

МНОГОПЛАНОВОСТЬ ПРОБЛЕМЫ
ГЕНЕЗИСА ИСКУССТВА

Проблема путей возникновения такого феномена, как изобразительное искусство, не только сложна, но и существенно затемнена теми идеалистическими, а порой и просто мистическими спекуляциями, которые продолжают вращаться вокруг нее в буржуазной науке. Поэтому понятно, какую большую ценность имеют все конструктивные, основанные на материалистической базе поиски обстоятельств и факторов, способствовавших не только появлению самого феномена искусства в законченном виде, но и предпосылок к его возникновению, их постепенной эволюции. В этой связи следует сказать, что получившая довольно широкое признание в советской науке в последние годы гипотеза А. Д. Столяра ценна прежде всего уже тем, что направлена на изучение именно таких пластов человеческой деятельности, которые более ранними исследователями не были распознаны как имеющие значение для данной проблемы и которые датируются временем несравненно более давним, чем сами памятники палеолитического искусства, а именно, эпохами ашель и мустье.

В опубликованной недавно дискуссионной статье Р. Я. Журова¹ эта гипотеза подверглась критическому разбору. Наиболее конструктивным моментом этой статьи нам представляется данная в ней формулировка задач дальнейшего исследования: необходимость выяснить, как и почему в обществе появляется потребность в отражении мира в форме художественного образа, и на каком уровне развития появляется возможность удовлетворения этой потребности. Правильно и утверждение статьи о том, что решение этих вопросов возможно лишь при комплексном приложении усилий ряда наук, в том числе археологии и этнографии.

Что же касается собственно критической части статьи, то следует заметить, что ряд последних работ А. Д. Столяра остался в ней неучтенным, и сама концепция его изложена лишь в самой общей форме. Поэтому следует напомнить ее сущность читателю в более точных формулировках. Согласно А. Д. Столяру, почву для возникновения изобразительного искусства эпохи верхнего палеолита следует искать в прослеживаемой еще в памятниках нижнего палеолита «натуральной изобразительной деятельности». Предлагаемый А. Д. Столяром эволюционный ряд, хронологически датируемый временем от ашеля до шатльперрона, схематически выглядит так: а) экспонирование значительной части туши зверя, б) экспонирование отдельных символических частей зверя, в) создание хранилищ для этих частей, г) использование естественной фигурной основы для создания натурального макета с дополнением символических частей, таких как голова, шкура, д) создание такого макета с основой из камней, е) создание лепной основы натурального макета, ж) создание лепной основы, передающей всю фигуру, кроме головы, з) создание полнообъемной скульптуры, и) превращение последней в профильный барельеф, к) переход от барельефа к профильно-контурному рисунку на глине². Дальнейшее развитие рисунка как в отношении формы (техники), так и в отношении все большей содержательности имеет отношение уже не к генезису, а к путям дальнейшей эволюции уже возникшего феномена изобразительного искусства.

¹ Р. Я. Журов, Об одной из гипотез происхождения искусства, «Сов. этнография», 1975, № 6.

² А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства Евразии в историко-археологическом освещении, Автореферат докт. дисс., Л., 1972, стр. 45.

Работы А. Д. Столяра целенаправленно ограничены: как он сам это неоднократно подчеркивает, они посвящены не всестороннему рассмотрению развития искусства вообще, а главным образом генезису палеолитического искусства Евразии и рассматривают его конкретно опять-таки прежде всего в одном аспекте, а именно историко-археологическом. Как указывает А. Д. Столяр, проблема имеет и другие аспекты — философский, психологический, этнографический, которые все еще ждут своей специальной разработки³. С историко-археологической точки зрения гипотеза А. Д. Столяра выглядит достаточно стройно и убедительно. Ее слабым местом является не столько несоответствие предложенных стадий хронологии археологических фактов, как это считает Р. Я. Жуков (в основном как раз эти факты укладываются в предложенную схему достаточно последовательно), а отсутствие достаточных фактических подтверждений только одному из конструируемых этапов, но этапу весьма важному, можно сказать, ключевому: науке почти неизвестны лепные глиняные барельефы палеолитического времени (стадия «и» по А. Д. Столяру). В связи с этим вопрос о том, является ли макетотворческая деятельность исходной по отношению к появлению древнейших контурных рисунков или последние имеют какие-то другие истоки, остается пока открытым. Если же мы обратимся к тем этнографическим источникам, которые, в сочетании с данными археологии, могут быть привлечены для освещения проблем генезиса и эволюции первобытного искусства, то найдем в них некоторые данные и в пользу других гипотез происхождения изобразительного искусства, а именно так называемой «гипотезы макарон» А. Брейля и «гипотезы простого этапа», первоначально выдвинутой еще Буше де Пертом и далее развивавшейся многими исследователями вплоть до самых последних лет, когда она вновь получила поддержку в работах Л. Р. Нуже⁴.

