

ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

А. А. Формозов

О РАБОТАХ А. Д. СТОЛЯРА ПО ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОМУ ИСКУССТВУ И КРИТИКЕ ИХ Р. Я. ЖУРОВЫМ

В 1962—1972 гг. археолог А. Д. Столяр опубликовал серию статей о палеолитическом искусстве и его предыстории. В 1972 г. он защитил докторскую диссертацию на тему «Происхождение изобразительного искусства Евразии в историко-археологическом освещении». Эта работа, объемом до 30 печатных листов, сейчас готовится к изданию. Обсуждать «гипотезу Столяра» было бы целесообразно после выхода в свет его итогового труда. Нельзя признать удачным и то, что в основу начатой дискуссии положена критическая статья, не содержащая позитивных моментов, а о сути критикуемых работ читатели получают представление из вторых рук и притом не всегда точное.

В реферате диссертации А. Д. Столяра перечислено 17 его публикаций. Р. Я. Жуков использует 5, в том числе тезисы докладов 1963 и 1964 гг., оставляя без разбора и сам автореферат¹ и две большие — по 2—3 печатных листа статьи². Уже из-за одного этого, положения А. Д. Столяра передаются неполно, часто в первоначальных формулировках, позднее уточненных автором.

Основной пафос статьи Р. Я. Жукова³ заключен в том, что хотя «как всякая научная гипотеза концепция А. Д. Столяра имеет право на существование» (стр. 61), она «не может быть возведена в ранг научной теории» (стр. 56), ибо «необходима еще очень большая и кропотливая работа для доказательства ее истинности» (стр. 62). Вряд ли с этим кто-либо станет спорить. Ведь сам А. Д. Столяр ни о каких «рангах научной теории» не говорил, а писал о «попытке с неясным конечным исходом», о «гипотезе, требующей разработки и уточнения» (АСГЭ, стр. 28, 36). Удивляющие Р. Я. Жукова «положительные отклики в научной и популярной литературе» (стр. 51) вызваны не тем, что писавшие о статьях А. Д. Столяра увидели в них «качества твердо установленной теории» (стр. 54). 30 лет отделяют книгу А. С. Гущина «Происхождение искусства» (1937) от книги А. П. Окладникова «Утро искусства» (1967). За эти 30 лет у нас не появилось не только ни одной книги, но, пожалуй, и ни одной статьи по такой принципиально важной проблеме. Радостно, что сейчас положение коренным образом изменилось, и большой коллектив советских ученых целеустремленно занимается происхождением искусства. У нас вызывают удовлетворение публикации, всего лишь доб-

¹ А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства Евразии в историко-археологическом освещении, Автореферат докт. дис., Л., 1972 (далее в тексте — автореферат).

² А. Д. Столяр, О роли «натурального макета» как исходной формы изобразительного творчества, «Археологический сборник Гос. Эрмитажа», т. 6, Л., 1964, стр. 20—52 (далее в тексте — АСГЭ); его же, К вопросу о социально-исторической дешифровке женских знаков верхнего палеолита, «Материалы и исследования по археологии СССР», № 185, 1972, стр. 202—219 (далее в тексте — МИА).

³ Р. Я. Жуков, Об одной из гипотез происхождения искусства, «Сов. этнография», 1975, № 6, стр. 51—62 (далее цит. в тексте с указанием страниц).

росовестно излагающие материалы, выявленные за последние годы за рубежом. Тем более отрадно, что советский ученый разработал свою оригинальную гипотезу происхождения изобразительного искусства, основанную на внушительном числе фактов, строго логичную во всех своих звеньях. Гипотезу выдвинул археолог, сам исследовавший в поле ряд памятников каменного века, человек, работавший в Эрмитаже, общавшийся с ведущими нашими искусствоведами, многому научившийся у них.

Я считаю, что кое в чем должна порадовать нас и статья Р. Я. Журова. Автор ее — философ, но он внимательно следит за археологической литературой. В отличие от своих коллег Л. Б. Переверзева, А. Ф. Еремеева, Л. Г. Юлдашева, выпустивших за последнее десятилетие книги по искусству⁴ не познакомившись с азами археологии, он в курсе новых публикаций об искусстве палеолита. Но есть в статье Р. Я. Журова некий атавизм — пережиток той ушедшей эпохи, когда обсуждать проблемы первобытного искусства было трудно из-за обвинений в тех или иных идеологических ошибках. Это страница, где Р. Я. Журов утверждает, будто «А. Д. Столяр ищет источник искусства в религии», что те, кто разделяют его гипотезу «становятся защитниками религии», тогда как «стоя на атеистических позициях..., мы должны исходить из того, что по своей природе религия и искусство не могут быть генетически связаны, ибо первая... отражает действительность искаженно, вторая — правильно» (стр. 61). О происхождении искусства от религии А. Д. Столяр ни в одной статье, конечно, не говорит. Он пишет о другом: «обращаясь к древнейшей истории сознания, постоянно следует иметь в виду положение об его общем синкретизме и нерасчлененности..., подтверждаемое материалами этнографии» (автореферат, стр. 48, 49). Процитированные слова Р. Я. Журова искажают исходные позиции А. Д. Столяра. Такой прием в споре не способствует серьезной разработке сложных проблем.

