологии это, очевидно, и стало отправной точкой в построении концепции *кеду*. Отныне, всё, что делается, рождается и создается, повторяет этот образчик. Именно *повторяет*, а не создает заново, поскольку для всего уже имеются и имя, и образ. Этим *кеду* соответствуют и знаки письма, и то, что мы называем образами в искусстве. Для египтян искусство и иероглифика были одним и тем же, а принципы соотнесения имен и образов персонажей повторяли принципы иероглифического письма. Даже обозначение для иероглифа и статуи было общим – *twt* (*тут*). Но поскольку в основе фигуративной письменности лежит звучащее слово, иероглифика, в отличие от скорописи, в сознании египтян так и осталась навсегда *формой речи*.

[440] Большаков А.О. Человек и его двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. С. 65-69.

автоматически представляем себе его внешность[441]. Опыт подсказывал египтянам известную аксиому: всё, что существует – имеет имя. Для них абсолютным было и обратное: всё, что имеет имя – существует. А всё, что существует (а потому имеет имя) имеет и образ. Не может существовать чего-то, что не имело бы какого-то из этих проявлений. И всё было когда-то создано Богом и имеет свой *кеду*. Возведя природу мироздания к языковому мышлению, египтяне не только осознали, но и необычайно возвеличили его «минимальные знаковые единицы». Но в отличие от морфем *кеду* были не «двухсторонними знаковыми единицами»[442], а, так сказать, «трехсторонними», у которых план выражения распадался на фонетический и зрительный. И как раз эта их особенность подсказала египтянам способ технически зафиксировать то, что иначе зафиксировать просто невозможно: поскольку смысл передается через звук, а его мы можем только произнести, ничего другого не остается, как зафиксировать *внешний облик*, также передающий смысл и звучание имени предмета или действия. Причем фиксируются не сами вещи (еще одна специфическая черта мифологического мышления: буквально *повторить* вещь мы не в силах!), а их первообразы, их *кеду*. Именно их представляют собой знаки египетской

[441] Необходимо отметить, что при той основополагающей роли, которую играла эта связь для сложения египетской картины мира и при том, как она воплощалась, в частности, в изобразительном искусстве, вероятно, здесь приходится говорить не о простой ассоциации, но уже о *синестезии* (или, возможно, *идеостезии*). В современном мире синестезия рассматривается как некоторая аномалия (если не как паталогия) (см., например, Hubbard E.M. Neurophysiology of synesthesia // Current Psychiatry Reports, 2007 Jun, 9 (3). P. 193-9); в случае же Древнего Египта, в силу абсолютной распространенности этого явления, приходится говорить о ней как о бытовавшей в то время *норме*.

[442] Т.е. имеющими смысловой «план содержания» и фонетический «план выражения».

письменности, т.е. то, что мы называем «иероглифами». Получается, что репертуар знаков египетского письма – это «каталог образов» египетского мира, возникшего в результате того, что Бог-творец замыслил все вещи «в сердце своем» и произнес вслух их имена. И здесь логика мифологического мышления делала следующий шаг: раз всё, что существует имеет имя, имя было произнесено Богом, а письменность есть фиксация речи, то очевидно, она есть *фиксация речи Бога*, коль скоро все ее знаки – суть вещи, названные *вслух* Творцом. Как видно из множества текстов, всё, что он произносит – немедленно материализуется. Таким образом, *Бог говорит реальными вещами окружающего мира*[443] (точнее – их *кеду*). Иначе говоря, иероглифика – *меду нечер* – это в буквальном смысле непосредственная речь Бога. Поскольку египтяне воспринимали любое изображение, включая иероглифы, как дверь[444], слова Бога, проникая сквозь них в наш мир, обретали звучание и превращались в слова человеческого языка[445]. Именно поэтому иероглифику египтяне

[443] Не об этом ли говорил Ибн Вахшия, рассуждая о сущности египетской иероглифики? – «Эти выражения состоят в неисчислимых фигурах и знаках, которые должны привести ум непосредственно, и немедленно к объекту, выраженному, таким образом. То есть: имеется знак, который обозначает имя Господа Всемогущего, просто и единственно. Если они (египтяне) хотели выразить один из особых признаков Бога, они добавляли что-то к изначальному знаку и проделывали это подобным образом, как вы можете видеть, посредством рассматриваемого нами алфавита». – Ancient alphabets and hieroglyphic characters explained… p. 16.

[444] Берлев О.Д. Общественные отношения в Египте эпохи Среднего Царства. М., 1978. С. 23-25.

[445] Чегодаев М.А. на каком языке говорил Бог? // Тарасенко М.О. (ред.) Доісламський Близький Схід: історія, релігія, культура. Київ: Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, 2014. С. 257-264.

не читают, а слушают[446], поскольку бог Тот – изобретатель письма – «даёт говорить написанному».

Однако, Бог создал не только вещи, но и действия. Точно так же, как и предметы, они были замыслены и названы по имени; точно так же они существуют как перводействия и, наконец, у всякого действия есть зрительное выражение. Всё это находит отражение в иероглифике. Среди знаков египетского письма имеется множество таких, которые недвусмысленно изображают совершаемое действие, представленное в самой характерной для него форме – жесте, повороте, наклоне или позе человека, это действие совершающего: и т.п. Это, кстати, заставляет вспомнить о мезолитическом искусстве, которое точно фиксировало наиболее характерные именно для данного вида деятельности позы и жесты. Одновременно, эта система полностью противоположна африканскому искус-

[446] Понятия «чтение» в нашем понимании у египтян не существовало. Их мышление раскладывает всякую перцепцию на составные элементы, объективизируя каждый. Сам эргативный строй их языка заставляет воспринимать себя как объект, на который направлены действующие в мире силы. Т.е. субъективные чувства и эмоции воспринимались, как объективные, приходящие извне. Читая глазами текст, человек начинает его слышать. Собственно, поэтому иероглифика и является разновидностью устной речи. Пониманию египтянами процесса чтения как слухового восприятия речи есть достаточно много подтверждений. Например, гробничные надписи и стелы, особенно т.н. «обращения к живым», прямо призывают выслушать их, а один царь эпохи Пятой династии, который пожелал скопировать для себя надписи из гробницы жреца Раура в Гизе, приказал «взять папирусный свиток и записать всё, что было в ней *услышано*». См. Shirakawa E. Sound metaphor: Functions of Wordplays in Ancient Egypt. Liverpool: University of Liverpool, 2008. P. 14-15.; Contardi F. Egyptian Terms Used to Indicate the Act of Reading: An Investigation about the Act of Reading in the Egyptian Society // Fales F.M., Grassi G.F. (ed.), CAMSEMUD 2007, Padova 2010, pp. 261-269.

ству, где зрительные образы бедны деталями, а чаще вовсе обходятся без них. При этом некоторые знаки, передающие, так сказать, «типическое действие» становятся детерминативами, показывающими именно «типичность» такого действия. Например, действия, больше связанные с чувствами, нежели с активными проявлениями – «думать», «рассуждать», «вспоминать», «голодать» и т.п. получали на письме детерминатив , а действия, связанные с применением силы – . Сами же слова, называющие действия записывались фонетически. Точно так же действия, наиболее наглядно проявляющиеся в мимике – улыбка, радость, удивление и т.п. писались с детерминативом , изображавшим то самое, что эту мимику и порождает. Но многие более конкретные действия часто записывались одними идеограммами, имевшими и звуковое выражение, и в таком виде они также полностью соответствовали своим *кеду*. Например, ритуальное действие *hnw* (*хену* – прославление, восхваление) завершалось характерным жестом . Таким образом слово *хену* получало на письме явственное зрительное выражение с помощью одного этого знака, имевшего фонетическое значение *hnw*. Сходным образом междометие *i* «О!», служащее обращением к кому-либо записывалось соответственно «звучащим» знаком , радость и ликование *ḥꜣi* (*хаи*) – знаком , а молитва, почитание *dwꜣ* (*дуа*) – знаком . Для написания отрицательной частицы *n* «не» использовалось изображение одного из самых универсальных действий – жест разведенных в стороны рук . Надо отметить, что эти знаки-жесты использовались не только как знаки письма. Для египтян разницы между иероглифами и прочими изображениями

не существовало. На рельефах и росписях мы постоянно встречаем персонажей, совершающих те же действия и те же жесты, что и соответствующие иероглифы. Произведения египетского искусства действительно можно не только созерцать, но и читать в буквальном смысле слова[447]. Это, опять-таки, совсем не похоже на африканское искусство, несущее ясное и понятное сообщение общего характера, быстро считываемое носителем культуры (но, разумеется, не посторонним).

Удивительным образом сказанное относится не только к двухмерным, но и к объемным египетским изображениям. Очень часто имя, написанное на статуе, не получает необходимого определителя, поскольку таковым является сама статуя. Но бывает так, что статуя оказывается сочетанием вполне однозначно читающихся иероглифов. Так известная статуя из Каирского музея, представляющая Рамсеса II в облике царственного младенца под защитой бога-сокола Хоруна, имеет не только символическое, но и фонетическое значение. Маленький царь имеет над головой солнечный диск, что недвусмысленно указывает на его божественную солнечную природу, а в руке он держит растение *sw* (*су*), являющееся эмблемой-иероглифом слова «царь». Однако, помимо чисто репрезентативного обозначения бога-царя, во всём этом содержится и звучание: солнечный диск ⊙ имеет фонетическое значение *Rꜥ* (*Ра*), фигурка сидящего младенца с косичкой на виске и с пальцем у рта повторяет иероглиф , имеющий фонетическое значение *ms* (*мес*) «дитя», «мальчик»

[447] См. об этом в замечательной книге: Wilkinson R. Reading Egyptian Art. London: Thames and Hudson, 1992.

(букв. «рожденный»). Знак , помимо значения слова «царь» имеет и гораздо более распространённое употребление в качестве объектного местоимения третьего лица м.р. («его») с тем же фонетическим значением *sw*. Таким образом, получается фраза *Rꜥ-ms-sw* «Ра родил его», т.е. собственное имя фараона «Рамсес».

Возможность подобных ребусных конструкций, которые египтяне любили и которыми часто пользовались, заключается в природе иероглифического письма. Мы уже видели, что оно вполне успешно могло передавать фонетическое обозначение действий. Но помимо конкретных действий оно могло фиксировать и совершенно абстрактные. Например, действие, сопряженное с перемещением пешком, писалось с помощью определителя . При этом возможность комбинировать фонетические знаки с идеограммами, а также наличие в их письменности не только *кеду*, но и *кеду-морфоидов* (назовём это так) т.е. знаков, использовавшихся для передачи сходно звучащих, но имеющих совсем иное значение *кеду*, подсказали египтянам возможность при необходимости сочетать знаки в совершенно абстрактные комбинации, так называемые монограммы. На практике это выглядело так: – сочетание *кеду-морфоидного* фонетического знака *š* (*ш*) (*кеду* «пруд») со знаком для записи слова *šm* (*шем*) «шествовать». Могли получаться и еще более экзотические знаки, например, . Для всевозможных манипуляций с предметами использовались различные изображения рук. Так достигалась возможность отображать весьма сложные действия: *ḫni* (*хени*) «грести», *ḥpt* (*хепет*) «обнимать», *di* (*ди*) «давать», *ꜥḥ͗* (*аха*) «сражаться», и т.д.

Подобная манипуляция применялась и для еще более сложных комбинаций, когда деятелем выступал какой-либо абстрактный субъект. В таком случае руки получали эмблемы номов, знаки абстрактных и отвлеченных понятий и т.п., например, , или . Всё это в еще большей степени относится и к изобразительному искусству.

Но, наверное, самым неожиданным в этой истории окажется то, что все эти, казалось бы, очень умозрительные операции с иероглифами берут начало в той эпохе, когда письменности у египтян еще не было. От времени рубежа культур Накада I и Накада II (ок. 3900-3650 гг до н.э.) сохранилось несколько удивительных керамических сосудов, демонстрирующих способность египтян уже тогда создавать очень сложные абстрактные образы. Особенно поразительным выглядит небольшой горшок из красной лощеной глины, стоящий на двух человеческих ногах (музей Метрополитен, Инв. № 10.176.113). Этот самый ранний из дошедших до нас подобных горшков был найден в 1910 году во время раскопок погребений в Меримде Бени Салама в дельте Нила – одном из самых древних поселений, появление которого относят к концу 5 тысячелетия до н.э. Как показал Г.-Дж. Фишер, этот и подобные ему горшки со всей очевидностью были прототипами сложных «композитных» иероглифов, в частности иероглифа *inj* (*ини*), передававшего понятие «приносить», «доставлять» что-либо, а также «дар» и «приношение», т.е. сочетание заполняемого объема, ёмкости и движения, передаваемого с помощью изображения ног, как знака перемещения в пространстве[448].

[448] Fischer H.G. The Evolution of Composite Hieroglyphs in Ancient Egypt // Metropolitan Museum Journal, № 12, 1977. P. 7 n 19.

Вывод из этого оказывается неожиданным: принцип комбинирования образов как знаков письма, создание читающихся произведений искусства и использование элементов изображений для передачи абстрактных понятий не был порождён развитием письменности. Более того – он возник в сознании древних египтян по меньшей мере за полтысячи лет до появления первых надписей, а скорее всего – гораздо раньше. Языковое мышление египтян в то время, когда они только начинали писать, действительно еще помнило о том, как действия и предметы обретали свои названия, а «вещи втирались в слова». Ведь сложение слов – это и есть комбинации морфем, игра со смыслами, открывающая безграничную возможность творить сложные образы и новые сущности. На этой базе и родилось то, что мы называем египетской иероглификой – образное мифологическое мышление, выраженное цепочками морфем и зафиксированное их изображениями-дверками на камне; божественная речь, преодолевающая расстояние и время и через тысячелетия «дающая говорить написанному». Современное мышление ничего подобного породить уже не сможет. Морфеграфемное (а точнее – *кеду-графемное*) письмо, бесспорно, стало величайшим достижением древнеегипетской культуры, но приходится признать, что было оно не грандиозным шагом вперед принципиально нового мышления, а великим порождением первобытности.

Итак, термин *mdw-nṯr* – это не метафора. Иероглифику не читают, её слушают, как слушают обращенную к нам речь. Она звучит, как звучит у нас в голове любая надпись, когда мы начинаем ее читать; тем более что в древности, очевидно, вообще читали только вслух. В гипостазисе мифологического мышления *содержание надписи* становится *речью*, а наше *чтение* превращается в *слушание*. Иначе говоря, письменность, с точки зрения мифологического мышления, обладала всеми

качествами языка, т.е. звучала и говорила. И действительно: еще секунду назад мы и не помышляли о чем-то, что вдруг оказалось у нас перед глазами и «заговорило» с нами. Но *кого* мы слышим, когда читаем иероглифику? Ответ слишком очевиден, чтобы допускать её использование вне сакральной сферы; для этих целей существует скоропись. Итак, мы действительно слышим *mdw-nṯr* – речь Бога. Но Бог говорит всеми вещами окружающего мира, и если начать читать надписи, называя каждый знак тем понятием, которое он изображает, то мы окажемся в положении Афанасия Кирхера, и смысл читаемого станет соответствующим. Стало быть, иероглифика каким-то образом *преобразует* речь Бога в доступные нашему пониманию звучащие слова. Получается, что она была универсальным декодером, переводившим язык Бога на доступный человеческому пониманию египетский. Самое поразительное, что этот механизм работал и в обратную сторону: переводил произносимые гимны, мольбы и славословия на язык Бога. А в основе этого лежал сам принцип работы морфеграфемного письма, практически совпадающий с выходом покойного из иного мира через свое изображение-«дверь» на стене гробницы, которое, повторим, было просто большим иероглифом[449].

[449] По представлениям древних египтян в молельне проходила граница между миром живых и миром мертвых. Этот иной мир мы видим на рельефах, покрывающих внутренние стены египетских гробниц. Для нас, сколь бы ни восхищало нас мастерство египетских художников, эти изображения остаются картинами древнеегипетской жизни, “портретами” далекого прошлого, шедеврами великого искусства. Нам, мыслящим совершенно другими категориями, нежели древние египтяне, очень трудно представить, что для них гробничные рельефы были не в метафорическом, а совершенно в буквальном смысле, дверью, и обозначались словом «дверь» (*sbȝ*). Это была подлинная дверь на границе между мирами – тоненькой "пленки" изображений, покрывающих толщу стен. Сквозь изображения-двери изображенные проникали в пространство гробницы и уходили обратно. Точно так же и иероглифы – рисунчатые знаки египет-

Фактически, записанное слово соотносилось со звучащим словом как *ка* (зрительный образ) и *рен* (имя)[450]. Иными словами, назначение иероглифов на плоскости было таким же, как и у изображений, а именно служить дверью в границе между мирами. Т.е. каждая звучащая морфема «попадала» в свою дверь-изображение и, оказавшись на той стороне границы миров, становилась соответствующим предметом[451]. Таким способом речь человека переводилась на язык Бога[452].

ской письменности – служили дверью для слов, которые они "изображали".

[450] Взаимосвязь зрительного образа и звучащего слова является краеугольным камнем в понимании сути древнеегипетской культуры. Эта проблема впервые была поднята недавно в блестящей статье А.О. Большакова (Большаков А.О. Изображение и текст: два языка египетской культуры // Вестник древней истории, №4, 2003. С. 3-20).

[451] То, как этот механизм работает, показывает в частности наблюдение Н.В. Лаврентьевой, что *названиям* предметов жертвенных даров на внешних стенках саркофагов эпохи Среднего царства соответствуют их *изображения* (т.н. «фризы предметов») на внутренних (Лаврентьева Н.В. Иной мир в древнеегипетском искусстве: формирование изобразительной традиции и её трансляция // Сравнительное изучение традиций. Искусство Востока, вып. 3, М., 2008. С. 272-294). Таким образом, саркофаги, в силу своей конструкции дают нам редкую возможность взглянуть на границу миров с *той* стороны.