Хотя онтогенетические процессы не всегда способны дать вполне адекватную модель процессов филогенетических, все-таки показательно, что развитие детского творчества в лепке и в рисунке идет параллельно, что тенденций к развитию рисунка из уплощения скульптуры в нем не наблюдается. Не менее показательно, что на доизобразительном уровне стремление к «чирканию карандашом», к нанесению на плоскость сетки линий, притом подчиненной определенной ритмической, композиционной последовательности, присуще не только детям в раннем возрасте, но и высшим обезьянам, когда в их руки попадает любой пригодный для рисования предмет. Подсознательное, автоматическое стремление к рисованию присуще и большинству взрослых людей, причем опять-таки создаваемые ими композиции имеют определенные общие структурные черты.

Хотя бесспорно, что прямая экстраполяция данных современных этнографических наблюдений при истолковании археологических фактов неправомерна, все же данные об образе жизни и поведении современных охотников и собирателей во многом могут нам помочь при осмыслении этих фактов. Долгое время общаясь с современными охотниками-эскимосами, автор этих строк нередко бывал поражен их умением и явно выраженным стремлением увидеть в неживых предметах окружающего мира черты, напоминающие облик каких-либо живых существ. Отдельные скалы, их детали, цветные натеки на скалах, даже контуры целого мыса или группы холмов постоянно отождествляются с моржами, китами, рыбами и другими живыми существами. Отождествление это не произвольно, не носит характера индивидуальной фантазии, а чаще всего общепринято и традиционно. Можно полагать, что оно играет немало-

³ А. Д. Столяр, Указ. раб., стр. 45.

⁴ Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, t. I—II, Paris, 1857; его же, *De l'Homme antédiluvien et ses œuvres*, Paris, 1860; L. R. Nougier, *L'Art préhistorique*, Paris, 1966.

важную роль как мнемоническое средство при ориентировке, описании маршрута, во время охоты, а также обучения молодого поколения.

Если попытаться как-то развить и синтезировать гипотезы «макарон» и «простого этапа», то можно предположить, что переход от неизобразительного рисования к изобразительному мог иметь место первоначально в виде дорисовывания, дополнения отдельных черт и линий, завершающих образ «узнанного» в контурах естественных предметов животного. В плане хронологии при этом вряд ли имело значение то, какое именно естественное изображение служило объектом доработки: был ли то плоскостной натек — естественный «рисунок» или скальный «барельеф», или же какой-то отдельный объемный предмет — круглая «скульптура». Принципиально верное, цитируемое Р. Я. Журовым замечание А. Ламенг-Амперер, что любой трехмерный объект все равно первично воспринимается как контур, может получить конкретное подтверждение, если мы обратимся непосредственно к уже известным нам памятникам палеолитического искусства. Сейчас можно считать доказанным, что как для многих древнейших образцов палеолитической круглой скульптуры, так и для ряда более поздних образцов первобытного искусства в некоторых охотничье-собираТЕЛЬСКИХ обществах весьма характерен такой специфический изобразительный прием, как полиэikonизм. Между тем ясно, что полиэikonическая так называемая круглая скульптура по самой своей природе не может восприниматься как круглая, напротив, она воспринимается только как совмещенный в одном предмете набор контуров, двух или более, каждый из которых реализуется поочередно при повороте предмета под определенным ракурсом. Кроме того, необходимо обратить внимание на то, что на самих полиэikonических изображениях нередко можно видеть сочетание подчеркнутых художником естественных терiomорфных черт камня с завершающими облик животного доделками⁵.

