

З. А. Абрамова

ОБ ОПЫТЕ КОНКРЕТНО-ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРОБЛЕМЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ИСКУССТВА

Тезисы доклада А. Д. Столяра¹, открывшего серию его исследований об истоках изобразительной деятельности палеолитического человека Евразии и тем самым о генезисе подпочвы изобразительного искусства, были опубликованы в 1962 г. Итогом этих исследований явилась докторская диссертация А. Д. Столяра, успешная защита которой спустя 10 лет, в 1972 г., вылилась в представительное научное обсуждение этой актуальной проблемы. Поэтому, прочитав критическую статью Р. Я. Журова², обещающего «детально разобраться» во взглядах А. Д. Столяра, я была крайне удивлена тем обстоятельством, что публикации А. Д. Столяра привлечены им выборочно³. Он обошел вниманием представляющий квинтэссенцию разработок исследователя автореферат его докторской диссертации⁴, итоговый на первом этапе изучения вопроса очерк о «натуральном макете»⁵ и ряд других публикаций А. Д. Столяра. Большая часть этих работ должна быть известна Р. Я. Журову, так как они находились в тех же сборниках, что и статьи других авторов, на которые он ссылается⁶. Если бы Р. Я. Журов привлек работы А. Д. Столяра во всей их совокупности, объективно и внимательно вчитался бы в них, тогда у него сами собой отпали бы многие «недоумения» (например, на стр. 52—53—незнание современной источниковедческой базы по «медвежьим пещерам», отнюдь не ограничивающейся тремя альпийскими памятниками Э. Бехлера; на стр. 54—утверждение о полной неаргументированности А. Д. Столяром ориньякского возраста вообще всех «глиняных произведений пещеры Монтеспан»;

¹ А. Д. Столяр, К вопросу об истоках первобытного искусства, «Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Гос. Эрмитажа за 1961 год», Л., 1962, стр. 3—7.

² См. «Сов. этнография», 1975, № 6, стр. 51—62 (далее ссылки на эту статью даны в тексте).

³ Попутно заметим, что небрежность Р. Я. Журова выразилась в переименовании опубликованных тезисов доклада А. Д. Столяра 1963 г. «О родословном древе палеолитического изобразительного творчества» в «О родословном дереве палеолитического искусства» (стр. 51, сн. 3).

⁴ А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства Евразии в историко-археологическом освещении, Л., 1972.

⁵ А. Д. Столяр, О роли «натурального макета» как исходной формы изобразительного творчества, «Археологический сборник Гос. Эрмитажа», вып. 6, Л., 1964, стр. 20—52.

⁶ А. Д. Столяр, О материальном «производстве идей» в антропогенезе как археологической реальности (освоение фигуры шара), «Вестник ЛГУ», 1971, № 20, стр. 69—80; его же, О женском образе верхнего палеолита, «Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Гос. Эрмитажа за 1963 год», Л., 1964, стр. 3—12; его же, К вопросу о социально-исторической дешифровке женских знаков верхнего палеолита, сб. «Палеолит и неолит СССР», т. 7, «Материалы и исследования по археологии СССР», № 185, Л., 1972, стр. 202—219, и другие работы.

на стр. 56— непонимание Р. Я. Журовым хронологической неравномерности формирования образов зверя и человека, о чем ниже еще придется говорить, и т. д.).

Мне уже приходилось отмечать как в зарубежной⁷, так и в советской печати⁸, что гипотеза А. Д. Столяра о роли натурального макета в возникновении искусства чрезвычайно перспективна и отражает общие успехи советской археологии в изучении древнейшего творчества. Уже тогда была ясна плодотворность разработок А. Д. Столяра: впервые на смену туманным рассуждениям и умозрительным гипотезам, заимствованным в «готовом» виде из западной литературы, пришла основа археологического аспекта, не побоюсь этого слова, фундаментальной теории, всесторонне охватывающей и «технические» и психологические факторы грандиозного по длительности генезиса творчества. Работы А. Д. Столяра, можно сказать, не закрывают, а напротив, открывают науке проблему происхождения искусства в ее точном значении (развитие от нуля) как объект конкретно-исторических исследований, требующий точной дифференциации задач отдельных дисциплин. В этой связи следует подчеркнуть, что в современной литературе Запада эта проблема вообще снята (см., например, наиболее представительные труды А. Леруа-Гурана, А. Ламинг-Эмперер, П. Грациози и др.), как недоступная для научного раскрытия. Работы А. Д. Столяра подняли обсуждение проблемы на уровень фактического анализа множества совершенно определенных вопросов. Стоит ли вновь спускаться с этого уровня до рассуждений по принципу «pourquoi pas?».