[452] В конечном итоге, тот же самый механизм лежит и в основе вербальной магии. «Ярким примером диалогической природы магии может служить так называемая "вербальная магия" – заклинания, заговоры, "слова" или молитвы, широко практиковавшиеся и внутри сложных ритуальных комплексов, и совершенно отдельно от них в качестве самостоятельных обрядовых операций или даже в обыденных ситуациях. Правомерность отнесения заклинаний к области магии в том смысле, как ее понимал Д. Фрезер, была поставлена под сомнение тонким знатоком культуры народов Сибири С.В. Ивановым. В статье "Древние представления некоторых народов Сибири о слове, мысли и образе" он на материале импровизированных монологов, собранных Богоразом у чукчей, приходит к выводу, что их значение "заключалось, по-видимому, не в некоей силе самих слов, не в их звучании и не в таинственности образуемых ими словесных формул, а в приписываемой словам и фразам способности превращаться в видимые

Всё это может показаться нам необычайно изощренным продуктом философских и теологических спекуляций. Но парадокс заключается в том, что это совсем не так, и то, о чем мы сейчас говорили, напротив, есть отражение очень архаических форм восприятия действительности. Так восприятие египтянами своей письменности как особой формы устной речи приводило к ещё одному поразительному для нас явлению – нерасторжимой связи иероглифики с тем персонажем, чьей «речью» она была. Когда иероглифика сопровождает изображение, она всегда обращена в ту же сторону, куда «смотрит» персонаж, к которому она относится. Если изображаются общающиеся персонажи – они всегда располагаются лицом друг к другу. Так же располагаются и относящиеся к ним тексты. В результате мы видим не только диалог персонажей, но и диалог текстов. Более того, эта связь наблюдается и в самих текстах, даже не сопровождающих изображения. Так, если в тексте встречается иероглиф *k*, передающий в данном случае не просто звук [к], а местоимение второго лица «ты», он поворачивается на 180 градусов – , как бы повторяя расположение собеседника говорящего. не менее красноречивым выглядит и систематический пропуск на письме местоимения «я» в текстах Древнего царства. Очень похоже, что архаическое мышление древних египтян не позволяло писцу и резчику рельефов даже «технически» написать «я» в тексте, относящемуся не к нему самому, а к кому-то другому. Это означало бы отождествление писавшего с тем, чью речь он фиксировал, а это физически невоз-

животным и фантастическим существам образы, обладающие хотя и призрачной, но все же материальной природой" (цит. по: Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. М.: Наука, 1984. С. 122).

можно. Ведь иероглифика была *реальной речью* вполне конкретного человека, а не *записью* его слов, как считаем мы. Говорить «от лица» кого-либо было ещё немыслимо: архаическое мышление с такой коллизией не справлялось. Всё это очень наглядно проявляется в языковом мышлении древних египтян на примере немедленного смещения фокуса в предложениях типа «я тот, кого слушают». В оригинале это выглядит как «я – слушаемый он». Иными словами, в предложение вводится подразумеваемый «логический субъект» – те самые люди, которые слушают говорящего. Фокус предложения смещается на них, а с *их* точки зрения говорящий, разумеется, уже не «я», а «он». Т.е. описать себя со стороны в рамках этого мышления невозможно: либо всегда «я», либо всегда «не-я». Не потому ли в Древнем Египте так и не появилось ничего, что можно было бы считать зачатком театрального искусства? За исключением мистерий, которые предполагают реальное отождествление жрецов и жриц с божественными персонажами.

Еще одним удивительным для нас назначением иероглифики было то, что она являлась в полном смысле слова границей египетской культуры. Речь идет о пограничных стелах, устанавливавшихся на рубежах древнеегипетского государства. Эти стелы несут на себе иероглифические надписи, чаще всего в форме прямой речи царя, указывающие на то, что с этого места начинается земля фараона. Поскольку в Египте понятие «государство» совпадало с понятием «царь», фараон говорит о «своей границе». При этом иногда даже указывается, кто и при каких условиях может ее пересекать, а кто – нет. Смысл и назначение этих стел настолько очевиден, что современные ученые не задумываясь относят их к идеологическим памятникам «пропаганды царской власти», назначение которых – прославлять могущество и величие государя. При этом они совершенно забывают, что стелы эти

стоят в таких местах, где вероятность появления объекта подобной пропаганды, способного прочитать ее текст равнялось нулю. Людей, умевших читать иероглифические надписи, было ничтожно мало; сомнительно, что текст стелы смогли бы прочитать даже те, кто ее привез и поставил где-нибудь на краю нубийской пустыни или на берегах Евфрата.

Если вспомнить об этом, то с нашей точки зрения установка таких стел выглядит маниакальной и бредовой затеей. Но дело в том, что смысл в установке пограничных надписей был совершенно иным. Вероятно, фараон вообще меньше всего думал о том, кто будет или не будет их читать. Эти тексты относились к нему самому; точнее – были записью его слов, его приказаний. Египетский царь был богом, и в этом смысле механика работы иероглифики была такой же, как в храмовых надписях. Точно так же как любое желание бога автоматически исполнялось, исполнялись и распоряжения царя, и исполнялись мгновенно. То, что приказ этот мог добираться до адресата довольно долго, значения не имело: царь уже так решил и так стало. Если, к примеру, фараон, сидящий в Мемфисе или Фивах, решал сместить начальника какой-нибудь отдаленной провинции, этот начальник тут же переставал им быть, хотя еще ничего об этом не знал. Но так повелел царь, и весь двор это услышал, значит, действие уже свершилось, ибо рано или поздно приказ по назначению дойдет и будет исполнен. А чтобы слова фараона услышал сам адресат, их записывают на папирусе и отправляют с посыльным. Через какое-то время вельможа получит послание и… услышит слова фараона. Т.е. письменность исполняла практически те же функции, что и в храме: быть речью, перенесенной во времени или в пространстве.

В этом случае основное отличие мифологического мышления от современного заключается в том, что для него главным будет наличие надписи, а не того, кто будет ее читать.

Ибо речь, зафиксированная в иероглифах, и есть причина последующих событий и действий, подобно тому, как страх перед царем – есть качество самого царя, равно как и ликование при его появлении перед народом[453]. Т.е. текст пограничной стелы – это прямая речь государя и то, о чем он говорит – свершилось вне зависимости от того, читал кто-то этот текст, или нет. Назначение пограничной надписи оказывается совершенно не тем, каким мы готовы его воспринять. Это абсолютно первобытное, ненормальное, фантастическое для современного мышления восприятие соотношения слова и письменного знака оказывается определяющим для огромного пласта древнеегипетской культуры, и письменность играет здесь решающую роль.

Вот это-то содержание и наполняет выше уже цитированное мнение Н.А Бернштейна относительно того, что «иероглифы египтян и китайцев возникли не в результате чисто интеллектуалистически продуманной условной символики, а в порядке слитного, синкретического мышления более примитивного типа». Вспомним, что Бернштейн считал «соответственные синтетические графические координации» нормой для древности и подчёркивал, что в наше время они всплывают «тут и там в патологических случаях, как и еще многие другие формы примитивного мышления, а может быть, и моторики». Таким образом, по мнению Н.А. Бернштейна, сама возможность обозначить нечто посредством изображения иероглифического типа глубоко укоренена в том, что сейчас реализуется только в патологии – в искажении процесса обобщения. А из этого следует, что

[453] Кстати, как видно из текста сказки о фараоне Хеопсе и чародее Джеди, народ вообще может отсутствовать – ликование порождается самим царем, а не теми, кто ликует; они лишь подчиняются непреодолимому стремлению ликовать в присутствии царя.

в определённое время эволюции человека такое искажение могло быть нормой…

Как мы видели, те случаи изобретения письменности, что были зафиксированы европейской этнологией в XIX – начале XX вв., совершенно недвусмысленно свидетельствуют о том, что в прошлом и позапрошлом веках представители так называемых архаичных обществ удивительно быстро проходили «иероглифический» этап и совершали открытие либо слогового письма, либо алфавита. И говорит это не столько о европейском (или, в некоторых случаях, арабском) влиянии, сколько о том, что представители традиционных обществ Нового и Новейшего времени мыслили совсем не так, как древние египтяне и финикийцы. Мышление чероки, ваи или бамум принципиально ничем не отличается от мышления современных европейцев и американцев: архаичный образ жизни какой-либо группы вовсе не означает архаичности мышления людей, составляющих эту группу.

Эти культуры либо переходили в фазу государствообразования, либо создали ранние государства, сопоставимые с раннединастическим Египтом. Это-то обстоятельство и заставляет воспринимать их носителей чуть ли не более архаичными, чем додинастических египтян Герзейской культурной традиции. Однако видимость обманчива, и прежде всего, вероятно, потому, что между созданием государства и типом мышления прямой связи нет. Как показывает пример раннединастического Египта, государство могут создать и носители «слитного, синкретического мышления более примитивного типа», а носители мышления современного нисколько не были озабочены проблемой государственной власти до тех пор, пока их не обращали к этому какие-либо внешние обстоятельства. К тому же, как мы видели на примере хитроумного механизма снятия конфликтов в Мали, государственность может быть рыхлой и аморфной,

но общество при этом функционирует как хорошо отлаженный механизм. Возможно, что пример Западной Африки свидетельствует о том, что наши представления о государстве не совсем соответствуют действительности – не может ли быть так, что существующие сейчас представления о государстве описывают только некоторые возможные его типы? Может быть, то государство, что известно нам по опыту классических ранних цивилизаций – всего лишь один из множества возможных, но вовсе не обязательный вариант самоорганизации человеческого общества, и то, что мы считаем архаикой, на самом деле является весьма совершенным способом организации человеческих коллективов?

Тут мы неизбежно приходим к проблеме уместности этнографических аналогий при интерпретации древних, «ископаемых» культур. Действительно, с сугубо формальной точки зрения традиционное искусство народов Западной Африки или Океании практически неотличимо от неолитического. Но именно формальное сходство между изображениями почти современными и теми, что создавались 5-7 тыс. лет назад, не должно никого обманывать: интерпретация древних изображений при помощи обращения к аналогиям, почерпнутым из традиционного искусства XIX-XX вв., скорее всего, будет ошибочна. Дело в том, что за плечами современных носителей традиционных культур в Тропической Африке столько же тысячелетий, сколько и у современных европейцев. Ограничимся только одним примером. При раскопках в Чатал-Гуюке был обнаружен рельеф, скорее всего, представляющий собой схематическое изображение женской фигуры в процессе родов. Эти фигуры очень похожи на навершия масок Канага у догонов, причём, сходство иной раз прослеживается даже в деталях. Африканский художник и этнолог Поль Айи (Того) в своё время убедительно показал, что навершия эти когда-то изображали то же, что и рельефы из Чатал-Гуюка: процесс

родов, причём, относительно натуралистический прототип масок Канага сохранился в культуре южных соседей и родственников догонов моси-тенгабиси[454]. Однако современные догоны на вопрос, что конкретно изображает навершие маски Канага, отвечают, что это птица. Есть также сведения, что это изображение крокодила, по спине которого догоны переправились через Нигер во время своего исхода из «Страны манде».

Эта история – типичный пример того, как реальный смысл формы, действительно, унаследованной ещё с раннего неолита (позднего каменного века по периодизации, принятой для Африки), в интерпретации современных носителей этой формы приобретает значение, с первоначальным не имеющее ничего общего. Из неё следуют два вывода: во-первых, с формально-стилистической точки зрения, традиционное искусство XIX-XX вв. (т.е. почти современное нам) действительно продолжает традиции раннего неолита; во-вторых, культура этих традиционных обществ с тех времён претерпела изменения столь радикальные, что полностью утрачена память о ритуалах, в которых эти сохранившиеся формы принимали участие, и о мифах, эти ритуалы интерпретирующих.

Темпы эволюции традиционных культур, действительно, несопоставимы с европейскими, однако это не значит, что они сопоставимы с мезолитом или ранним неолитом – хотя бы только потому, что практически все африканские народы (кроме бушменов) давным-давно вступили в железный век, а многие либо сами создали государства, либо входили в состав таких государств. Напомним, что государства существовали и в Полинезии, несмотря на то, что там металл был вообще неизвестен.

---

[454] Ahyi P. Reflection sur des symboles de l'Art nègre. Les Kanaga ou symbol de l'enfentement // Bulletin de l'Enseignement supérieur du Bénin, № 5, 1968.

Таким образом, понятие «традиция» вовсе не адекватно понятию «архаика», хотя традиционное искусство (как и общество в целом), действительно, сохраняет много архаических черт. Сам маловосприимчивый к новациям уклад жизни способствует консервации подчас очень древних черт культуры, поведения и мышления. Но это вовсе не означает, что мышление традиционного человека ничем не отличается от мышления охотника VIII тыс. до н.э., или неолитического земледельца: как мы видели на примере письменности, различия между ними могут быть чрезвычайно велики. Что же касается «мифологичности» традиционного мышления, то её не стоит преувеличивать: мышление представителя традиционной культуры мало чем отличается от мышления современного среднестатистического обитателя мегаполисов – тот безоговорочно верит всему, опубликованному в СМИ точно так же, как традиционный человек верит в то, что предки постоянно вмешиваются в его повседневные дела.

Всё это не следует понимать в том смысле, что мир человека традиционного общества ничем решительно не отличается от того, в котором обитают представители модернизированных постиндустриальных обществ. Конечно же, они сильно различаются между собой, но различия эти имеют не столько «фундаментальный», сколько «прикладной» характер.

Но о мышлении носителя додинастической и/или раннединастической Герзейской культуры этого сказать нельзя. По мнению психологов, «по всей вероятности, на ранних этапах развития психика человека выглядела как патологическая (в современном понимании этого термина). В этой, с позволения сказать, амальгаме встречались «крупинки» рациональности, которых оказалось вполне достаточно для выживания и прогрессивного развития вида Homo sapiens sapiens, которому исполнилось уже 74 тысячи лет. Вся ранняя культу-

ра с ее «чудовищной» мифологией и «абсурдными» ритуалами являлась порождением иллюзорно-галлюцинаторных, синестезических, бредовых, аффектогенных и других психических явлений, относимых в настоящее время к психопатологии. Обычными состояниями сознания были транс, делирий и онейроид. «Когда и каким образом архаическая амальгама нормы и патологии преобразилась в психику современных людей, пока не известно. Создается впечатление, что для древних египтян состояние «богоодержимости» было еще преобладающим, а для древних греков – уже только периодическим»[455].

Будучи прав по существу, В.Б. Овчинников, возможно, излишне категоричен в том, что психика первобытного человека полностью «патологична», и в ней присутствовали только «крупинки» рациональности. Как мы видели на примере вполне иррациональной – с точки зрения современного человека – египетской системы письма, содержавшаяся в ней «крупинка» рациональности была весьма основательной. Ведь руководствуясь действительно совершенно иррацио-

[455] Овчинников Б.В. Сближение психологии и психиатрии на основе теории биологической эволюции // Вестник ЮУрГУ, № 19, 2012. С. 102,103.

Делирий — психическое расстройство, протекающее с нарушением сознания. Характеризуется наличием истинных, преимущественно зрительных, галлюцинаций и иллюзий, и, как следствие, вторичным бредом; наличием эмоционально аффективных нарушений, сенсопатиями, затруднённой ориентировкой в окружающем мире, дезориентацией во времени. При этом сохраняются осознание собственной личности и опасностей. Эмоциональное состояние больного зависит от характера галлюцинаций. После выхода из делирия — частичная конградная амнезия (больной забывает реальные события и болезненные воспоминания).

Онейроид (онейроидный синдром) или шизофренический делирий — психопатологический синдром, для которого характерен особый вид качественного нарушения сознания (онейроидная, грезоподобная дезориентировка) с наличием развёрнутых картин фантастических сновидных и псевдогаллюцинаторных переживаний, переплетающихся с реальностью.

нальными представлениями о собственном языке, египтяне смогли создать систему, которая, во-первых, этот язык вполне адекватно отражала, и, во-вторых, была способна передать любую потребную им информацию.

В том же, что касается хозяйственной деятельности, традиционные архаичные культуры не просто рациональны: они предельно прагматичны. Скорее всего, именно там в глубокой древности были сосредоточены те самые «крупинки» рациональности, о которых шла речь в приведённой выше цитате. Однако и в рациональные мыслительные операции и вторгается самая седая архаика, причём, это сохраняется и в современных традиционных культурах. Так, с точки зрения живущих в Республике Мали бамбара танец маски Согоникун на общественном поле перед началом сельскохозяйственных работ обеспечивает высокий урожай в ничуть не меньшей степени, чем применение минеральных удобрений. Рецидив мифологического мышления проявляется не в самом танце с маской и не в пластике этой маски, но в том, что иррациональная, с нашей точки зрения, связка маска⇒урожай помещается в то же семантическое поле, что и в высшей степени рациональное увязывание удобрений с урожаем, или предельно трезвое отношение к любому полену как к потенциальному орудию труда, которое следует только слегка подправить. И это, действительно, можно трактовать как своего рода «психический атавизм». Ещё один красноречивый пример такого «атавизма» – история заброшенного и впоследствии восстановленного языческого обряда у догонов в Мали. Каждый год в деревнях, расположенных вдоль скального уступа Бандиагара, проходит ритуал «джагу» (jagou), в котором участвовали специальные куклы-марионетки. Задачей ритуала является защита деревень от всяческих бедствий и обеспечение хорошего урожая. Но в некоторых деревнях сельской коммуны Кани-Бонзон на юге

скального уступа Бандиагара ритуал не проводился больше десяти лет потому, что при массовом обращении в ислам восторженные неофиты эти куклы сожгли. После этого все беды, которые обрушивались на те деревни, местным населением интерпретировались исключительно как расплата за совершённое надругательство над традиционной религией. Показательно, что и в этом случае конфликт не перешёл в открытую форму: жители пострадавших деревень стойко переносили все несчастья и ждали, пока умрёт последний из людей, совершивших то святотатство. Сейчас ритуал восстановлен, и именно молодёжь принимает в нём самое активное участие[456].

Но это вовсе не «первобытное мышление» или «pensée sauvage» французской этнологии. Это именно атавизм, чьё сохранение обусловлено только традицией, непрерывно существовавшей на протяжении нескольких тысячелетий, и он не имеет отношения к особенностям мышления носителей современных традиционных культур: оно не менее рационально, чем наше. Другое дело, что сам размеренный, маловосприимчивый к новациям традиционный образ жизни многократно усиливает именно *такой* взгляд на окружающий мир. Это, в свою очередь, способствует консервации некоторых архаических черт мышления. С другой стороны, многократно усиливается и своеобразная «прагматическая образность» мышления.

Но вернёмся к позднему додинастическому Египту. Как мы уже видели, ближайшая аналогия петроглифам Герзейского периода обнаруживается в петроглифах Карелии

[456] Guindo B. Patrimoine culturel, développement et durabilité du tourisme au Pays Dogon. Cas de la commune rurale de Kani-Bonzon au Mali. Mémoire de DEA. – Bamako : Université de Bamako, Institut Supérieur de Formation et de Recherche Appliquée (ISFRA). Année académique : 2012 -2013. P. 67.

и Беломорья: это наскальное искусство мезолитического/ранненеолитического типа, со всеми характерными для того особенностями. К числу последних, прежде всего, следует отнести умеренный натурализм, несопоставимый уже с фотографической (эйдетической[457]) точностью палеолитического искусства (образцы которого сохранились и в Египте в Курта), однако остававшимся очень точным в изображении поз и пропорций людей и животных. Натуралистический эффект несколько нивелируется точечной техникой исполнения петроглифов (волей-неволей изображение получается более схематичным, чем, к примеру, живописное). При этом, в общем массиве изображений периодов Накада I, II, III попадаются и очень схематичные. В целом, египетская традиция выглядит более динамичной и изменчивой, чем лесной неолит Кольского и Скандинавского полуостровов. Это не удивительно, если учесть, что египтяне находились на грани создания цивилизации и обитали в весьма изменчивой природной среде, требовавшей от человека постоянного напряжения его интеллектуальных сил.