Не точен Р. Я. Журов и в ряде других мест. Статья его названа «Об одной из гипотез происхождения искусства». Между тем А. Д. Столяр всюду говорит не об искусстве вообще (включая танец, музыку, пение, театр, архитектуру), а об «изобразительной деятельности» и видит свою задачу в выявлении конкретных археологических данных в этой области, а не в решении общефилософской проблемы (см. название его диссертации). От произведенной Р. Я. Журовым перестановки акцентов многое меняется.

Немало внимания уделяет Р. Я. Журов хронологии памятников палеолитического искусства. Ему кажется, что разысканные им в литературе даты с легкостью опровергают построения А. Д. Столяра. И здесь он не прав. Неверно, что А. Д. Столяр относит фигуру медведя из Монтэспана к мадленскому времени (стр. 54). Он как раз приводит веские аргументы в пользу ее ориньякского возраста (АСГЭ, стр. 35, 36). Но суть дела не в этом. Читатели «Советской этнографии» лучше, чем кто-либо, должны знать, что описание австралийских обычаев, сделанное в XIX в. н. э., может отражать неизмеримо более древнюю стадию культуры, чем клинописные документы III тысячелетия до н. э. из Передней Азии. Так же и с произведениями искусства. Церкви в Кижях построены в 1714 и 1764 гг. — позже Петропавловского собора, зданий Кунсткамеры, 12 коллегий и Зимнего дворца в Петербурге. Но совершенно очевидно, что в курсе истории искусства место Кижей не после архитектуры барокко в Петербурге, а в главе о древнерусском зодчестве, причем скорее до глав о каменном строительстве XI—XVII вв., чем после них. Скульптура Мон-

⁴ Л. Б. Переверзев, Искусство и кибернетика, М., 1966; Л. Г. Юлдашев, Эстетическое чувство и произведение искусства, М., 1969; А. Ф. Еремеев, Происхождение искусства, М., 1970.

тэспана может быть и мадленской, но это не помешает использовать ее для характеристики начальных этапов пластики.

Что же касается дат палеолитических изображений вообще, то, к сожалению, они в целом не очень точны. В подавляющем большинстве пещер с росписями и гравировками нет культурных слоев. Это не стоянки, а святилища. Там, где слои есть, они обычно не перекрывают рисунки и, следовательно, не могут их твердо датировать. Сопоставления находок на стоянках и наскальных изображений возможны, но выводы из таких сопоставлений отнюдь не бесспорны. А. Брейль, на чью схему опирается Р. Я. Жуков, дал на протяжении своей работы три весьма отличающиеся друг от друга периодизации палеолитического искусства. Сейчас выдвигаются новые схемы (А. Леруа-Гурана и др.)⁵. Таким образом, все рассуждения Р. Я. Жукова о хронологии, на взгляд археолога, бьют мимо цели.

Не прав он, и набрасывая тень сомнения на материалы о «медвежьих пещерах» эпохи мустье, говоря о «недоброкачественности» сообщений Бехлера, о том, что проверки их «сделано не было» (стр. 53). А. Д. Столяр достаточно критически относится к материалам Э. Бехлера (автореферат, стр. 26, 27) и привлекает помимо их аналогичные данные из недавних раскопок во Франции, Италии, Югославии, Венгрии, Польше и в СССР (Кударо III, Ахштырь, Навалишено, Ильинка). Это и есть проверка старых материалов, давшая положительный результат.

Означает ли это, что гипотеза А. Д. Столяра удовлетворяет меня и с фактической стороны, и в своих исходных позициях? Нет, на мой взгляд, в ней можно найти несколько слабых звеньев.

1) Автор рассматривает палеолитическую культуру как нечто единое в рамках всей Евразии. Археологи сейчас все больше отходят от такого взгляда. Развитие культуры во Франции и в Сибири, в Италии и на Среднем Дону шло разными путями. Монументальное искусство эпохи палеолита связано с территорией Испании и Западной Франции. Мустье Швейцарии может и не иметь отношения к возникновению скульптуры на крайнем западе Европы. Тем более это касается мустье Кавказа. Показательно, что даже произведений искусства малых форм в позднем палеолите Швейцарии очень немного, а на Кавказе их почти нет.