Нет сомнений, автор критического обзора вправе не приводить всех положительных оценок, но в поисках «достаточно сдержанных отзывов» Р. Я. Журову следовало бы проявить большую объективность. Так, в упомянутой им статье А. П. Окладникова Р. Я. Журов опирается на мимоходом сказанные почти десять лет тому назад слова о «натуральном макете», но не задумывается над дальнейшим изложением. А. П. Окладников признает, что в искусстве палеолита было представлено магическое содержание. «Но в этом искусстве,— пишет А. П. Окладников,— столь же выукло представлено и противоположное начало. В нем суммирован отраженный через призму воображения художника практический, вполне реальный, трудовой опыт первобытной общины»⁹. Именно эти взгляды, вопреки Р. Я. Журову, любыми способами «насыщающему» критикуемую гипотезу религиозным содержанием (стр. 52— упоминание анонимных «некоторых ученых»; стр. 53— заявление о якобы исключительно «религиозных функциях» альпийских пещер; особенно на стр. 61 с атенстическим «приговором»), существенно развивает А. Д. Столяр. Основу генезиса творчества он видит в выделении изобразительного труда, в русле которого как нечто вторичное, производное от действия, постепенно складывалась магически-охотничья концепция¹⁰. Таким образом, формулируемое Р. Я. Журовым противоречие имеет иллюзорный характер. Еще менее правомочна в этом же плане ссылка на В. В. Селиванова, который полностью принимает фактическое построение А. Д. Столяра¹¹.

Если говорить далее о научном использовании источников, что является, несомненно, основой любого исследования, а в особенности критического разбора, то создается впечатление, что Р. Я. Журов недоста-

⁷ Z. A. Abramova, L'art mobilier paléolithique en URSS, «Quater», Bd 18, 1967.

⁸ З. А. Абрамова, Палеолитическое искусство, сб. «Каменный век на территории СССР», М., 1970.

⁹ А. П. Окладников, Марксизм и проблема происхождения искусства, «Изв. СО АН СССР», 1968, № 6, вып. 2, стр. 10.

¹⁰ А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства Евразии..., стр. 29, 30, 48, 49.

¹¹ В. В. Селиванов, Предмет искусства (в генетическом освещении), Автореф. канд. дис., Л., 1969, стр. 5—8.

точно владеет данными археологии. В его статье ощущается свежесть отдельных впечатлений, не прошедших путь логической кристаллизации и не составивших системы. Момент случайности и отсутствия представлений об относительной ценности разных работ на такой начальной ступени неизбежны. Можно думать даже, что Р. Я. Журова не привлекает сам материал в его реальном значении ценнейших археологических свидетельств, так как он ограничивается тем, что приводит названия очень сложных по составу памятников и ссылается на отдельные, оказавшиеся в его поле зрения работы археологов Запада. С работами советских ученых (А. А. Миллера, Б. Б. Пиотровского, А. С. Гущина, П. П. Ефименко, С. Н. Замятина, А. П. Окладникова и др., а также А. Д. Столяра) Р. Я. Журов знаком недостаточно. А это прояснило бы многое. Наряду с общими установками историко-материалистического исследования, противостоящего теории изначальности «чистого искусства» (а она, в частности, как это показывает работа Ж.-А. Люке¹², элементарно выводится из абстрактной «гордости человека своим могуществом» — см. статью Р. Я. Журова, стр. 61), следовало бы принять во внимание деление форм творчества на малые и монументальные, понятие реликта, явления первобытного синкретизма, социальные функции первобытного творчества и вместе с тем бесспорно сложное состояние источниковедческой базы (хотя бы полемика в советской литературе 30-х годов по поводу «медвежьих пещер»).