Во-вторых, и на Европейском севере, и в египетской Восточной пустыне во многих петроглифах прослеживается тенденция к созданию повествовательных изображений – в одном петроглифе может быть записан полный отчёт о событии (охоте). Эта черта тем более примечательна, что петроглифы Европейского севера и те, что покрывают скалы на берегах вади Восточной и Западной пустынь, относятся к разным историческим эпохам (несмотря на то, что создавались, возможно, в одно и то же время). Население Кольского и Скандинавского полуостровов вело исключительно присва-

[457] О мнемической специфике палеолитического искусства см: Куценков П.А. Память и искусство палеолита // Историческая психология и социология истории, № 1, 2008. С. 141-158.

ивающее хозяйство (охота); носители же Герзейской культуры уже вполне освоили земледелие, хотя охота и рыболовство продолжали играть существенную роль в их хозяйстве. Таким образом, жители Европейского севера ещё относительно недалеко ушли от своих предков, мезолитических охотников, в то время как герзейцы совершили гигантский рывок вперёд. Тем не менее, судя по изображениям, их мышление оставалось, в общем, тем же, что и у первобытных охотников Беломорья. Иными словами, египтяне периодов Накада I, II, и даже Накада III (начало Раннединастического периода), несмотря на быстрый прогресс, оставались вполне первобытными людьми, со всеми особенностями их первобытного сознания, для которого, по выражению В.Б. Овчинникова, и были характерны «транс, делирий и онейроид».

Восстановить в полном объёме мышление человека IV тыс. до н.э. конечно же, невозможно – можно говорить только о более или менее правдоподобной реконструкции отдельных его черт. В числе последних почти не вызывает сомнение то, что додинастические и раннединастические египтяне оперировали не столько понятиями, сколько чувственными образами – зрительными и слуховыми. В этом убеждает рассмотренная выше изобразительная и фонетическая специфика египетского письма и «образы-перевёртыши» в изобразительном искусстве. Иными словами, памятники раннединастического и/или додинастического искусства и памятники египетского письма составляют материальную часть того, что принято называть «мифологическим мышлением».

Так мы опять приходим к гипотетической пиктографической «предыстории» этой своеобразной системы. Как уже неоднократно говорилось выше, сейчас в распоряжении исследователей нет памятников, которые без обиняков позволили бы утверждать, что она вообще когда-либо существова-

ла. Правда, известно некоторое количество надписей, мало отличимых от «обычных» петроглифов Сахары (см. Введение). Подобные артефакты действительно, как пишет П. Дамеров, затруднительно исследовать методами филологии, но только из-за их краткости. Однако это памятники уже вполне сложившейся письменности с развитой системой фонетических знаков, пусть и очень краткие.

Трудно сказать, будут ли вообще когда-либо найдены памятники «чистой» пиктографии, да ещё в количестве, достаточном для статистического анализа. Если бы это случилось, можно было бы более или менее детально представить процесс перехода от изображений к письменным знакам. Однако в любом случае, не похоже, чтобы пиктографический этап развития египетского письма был сколько-нибудь продолжительным; соответственно, и памятников такого рода не может быть много.

Рассматривая древнейшие памятники египетской эпиграфики, невозможно отделаться от мысли, что процесс изобретения письма и его первоначальной кодификации занял всего лишь несколько лет – как ни трудно вообразить такую стремительность на самом раннем этапе эволюции древнейшей цивилизации, ставшей чуть ли не синонимом заторможенности развития древних обществ. Однако в последнее время появились исследования, вполне убедительно опровергающие представления о Египте как о застывшем на три тысячи лет монолите, величаво возвышавшемся над бурными водами истории, и не ведавшем тех треволнений, что сотрясали соседние страны. Но об этом мы поговорим в конце главы, в разделе, посвящённом связи между письменностью и государством.

Как бы то ни было, но даже древнейшие раннединастические памятники уже далеко ушли от пиктографического этапа развития письма. Больше того – тут можно говорить об очень

интересном и значимом явлении: египетское письмо насыщено знаками, которые, по сути дела, представляют собой зрительные образы звуков. Иными словами, люди, придумавшие египетское письмо, язык и его фонетику осознавали; но делали они это, по преимуществу, в зрительных образах.

На раннединастических памятниках искусства изображения распределены по всей поверхности предмета. Они уже обладают хорошо распознаваемым «египетским» стилем, но нет ещё строгой ярусности, характерной для искусства Египта династического времени («Оксфордская» церемониальная палетка, «Палетка городов»). Но с некоторого времени появляется распределение изображений по ярусам (сначала не очень строгое). Это именно те памятники, где имеются первые надписи: знаменитая палетка Нармера, булавы Нармера и Скорпиона.

Соответственно, напрашивается вывод, что именно вторжение письменности в сферу изображений привело к реформе изобразительного искусства – весьма вероятно, что это явление типологически схожее с тем, что мы наблюдали в Тропической Африке, и представляет собой ту самую «переделку идеологической традиции», о которой писал Л.Е. Куббель. Это, кстати, наводит на мысль о том, что государственность в Египте, по меньшей мере, на протяжении существования Древнего царства, была вовсе не такой развитой, какой её обычно воспринимают.

В ещё меньшей степени «чистая пиктография» заметна в шумерской письменности, хотя в её истории выделяется протоклинопись – особый пиктографический период (по исторической периодизации - Протописьменный период). Самые ранние таблички были обнаружены на городище Варка (древний Урук) и опубликованных в 1936 А. Фалькенштейном[458].

[458] Falkenstein A. Archaische Texte aus Uruk. Leipzig: Harassowitz, 1936.

В слоях, расположенных ниже тех, где были обнаружены самые ранние таблички, не найдено вообще каких-либо следов письменности. Знаки, содержащихся, весьма отличен от более поздних клинописных знаков. Это легко распознаваемые пиктограммы голов и других частей тела человека и животных, рисунки птиц, рыб, растений, кувшинов, солнца, звезд и т.д. Эти изображения, часто называемые протошумерскими иероглифами или протоклинописью, наносились на глину путем проведения по ней острием палочки – вместо выдавливания в ней клинообразных значков, как это стали делать позже. Открыты три архива протописьменного периода: два (ранний и несколько более поздний) на юге Нижней Месопотамии в г. Уруке, и один на городище Джемдет-наср, и некоторое количество отдельных случайных документов.

Письмо Протописьменного периода было одинаковым и на юге, и на севере Нижней Месопотамии. Это, как и сама внезапность его появления, говорит в пользу того, что протоклинопись была создана за короткое время и в одном центре (возможно, в городе Ниппуре, важном культурном центре Нижней Месопотамии).

Что касается времени возникновения письма в Месопотамии, то тут, как и в египетском случае, точной даты нет. Во всяком случае, как отметил И.М. Дьяконов в примечаниях к книге Д. Дирингера «Алфавит», «пиктографическое письмо известно со времени археологической культуры «Урук IV», датируемой не ранее 3200 г. до н.э.; есть основания предполагать, что оно было создано несколько раньше»[459]. В монографии И.Т. Каневой «Шумерский язык» датировка несколько уточнена: «Древнейшие шумерские письменные памятники датируются рубежом

[459] Дирингер Д. Ук. соч. Прим. 1 на с. 59.

IV-III тыс. до н.э. (3100-2800 до н.э.)[460]. Таким образом, изобретение письма в Месопотамии произошло практически одновременно с Египтом. С нашей точки зрения, не имеет особого смысла выяснять, кто именно – египтяне или шумеры – первыми изобрели письменность: спор этот напоминает словесные прения на тему, кто главнее, медведь или крокодил.

По данным, приводимым Жаном-Жаком Глассне́ром, для периода Урук IV и ранее зафиксировано и идентифицировано 640 знаков, из которых 51 – обозначения числительных. Сам Глассне́р отмечает, что список этот далеко не полон; по мнению других исследователей, в то время в ходу было до 2000 знаков[461]. Как и у египтян, основой шумерского письма были пиктографические знаки. Они не могли дробиться на составляющие их элементы. Всего их 250, т.е. чуть меньше половины всех знаков протоклинописи. Такие знаки могли быть и относительно натуралистическими (как четыре на таблице), так и схематичными – как ⌜ *bar* («сторона»), или ┼ *mas* («коза»). Однако шумеры с самого раннего этапа эволюции своей системы письма не ограничивались этими базовыми знаками, но использовали не менее 120 из их для создания других, сложных символов. Для этой цели использовалось около 300 вспомогательных знаков, которые в разных сочетаниях объединялись с базовыми пиктограммами.

Первоначально для словопроизводства (деривации) хватало только изменения положения знака (древнемесопотамские лексикографы именовали такие знаки *tenû*, т.е. «наклонные». Например, знак *din (tin)* («жизнь», «вино») можно было

[460] Канева И.Т. Ук. соч. С. 7.

[461] Glassner J.-J. The invention of cuneiform: writing in Sumer. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. P. 124.

превратить в знак *zatu*$_{80}$ путём простой манипуляции: → [462].

Другим приёмом, который применялся для придания одному и тому же знаку другого смысла, был зеркальный поворот: *da* («рука», «сторона») → *gub*; *u*$_4$ («день») → *sig*, и т.д.

Помимо этих приёмов, для получения новых символов применялось удвоение базовых знаков (*še* («ячмень»)+*še=zatu*$_{515}$), а также их утроение, перекрывание одним базовым знаком другого, сочетание одного удвоенного базового знака с третьим (*še+še+giš.tenû*) и т.д.

Гласснер отмечает, что, несмотря на то, что эти приёмы вносят в глиняные таблички с текстами изрядный беспорядок, они ничего общего не имеют с архаическим хаосом, поскольку применялись не только в протоклинописи, но и в развитой клинописи конца III – начала II тыс. до н.э.[463] к тому же, шумерские знаки с самого начала были хорошо различимы и чётко распознаваемы. Как и в египетских, в самых ранних шумерских надписях имелись, по сути, фонетические знаки (см. с. 356, примечание (Канева). И всё же некоторые исследователи считают, что «ранняя письменность в Месопотамии – как и в других частях света – была скорее мнемоническим средством, чем полноценным средством передачи речи и информации»[464].

---

[462] Ibid. P. 128, 129.

[463] Ibid. P. 128.

[464] Pollock S. Ancient Mesopotamia: the eden that never was. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 162.

Эту точку зрения оспаривает Ж.-Ж. Гласснер. о шумерских знаках он пишет, что они ни в коем случае не были «мнемотехническим средством зрительной репрезентации»[465].

«Создание знаков, способных выразить действия, чувства и весь остальной словарь без всякой связи с объектом обозначения, невозможно без обращения к фонетике. Известно, что все известные великие системы письма использовали её с самого начала, что единодушно признаётся всеми специалистами. Эта истина относится и к Древнему Египту, и к Китаю, и к майя»[466].

Надо заметить, что к такому умозаключению Гласснер пришёл на основе тщательнейшего исследования клинописи, и не последнее место в нём занимает именно проблема фонетики в протоклинописи. Омонимы, которыми шумерский язык был чрезвычайно богат, всегда писались разными знаками, а слова одного семантического поля, но разно звучавшие, писались одним значком. Это говорит об изначальной связи шумерского письма с семантикой[467]; тем не менее, фонетика проникла в шумерское письмо в виде «ребусов», очень напоминающих то, что у современных детей называется фонематической дисграфией. «Ребусы» шумеров считаются даже эталонным примером этого приёма, применявшегося и в других архаичных системах письма.

Но, как показал Гласснер, наиболее древняя часть шумерских письменных памятников «ребусов» ещё не содержит; им предшествовал этап, когда применялись похожие на ребусы, но всё же иные методы фонетизации. Так, широко применялись составные из нескольких компонентов знаки, где один

[465] Glassner J.-J. Op. cit. P. 137.
[466] Ibid. P. 144.
[467] Канева И.Т. Ук. соч. С. 7.

имел фигуративную функцию, т.е. был изобразительным, а другой обозначал произношение нового знака, но только опосредованно. К примеру, знак () читался как *šaduba* (титул или административная должность), где элемент *dub* указывает окончания; знак (или) () – как *ama* («мать»), где *an* указывает на произношение начала слова. Это хорошо видно на примере титула *šaduba*: частью обозначающего его символа является знак *dub* («глиняная табличка для письма»), т.е. именно тот предмет, который уважаемые люди *šaduba* обычно держали в руках и, соответственно, был естественной графической основой символа этого титула. Трудно сказать, что главное в мыслительной операции, проделанной древними шумерами: с одной стороны, табличка, ставшая графической основой знака, является зрительным образом; с другой – обозначает-то этот элемент именно звуки. Если это и ребус, то ребус крайне запутанный; уверенно «прочитать» его мог только носитель мышления, принципиально отличного от нашего.

Фонетические указатели хорошо распознаются современными исследователями только в том случае, если они часто повторяются в разных знаках, имеющих одинаковые слоги. Гласснер доказывает это утверждение на примере фонетического указателя *en*. Так, уже известная нам основа *gá* в сочетании с фонетиком en ( ) читается как *men*. Это слово переводится как «корона». в данном случае, *en* указывает на произношение окончания.

Повторим: мышление, которое порождало подобные знаки, отлично от нашего. Современному человеку такой способ конструирования знаков, вероятно, просто недоступен. Это то, что можно назвать «визуализацией фонетики»,

т.е. древние шумеры, подобно древним египтянам (или наоборот) осмысливали речь в зрительных образах. Что касается того этапа «чистой пиктографии», что хоть в какой-то степени фиксируется в истории египетского письма, то в Южной Месопотамии, где и было изобретено шумерское письмо, подобные находки, пока что, отсутствуют[468]. Больше того, по причине полного отсутствия скал, там отсутствует и наскальное искусство, которым столь богаты окружающие Египет пустыни. Таким образом, в случае с шумерским письмом обнаружить какой-либо подготовительный этап его создания ещё сложнее, чем в случае с Египтом. Имеются, правда, счётные фишки, но, как показано в предыдущей главе, они вряд ли имеют отношение к собственно письму. Скорее, эти артефакты являются свидетельством «готовности» мышления древнего человека к его изобретению – но и только.

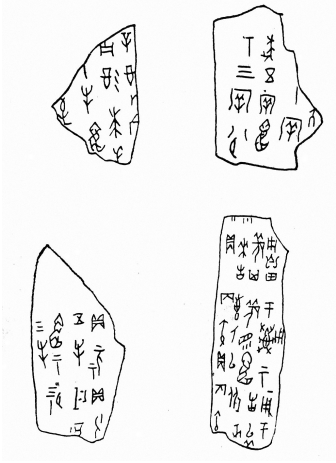


Рисунок 58. Гадательная кость с надписью: "Будет сегодня дождь"?

Итак, термин «протоклинопись», который применяется по отношению к древнейшим шумерским надписям, не должен никого обманывать: речь идёт только о начертании знаков, которые на раннем этапе оставались относительно натуралистическими. Их сравнительно быстрая эволюция в сторону настоящей клинописи стала результатом употребления для письма специфичного материала – необожжённой глины. В остальном же это была уже достаточно развитая

[468] В настоящее время известно около пяти тысяч протоклинописных табличек из Урука, Джемдет Наср и др. поселений (см. Pollock S. Op. cit. P. 162).

система письма. Однако тут следует отметить одну важную деталь: унификация клинописи проходила значительно медленнее, чем в Египте.

Тем не менее, такая важная деталь, как направление письма, в шумерской протоклинописи была кодифицирована в гораздо большей степени, чем в египетской и китайской: «Как и протоклинопись, наиболее ранние китайские надписи представляют собой пиктографию, причём знаки в основном отображают вертикальное положение тех объектов, что они обозначают. Однако в отличие от клинописи, нет никаких признаков того, что были фиксированы направление и строчность этих надписей: иероглифы могли писаться слева направо, справа налево, или сверху вниз. Больше того, имеются значительные вариации не только в начертании отдельных графем, но и в орфографии больших фраз. Иными словами, надписи Аньяна варьируются в весьма широких пределах, что может свидетельствовать о зачаточном состоянии системы письма»[469].

Таким образом, древнейшие китайские письменные памятники обнаруживают в этом отношении сходство с египетскими. Отвлекаясь от нашей узкой темы, отметим, что объяснение кодификации направления письма (или её отсутствия), возможно, следует искать в специфике истории государствообразования на данной территории: Месопотамия до Саргона Древнего никогда не была объединена в централизованное государство (это же относится и к Китаю до Цинь Ши Хуанди). В целом, намечается такая закономерность: чем более централизовано государство, тем в большей степени унифицировано письмо.

---

[469] Studevent-Hickman B. Directionality and Alignment in the Cuneiform and Chinese Scripts (draft) // Origins of Early Writing System. October 5 to 7, 2007. Peking University, Beijing. http://www.caeno.org/origins/index.htm. P. 4.

Первые точно датированные памятники китайской письменности, к которой мы только что незаметно перешли, появились ок. 1300 г. до н.э., т.е. значительно позже египетской и шумерской систем письма. До сих пор наиболее ранними её памятниками остаются иньские гадательные надписи XIV—XI вв. до н.э. (Рис. 58). В отличие от Египта и Месопотамии, где в наиболее ранних надписях преобладают имена, титулы, названия и число продуктов, иньское иероглифическое письмо на гадательных костях и панцирях черепахи явно имело, прежде всего, сакральную функцию. Поначалу считалось, что использование письма в период Шан вообще ограничивалось пределами императорского двора в столице Инь, но уже в 40-х годах гадательные кости были найдены в раскопках по всей территории империи Шан.

Повсеместное распространение гадательных костей свидетельствует о том, что гадания, подобные императорским, проводились и в резиденциях других правителей. Примечательно, что гадание на костях и панцирях сохранялось в первые годы следующей династии Чжоу и только потом вышло из употребления. Имеются, правда, значительно более ранние значки на неолитической керамике, однако пока нельзя дать ответ на вопрос, являются ли они письмом или очередной разновидностью тех самых «псевдописьменностей», что фиксируются в земледельческих культурах с IX тыс. до н.э.: «Гравированные значки, обнаруженные на многочисленных фрагментах неолитической керамики, самые ранние из которых датируются 4800 г. до н.э., иногда объявляются источником китайских иероглифов. Это невозможно по многим причинам, среди которых не последнее место занимает продолжительность последующего периода созревания системы письма. Эмблематический характер артефактов со стоянок в Да Вен Коу в провинции Шандун могут сочетать в себе, с одной стороны, форму и функцию шанских

клановых инсигний и, с другой, могут быть подлинными предшественниками китайского письма»[470].

Если у египтян создателем письменности считался бог Тот, то в китайской мифологии ту же роль сыграл «владыка Востока» Фу Си – существо с телом змеи (или дракона) и человеческой головой. Это типичный культурный герой, научивший людей не только письму, но и ловле рыбы, приготовлению пищи на огне и плетению рыболовных сетей; он же изобрёл музыку и измерительные инструменты, научил людей шелководству и одомашниванию животных. Но на роль изобретателя письма имеется и куда более «реалистический» претендент: это Цан Цзе, придворный историограф мифического императора Хуанди.