2) История возникновения палеолитического искусства строится А. Д. Столяром вокруг образа пещерного медведя («медвежьих пещеры» мустье, изображения Монтэспана, Долних Вестоник, Коломбьера), но образ медведя мало характерен для палеолитического творчества. По подсчетам А. Леруа-Гурана, изображений медведя всего 3% от общего числа (ср. бизон — 15%, лошадь — 24%). Если «натуральный макет медведя» легко себе представить, да и «макеты» лошади и бизона как-то возможны, то уже трудно вообразить себе «макет мамонта». А этот зверь был основной охотничьей добычей в Восточной Европе и чаще всего запечатлен в искусстве этой области. И так ли обязателен был всюду «этап макета»? Даже по А. Д. Столяру изображения женщин возникли без стадии макета.

3) Не все приведенные А. Д. Столяром факты могут иметь отношение к зарождению изобразительной деятельности, скажем расчленение туш животных в глубочайшей древности Олдувая (автореферат, стр. 28). Туши расчленяют и хищные звери. Для лучшего понимания «медвежьих пещер» было бы важно проанализировать размещение костей в отложениях пещер, заселенных не человеком, а только хищниками. Такие пещеры с многочисленными костями медведя раскапывались на Урале. Есть они и на Кавказе.

⁵ Обзоры литературы см.: H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac, 1952; H. Kühn, *Eiszeitkunst. Die Geschichte ihrer Erforschung*, Göttingen — Berlin — Frankfurt — Zürich, 1965; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965.

4) А. Д. Столяр не уделил должного внимания знакам, занимающим заметное место среди палеолитических гравировок и росписей (15% по А. Леруа-Гурану). По мнению А. Д. Столяра, едва ли не всякий знак — результат упрощения какого-либо изображения: крест — изображение обязанного камня — кистеня, ямки и углы — изображения ран (автореферат, стр. 23. Ср. МИА стр. 202—219). Между тем у всех охотничьих народов существуют такие знаки, как затески и зарубки на деревьях. В них вкладывается определенный смысл, но ничего конкретного они не изображают. В мустьерскую эпоху уже были знаки — крест на камне из Таты, ямки на плите из Ля Феррасси, ритмические нарезки на костях. Вряд ли это результат упрощения изображений, которых тогда и не было. «Знак старше образа», — правильно говорит вслед за Гегелем А. Леруа-Гуран. Отпечатки намазанных краской рук на стенах пещер, связанные с началом верхнего палеолита, тоже не изображения в прямом смысле слова, а знаки. Из этого следует, конечно, не то, что изобразительное искусство развилось из знаков, но во всяком случае то, что с очень раннего времени наряду с предельно реальным «натуральным макетом» существовали и абстракции. А это отнюдь не безразлично для понимания интересующей нас проблемы.

5) А. Д. Столяр прошел мимо новых направлений в изучении палеолитического искусства, отраженных в работах А. Леруа-Гурана, А. Ляминг-Амперер и др., мимоходом сказав лишь о «тенденциозности» Леруа-Гурана (автореферат, стр. 19). Действительно, в его книгах немало фантазий, навеянных, в частности, фрейдизмом, но там есть и ценные данные, говорящие против магической теории С. Рейнака, безусловно повлиявшей на построения А. Д. Столяра (здесь прав Р. Я. Журов). Есть у Леруа-Гурана и интересные аргументы в пользу мифологической интерпретации палеолитических изображений: повторяющиеся в разных пещерах сложные композиции, размещение определенных изображений в определенных частях пещер. С этим совпадают наблюдения А. Д. Столяра, отметившего повторяющиеся композиции Ляско, Пиндаля, Рок дю Сер и Виллара⁶, но эти наблюдения не развиты им. А. Д. Столяр выглядит в этом, как и в некоторых других важных вопросах, немного архаистом. Критикуя археологов-эволюционистов XIX в., не признававших палеолитическое искусство, он сам строит чисто эволюционистскую схему медленного развития от этапа к этапу. Но в процессе возникновения искусства возможны и быстрые скачки, подобные тем, какие наблюдаются в развитии обработки кремня от мустье к верхнему палеолиту.

Можно привести и другие возражения против гипотезы А. Д. Столяра, но они не изменяют главное. Перед нами сложнейшая проблема, имеющая много аспектов. Решение ее не может быть результатом работы одного археолога или философа. Над нею будут думать еще поколения ученых — специалистов в разных областях гуманитарных наук. Заслуга А. Д. Столяра в том, что он наметил новые направления поисков, сгруппировал известные факты по-новому — в строго продуманный эволюционный ряд. Над поставленными им вопросами надо еще долго работать и ему, и другим. В этой работе должны участвовать не только археологи, но и этнографы, психологи, лингвисты. Важная роль принадлежит в этом деле и философам. Хорошо, что среди них появились люди, следящие за археологической литературой. Но одного этого мало. Им надо проявить больше объективности в оценке сделанного, больше понимания встающих перед археологами и специальными частными вопросов, и общих весьма трудных для осмысления проблем.

⁶ А. Д. Столяр, О женском образе верхнего палеолита, «Тезисы докладов сессии, посвященной итогам научной работы Гос. Эрмитажа за 1963 год», Л., 1964, стр. 9.