Хотя на фоне изобилия памятников разных этапов палеолитического искусства Европы сопоставимые с ними стадияльно и хронологически материалы из Нового Света выглядят более чем скудно, тем не менее они имеют для нас особую ценность, так как могут быть расценены как свидетельства параллельных, конвергентных, независимо протекавших процессов и тем самым позволяют постулировать некоторые общечеловеческие закономерности в тенденциях развития ранних форм культуры. Примечательно, что среди немногих известных здесь образцов искусства палеолитического времени древнейшим является волк из Текишкьяка. Это слегка доработанная крестцовая кость вымершего вида ламы, которая и сама по себе очень напоминает голову волка, но сходство это в данном случае усилено путем небольшой доработки⁶.

Другие памятники палеолитического искусства Нового Света — это по преимуществу контурные изображения тапиров, мастодонтов и других животных, иногда очень близко сходные с контурными гравировками на кости из палеолита Западной Европы.

На наш взгляд, нет в принципе надобности оспаривать возможность того, что в далеком прошлом человечества, равно как в ряде случаев и в этнографической современности, могли иметь место такие формы деятельности, когда «натуральный макет», например глыба камня, размерами и очертаниями напоминающая зверя, в культовых или каких-либо иных целях дополнялась натуральной головой зверя, его шкурой или черепом. Точно так же и в тех же целях мог сооружаться глиняный или

⁵ Э. Е. Фрадкий, Полиэikonическая скульптура из верхнепалеолитической стоянки Костенки I, «Сов. этнография», 1969, № 1, стр. 137.

⁶ М. B arcena, Descripción de un Hueso Labrado de Llama Fossil, encontrado en los Terrenos Postterciarios de Tequiquias, «Anales del Museo Nacional de Mexico», vol. 2, 1882, p. 439; L. A. A. de Anda, The Pleistocene carved bone from Tequiquiac, Mexico: a reappraisal, «American Antiquity», 1965, vol. 30, № 2, p. 261.

какой-либо иной макет. Чучело или весьма натуралистически похожий макет животного или рыбы может создаваться, как это хорошо известно из многочисленных этнографических, а также археологических (неолитических) источников, и в чисто производственных целях, ничего общего не имеющих ни с культом, ни с искусством — это блесны, приманки, подсадные макеты, маскировочные чучела и пр. Как в позднейшие, так и в древнейшие эпохи такая деятельность могла быть не первичной, а вторичной по отношению к изобразительному искусству и вообще мало с ним связанной. При этом надо еще помнить об одном очень важном различии между макетом и изображением: макет обязательно должен быть в натуральную величину, а для изображения это несущественно.

Что же касается магических обрядов, совершаемых над предметом, символизирующим животное, то, по данным этнографии, здесь уже несущественны ни размеры, ни сходство очертаний. Австралийские аборигены в магических целях бросают палки в скалу, отождествленную с дюгоном, но не ищут в ней внешнего сходства с животным и не видят надобности это сходство создавать⁷. Лесные ненцы и ханты, у которых довелось работать автору, придают большое культовое значение району озера Нумто (по-ненецки Божье озеро), символически отождествляют разные элементы рельефа местности с частями тела животного (олени), опять-таки исходя не из внешнего сходства, а из отождествления структурного расположения отдельных деталей. Конечно, нельзя переносить представления современных охотников на людей палеолита, тем более нижнего, но это относится и к магии вообще.