Несмотря на общий мифический характер, в рассказе о нём имеются очень правдоподобные детали: он создал набор из 210 пиктограмм (ср. 250 у шумеров), ставших основой для дальнейшего возникновения иероглифов. В рассказе, восходящем к трактату III века до н.э. «Сюнь-цзы», имеется ещё одна очень важная деталь: изобретение Цан Цзе позволило отказаться от узелкового письма. То, что узелковое письмо упомянуто в китайской традиции, неоспоримо свидетельствует о том, что оно существовало в действительности[471]. А из этого следует, что задолго до появления настоящего письма древним китайцам была известна, по крайней мере, одна система псевдописьменности. Но если была одна такая система, то могли быть и другие – а это может быть свидетельством того, что неолитические значки на керамике, скорее всего, относятся к той же категории.

---

[470] Boltz W.G. Early Chinese Writing // World Archaeology, V. 17, № 3, 1986. P. 432.

[471] Узелковая вязка сохранилась до наших дней и является важной частью китайского прикладного искусства.

По мнению большинства исследователей, иньские гадательные надписи и надписи на шанских бронзовых сосудах – «настоящее» письмо. Но вот относительно степени развитости этого письма мнения расходятся. В приведённой выше цитате Б. Штудевент-Хикман подозревает его «зачаточное состояние». По мнению А.М. Карапетьянца, «… китайскому письму XV-V веков до н.э. должны быть свойственны и подход к знаку как к обозначению элементов окружающего мира с изображением их характерных черт (причём членение окружающего мира на элементы может не совпадать с его членением в языке), и относительная самостоятельность этого знака вне зависимости от того, является ли он целым иероглифом или его частью, и трактовка знака и его составных частей не как графических элементов, а как картинок.

«Итак, древнекитайское письмо не является письмом в полном смысле этого слова ввиду отсутствия тесной связи с языком. Но древнекитайское письмо не является письмом и по внутреннему критерию – набору графических элементов»[472].

Другие специалисты полагают, что его можно считать полностью развитой, гибкой и изощрённой системой письма, несомненно, способной охватить язык во всей его полноте. По мнению М.В. Крюкова, типологически иньская письменность и современная иероглифика практически идентичны: иньцы и современные китайцы используют знаки, фиксирующие по преимуществу значение языковых единиц: «Иньская письменность представляет собой уже довольно развитую логографическую систему, основные структурные принципы которой характерны и для современной китайской иероглифики»[473].

---

[472] Карапетьянц А.М. Ук. соч. С. 451.

[473] Крюков М.В. Язык иньских надписей. Москва: Наука, ГРВЛ, 1973. С. 25.

Как мы видели на примере египетского письма и шумерской протоклинописи, показателем степени зрелости письма является степень проникновения в него фонетики. Конечно, этот показатель зависит и от строя языка – понятно, что синтезирующий язык будет пользоваться фонетическими знаками значительно шире, чем аналитический изолирующий. Соответственно, показателем зрелости должно быть не столько абсолютное число фонетических знаков, сколько само их наличие (или отсутствие), а также способность системы передать любое высказывание. Как мы видели, с этой точки зрения и египетское, и шумерское письмо были уже вполне сложившимися гибкими системами, способными отразить язык во всей его полноте. Обратимся теперь к знакам иньского письма.

Они были простыми и сложными. Первые представляли собой т.н. изобразительные логограммы – «жи» («солнце»), или – «му» («дерево»). Сложные знаки составлялись из двух иди трёх элементов. Так, знак «фа» («карать») составлен из двух изобразительных знаков – «человек» и «клевец» (или «алебарда»), приставленный к шее человека).

По значению знаки гадательных надписей относятся к тем же трём типам знаков, что и современные китайские иероглифы. Это идеограммы, фоноидеограммы и фонограммы[474].

Часть идеограмм состоит из одного графического элемента – это изобразительные знаки, например – «шань» («гора»). Другие идеограммы скомбинированы из двух (или более) изобразительных знаков. В результате получается новый знак с новым значением – так, знак «шоу» («давать») является комбинацией трёх знаков: двух изобразительных знаков руки и одного знака «лодки». К числу таких же идео-

[474] Здесь и далее использованы материалы М.В. Крюкова. (Крюков М.В. Ук. соч. С. 25-30).

грамм относится и уже упоминавшийся знак «фа». Звучание этих знаков графического выражения не имело, и не было связано со звучанием составляющих новый знак элементов. Однако наряду с идеограммами в иньском письме имеются и фоноидеограммы, которые в контексте данной работы представляют для нас особый интерес. Эти знаки состоят из двух частей: детерминатив указывает на смысловой класс слова, к которому относится его узкое значение; вторая часть указывает на приблизительное чтение всего иероглифа.

Существовало два способа создания фоноидеограмм. Первый состоял в том, что фонетик, добавлявшийся к детерминативу, не менял, но только уточнял значение слова. Так, в наиболее ранних надписях слово «цзай» («несчастье») писалось знаком , который в узком смысле обозначал разлив реки; но позже к нему стали добавлять фонетик «цай» (отдельно – предлог «в», «находиться в…»), который и указывал на то, что получившийся иероглиф следует читать именно «цзай», и обозначает он не наводнение, но несчастье вообще.

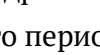
Второй способ был более распространённым и состоял в том, что не фонетик присоединялся к детерминативу, но, напротив, смысловой детерминатив присоединялся к идеограмме (т.е. писался под идеограммой, а не наоборот). К примеру, в самых ранних текстах «засуха» обозначалась знаком («хань»). Позже к нему стали добавлять детерминатив «огонь», в результате чего получился такой знак:

Этот тип знаков отсутствует в наиболее древних надписях. Но там тоже есть фонетические знаки, фонограммы, которые тоже могут состоять из нескольких элементов. Эти знаки обозначали только звучание слова, но не его значение. Такими знаками записывались служебные слова. Таким образом, несмотря на то, что большинство иньских знаков было идеограм-

мами, уже и в самых ранних памятниках китайского письма использовались такие знаки, где один графический элемент обозначает чтение, другой — приблизительное значение. Это-то знаки и преобладают в современном китайском письме.

Однако суть дела от этого не меняется: и в китайском письме не фиксируется период «чистой» пиктографии. Больше того, рисунчатый характер иньского письма (отсутствие четкого деления иероглифа на графические элементы) заставляет предположить, что гадательные надписи и являются наиболее архаичным китайским письмом. Так, знак «возделывать землю» представляет собой именно отдельный рисунок, цельное изображение человека с мотыгой ( ), но не сочетание двух независимых знаков «человек»+«мотыга»; иероглиф *цзя* представляет собой именно изображение человека с коромыслом для переноса тяжестей, но не сочетание знаков «человек»+«коромысло».

Не вызывает сомнения, что «удельный вес» фонетики в иньском письме несоизмерим с тем местом, что звуки занимают в египетском и шумерском письме. Можно, конечно, как это делает А.М. Карапетьянц, объяснять это зачаточностью системы письма; однако имеется и другое объяснение: «<…> в “мире звуков”, т.е. денотатов глаголов, в китайском языке мы наблюдаем полное пренебрежение к “многоголосию” окружающего мира»[475].

Иными словами, в иньском письме бессмысленно было бы ожидать появления звукоподражательных иероглифов вроде египетских знаков тинисского периода  *f* или *iwiw*, а равно и изощрённой шумерской фонетической ребусности. Начертание иньских знаков подчас позволяет заподозрить его связь с Центральной Азией; так, один из иероглифов, обозна-

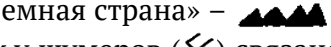
[475] Там же. С. 47.

чающих охоту *бинь*, изображает не просто охоту, но охоту загонную (это хорошо видно при сравнении его с другим знаком с тем же значением, *шоу*); иероглиф *шэ* («стрелок», «стрелять») очень похож на центральноазиатские петроглифы, причём, изображён составной лук хуннского типа; то же можно сказать и о иероглифе ; *цзюй* («колесница»). Сложнее дело обстоит с иероглифом ; ; ; *ма* (лошадь). В петроглифах Центральной Азии (Алтая, Монголии и Синьцзяна) можно найти аналогии иньским знакам, однако с одним существенным отличием: там лошадь всегда изображается горизонтально, так, как она выглядит в реальной жизни. Иньцы же всегда ставили иероглиф вертикально. Это же относится и к другим иероглифам – например, *ю* (рыба). Тут напрашивается предположение, что вертикальная пространственная ориентация письменного знака, резко отличная от «естественной» ориентации обозначаемого объекта, сигнализировала, что это именно письменный знак, а не изображение. И это подтверждается наблюдениями над надписями и изображениями на несколько более поздних чжоуских сосудах.

В неоднократно уже цитировавшейся статье А.М. Карапетьянца «Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах» убедительно показано, что невозможно провести чёткую границу между древнекитайским изображением, орнаментом и надписью (особенно, если речь идёт о бронзовых сосудах). Если же добавить к этому отмеченное выше сходство между центральноазиатскими петроглифами и иньскими иероглифами, то картина вырисовывается достаточно последовательная: изображение тигра, рыбы, лошади и т.д. в «правильной» пространственной ориентации означа-

ло, что это «картинка»; та же фигура, поставленная вертикально, читалась именно как письменный знак. Но, в любом случае, не вызывает сомнения, что древние китайцы осознавали язык по преимуществу в зрительных образах, и в этом отношении не отличались от своих предшественников – египтян и шумеров.

Таким образом, теперь у нас есть возможность уточнить слова Н.А. Бернштейна о том, что «иероглифы египтян и китайцев возникли не в результате чисто интеллектуалистически продуманной условной символики, а в порядке слитного, синкретического мышления более примитивного типа»[476]. Относительно этого типа мышления с уверенностью можно сказать, что оперировало оно по преимуществу зрительными образами – иными словами, древние египтяне, шумеры и китайцы продолжали действовать в пределах зрительного поля и свои понятия конструировали исключительно на основе зрительных образов.

Этим, кстати, и объясняется не столь уж и редкое сходство между отдельными знаками во всех трёх системах письма. Но не только этим – так, сходство между пиктографическими обозначениями гор и у египтян (в значении «чужеземная страна» –  ; ; ;), и у китайцев ( ), и у шумеров () связано, скорее всего, с тем, что ландшафты тех стран, где эти знаки изобретались, обладают разительным сходством: «Известно, что горы занимают 60 процентов площади Китая. Тем не менее, это вовсе не означает приоритета “горного” языкового сознания. Очаг китайской цивилизации – бассейн Жёлтой реки, где развивалось сельское хозяйство. Здесь языковые категории дистанции порождались в процессе “обживания” и “освоения” окружающего пространства, на периферии которого находились гористые

[476] Бернштейн Н.А. Ук. соч. С. 188.

местности со свойственной им вертикальной ориентацией»[477]. Но рельеф южной Месопотамии, там, где родилась шумерская культура, близок к китайскому: это плоская равнина, а горы возвышаются где-то очень далеко, на её периферии. Первое, что воспринимает приближающийся к ним человек с юга Междуречья – возвышающиеся на горизонте пики в «правильной» перспективе. Египтяне также видели настоящие горы только за пределами Долины Нила.

Итак, попытаемся сформулировать главный вывод этой главы. По мнению авторов, все три рассмотренные в ней письменности были уже вполне сложившимися и достаточно гибкими системами. Они были способны адекватно передать любое высказывание, т.е. отражали мир языка в полной мере, вероятно, ничем не хуже, чем современные системы фонетического письма. Только мир этот был совсем не похож на тот, в котором обитают современные люди.

Древний человек изобретал громоздкие и запутанные, с нашей точки зрения, системы письма не потому, что он был глупее нас – просто он думал иначе. Основой этого мышления были не понятия, как у современного человека, но зрительные образы, однако при помощи этого ограниченного, с нашей точки зрения, средства, древний человек был способен обозначать звуки языка.

Но это был именно другой способ мышления – нам неведомый и, по большому счёту, недоступный. Как мы видели в разделе, посвящённом изобретению письменности в Новое время, носители современных «архаичных культур» ушли от него очень далеко. Важно уяснить: древнее мышление не хуже и не лучше нашего. В сущности, оно оказывалось не менее гибким, чем понятийное мышление, поскольку поз-

[477] Тань Аошуан. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. Москва: Языки славянской письменности. 2004. С. 28.

воляло создавать системы письма, вполне адекватно отражавшие древние языки. Отчасти это архаичное мышление, как мы видели, воспроизводят современные дисграфики. Однако не следует обольщаться – они воспроизводят лишь отдельные и очень небольшие фрагменты той системы мышления, что породила египетские или китайские иероглифы.

Есть ещё одна проблема, обойти которую невозможно в книге, в которой обсуждается возникновение письменности. Это связь между изобретением письма и государством. На первый взгляд, проблемы тут особой нет. Из истории известно, что первоначально письмо возникало там же, где и государство, причём происходило это практически одновременно. Однако в той же Тропической Африке известно множество государств, где оригинальных систем письма не возникло. Из этого можно сделать вывод, что далеко не всегда и не везде связь письма с государством так очевидна. До самого недавнего времени считалось, что наиболее развитым, централизованным и, соответственно, совершенным из древнейших государств было Древнее царство в Египте. Это казалось само собой разумеющимся – да и можно ли вообразить что-то другое, глядя на пирамиды? Под силу ли было такое строительство слабо централизованному архаичному государству? Но, как уже говорилось ранее в этой же главе, раннединастический Египет и Древнее царство на поверку оказываются гораздо более «первобытными», чем об этом думали раньше. Как вполне убедительно показал Д.Б. Прусаков, принцип организации раннеегипетского государства имел мало общего с той монолитной, пирамидоподобной деспотической конструкцией, которая обычно ассоциируется с понятием «Древний Египет»: «…раннединастическое государство в Египте было анклавным, т.е. его владения перемежались с землями слабо или никак не зависимых от него общин, остававшихся на более низкой

ступени социального развития. Помимо Тина и Мемфиса – двух "столиц" египетского протогосударства, оно, по-видимому, включало такие древнейшие культурные очаги, как Буто и Саис в северной Дельте, Иераконполь в южном Верховье и ряд других»[478]. Но ещё интереснее и значимее для нас то, каким образом осуществлялось управление, и как функционировала раннецарская экономика. По мнению Д.Б. Прусакова, и первое, и второе осуществлялось посредством дарообмена[479] – т.е. вполне первобытного и совершенно «антиэкономического» способа распределения благ, что и не давало возможности создать ту классическую восточную деспотию, которая долгое время считалась непреложным фактом древней истории: «… до тех пор, пока в Египте могли сохраняться отношения архаического дарообмена с их питательной почвой в виде пластичной, самодостаточной анклавной организации племенных, общинных или семейных землевладений (а также её пережитков), здесь существовало мощное препятствие образованию деспотического централизованного государства»[480].

Следует признать, что, если Д.Б. Прусаков прав, то совершенно в новом свете предстаёт тот контекст, в котором формировалось египетское письмо. Раннединастический Египет оказывается государством, где господствовали вполне первобытные экономические отношения, и где управление осуществлялось первобытным способом. А из этого следует, что и мышление человека Раннего царства было ещё совершенно первобытным. Иными словами, нет никакого разрыва между якобы развитой государственностью и чрезвычайно архаич-

[478] Прусаков Д.Б. Раннее государство в Древнем Египте. Москва: Институт востоковедения РАН, 2001. С. 143.
[479] Там же. С. 70-81.
[480] Там же. С. 74, 75.

ной системой письма. Больше того – «анклавная» государственность необходимым образом должна была стимулировать систему коммуникации, которая позволяла бы точно передавать и, главное, документально фиксировать передаваемые сообщения: ведь передавать их надо было на весьма значительные расстояния, через территорию анклавов, в лучшем случае нейтральных, а в худшем – прямо враждебных центральной власти.

В Месопотамии, как известно, государство возникло иначе, чем в Египте. Централизованного государства не было до Саргона Древнего (2316 — 2261 гг. до н. э.), т.е. с момента появления ранних государств и письменности до объединения прошло около тысячи лет. о ранней экономике, социальной жизни и государственном управлении известно немногое. Из документов хозяйственных архивов в Уруке и Джемдет-наср следует, что в храмовом хозяйстве было множество специализированных ремесленников и немало пленных рабов и рабынь; однако рабы-мужчины, вероятно, сливались с общей массой зависимых от храма людей — во всяком случае, так, бесспорно, обстояло дело двумя столетиями позже. Выясняется также, что община выделяла большие участки земли своим главным должностным лицам — жрецу, носившему звание эн (верховный жрец в общинах, где главным божеством почиталась богиня), жрецу-прорицателю, главному судье, старшей жрице, старшине торговых агентов. Вероятно, главным должностным лицом был эн; он возглавлял общинный совет и был главным действующим лицом в обряде «священного брака» с богиней (там, где верховным было мужское божество, аналогичные роли играла жрица-эн). Надел, выделенный эну, со временем превратился в храмовую землю. Полученный с неё урожай составлял «страховой фонд» общины на случай каких-либо бедствий. Из него выдавалось содержание храмовым работникам, на обмен с другими общинами и странами,

на жертвы богам и на содержание персонала храма — его ремесленников, воинов, земледельцев, рыбаков и др. Кто именно обрабатывал землю ниг-эна в Протописьменный период, не ясно, но позже ее возделывали илоты разного рода.

Итак, можно заключить, что городское хозяйство в независимых раннегосударственных центрах Месопотамии было весьма сложным, но масштаб его был гораздо меньшим, чем общеегипетский хозяйственный механизм даже Раннего царства. Однако города Месопотамии были вовлечены в интенсивный обмен, и именно его нужды могли сделать необходимым изобретение письма. Как бы то ни было, причины появления письма и в раннединастическом Египте, и в Месопотамии протописьменного периода следует искать в задачах управления достаточно сложным хозяйственным механизмом. Но этого нельзя сказать об иньском Китае – и прежде всего потому, что все письменные памятники этого раннего государства имеют ритуальное значение (отчего и получили название «гадательных надписей»). То, что хозяйственных документов иньского времени до нас не дошло, вовсе не значит, что их там не было. Напротив – они, несомненно, были, но писались на недолговечных материалах вроде бамбуковых палочек, которые широко использовались для этого в более поздние времена.

Как бы то ни было, уже древнейшее китайское государство занимало очень обширную территорию, но было достаточно рыхлым объединением многочисленных городских центров и, вероятно, этносов. Возможно, что в этом отношении оно было схоже и с раннединастическим «анклавным» Египтом, и с Месопотамией Протописьменного периода. Если так, то изобретение письменности было необходимо для поддержания устойчивых связей между разными, подчас весьма удалёнными друг от друга и слабо связанными частями раннегосударственного объединения. Если покинуть пределы

Старого Света, то примерно ту же картину можно увидеть и в Центральной Америке: как бы мало не было известно о цивилизации майя, не вызывает сомнения, что города-государства этого народа занимали весьма обширную территорию, но никогда не были объединены в единую державу. Таким образом, можно говорить, что обозначилась некая закономерность: те ранние государства, где были созданы первые системы письма, при сложности тех задач, что решал их государственный организм, были довольно рыхлыми объединениями. На основании этого предположения можно сделать пока что предварительное предположение о том, что именно письмо стало средством компенсации такой рыхлости, поскольку обеспечивало точную передачу информации в пространстве и времени. Всё это говорит только об одном: «конкретно-образное» архаичное мышление могло решать любые задачи, только делало оно это способами, которые современному человеку представляются нелогичными, громоздкими и попросту нелепыми. Иной раз, их логика просто непостижима для современного человека. Однако для древних обществ они были вполне адекватными, что и доказывается их устойчивостью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, несмотря на стремление многих исследователей искать параллели современных африканских культур с Египтом фараоновского периода, такое сопоставление имеет много недостатков и натяжек. Египет Древнего, Среднего и Нового царства представляет собой ясно структурированное централизованное государство, а его общество имеет чёткую не только профессиональную и социальную, но и финансовую дифференциацию. Оно ведет активную внешнюю политику, имеет большой административный аппарат, целые штаты жрецов в государственных храмах. Все это мало походит на средневековые африканские государства, несмотря на их разнообразие. Сравнение африканских культур с додинастическим и раннединастическим Египтом выглядит, на первый взгляд, более перспективно, однако традиционные африканские общества будет неверно сопоставлять с эпохой активного развития, технологических нововведений и сложения государственности. Кроме того, не стоит забывать о стадиальном различии этих культур – одной современной, и другой, только выходящей из периода первобытности. Современный Египет не схож с древними и средневековыми африканскими государствами, и его южные соседи, Судан и Эфиопия, больше подходят для сравнений даже в духе исследователей, находящихся на позициях афроцентризма.

Так когда же начинается историческое движение в сторону цивилизации и её основополагающих институтов – государства и письма, или иных, заменяющих его, как в Африке, способов передачи информации? Как было показано в Первой главе, так называемая «знаковая деятельность»

нижнего и среднего палеолита, скорее всего, не имела отношения к знакам: судя по косвенным признакам (а иных в нашем распоряжении нет), она не была связана с речью и языком, которые только и могут превратить некий артефакт в знак. Но с изображениями позднего палеолита дело обстоит гораздо сложнее, поскольку в эту эпоху язык и речь, по крайней мере, уже находились в фазе формирования.

Эйдетические картины палеолита потрясают современного человека своим натуралистическим совершенством, но именно поэтому они не могли быть полноценными знаками, поскольку последние являются продуктом многочисленных бернштейновских «перешифровок», несовместимых с эйдетикой. Соответственно, в изображениях палеолита, возможно, бессмысленно искать зачатки не только письма, но, строго говоря, даже изобразительного искусства: они были только материалом, из которого в отдалённом будущем будет формироваться и первое, и второе.

Первая эпоха человеческой истории, когда изображения начинают становится тем, чем они являются теперь – постпалеолитическая эпоха (мезолит, в Африке – поздний каменный век). Именно туда уходит своими корнями пиктография: именно в это время появляются развёрнутые повествовательные композиции, позволяющие достаточно точно реконструировать отображаемое событие (как правило, охота или война). и уже с началом века металла наскальное искусство приходит к развитым пиктограммам, имеющим вполне конкретное значение. Оно было понятно носителям данной культуры, но остаётся тёмным для любого, кто с реалиями этой культуры не знаком. Возможно, что в этом и состоит главное отличие пиктографии от настоящего письма – письменный текст, если он поддаётся прочтению, сам позволяет реконструировать вымершие культуры.

В традиционных обществах изобразительное искусство дробится на множество знаковых систем, которые либо имели сугубо прикладное значение (счётные фишки), либо, напротив, выражали слишком общие понятия. Как мы видели, знаки-индексы традиционных и древних обществ продолжали играть роль простого маркера группового единства – этнического и/или общинного – даже там, где давно существовало письмо. Это говорит только об одном: к собственно письму такие знаки имеют довольно-таки опосредованное отношение. Эти знаки обозначают традиционный космос и принадлежность человека к такому космосу, но неспособны обозначить конкретные вещи; в лучшем случае они (как в культуре догонов) могут дать о них только самое общее представление, причём, детали остаются доступными только для членов данной группы. Традиционные знаки-индексы, действительно, предшествуют письму, но только в том, что доказывают возможность обозначить нечто чем-то другим, тем, что в физическом мире не имеет к обозначаемому предмету никакого отношения.

Практическая психология и педагогика накопили достаточное количество данных, позволяющих с уверенностью утверждать, что пиктографический этап освоения письма является необходимым элементом онтогенеза, причём, не только тогда, когда речь идёт о реабилитации детей, страдающими дисграфиями: «нормальные» дети с помощью пиктограмм тоже усваивают письмо и быстрее, и лучше тех, чьи педагоги не прибегают к этой методике. В соответствие с культурно-историческим законом вполне логичным выглядит предположение, что точно так же дело обстояло и на заре истории письма. Но современные дисграфии и способы их реабилитации позволяют реконструировать мышление древнего писца далеко не во всей его полноте. То, что поддаётся реконструкции – лишь небольшой сегмент древнего

мышления. Положение осложняется ещё и тем, что логопеды, педагоги и практические психологи, занятые реабилитацией поражённых дисграфиями и дислексиями детей, даже и не очень пытаются определить те глубинные нейропсихологические механизмы, которые, с одной стороны, приводят к появлению дисграфий, с другой – помогают их же преодолевать.

Однако и то малое, что удаётся реконструировать, недвусмысленно указывает на пиктографию как на обязательный этап того, что можно назвать предысторией письма. Можно даже сказать, что если бы пиктографии не было, то не было бы и письменности как таковой. Столь же неизбежным представляется и этап «ребусного» письма – строго говоря, «ребус» представляет собой единственную возможность преодолеть «врождённую фонематическую дисграфию» в условиях, когда не было ни логопедов, ни психологов, не педагогов.

Случаи изобретения письменности, зафиксированные европейской этнологией в XIX – начале XX вв., недвусмысленно свидетельствуют о том, что в прошлом и позапрошлом веках представители так называемых архаичных обществ удивительно быстро проходили «пиктографический» этап и совершали открытие либо слогового письма, либо алфавита. Говорит это не столько о европейском (или, в некоторых случаях, арабском) влиянии, сколько о том, что представители т.н. «архаичных» обществ мыслят совсем не так, как древние египтяне, китайцы или шумеры: их мышление принципиально ничем не отличается от мышления современных европейцев и американцев. Иной раз письмо возникало как реакция на необходимость зафиксировать поток совершенно новой информации, как это случилось в истории с эскимосами и миссионерами. И это лишнее свидетельство того, что современный человек, к какой бы культуре он не принадлежал – именно современный человек, очень далеко ушедший

не только от Homo sapiens sapiens эпохи палеолита, но даже от человека энеолита и раннего металла. Другое дело, что можно говорить, вероятно, о двух путях развития цивилизации: письменном и бесписьменном, причём, избрание второго вовсе не свидетельствует о «примитивности» или «отсталости» его носителей. Всякий, знакомый не понаслышке с традиционными культурами Тропической Африки, знает, что общества догонов, бамбара или моси отличаются изощрённой организацией, делающей невозможной драматические потрясения и кровавые конфликты, характерные для всех «развитых» обществ. Показателем того, что люди этих культур совершают те же мыслительные операции, что и современные европейцы (часто быстрее и лучше последних) является то, что изобретение письма в традиционных культурах совершалось очень быстро, если в этом возникала необходимость.

Предметное письмо и мнемонические системы (вроде кипу у инков или вампум у алгонкинов и ирокезов) не просто не были полноценным письмом – до поры до времени они оставались более или менее эффективной альтернативой ему. Пока передаваемая и хранимая такими системами информация ограничена только сведениями о числе и характере объектов, а объём этой информации ограничен, мнемические системы прекрасно справляются с поставленной перед ними задачами.

Все три рассмотренные в книге древние письменности (египетская, шумерская протоклинопись и надписи на гадательных костях) были уже вполне сложившимися и достаточно гибкими системами: они были способны адекватно передать любое высказывание, т.е. отражали мир языка в полной мере, не хуже, чем современные системы письма. Только древний мир был совсем не похож на тот, в котором обитают современные люди. Древний человек изобретал громоздкие и запутанные, с нашей точки зрения, системы

письма не потому, что он был глупее нас – просто он думал иначе, и изобретённые им конструкции были для него удобными и простыми. Разница же между мышлением современного и древнего человека в сфере письма состояла, прежде всего, в явном доминировании зрительных образов, но не понятий.

Именно об этом говорит визуализация фонетики – характернейшая черта всех трёх древнейших систем письма, рассмотренных в этой монографии. Косвенно такая точка зрения подтверждается той ролью, которую визуализация играет при реабилитации современных детей-дисграфиков. Ту же точку зрения подтверждает и история создания систем письма в Новое время в Африке и Северной Америке – несмотря на то, что их изобретатели точно так же, как древние писцы не осознавали язык в полной мере (прежде всего это касается согласных), их мышление явно уже очень далеко ушло от мышления древних египтян, шумеров и китайцев. Визуализация языка имела место только на самом раннем и кратком этапе существования этих письменностей. Затем происходил быстрый переход к слоговому письму. Можно подумать, что древнейшие системы письма появлялись не как результат эволюции первобытной пиктографии, но, скорее вопреки пиктографическому принципу. В пользу такого предположения говорит, во-первых, отсутствие памятников «переходного» типа, и, во-вторых, тенденция к «переворачиванию» письменных знаков, отличающая их от обычных изображений (Китай, шумерская протоклинопись). То, что древнейшие системы письма появлялись в «готовом» виде, заставляет предположить и крайне непродолжительный период их сложения. О том же косвенно говорит и та быстрота, с которой письмо изобреталось уже в Новое время. Можно также утверждать, что единственным и естественным заказчиком на изобретение письма было государство, причём, намечается определённая зависи-

мость: письмо зарождается, вероятно, как один из способов преодоления «анклавности», но дальнейшая степень его унификации была тем выше, чем большей степени централизации достигало данное государство.

В свете всех этих фактов не столь уж неожиданным покажется основной вывод, к которому пришли авторы этой монографии: культура Египта раннединастического времени была куда более архаичной, чем культура традиционных обществ и ранних государств в Западной Африке. Иными словами, там бессмысленно искать архетипы египетской культуры – скорее, наоборот, в культуре протодинастического и раннединастического Египта можно попытаться найти объяснения некоторым формам культуры, чьё первоначальное значение в традиционных обществах теперь полностью утрачено. Как видно на примере протодинастического изобразительного искусства и некоторых характерных черт архаичного древнеегипетского письма, это было, в сущности, общество мезолитического типа, которое оказалось способным создать и письмо, и раннее государство. В то же время, в Западной Африке, где железная металлургия известна с III тыс. до н.э., когда египтяне строили пирамиды при помощи медных и каменных орудий, до недавнего времени не было письменности. Африканские государства никогда даже и не приближались к древнеегипетской модели, оставаясь рыхлыми конфедерациями с развитым местным самоуправлением. Тем не менее, именно там за столетия был создан уникальный механизм снятия этнических, конфессиональных и социальных конфликтов, которые до сих пор продолжают терзать самые «передовые» общества. Всё это говорит о том, что пути развития цивилизации, возможно, гораздо сложнее и многообразнее, чем представляется нам. В любом случае, очевидно, что государство может родиться даже в первобытном обществе, а письменность может быть порож-

дена совершенно ещё первобытным мышлением – так, как это произошло в Египте.

Что касается гипотетических связей между Древним Египтом и своеобразной цивилизацией Западной Африки, то этот вопрос, как мы видели, остаётся открытым – сейчас нет веских аргументов ни в пользу, ни против этой гипотезы. Поэтому-то наш последний вывод пессимистичен: несмотря на то, что мышление создателей древнейших систем письма, благодаря культурно-историческому закону, поддаётся частичной реконструкции, не стоит обольщаться на этот счёт: то, что можно реконструировать – лишь малый сегмент мышления древнего человека. Перефразируя известные слова Умберто Эко, можно констатировать: древнее мышление в полном объёме никогда не станет нашей добычей.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рисунок 1. Надпись-петроглиф Хора Скорпиона. Джебель Тжаути, Египет 12

Рисунок 2. Зернотёрка с чашевидными углублениями из старого квартала Огоденгу д. Энде (Мали, Регион Мопти, округ Банкасс, сельская коммуна Кани-Бонзон). не позднее 70-х гг. XX в. 49

Рисунок 3. Северный фасад мечети в Дженне с высоты птичьего полёта. Фото Н.М. Жилина 53

Рисунок 4. Маска Н'Домо. Народ бамбара, Мали. Не позднее начала 1960-х гг. Москва, частное собрание 62

Рисунок 5. Фигуры с поднятыми руками, народ догоны, Мали. 1 – Сейду (Жюстен) Гиндо, д. Энде, 2010-е гг. 2 – Культурно-историческая область Вакара (?), не позднее начала 1960-х гг. Москва, частное собрание. 68

Рисунок 6. Номмо (справа). Народ догоны, Мали. Ансама Сеиба, д. Энде, начало 2010 гг. 69

Рисунок 7. Номмо. Бокари Исса Гиндо, 8-й класс школы в Энде, 2010 г. 70

Рисунок 8. Глинобитное рельефное изображение питона, обвивающего дом вождя (ого). Старая д. Энде. Не позднее середины XX в. 74

Рисунок 9. "Композиция" из пещеры Труа Фрер, Франция. 88

Рисунок 10. Различные типы масок-наголовников Согоникун/Чивара. Народ бамбара, Мали. 90

Рисунок 11. Шигирский идол. Дерево, резьба. 11 тыс. лет до нашего времени. Свердловский областной краеведческий музей. 93

Рисунок 12. Охота на оленей. Наскальная живопись. Испания, Валлторта. 145

Рисунок 13. Женская статуэтка. Культура Бадари. Британский музей. 154
Рисунок 14. Композиция в Доод-Хулган, Монголия. 162
Рисунок 15. Бой двух воинов. Танбаэрхасы, уезд Хэбахэ, Синьцзян, КНР. 168
Рисунок 16. Скульптура, принадлежавшая Мамаду Гиндо из д. Энде. не позднее конца 70-х гг. XXв. Москва, частное собрание. 174
Рисунок 17. Алтарь Ама в д. Семари. 187
Рисунок 18. Маски Канага. I Фестиваль культуры догонов Огонбаньян, Бамако, январь 2016 г. 188
Рисунок 19. Маски догонов. Первая слева – маска Валу. III Фестиваль культуры догонов Огонбаньян, Бамако, январь 2018 г. 189
Рисунок 20. Фасад мечети в г. Мопти и маска антилопы Валу из Национального музея в Бамако. 190
Рисунок 21. Дверной засов в виде маски Валу из дома Домо Гиндо, квартал Энде-Во, д. Энде. Ан-уне Сеиба, 2000-е гг. 191
Рисунок 22. Маски иноплеменников (бамбара и пёль). I Фестиваль культуры догонов Огонбаньян, Бамако, январь 2016 г. 193
Рисунок 23. Резные двери. Народ догоны, д. Энде, квартал Огоденгу. Сейду (Жюстен) Гиндо. Конец 2014 – начало 2015 г. 197
Рисунок 24. Именной дверной засов. Деревня Энде, квартал Энде-Во, Ансама Сеиба. Март 2015 г. 198
Рисунок 25. Рельефное изображение питона на доме лагана в старом квартале Энде-Во в деревне Энде. 200
Рисунок 26. Рельеф на двери дома из квартала Огоденгу в д. Энде. конец XX – нач. XXI в. 202
Рисунок 27. Парадный портрет из Иле-Ифе. Терракота, XII–XV в. Фонд Марселино Ботин, Сантандер, Испания. 205

Рисунок 28. Римский портрет.
Национальный музей, Рим..... 206

Рисунок 29. Царский портрет. Бронза, литьё. Бенин,
Нигерия, 1700–1897 г. Национальный музей
африканского искусства, Вашингтон. 217

Рисунок 30. Византийские монеты VI и VIII вв. 220

Рисунок 31. Нож из Гебель-Арака. Слоновая кость.
3300-3200 до н.э. Лувр..... 226

Рисунок 32. Догоны в системе шуточного родства
на юго-востоке Республики Мали
и в Буркина-Фасо 244

Рисунок 33. Мечеть в Дженне в городской застройке. 280

Рисунок 34. Реконструкция первой мечети в Дженне,
выполненная Ф. Дюбуа. 281

Рисунок 35. Царская гробница некрополя в Накада.
Morgan, J. de. Ethnographie préhistorique et tombeau
royal de Negadah. P. : Leroux, 1897. Fig. 518, 521 283

Рисунок 36. Суданский стиль. Слева – «Стиль тукулеров»,
справа – «Марокканский стиль»..... 286

Рисунок 37. Фасад в Стиле тукулеров в г. Мопти. XX в. 287

Рисунок 38. Дверной засов из дома вождя в д. Тинтан 289

Рисунок 39. План типичного жилого дома в Дженне 290

Рисунок 40. Постройки теллем в окрестностях д. Семари,
округ Дуэнца, Регион Мопти Республики Мали. 292

Рисунок 41. Ансамбль пирамиды Джосера в Саккаре..... 298

Рисунок 42. Ансамбль гробницы аскии Сонгаи в г. Гао,
Мали (макет в парке Национального музея
в Бамако). 298

Рисунок 43. Царские раннединастические серехи,
современные маски догонов и изображение дома
на современном рельефе
(Жюстен Гиндо, д. Энде, 2000-е гг.)..... 302

Рисунок 44. Архаическое святилище богини Нейт
(реконструкция по гравировке на костяной пластине)
и разрез храма бога Хонсу в Карнаке..... 304

Рисунок 45. Маска Старая гиена (Suruku koro). Народ бамбара, Мали. 312

Рисунок 46. Статуя сидящего фараона XII династии, Аменемхета II или Сенусерта II (ок. 1919-1878 до н. э.). Собственность Египетского музея в Берлине; находится на бессрочном хранении в музее Метрополитен, Нью-Йорк. 331

Рисунок 47. Изображение предка. Народ сенуфо, Мали или Кот д'Ивуар, не позднее середины 60-х гг. XX в. Дерево, резьба, высота 28,7 см. Москва, частное собрание. 332

Рисунок 48. Пиктограммы бамбара, схожие со знаками письма ваи. 369

Рисунок 49. Фигура с поднятыми руками, ок. 3500 г. до н.э. Музей Метрополитен, Нью Йорк. 383

Рисунок 50. Сосуд с изображением фигур с поднятыми руками. Период Накада. Королевский музей искусств и истории, Брюссель. 384

Рисунок 51. Сцена охоты. Вади эль-Барамийя, Египет. 386

Рисунок 52. Палетки № UC15772 и № UC15766 из Университетского колледжа в Лондоне. 387

Рисунок 53. Охота на лосей. Кольский полуостров, Канозеро. 391

Рисунок 54. Палетка Хатхор. Накада II. 394

Рисунок 55. Палетка Ка. Египетский музей, Каир. 395

Рисунок 56. Палетка Нармера. 408

Рисунок 57. Оксфордская палетка 412

Рисунок 58. Гадательная кость с надписью: "Будет сегодня дождь"? 451

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

I. Бамбуковые анналы (Гу бэнь Чжу шу цзи нянь). Изд. текста, пер. с кит., вступит. ст., коммент. и прил. М.Ю. Ульянова при участии Д.В. Деопика и А.И. Таркиной. Москва: Восточная литература РАН, 2005. 311 с.