Все эти отдельные, довольно отрывочные этнографические примеры приведены здесь для того, чтобы показать, что этнографические, да и археологические данные могут быть истолкованы в поддержку разных гипотез генезиса искусства, притом вовсе не обязательно исключаящих одна другую. И создание макетов, и доработка естественных форм, и все более сложное осознание каких-то ритмических и структурных возможностей организации пространства могли происходить, развиваться, эволюционировать параллельно и в сложной взаимной связи. Для того, чтобы возможно более полно оценить эти связи и необходимую роль различных факторов в возникновении искусства, необходимо привлечение данных ряда дисциплин. При этом на долю этнографии падает прежде всего задача разработки генетической классификации всего многообразия форм живого творчества в первобытном обществе. Реконструкция структурной эволюции этих форм по эпохальным слоям может дать ценные показатели в отношении стадияльных закономерностей формирования творческой деятельности как части общественного сознания. До тех же пор, пока — в силу недостаточной изученности источников и неразработанности многих аспектов генезиса искусства — вся эта проблема продолжает оставаться в высшей степени дискуссионной, надо согласиться с заключительным замечанием Р. Я. Жүрова и сказать, что, наряду с другими гипотезами, и гипотеза А. Д. Столяра имеет полное право на существование. Более того, представляется, что положенный в ее основу ход рассуждений имеет несомненную ценность и заслуживает как дальнейшей разработки, так и возможно более полного отражения в печати. Это будет иметь позитивное значение, по крайней мере для изучения изобразительной деятельности палеолитических охотников Евразии, а возможно, и в плане общих закономерностей развития искусства. Хотелось бы еще раз подчеркнуть насущную необходимость разработки не только историко-археологических, но и всех других аспектов многогранной проблемы происхождения искусства. Такой сложный исторический процесс, как генезис художественного творчества, имеет много

⁷ B. Spencer, F. Gillen, *The northern tribes of Central Australia*, London, 1904, p. 309—319.

аспектов, каждый из которых нуждается в исследовании для решения проблемы в целом. Любой позитивный поиск в этой актуальной области имеет определенную ценность, и исследовательская инициатива А. Д. Столяра, приведшая к известным положительным результатам, должна рассматриваться как начало выделения этих аспектов, ждущих своих исследователей — философов, психологов, этнографов. Хочется надеяться, что начатая журналом дискуссия побудит специалистов разных наук вновь обратить внимание на данную проблему. Лишь в синтетическом взаимном осмыслении их усилия могут дать возможность подхода не только к широкому теоретическому решению проблемы происхождения искусства, но по существу и всей проблемы генезиса человеческого сознания.

Ю. В. Кнорозов

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Палеолитические изображения, обнаруженные в довольно большом количестве в Старом Свете, особенно в Европе, представлены в Америке отдельными находками. Это объясняется несколькими причинами. В густонаселенных странах Европы, естественно, сделано много открытий, тогда как в Америке их можно ожидать только в дальнейшем. В Европе палеолитические охотники жили много тысяч лет в одних и тех же местностях. В Америке древнейшие охотники на крупных животных, пройдя Берингию, сравнительно быстро продвигались на юг, видимо, не задерживаясь долго в одной местности. В Америке крупные промысловые животные были истреблены около 11 тысяч лет назад. Движение на юг, очевидно, было вызвано главным образом поиском новых охотничьих угодий.

Уникальный характер палеолитических изображений в Америке делает их особо важными. В целях предположительного воссоздания отсутствующих звеньев и для определения местной специфики необходимо сопоставить палеолитические изображения Старого и Нового Света.

Для этих целей особенно важны работы А. Д. Столяра¹, в которых прослеживается древнейший генезис палеолитических изображений на европейских материалах.

А. Д. Столяр в своих работах уделяет особое внимание памятникам нижнего палеолита, предшествующим изображениям и символам верхнего палеолита. Толкования А. Д. Столяра основаны на широком сопоставлении имеющихся памятников (для нижнего палеолита, естественно, весьма скудных), с учетом всех существующих гипотез.

Округлые углубления на известной каменной плите из пещеры Ла-Ферраси мустьерского времени А. Д. Столяр сопоставляет с ямками на верхнепалеолитических изображениях животных и толкует (обосновывая одну из имевшихся гипотез) как имитацию ран.

Красные пятна на каменных плитках (пещера Ле Мустье) объясняются как имитация крови, т. е. тоже ран. Красная и желтая охра найдена в ряде мустьерских стоянок. Красную охру широко применяли и предки индейцев (например, лагерь кловисских охотников Муррей

¹ Библиографию публикаций А. Д. Столяра см. в автореферате его докторской диссертации «Происхождение изобразительного искусства Евразии в историко-археологическом освещении», Л., 1972.