II. Гай Светоний Транквилл. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей / Перевод М.Л. Гаспарова. Издание подготовили М.Л. Гаспаров, Е.М. Штаерман. Отв. ред. С.Л. Утченко. Ред. изд-ва Н.А. Алпатова. Москва: «Наука», 1993. 368 с.

III. Геродот. Геродот. История в девяти книгах / Перевод и примечания Г.А. Стратановского, под общей редакцией С.Л. Утченко. Редактор перевода Н.А. Мещерский. Ленинград: «Наука», 1972. 600 с.

IV. Горапполон. Гора-египтянина, сына Аполлона «ИЕРОГЛИФИКА», которую сам он изложил на египетском языке, перевел же на греческое наречие Филипп / Перевод с древнегреческого выполнен А.Г. Алексаняном по: Hieroglyphica (translatio Philippi), ed. F. Sbordone, Hori Apollinis hieroglyphica. Naples: Loffredo, 1940: 1–216 (=TLG 2052001).

V. Лев Африканский. Лев Африканский. Африка – третья часть света / Редактор Д.А. Ольдерогге Пер. Матвеев В.В. ЛЕНИНГРАД: Наука, Ленинградское отделение, 1983. 512 с.

VI. Описание деревни Семари, составленное её вождём Буреима Гандеба / перевод и комментарий П.А. Куценков // История Африки: люди и судьбы: сборник документов и материалов / отв. ред. Т.М. Гавристова; Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова. – Ярославль: Филигрань, 2016. С. 99–110.

VII. Полибий. Полибий. Всеобщая история / Пер., вступ. ст. и прим. Ф.Г. Мищенко. 2-е изд. Отв. ред. А.Я. Тыжов / Серия «Историческая библиотека». 3 т. Санкт-Петербург: Ювента, 1994–1995.

VIII. Страбон. Страбон. География / Пер. с др.-греч. Г.А. Стратановского под ред. О.О. Крюгера, общ. ред. С.Л. Утченко. 2-еизд., репр. Москва: Ладомир, 1994. 944 с.

IX. Та’рих ал-фатташ фи-ахбар ал-булдāн ва-л-джуйнӯш ва-акāбир ан-нāс. Суданские хроники / Ред. Першиц, А.И., пер. Л.Е Куббель. Москва: Наука, ГРВЛ, 1984. С. 18–148.

X. Та’рӣх ас-сӯдāн. Суданские хроники / Ред. Першиц, А.И., пер. Л.Е Куббель. Москва: Наука, ГРВЛ, 1984. С. 149–404.

XI. Ямвлих. Ямвлих. о египетских мистериях. / Пер., вступ. ст. и прим. И.Ю. Мельниковой. М., Алетейа, 2004. 208 с.

XII. Caillié R. Journal d’un voyage à Temboctou et à Jenné dans l’Afrique Central, précédé d’observations faites chez les maures Braknas, les Nalous et d’autres peuples; pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828. T. deuxième. Paris: Imprimé par autorisation du roi à l’imprimerie royale, MDCCCXXX. 428 p.

Литература

1. Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. 85 с.
2. Ананьев Б.Г., Рыбалко Е.Ф. Особенности восприятия пространства у детей. МОСКВА: «Просвещение», 1964. 302 с.
3. Аошуан Тань. Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. МОСКВА: Языки славянской письменности, 2004. 240 с.
4. Арсеньев В.Р. Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западносуданского этноса в коллекциях МАЭ РАН. Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2011. 469 с.
5. Аршавский И.А. Основы возрастной периодизации // Возрастная физиология, Ленинград: Наука, 1975. С. 68–108.
6. Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. Москва: Присцельс, 1999. 368 с.
7. Астахова Т.В. Коррекция оптических и моторных нарушений письма у младших школьников с использованием изобразительных средств. Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата педагогических наук. Специальность 13.00.03 – коррекционная педагогика (логопедия). Москва: Московский Педагогический Государственный Университет, 2006.
8. Ачебе Ч. Избранное. Москва: Прогресс, 1979. 383 с.

9. Бабашева М.М.К. Как помочь ребёнку, страдающему дисграфией // Сеть творческих учителей. 3 августа 2009 г. http://www.it-n.ru.

10. Бажанов Л.А., Турчин В.С. к суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание ‘77. Вып. I. С. 16–54.

11. Базайченко А.В. Особенности стиля, основных образов и композиций наскальных изображений Горного Алтая скифской эпохи // Известия Алтайского государственного университета, 2008. С. 15–18.

12. Балогун, О. Традиционное искусство и культурное развитие Африки // Культуры, № 1 (1984). С. 103–118.

13. Бассин, Ф.В. Проблема бессознательного. Москва: Медицина, 1969. 469 с.

14. Бельская, Г. У человечества был один праязык // Знание-сила. август 2003 г. http://www.znanie-sila.ru/online/issue_2296.html.

15. Березкин Ю.В. У истоков месопотамской письменности и государства // Археологические вести. Вып. 7. 2000. С. 334–338.

16. Берлев О.А. Общественные отношения в Египте эпохи Среднего царства. Москва: Наука, 1978. 364 с.

17. Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений. Москва: Издательство «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «Модэк», 1997. 608 с.

18. Блинникова И.В. Роль зрительного опыта в развитии психических функций. Москва: Издательство ИПРАН, 2003. 142 с.

19. Богачева Е.А., Горшенев А.А., Маслов А.А. Имена джаму, распространённые среди народов Западного Судана, их значение и отношения между ними // Вестник СПбГУ. Сер. 13. 2015. Вып. 4. С. 50–66.

20. Болдуин Дж.М. Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода. Т.I. Экспериментальное обоснование. Биологический генезис. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 338 с. (Переиздано с: Болдуин Дж. Марк. Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода. Методы и процессы. Перев. с 3-го амер. изд. Ч. I–II. – Москва: «Моск. книгоиздательство», 1911–1912. Первое издание: Baldwin J.M. Mental Development in the Child and the Race: Methods and Processes. New York: Macmillan & Co, 1894.)

21. Большаков А.О. Изображение и текст: два языка египетской культуры // Вестник древней истории, № 4 (2003). С. 3–20.

22. Большаков А.О. Человек и его двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 288 с.

23. Большаков А.О., Сущевский А.Г. Образ и письменность в восприятии древнего египтянина // Вестник древней истории, № 2 (2003). С. 45–59.

24. Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Функциональные асимметрии человека. Изд. 2-е, с изменениями. Москва: «Медицина», 1988. 240 с. ил.

25. Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. Москва: Искусство, 1975. 384 с.

26. Бужилова А.П. к вопросу о семантике коллективных захоронений в эпоху палеолита // Этология человека и смежные дисциплины. Современные методы исследований / Ред. М.Л. Бутовская. Москва: Ин-т этнологии и антропологии, 2004. С. 21–35.

27. Бурлак С.А. Происхождение языка: Новые материалы и исследования: Обзор // Теория и история языкознания. Редактор С.А. Ромашко. Москва: РАН. ИНИОН Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания, 2007. 80 с.

28. Бутовская М.Л. Эволюция человека и его социальной структуры // Природа. 1998. № 9. С. 87–99.

29. Верещагина Н.В. Специфика межполушарной асимметрии у детей 6–7 лет с трудностями в письме. Дисс. на соиск. учёной степени кандидата психологических наук. Специальность: 19.00.02 – Психофизиология. СПб.: Российский государственный педагогический университет, 2005. 110 с.

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

31. Волкова О.Н. Символизм образов мифических животных Древнего Китая // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные, естественные и физико-математические науки. Серия «Гуманитарные науки», 2006: 147–149.

32. Выготский Л.С. Память и ее развитие в детском возрасте // Психология памяти. Москва: ЧеРо, 2002. С. 616–625

33. Выготский Л.С. Эйдетика // Психология памяти. Москва: ЧеРо, 2002. С. 178–199.

34. Выготский Л.С., Лурия А.Р. Память примитивного человека // Психология памяти, Москва: ЧеРо, 2002. 390–405.

35. Выдрин В.Ф. “Fúla` tɛ́ fóyi yé!” Образ малийских фульбе в баманских байках, анекдотах, размышлениях // В.Ф. Выдрин и А.А. Кибрик (ред.) Язык. Африка. Фульбе. Сборник науч-ных статей в честь Антонины Ивановны Коваль. СПб. Москва: Европейский Дом, 1998. С. 237–256.

36. Гальперин П.Я. Психологические различия орудий человека и вспомогательных средств у животных и его значение // Психология как объективная наука. Избранные психологические труды. Воронеж: МОДЭК; Москва: Институт практической психологии, 1998. С. 37–93.

37. Гельб И.Е. Опыт изучения письма / Предисловие И.М. Дьяконова. Пер. с англ. Л.С. Горбовицкой, И.М. Дунаевской. 2-е изд.: Москва: УРСС, 2004. 368 с.

38. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. Москва: Прогресс, 1988. 462 с.

39. Готлиб О.М. Основы грамматологии китайской письменности. Москва: АСТ Восток-Запад, 2007. 288 с.

40. Громыко Ю.В. Метапредмет «Знак». Схематизация и построение знаков. Понимание символов. Москва: Пушкинский институт, 2001. 288 с.

41. Гурьянов Е.В. Психология обучения письму. Формирование графических навыков письма. Москва: АПН РСФСР, 1959. 264 с.

42. Гущин А.С. Происхождение искусства. Москва-Ленинград: Искусство, 1937. 112 с.

43. Детковская О.В. о значении интегрированного подхода к диагностике и коррекции трудностей обучения на примере формирования письменной речи // Российский общеобразовательный портал. edu.of.ru/attach/17/48631.rtf.

44. Диаварра Г. Котеба – традиционный театр бамбара // Пути развития театрального искусства Африки: Сб. трудов / Сост. В.М. Турчин. Москва: ГИТИС, 1981. С. 55–67.

45. Дирингер Д. Алфавит. Москва: URSS, 2004. 656 с.

46. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 247 с.

47. Дьяконов И.М. о письменности (От редактора) // Дирингер Д. Алфавит. Москва: УРСС, 2004. С. 5–25.

48. Дьяконов И.М. Общественный и государственный строй Древнего Двуречья. Шумер / редактор В.И. Авдиев. Москва: Издательство восточной литературы, 1959. 308 с.

49. Дэвлет Е.Г. Альтамира: у истоков искусства. Москва: Алетейа, 2004. 280 с.

50. Дэвлет Е.Г. Памятники наскального искусства. Изучение, сохранение, использование. Москва: Научный мир, 2002. 256 с.

51. Замятнин С.Н. Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства // Замятнин С.Н. Очерки по палеолиту. Москва-Ленинград. 1961. С. 43–62.

52. Запорожец А.В. Психология действия. Воронеж: МОДЭК; Москва: Институт практической психологии, 2000. 256 с.

53. Захарова М.М. Формирование зрительно-двигательного звена процесса письма на основе использования изобразительно-графического опыта первоклассников. Дисс. на соиск. уч. степени канд. пед. наук. Тамбов: Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, 2002. 160 с.

54. Зейгарник Б.В. Воспроизведение завершенных и незавершенных действий // Психология памяти, Москва: ЧеРо, 2002. 437–452.

55. Зейгарник Б.В. Патопсихология. Москва: Издательство Московского университета, 1976. 287 с.

56. Иорданский В.Б. Хаос и гармония. Москва: Наука, ГРВЛ, 1982.

57. История Древнего мира. Т.I. Ранняя древность / ред. И.М. Дьяконов, В.Д. Неронова, И.С. Свенцицкая. III т. Москва: Наука, 1983. 430 с.

58. Истрин В.А. Возникновение и развитие письма. Москва: Наука, 1965. 600 с.

59. Канева И.Т. Шумерский язык. 2-е, доп. и перераб. Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2006. 240 с.

60. Карапетьянц А.М. «Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах. Китай до середины 1-го тысячелетия до н.э.» в Ранние формы искусства. Москва: Искусство, 1972. С. 445–468.

61. Кацпржак Е.И. История письменности и книги. Москва: Искусство, 1955. 356 с.

62. Климова О.В. История письма. Учебное электронное текстовое издание // Портал информационно-образовательных ресурсов УГТУ-УПИ. Редактор д-р филол. н. Т.В. Попова проф. Кафедра русского языка. 2009. study.ustu.ru/view/aid/9037/1/Klimova.pdf.

63. Коптев А.В. Princeps et domius: к вопросу об эволюции принципата в начале позднеантичной эпохи // Древнее право, № 1 (1996): 182–190.

64. Коптев А.В. От прав гражданства к праву колоната: формирование крепостного права в поздней Римской империи // История древнего Рима. http://ancientrome.ru/publik/koptev/koptkn.htm.

65. Кореняко В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. Москва: Восточная литература РАН, 2002. 327 с.

66. Коростовцев М.А. Введение в египетскую филологию. Москва: Восточная литература, 1963. 280 с.

67. Коростовцев М.А. Древний Египет и народы Африки южнее Сахары // Древние цивилизации: от Египта до Китая. Избранные статьи из журнала «Вестник древней истории». Под ред. А.И. Павловской. Москва: Ладомир, 1997. С. 120–136.

68. Коростовцев, М.А. Писцы Древнего Египта. Редактор А.С. Четверухин. Санкт-Петербург: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2001. 368 с.

69. Коссаковский А. Психическое развитие личности в онтогенезе // Психология личности в социалистическом обществе. Активность и развитие личности. Москва: Наука. 1989. С. 37–67.

70. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. Психологический очерк. Москва: Прогресс, 1977. 264 с.

71. Кошелев А.Д. о качественном отличии человека от антропоида // Разумное поведение и язык. Выпуск 1. Коммуникативные системы животных и человека. Проблема происхождения языка / редактор Т.В. Черниговская, А.Д. Кошелев. Москва: Языки славянских культур, 2008. С. 194–230.

72. Крюков М.В. Язык иньских надписей. МОСКВА: Наука, ГРВЛ, 1973. 135 с.

73. Крюков М.В., Хуан Шу-ин. Древнекитайский язык (тексты, грамматика, лексический комментарий). Москва: Наука, ГРВЛ, 1978. 512 с.

74. Кубарев В.Д. Лошади и колесницы в петроглифах монгольского Алтая // Древности Алтая. Горно-Алтайский государственный университет. 2004. http://e-lib.gasu.ru/da/archive/2004/12/03.html.

75. Куббель Л.Е. Доколониальная Африка в трудах Ш.А. Диопа // Советская этнография. 1969, № 4. С. 156–164.

76. Куббель Л.Е. Очерки потестарно-политической этнографии. Москва: Наука, ГРВЛ, 1988. 272 с.

77. Кульбин Н. Кубизм // Стрелец. № 1, 1915. С. 213–214.

78. Куценков А.А. Эволюция индийской касты. Москва: «Наука», ГРВЛ, 1983. 326 с.

79. Куценков П. От изображения к знаку. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013. 258 с.

80. Куценков П., Лаврентьева Н., Чегодаев М. Раннединастический Египет и Тропическая Африка: мнимые связи. Часть I // Искусствознание 3–4/2015. С. 114–138.

81. Куценков П., Лаврентьева Н., Чегодаев М. Раннединастический Египет и Тропическая Африка: мнимые связи. Часть II // Искусствознание 1–2/2016. С. 116–153.

82. Куценков П.А. Ислам и традиционная культура догонов (Мали). Опыт полевого исследования // Исламоведение 6, № 4 (26) (2015): 89–104.

83. Куценков П.А. От изображения к знаку. (в печати).

84. Куценков П.А. Память и искусство палеолита // Историческая психология и социология истории. 1/2008. С. 141–158.

85. Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-традиция, 2007. 232 с., ил.

86. Куценков П.А. Этнос и его искусство: Западный Судан. М. «Наука», ГРВЛ, 1990. 159 с.

87. Куценков П.А., Чегодаев М.А. Додинастический Египет – образное мышление и искусство эпохи перехода // Искусствознание № 1–2, 2014. С. 10–49.

88. Лаврентьева Н.В. Иной мир в древнеегипетском искусстве: формирование изобразительной традиции и её трансляция // Сравнительное изучение традиций. Искусство Востока, вып. 3. Москва: ГИИ, 2008. С. 272–294.

89. Лебединский В.В. Нарушения психического развития в детском возрасте. Москва: Академия, 2003. 144 с.

90. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Ленинград: Советский писатель, 1989. 635 с.

91. Лоукотка Ч. Развитие письма / Перевод с чешского Н.Н. Соколова. Под ред. и с предисл. П.С. Кузнецова. Москва: Издательство иностранной литературы. 1950. 320 с.

92. Лурия А.Р. Письмо и речь. Нейролингвистические исследования, Лурия А.Р. Москва: Изд. центр «Академия», 2002. 352 с.

93. Лурия А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 414 с.

94. Львова Э.С. История Африки в лицах. М: Муравей, 2001. 256 с.

95. Манелис Н.Г., Горина И.С. Анализ рисунков детей аутистов // Интернет-конференция «А.Р. Лурия и психология 21 века». 2002. http://www.auditorium.ru/

96. Марютина Т.М., Ермолаев О.Ю. Введение в психофизиологию. Москва: Московский психолого-социальный институт, Издательство «Флинта», 2001. 400 с.

97. Матье М.Э. Искусство древнего Египта. Москва-Ленинград: Издательство «Искусство», 1961.

98. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. Москва: Согласие, 1997. 327 с.: ил.

99. Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. Москва: Искусство, 1986. 310 с.: илл.

100. Нейфах А.А. «Адам» и «Ева» // Знание-сила, № 7, 1997. http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/NATURE/ADAMEVA.HTM

101. Николаенко Н.Н. Психология творчества. Санкт-Петербург: Речь, 2007. 288 с.
102. Никольская О.С., Баенская Е.Р., Либлинг М.М. Аутичный ребёнок: пути помощи. Москва: Теревинф, 2005. 342 с.
103. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. Москва: Наука, 1984. 304 с.
104. Нуриева Л.Г. Развитие речи у аутичных детей. Методические разработки. Издание 2-е. Москва: Теревинф, 2006. 112 с.
105. Овчинников Б.В. Сближение психологии и психиатрии на основе теории биологической эволюции // Вестник ЮУрГУ, № 19 (2012). С. 98–104.
106. Ольдерогге Д.А. Искусство Западной Африки в музеях СССР. Москва-Ленинград: Искусство, 1958. 94с.: илл.
107. Оля Б. Боги Тропической Африки. Москва: Наука, ГРВЛ, 1976. 286 с.: илл.
108. Павленко Н.А. История письма. Минск: Вышэйшая школа, 1987. 240 с.
109. Панов Е.Н. Знаки, символы, языки: Коммуникации в царстве животных и в мире людей. Москва: Издательство ЛКИ, 2011. 502 с.
110. Перепёлкин Ю.Я. Основы египетской раннединастической эпиграфики (Подготовка текста и редакция А.С. Четверухина) // Писцы Древнего Египта / ред. А.С. Четверухин. Санкт-Петербург: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2001. 560 с.: илл.
111. Петровский Н.С. Египетский язык. Введение в иероглифику, лексику и очерк грамматики среднеегипетского языка. Ленинград: ЛГУ, 1958. 329 с.
112. Петровский Н.С. Звуковые знаки египетского письма как система. Москва: Наука, ГРВЛ, 1978. 176 с.: илл. + 6 вкладок
113. Пиотровский Б.Б. Страницы моей жизни. Санкт-Петербург: Наука, 1992. 288 с.: ил.
114. Плеханов Г.В. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. Москва: Художественная литература, 1956. 248 с.
115. Поршнев Б.Ф. о начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). Москва: Мысль, 1974. 487 с.

116. Поршнев Б.Ф. Социальная психология и история. Москва: Наука. 1966. 235 с.
117. Постовская Н.М. Изучение древней истории Ближнего Востока в Советском Союзе (1917–1959). Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1961.
118. Прусаков Д.Б. Древний Египет: почва цивилизации. (Этюд о неолитической революции). Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 152 с.
119. Прусаков Д.Б. Раннее государство в Древнем Египте. Москва: Институт востоковедения РАН, 2001. 176 с.
120. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. 320 с.
121. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. 288 с.
122. Режабек Е.Я. Мифомышление (когнитивный анализ). Москва: Едиториал УРСС, 2003. 304 с.
123. Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Алетейа, 2010. 316 с.
124. Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. Москва: МГУ, 1982. 32 с.
125. Ротенберг В. Психология творчества. http://flogiston.ru/projects/articles/self_behav11.shtml
126. Салмина И.В. Система логопедической работы по формированию звуко-буквенного анализа и синтеза на базе односложного слова. (Из опыта работы) // Сеть творческих учителей. 2009. www.it-n.ru/Attachment.aspx? Id=51229.
127. Сандомирский М.Е., Белогородский Л.С., Еникеев Д.А. Периодизация психического развития с точки зрения онтогенеза функциональной асимметрии полушарий // Современные проблемы физиологии и медицины. Уфа: Башкирский Гос.мед.университет, 1997. С. 44–63.
128. Сеченов И.М. Избранные произведения. Т. 1. Москва: АН СССР, 1952. 774 с.
129. Славина Л.С. Трудные дети. Москва: Издательство «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «Модэк», 1998. 448с.

130. Слобин Д. Язык и память // Психология памяти. Москва: ЧеРо, 2002. С. 314–324.

131. Софронов М.В. Китайский язык и китайская письменность. Курс лекций. Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007. 640 с.

132. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Москва: Прогресс. 1965. 311 с.

133. Узнадзе Д.Н. «Установка у человека.» в Психология внимания, Москва: ЧеРо, 2001. С. 507–517.

134. Фараджев А. Первобытное творчество и сознание // Мир наскального искусства. Сборник докладов международной конференции / Под. ред. Е. Дэвлет. Москва: Институт археологии РАН, 2005. С. 251–253.

135. Фараджева М.Н. Чашечные углубления Гобустана. Баку: Министерство культуры и туризма Республики Азербайджан, 2007. 127 с.

136. Формозов А.А. Наскальные изображения и их изучение. Москва: Наука, 1987. 107 с.: ил.

137. Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. в преддверии философии. Духовные искания древнего человека. М.: ГРВЛ. 1984. 236 с.

138. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного. Москва: Просвещение, 1989. С. 123–205.

139. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Москва: Наука, 1974.

140. Фридрих И. История письма. Москва: Наука, 1979. 463 с.: ил.

141. Фролов Б.А. Первобытная графика Европы. Москва: Наука, 1992. 200 с.

142. Фролов Б.А. Числа в графике палеолита. Новосибирск: Наука, 1974. 240 с.

143. Худяков Ю.С. Изображения воинов на петроглифах Синьцзяна // Древности Алтая. Горно-Алтайский государственный университет. 1995. http://e-lib.gasu.ru/da/archive/1995/01/.

144. Цветкова, Л.С. Нейропсихология счета, письма и чтения: нарушение и восстановление. Москва: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2000. 360 с.

145. Чегодаев М.А. Время прекрасное отцов ваших. Феномен архаизации в искусстве Древнего Египта // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. М.: ГИИ, 2014. С. 49–70.

146. Чегодаев М.А. Древний Египет: язык и культура // Древний Восток: общность и своеобразие культурных традиций, М., 2001. С. 33–51.

147. Чегодаев М.А. на каком языке говорил Бог? // Тарасенко М.О. (ред.) Доісламський Близький Схід: історія, релігія, культура. Київ: Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України, 2014. С. 257–264.

148. Чегодаев М.А. о переводимости языка древнеегипетской культуры // «Aegyptiaca Rossica», вып. 1. М., 2013. С. 9–19.

149. Чегодаев М.А. Храм: сохранность сакрального в Древнем Египте // «Искусство Востока» вып. 4. Сохранность и сакральность. М., ГИИ, 2012. С. 33–58.

150. Чернявская Е.А. Динамика высших психических функций при обучении чтению и письму первоклассников с задержкой психического развития. Дисс. на соиск. уч. степени кандидата психологических наук. Специальность 19.00.04 – медицинская психология. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2000. 187 с.

151. Шер Я.Р. к вопросу об истоках первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР, 6–12. Москва: Институт археологии АН СССР, 1990. С. 6–12.

152. Шер Я.Р., Вишняцкий Л.Б., Бледнова Н.С. Происхождение знакового поведения. Москва: Научный мир, 2004. 280 с.: илл.

153. Широков В.Н., Rowe M.W., Steelman K.L., Southon J.R. Игнатиевская пещера: первые прямые радиоуглеродные датировки настенных рисунков // Образы и сакральное пространство древних эпох. Екатеринбург: «Аква-Пресс», 2003. С. 67–72.

154. Шмидт К. Они строили первые храмы. Таинственное святилище охотников каменного века. Археологические открытия в Гёбекли Тепе. Санкт-Петербург: Алетейа, 2011. 319 с.: ил.

155. Шницер Я.Б. Иллюстрированная всеобщая история письмен. Москва: Права человека, 1995. 264 с.

156. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: ТОО ТК Петрополис, 1998. 538 с.

157. Яковлева С.В. Профилактика и коррекция оптико-кинетической дисграфии у старших дошкольников и младших школьников. Муниципальное общеобразовательное учреждение Гимназия № 2. Тверская область, г. Нелидово, ул. Мира, 18. www.nelgimnazia.narod.ru/publ/yakovlevasv/profilaktika.doc.

158. Яссман В.П. Формирование письменной речи у детей дошкольного и младшего школьного возраста методом пиктографического письма. Дисс. на соискание ученой степени кандидата психологических наук. Комсомольск-на-Амуре: Комсомольский-на-Амуре государственный педагогический институт, 1998. 222 с.

159. Яхонтов С.Е. Древнекитайский язык. Москва: Наука, ГРВЛ, 1965. 116 с.

160. Ahyi P. Reflection sur des symboles de l'Art nègre. Les Kanaga ou symbol de l'enfentement // Bulletin l'Enseignement supérieur du Bénin, № 5, 1968.

161. Altamura F., Bennett M.R., D'Août K., Gaudzinski-Windheuser S., Melis R.T., Reynolds S.C., Mussi M. Archaeology and ichnology at Gombore II-2, Melka Kunture, Ethiopia: everyday life of a mixed-age hominin group 700,000 years ago // Scientific Reports. V. 8, Article number: 2815. 2018 https://www.nature.com/articles/s41598–018–21158–7

162. Ancient alphabets and hieroglyphic characters explained; with an Account of the Egyptian Priests, their Classes, Initiation, and Sacrifices, in the Arabic language by Ahmad Bin Abu-bakr Bin Wahshih; and in English by Joseph Hammer, Secretary to the Imperi. London, 1806. 223 p.

163. Anta Diop Cheikh. Antériorité des civilisations negres: mythe or vérité historique? Paris: Présence Africaine, 1967. 299 p.

164. Anta Diop Cheikh. Civilisation ou barbarie: anthropologie sans complaisance. Paris: Présence Africaine, 1981. 526 p.

165. Anta Diop Cheikh. L'Unité culturelle de L'Afrique Noire. Paris: Présence Africaine, 1959. 203 p.

166. Anta Diop Cheikh. Nations negres et culture. Paris: Présence Africaine, 1954. 564 p.
167. Baines J. Visual and Written Culture in Ancient Egypt. Oxford-New York: Oxford University Press, 2007. 440 p.
168. Bakker D. Neuropsychological treatment of dyslexia. New York: Oxford University Press, 1990. 112 p.
169. Bárta M. Swimmers in the Sand. On the Neolithic Origins of Ancient Egyptian Mythology and Symbolism. Prague: DRYADA publishing, 2010.
170. Barton C.M., Clark G.A., Cohen A.E. Art as information: explaining Upper Palaeolithic art in Western Europe // World Archaeology. V. 26, № 2, 1994. P. 185–207.
171. Beaumont P., Villiers H. de, Vogel J.C. Modern Man in Sub-Saharan Africa Prior to 49,000 Years B.P.: A Review and Evaluation with Particular Reference to Cave // South African Journal of Science, 74 (November), 1978. P. 409–419.
172. Bednarik G.R. Ancient images, ancient thought: the archaeology of ideology // The Palaeolithic art of Asia. Proceedings of the 23rd Annual Chacmool Conference, University of Calgary / edited by Garvie S., Selin D., Smith J., Goldsmith S. Calgary: University of Calgary, 1992. P. 383–390.
173. Bednarik G.R. Art origins // Anthropos, № 89, 1994. P. 168–180.
174. Bednarik R.G. A taphonomy of palaeoart // Antiquity 68, no. 258 Published online: 26 May 2015. P. 68–75. https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity/article/taphonomy-of-palaeoart/87545B274E8B8624835C8EEE1877B294
175. Bednarik R.G. Beads and the origins of symbolism. Open Semiotics Resource Center, 2000. http://www.semioticon.com/frontline/bednarik.htm.
176. Bednarik R.G. The Earliest Evidence of Palaeoart // Rock Art Research, 20, № 2, 2003. P. 89–135.
177. Bednarik R.G. The origins of symbolling // Signs, 2, 2008. P. 82-113.
178. Bednarik R.G. The Pleistocene art of Asia // Journal of World Prehistory, no. № 8(4), 1994. P. 351–375.
179. Beek, van W.E.A. Haunting Griaule: Experiences from the Restudy of the Dogon // History in Africa, V. 31, 2004. P. 43–68.

180. Berthier S. Etude archéologique d'un secteur d'habitat à Koumbi Saleh (Mauritanie). Thèse de 3eme cycle Université de Lyon 2, Science historique et géographique, et civilisations islamique. T.I. Lyon: Université de Lyon 2, 1983. 243 p.: ill.
181. Blom H. Dogon Images and Traditions. Brussels: Momentum Publication, 2011. 385 p.
182. Boltz W.G. Early Chinese Writing // World Archaeology. V. 17, № 3, 1986. P. 420–436.
183. Boquet-Appel J.-P., Demars P.-Y. Population Kinetics in the Upper Palaeolithic in Western Europe // Journal of Archaeological Science, 27, 2000. P. 551–570.
184. Bourgeois J-L. The History of the Great Mosques of Djenné // African Arts, V. 20, No 3, 1987. P. 54–69, 90–92.
185. Breuil H. Four Hundred Centuries of Cave Art. Montignac, Dordogne: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques, 1952. 414 p.: ill.
186. Breuil H., Capitan L. Les gravures sur les parois des grottes préhistorique: la grotte des Combarelles // Revue de l'École d'anthropologie de Paris, No 12, 1902. P. 51–56.
187. Canut C., Smith É. Pactes, alliances et plaisanteries // Cahiers d'études africaines V. 4, No 184, 2006. P. 687–754.
188. Capart J. Les Débuts de l'art en Égypte. Bruxelles: Vromant & Co, 1904. XI + 606 p.
189. Cartailhac E. La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique // L'Anthropologie, T. 13, 1902. P. 348–354.
190. Chakravarty K.K., Bednarik R.G. Indian Rock Art and its Global Context. Delhi-Bhopal: Motilal Banarsidass Publishers Ltd, 1997. XII + 288 p.
191. Clère J.J., Vandier J. Textes de la Première période intermédiaire et de la XIème dynastie. Bruxelles: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, 1982. 50 p
192. Clottes J., Courtin J. La grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie. Paris: Éditions du Seuil, 1994. 197 p.: ill.
193. Cohen, M. La grande invention de l'écriture et son évolution. 3 v., 1 vol. de texte, 471 p. Paris: Klincksieck, 1958.
194. Collins D., Onians J. The origins of art // Art History. V. 1, № 1, 1978. P. 1–25.

195. Conkey M.W. Style and information in cultural evolution. Toward a predictive model for the Paleolithic // Social Archaeology, Beyond Subsistence and Dating. N.Y. 1978. P. 61–85.

196. Conkey M.W. The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites; the case of Altamira // Currrent Anthropology, Vol.21, № 5, 1980. P. 609–630.

197. Conrad D.C. Islam in the Oral Traditions of Mali: Bilali and Surakata // Journal of African History. V. XXVI (01), 1985. P. 33–49.

198. Contardi F. Egyptian Terms Used to Indicate the Act of Reading: An Investigation about the Act of Reading in the Egyptian Society // Fales F.M., Grassi G.F. (ed.), CAMSEMUD2007, 13th Italian Meeting of Afro-Asiatic Linguistics. 21–24 Maggio 2007, Padova 2010, pp. 261–269.

199. Coulibaly M., Hatløy A. Religious issues and ethnicity in Southern Mali // Fafo-report, 2015. 38 p.

200. Crook J. Ife portraits and Roman portraits // Ibadan, No 17 (I963). P. 9–10.

201. Damerow P. The Origins of Writing as a Problem of Historical Epistemology // Cuneiform Digital Library Journal, January 28, 2006. http://cdli.ucla.edu/pubs/cdlj/2006/cdlj2006_001.html.

202. Darnell D. The Rayayna Crossroads: life, death and the divine in the Upper Egyptian Desert // Abstracts of Papers Presented at The Third International Colloquium on Predynastic and Early Dynastic Egypt. Sunday 27th July – Friday 1st August 2008 / Edited by Edited by Renée Friedman & Liam McNamara. L.: British Museum, 2008. 40–44.

203. Darnell J.C. Rock Inscriptions, Niloticising the Desert, and the Origin of Egyptian Writing // Conférence internationale / International Conference L'Egypte pré- et protodynastique. Les origines de l'Etat Predynastic and Early Dynastic Egypt. Origin of the State. Livret des Résumés / Abstracts of Papers. 5–8 sept. 2005. Toulouse, 2005. P. 32.

204. Delafosse M. Haut-Sénégal-Niger: Le Pays, les Peuples, les Langues; l'Histoire; les Civilisations. 3 T. Paris: Émile Larousse, 1912.

205. Denyer S. African traditional architecture: an historical and geographical perspective. London: Heinemann, 1978. XIV + 210 p.: ill.

206. Derchain Ph. L'authenticité de l'inspiration égyptienne dans le « Corpus Hermeticum » // Revue de l'histoire des religions, T. 161, № 2. 1962. P. 175–198.
207. Dieterlen G., Roussin M. Dogon. Paris, 26 octobre 1994–13 mars 1995, Musée Dapper. Paris: Musée Dapper, 1994. 287 p.
208. Dim Delobsom A.A. L'Empire du Mogho-Naba; coutumes des Mossi de la Haute-Volta. Paris: Les éditions Domat-Montchrestien, 1932. VII + 303 p.
209. Doumbia, B. L'évolution des teintes naturelles. Bamako: Imprim Color Bamako, 2003. 32 p.
210. Drewal H.J. The Arts of Egungun among Yoruba Peoples // African Arts, V. 11, № 3, 1978. P. 18–19, 97–98.
211. Eastham M., Eastham A. Palaeolithic parietal art and its topographical context // Proceedings of the Prehistoric Society, V. 57, Pt. 1, 1991. P. 115–128.
212. Eaton R. The evolution of trophy hunting // Carnivore. V. 1, № 1, 1978. P. 110–121.
213. Ellis A.B. Yoruba-speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa. Their Religion, Manners, Customs, Laws, Language, etc. London: Chapman and Hall, 1894. 422 p.
214. Emery W.B. Archaic Egypt. Harmondsworth: Penguin, 1961.
215. Falkenstein A. Archaische Texte aus Uruk. Leipzig: Harassowitz, 1936. 216 p.: ill.
216. Fischer H.G. The Evolution of Composite Hieroglyphs in Ancient Egypt // Metropolitan Museum Journal, № 12, 1977. P. 5–19.
217. Gamble C. Interaction and alliance in Palaeolithic Society // Man, V.17, № 1, 1982. P. 92–107.
218. Gamble C. The social context for European Palaeolithic art // Proceedings of the Prehistoric Society, V. 57, Pt.1, 1991. P. 3–15.
219. Gardi B., Maas P., Mommersteeg G. Djenné, il y a cent ans. Amsterdam: Institute Royal des Tropiques, 1995. 167 p.
220. Gardiner A.H. Egyptian Grammar (Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs). Oxford: University Press, 1927. 646 p.
221. Glassner J.-J. The invention of cuneiform: writing in Sumer. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. 288 p.

222. Golding J. Le cubisme. Paris: Librairie Générale Française, 1965. 380 p.: ill.

223. Goldwasser O. Cuneiform and Hieroglyphs in the Bronze Age. Script Contact and the Creation of New Scrtipts // Pearce P., Creasman P. and Wilkinson R.H. (ed.) Pharoah's Land and Beyond: Ancient Egypt and Its Neighbors. Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 183–193.

224. Goldwasser O. From Icon to Metaphor: Studies in the Semiotics of the Hieroglyphic Script. Orbis Biblicus et Orientalis: Universitätsverlag Freiburg Schweiz Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen – Publication subsidized by the Swiss Academy of Humanities, 1995. P. X + 185.

225. Goodman J. American Genesis. New York: Berkley Books, 1982. 262 p.

226. Griaule M. Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemmeli, P.: Éditions du Chêne, 1948. 221 p.

227. Griaule M. Masques dogons. Paris: Institut d'ethnologie, 1938. 896 p.: ill.

228. Griaule M., Dieterlen G. Le renard pâle. Paris: Institut d'ethnologie, 1991. 544 p.

229. Grunne B., de. Ancient Sculpture of the Inland Niger Delta and Its Influence on Dogon Art // African Arts, V. 21, No. 4, 1988. P. 50–55, 92

230. Guindo B. Patrimoine culturel, développement et durabilité du tourisme au Pays Dogon. Cas de la commune rurale de Kani-Bonzon au Mali. Mémoire de DEA. – Bamako: Université de Bamako, Institut Supérieur de Formation et de Recherche Appliquée (ISFRA). Année académique: 2012–2013. 97 p.

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

232. Haworth K. Autism and the Origins and Development of Language. Paper presented at the Language Origins Society Meeting, Florida State University, Tallahassee, Florida, June 24–28, 1998. University of West Florida. 1998. http://www.uwf.edu/tprewitt/Haworth.htm.

233. Henn B.M., Gignoux Ch. R., Jobin M., Granka J.M., Macpherson J.M., M Kidd J.M, Rodríguez-Botigué L., Sohini Ramachandran, Hon L., Brisbin A., Lin A.A., Underhill P.A., Comas D., Kidd K.K., Norman P.J., Parham P., Bustamante C.D., Mountain J.L., Feldman M.W. Hunter-gatherer genomic diversity suggests a southern African origin for modern humans // Proceedings of the National Academy of Sciences, March, № 108 (13). 2011. P. 5154–5162. http://www.pnas.org/content/108/13/5154.short

234. Henshilwood Chr.S., d'Errico F., Yates R., Jacobs Z., Tribolo Ch., Duller G.A.T., Mercier N., Sealy J.C., Valladas H., Watts I., Wintle A.G. Emergence of Modern Human Behavior: Middle Stone Age Engravings from South Africa // Science, V. 295, № 5558, 2002. P. 1278–1280.

235. Hoek, Van, M. New cupule site in the Free State, South Africa // Rock Art Research, № 1, 2004. P. 92–93.

236. Hubbard E.M. Neurophysiology of synesthesia // Current Psychiatry Reports, 2007 Jun, 9 (3). P. 193–9

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

238. Huysecom E., Rasse M., Lespez L., Neumann K., Fahmy A., Ballouche A., Ozainne S., Maggetti M., Tribolo Ch., Soriano S. The Emergence of Pottery in Africa during the Tenth Millennium Cal BC: New Evidence from Ounjougou (Mali) // Antiquity, V. 83, № 322, 2009. P. 905–917.

239. Imperato P.J. Bambara and Malinke Ton Masquerades // African Arts. V. 13, № 4, 1980. P. 47–55, 82–85, 87.

240. Imperato P.J. Historical Dictionary of Mali. Metuchen NJ: Scarecrow, 1977. XVI + 359 p.

241. Imperato P.J. Sogoni Koun // African Arts. V. XIV, № 2, 1981. P. 38–44.

242. Imperato P.J. The Dance of the Tyi Wara // African Arts, V. 4, № 1, 1970. P. 8–13, 71–80.

243. Imperato, P.J. Dogon Door Locks // African Arts, V. 11, № 4, 1978. P. 54–57, 96.

244. Irish J.D. Ancestral dental traits in recent Sub-Saharan Africans and the origins of modern humans // Journal of Human Evolution, V. 34, № 1, 1998. P. 81–98.

245. Jambon E. Les mots et les gestes. Réflexions autour de la place de l'écriture dans un rituel d'envoûtement de l'Égypte pharaonique // Cahiers «Mondes anciens», 1 (2010), Écritures rituelles. P. 1–24.

246. Je parle bien bamanan. Bamako: Jamana, 1998. 189 p.

247. Jochim M. Palaeolithic cave art in ecological perspective // Hunter-Gatherer Economy in Prehistory. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 212–219.

248. Kahl J. Hieroglyphic Writing During the Fourth Millennium BC: an Analysis of Systems // Archéo-Nil 11, 2001, S. 101–134.

249. Kahl J. Naissance des hiéroglyphes // Le Monde de la Bible 162. Paris, 2004. S. 26–29.

250. Kahlenberg S.M., Wrangham R.W. Sex differences in chimpanzees' use of sticks as play objects resemble those of children // Current Biology, V. 20, 2010. Available online 20 December 2010. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982210014491

251. Kedrebéogo G. Language Maintenance and Language Shift in Burkina Faso: The Case of the Koromba // Studies in the Linguistic Sciences, V. 28, № 2, 1998. P. 169–196.

252. Kellogg R.T. The psychology of writing. Oxford: Oxford University Press, 1994.

253. Kumar G. Daraki-Chattan: a Palaeolithic cupule site in India // Rock Art Research, № 13, 1996. P. 38–46.

254. La grotte Chauvet. L'Art des origines / sous la direction de J. Clottes. Paris: Éditions du Seuil, 2001. 224 p.

255. Lankester F.D. Predynastic & Pharaonic era Rock-Art in Egypt's Central Eastern Desert: Distribution, Dating & Interpretation, Durham theses, Durham University. 2012. 406 p. http://etheses.dur.ac.uk/5909/

256. Laude J. La statuaire du pays Dogon // Revue d'Esthétique XVII, Fasc. 1–2 (Jan.-July 1964).

257. Laude, J. Les arts de l'Afrique noire. Paris: Librairie Générale Française, 1966. 381 p.

258. Le Quellec J.-L., Huyge D. Rock art research in Egypt, 2000–2004 // News of the World / edited by Nathalie Franklin, Matthias Strecker Paul G. Bahn. Oxford: Oxbow Books, 2008. P. 89–96.

259. Leloup H. Dogon Figure Styles // African Arts 22, no. 1 (1988). P. 44–51, 98–99.

260. Leloup H. Dogon. Paris: Somogy Editions d'Art, 2011. 400 p.

261. Leroi-Gourhan A. Le geste et la parole. Vol. I–II. Paris: Albin Michel, 1964–1965.

262. Leroi-Gourhan A. Les religions de la préhistoire. Paris: Presses universitaires de France, 1964. 154 p.

263. Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidentale. Paris: L. Mazenod, 1965. 482 p.

264. Leuzinger, E. Afrique. L'art des peuples noirs. Paris: A. Michel, 1962. 252 p.

265. Maes-Diop L.-M. Assessment of the Dating of Ancient Relics of Ironworking in Africa: Main Lessons // The Origins of Iron Metallurgy in Africa. New light on its antiquity: West and Central Africa / Hamady Bocoum (ed.), P.: UNESCO Publishing, 2004. P. 189–193

266. Mafundikwa S. African alphabets: the story of writing in Africa. West New York, N.J.: Batty, 2004. 184 p.

267. Maiga I. Parlons bambara. Langue et culture bambara. Paris: L'Harmattan, 2001. 359 p.

268. Mangin E. Les Mossi. Essai sur les usages et coutumes du peuple Mossi au Soudan occidental // Anthropos, T. 10–11, 1915–1916. P. 323–331.

269. Mangin E. Les Mossi. Essai sur les usages et coutumes du peuple Mossi au Soudan occidental // Anthropos, T. 9, 1914. P. 98–124.

270. Mayor A., Huysecom E. Histoire des peuplements pré-dogon et dogon sur le plateau de Bandiagara (Mali) // Roost Vischer, L., Mayor, A. & Henrichsen, D. Brücken und Grenzen. Passages et frontières. Forum suisse des Africanistes, 2. Münster: LIT, 1999. P. 224–243.

271. Mayor A., Huysecom E., Gallay A., Rasse M., Ballouche A. Population dynamics and Paleoclimate over the past 3000 years in the Dogon Country, Mali // Journal of Anthropological Archaeology, V. 24, № 1, 2005. P. 25–61.

272. McGrew W. The Cultured Chimpanzee: Reflections on Cultural Primatology. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. XI + 248 p.

273. McIntosh R.J. Middle Niger Nishe Specialization: The Prehistorians' Deep-Time Dilemma // Yale Program in Agrarian Studies at the Macmillan Centre. Colloquium Series Spring 2009. February 13, 2009. agrarianstudies.macmillan.yale.edu URL: http://agrarianstudies.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/colloqpapers/17mcintosh.pdf

274. McIntosh R.J. The Origin of Djenne from Archaeological Evidence // Djenne. An Introduction to the Millennial City / J. Brunet-Jailly (ed.). Bamako: Editions Donniya, 2009. P. 12–20.

275. Mengue M.J.B. Les savoirs endogènes au service de l'unité africaine: esquisse d'une architecture de paix, de sécurité et d'intégration pour l'Afrique du XXIe siècle fondée sur les alliances à plaisanterie // CODESRIA 13ème Assemblée général. Rabat, Morocco, 5–9 Décembre 2011. P. 1–36. http://general.assembly.codesria.org/spip.php?article74&lang=en 11.12.2016. P. 16–21

276. Midant-Reynes B. Préhistoire de l'Égypte. Des premiers hommes aux premiers pharaons. Paris: éd. Armand Colin, 1992. 288 p.

277. Milnor, S.J. A Comparison Between the Development of the Chinese Writing System and Dongba Pictographs // University of Washington Working Papers in Linguistics (UWWPL). Sep 02, 2006. http://depts.washington.edu/uwwpl/vol24/pub_submission_Milnor.pdf

278. Mithen S.J. Ecological interpretations of Palaeolithic art // Proceedings of the Prehistoric Society, V.57, Pt.1. 1991. 103–114.

279. Mithen S.J. Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering // World Archaeology, V. 19, № 3, 1988. P. 297–327.

280. Mithen S.J. Thoughtful foragers. A Study of Prehistoric Decision Making. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 301 p.

281. Morford, J.P. Why does exposure to language matter? // Evolution of language out of pre-language / edited by Malle B.F. Givón T., 329–341. Amsterdam; Philadelphia: [s.n.], 2002. P. 329–341.

282. Mueni wa Muiu, Martin G. A New Paradigm of the African State. Fundi wa Afrika. New York: Palgrave Macmillan, 2009. XIII + 271 p.

283. N'Diaye B. Groupes ethniques au Mali. Bamako: Editions Populaires, 1979. 480 p.

284. Nowgorodowa, E. Alte Kunst der Mongolei. Leipzig: E.A. Seeman Verlag, 1980. 278 S.

285. Ohio State University. Environment Plays Key Role in Developing Reading Skills, Study Finds // ScienceDaily. January 14, 2010. http://www.sciencedaily.com/releases/2010/01/100111122647.htm

286. Oke M. Precepts for Tenure Ethics in Yoruba Egungun (Masquerade) Proverbs // The Journal of Pan African Studies, V. 1, № 9, 2007. P. 85–102.

287. Ozainne S., Huysecom E., Mayor A., Robion-Brunner C., Soriano S. Une chronologie pour le peuplement et le climat du pays dogon: la séquence culturelle et environnementale du gisement d'Ounjougou (Mali) // Antropo, V. 18, 2009. P. 37–46.

288. Pfeiffer, John E. The Creative Explosion: an inquiry into the origins of art and religion. New York: Harper & Row, 1982. 270 p.

289. Pilcher B. The African Origin of Ancient Egyptian Civilization. May 2012 http://ucsd.academia.edu/BrandonPilcher/Papers

290. Pollock S. Ancient Mesopotamia: the eden that never was. Cambridge: University Press, 2004. XII+259 p.: ill.

291. Prussin L. An Introduction to Indigenous African Architecture // Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 33, No. 3, Oct. 1974. P. 182–205.

292. Prussin L. Architecture in Northern Ghana: A Study of Forms and Functions. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969. 120 p.: ill.

293. Prussin L. Convivencia at Timbuktu: Archetypes, Architects, and Artisans. University of Florida, Gainesville, FL: Harn Eminent Scholar Chair in Art History Program Presentation, October 23, 2008.

294. Prussin L. Hatumere: Islamic Design in West Africa. Berkeley: University of California, 1986. 448 p.

295. Prussin L. Sudanese architecture and the Manding // African Arts, № 3, 4, 1970. P. 8–19, 97–98.

296. Prussin L. The architecture of Islam in West Africa // African Arts, № 1, 2, 1968. P. 32–35, 70–74.

297. Quéchon G., Roset J.-P. Prospection archéologique du massif de Termit (Niger) // Cahiers de l'ORSTOM, Série Sciences humaines, T. 11, № 1. 1974. P. 85–104

298. Raffaele F. Animal Rows and Ceremonial Processions in Late Predynastic Egypt // Recent Discoveries and Latest Researches in Egyptology. Proceedings of the First Neapolitan Congress of Egyptology, 2010. P. 245–285.

299. Robion-Brunner C. Forgerons et sidérurgie en pays dogon: vers une histoire de la production du fer sur le plateau de Bandiagara (Mali) durant les empires précoloniaux. Frankfurt am Main: Africa Magna, 2010. 167 p.

300. Roy C.D. Mossi Chiefs' Figures // African Arts, V. XV, № 4, 1982. P. 52–59, 90–91.

301. Roy C.D. Mossi Zazaido // African Arts, V. XIII, № 3, 1980. P. 42–45,92.

302. Ruelle E. Notes anthropologique, ethnographique et socilogique sur quelques populatios noires du 2˚ territoire de l'Afrique Occidetale Française // L'Anthropologie, T. XV, 1904. P. 519–562, 657–704.

303. Sankaré A. L'Egypte pharaonique: les Dogon: espaces de rencontre. Bamako: Éditions Jamana, 2010. 154 p. + ill.

304. Schäfer H. Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage. (repr.) Wiesbaden, 1963. 308 s.

305. Schijns W. L'architecture vernaculaire des Dogon du Mali. L'évolution typologique et l'avenir d'un patrimoine mondial. Amsterdam: Gopher B.V., 2009. 233 p. + ill.

306. Schmandt-Besserat D. Before Writing / Edited by Forward by William W. Hallo. Vol. 1. From Counting to Cuneform. Vol. 2. A Catalogue of Near Eastern Tokens. Austin: University of Texas Press, 1992.

307. Selfe L. Nadia: a Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child. London: Academic Press, 1977. 137 p.

308. Shirakawa E. Sound metaphor: Functions of Wordplays in Ancient Egypt. Liverpool: University of Liverpool, 2008. 331 p.

309. Smalley W.A., Chia Koua Vang, Gnia Yee Yang. Mother of writing: the origin and development of a Hmong messianic script. Chicago-London: University of Chicago Press, 1990. 229 p.

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

311. Steen-McIntyre V., Fryxell R., Malde H.E. Geologic Evidence for Age of Deposits at Hueyatlaco Archeological Site, Valsequillo, Mexico // Quaternary Research, V. 16, 1981. P. 1–17.

312. Studevent-Hickman B. Directionality and Alignment in the Cuneiform and Chinese Scripts (draft) // Origins of Early Writing System. October 5 to 7, 2007. Peking University, Beijing. 2007. http://www.caeno.org/origins/index.htm.

313. Tauxier L. Le noir au Yatenga. P.: Larose, 1917. 790 p.

314. Texier P.-J., Porraz G., Parkington J., Rigaud J.-Ph., Poggenpoel C., Miller Chr., Tribolo Ch., Cartwright C., Coudenneau A., Klein R., Steele T., Verna Chr. A Howiesons Poort tradition of engraving ostrich eggshell containers dated to 60,000 years ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa // Proceedings of the National Academy of Sciences. March 1, 2010. http://www.pnas.org/content/early/2010/02/17/0913047107.

315. The New Bambara Grammar. Vol. 1–3. Bamako: Centre de littérature évangélique, 1983. 478 p.

316. Thompson T. The ABC of our Alphabet. London: The Studio Publications, 1945. 64 p.

317. Tishkoff S.A., Reed F.A., Friedlaender F.R., Ehret C., Ranciaro A., Froment A., Hirbo J.B., Awomoyi A.A., Bodo J.M., Doumbo O., Ibrahim M., Juma A.T., Kotze M.J., Lema G., Moore J.H., Mortensen H., Nyambo T.B., Omar S.A., Powell K., Pretorius G.S., Smith M.W., Thera M.A., Wambebe Ch., Weber J.L., Williams S.M. The genetic structure and history of Africans and African Americans// Science V. 324, 2009. P.1035–1044.

318. Tréhin P. Palaeolithic art and autistic savant syndrome. Presentation in Lisbon Autism Europe 7th international congress November 14–15–16 2003. http://pagesperso-orange.fr/gilles.trehin.urville/palaeo_art_autistic_savant_syndr.htm, n.d.

319. Tuchscherer K. African Script and Scripture: The History of the Kikakui (Mende) Writing System for Bible Translations // African Languages and Cultures, V. 8, № 2, 1995. P. 169–188.

320. Tuchscherer K., Hair P.E.H. Cherokee and West Africa: Examining the Origins of the Vai Script // History in Africa, № 29, 2002. P. 427–486.

321. Weigall A. E.P. Travels in the Upper Egyptian Deserts. Edinburgh-London: William Blackwood and Sons, 1909.

322. Wengrow D. Landscapes of Knowledge, Idioms of Power: the African Foundations of Ancient Egyptian Civilization Reconsidered // Ancient Egypt in Africa / ed. by D. O'Connor. London: UCL Press, 2003. P. 121–136.

323. Wengrow D. The Archaeology of early Egypt. Social Transformations in North- East Africa, 10,000–2650 BC. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

324. Whiten A., Goodall J., McGrew W.C., Nishida T., Reynolds V., Sugiyama Y., Tutin C.E.G., Wrangham R.W., Boesch C. Cultures in Chimpanzees. // Nature, № 399, 1999. P. 682–685.

325. Wilkins W.K., Wakefield J. Brain evolution and neurolinguistic preconditions // Behavioral and Brain Sciences. № 18 (1). 1995. P. 161–182. http://www.bbsonline.org/documents/a/00/00/04/61/bbs00000461–00/bbs.wilkins.html

326. Wilkinson R. Reading Egyptian Art. London: Thames and Hudson, 1992. 224 p.

327. Wilkinson T. Genesis of the Pharaohs. London: Thames & Hudson, 2003.

328. Willett, F. African art: An introduction. London-New York: Thames & Hudson, 1971. 288 p. + ill.

329. Winlock H.-E. The eleventh Egyptian dynasty // Journal of Near Eastern Studies, № 2, 1943. P. 249–283.

330. Woods C.-E. The Morphographic Basis of Sumerian Writing // Linguistic Method and Theory and the Languages of the Ancient Near East / edited by A. Stauder and C. Woods. Chicago: University of Chicago Press (forthcoming).

331. Woods Chr. The Earliest Mesopotamian Writing // Visible Language. Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond. Chicago: Oriental Institute Museum Publications, 2015. P. 33–51.

332. Woods Chr., Emberling G., Teeter E., ed. Visible Language. Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond. Oriental Institute Museum Publications. Published by The Oriental Institute of the University of Chicago. Chicago, 2010. 240 p. + ill.

333. Zeigarnik B. Das Behalten erledigter und unerledigter Handlungen // Psychologische Forschung, № 9, 1927. S. 1–85.
334. Ziegler Dh., Asante M.K. Thunder and silence: the mass media in Africa. Trenton: Africa World Press, Inc., 1992. 205p.
335. O'Connor D., Reid A. Locating Ancient Egypt in Africa: Modern Theories, Past Realities // Ancient Egypt in Africa / ed. by D.O'Connor. London: UCL Press, 2003. P. 1–22.

Научное издание

П.А. Куценков, Н.В. Лаврентьева, М.А. Чегодаев

ОТ РОДОВОГО ОБЩЕСТВА К РАННИМ ЦИВИЛИЗАЦИЯМ: ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ И ЗАПАДНАЯ АФРИКА

Утверждено к печати
Институтом востоковедения РАН

Утверждено к печати
Государственным институтом искусствознания

Публикуется в авторской редакции

Верстка И.В. Федулов

Подписано 16.04.2019
Формат 60x90/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 31,75. Уч.-изд. л. 21,1
Тираж 500 экз. Зак. № 381.

Федеральное государственное
бюджетное учреждение науки
Институт востоковедения РАН
107031 Москва, ул. Рождественка, 12
Научно-издательский отдел
Зав. отделом И.В. Федулов
E-mail: izd@ivran.ru

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские Технологии»
г. Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корп. 5