О степени осведомленности свидетельствует «открытие» Р. Я. Журовым в пещере Нио глиняной скульптуры. Подобный «факт» приводится трижды, хотя со времени посещения этой замечательной подземной пещеры Ф. Гаригу в 1864 г., т. е. более чем за сто лет, никаких следов скульптуры в Нио не отмечено. Мне довелось, благодаря любезности проф. А. Леруа-Гурана, посетить не только Нио, но и ряд других «гигантов» палеолитического наскального искусства. В Нио, наряду с настенными росписями и гравировками, имеются только контурные рисунки на глинистом полу пещеры, а в Тюк д'Одубер не скульптуры бизонов, как пишет Р. Я. Журов, а великолепно исполненные глиняные барельефы. Эти поправки существенны, поскольку выявляют, что в пещерах Монтеспан, Тюк д'Одубер и Нио представлена не одна техника скульптуры, а скульптура, барельеф и рисунок на глине соответственно.

Имеются и другие неточности, заставляющие думать, что именно из-за неполного знакомства с источниками Р. Я. Журову осталось непонятным многое — от содержания и исторической специфичности процесса генезиса творчества вплоть до сложностей методики синхронизации палеолитических произведений.

Бесспорно, актуальность темы, избранной А. Д. Столяром, заслуживает строго поставленного научного обсуждения. Принципиальной основой такого обсуждения должны быть исторический подход и объективность в оценке источников, далекие от дилетантизма и произвольной «свободы мнений», получившей, к сожалению, в оценке палеолитического искусства и его истоков немалое распространение.

Итак, прежде всего, обсуждение проблемы требует подлинно научной постановки. Статья Р. Я. Журова, на мой взгляд, этому требованию не отвечает. Естественным началом обсуждения должна была бы быть общая историографическая оценка состояния наших знаний и актуальных задач науки в этой области. Р. Я. Журов ограничивается беглым и довольно легковесным утверждением, что гипотез происхождения искусства (разумеется, надо иметь в виду конкретно-исторические разработки) «было более чем достаточно» (стр. 51) и что в общем здесь было представлено «обилие» научной мысли. Лишь нет концепции, которая давала бы удовлетворяющее всех толкование.

¹² G.-H. Luquet, *L'art et la religion des Hommes fossiles*, Paris, 1926.

Чтобы пояснить вопрос, необходимо, видимо, остановиться на истинном положении дел в этой области знаний и посмотреть, каков же характер этого «обилия». До работ А. Д. Столяра широкое распространение имели три выдвинутые на родине палеолитоведения — во Франции — гипотезы происхождения искусства, авторы которых пытались найти опору в археологических фактах. Это гипотезы так называемого «простого этапа», «макарон» и «руки»¹³. А. Д. Столяр в своем еще не опубликованном труде проделал большую работу по критической переоценке устоявшихся точек зрения, которые на поверку оказались несостоятельными как в фактическом, так и в теоретическом отношениях¹⁴.

Детальная оценка этих гипотез, имевших только видимость исторических, привела А. Д. Столяра к справедливому заключению, что они являются образчиками внеисторической спекуляции. За все время своего длительного существования (гипотеза «простого этапа» была предложена Буше де Пертом в середине прошлого века, гипотезы «макарон» и «руки» — Анри Брейлем в начале XX в.) ни одна из них не была подтверждена научными фактами. Это, естественно, привело к тому, что все более широкое распространение на Западе получают взгляды на палеолитическое искусство и на его истоки как на загадочный феномен, который не подчиняется исторической закономерности и не может получить научного обоснования.

Именно на таком фоне в свете актуальности поставленных вопросов следует оценивать исследования А. Д. Столяра, беря не выборочно и тем более тенденциозно отдельные стороны его концепции, а в полном объеме и воспринимая их действительный смысл, аргументацию, результаты и перспективность. В настоящее время, учитывая все разработки А. Д. Столяра, можно с уверенностью утверждать, что он внес существенный вклад в малоисследованную область становления духовной жизни развивающегося *Homo sapiens*. Из блестящей догадки о натуральном макете выросла логически стройная, основанная на фактах теория.

Эта теория, созданная с позиций исторического материализма, является прямым противопоставлением идеалистическим взглядам на происхождение изобразительного творчества. Она намечает конкретные пути изучения изобразительной деятельности в палеолитическую эпоху как важнейшего фактора в становлении сознания неантропа. А. Д. Столяр убедительно показывает исключительную длительность процесса развития сознания, подготовившего почву для возникновения образного творчества. Археологические источники скудны и отрывочны, и этот очевидный факт никто не может оспаривать, но тщательный творческий анализ их позволил А. Д. Столяру прийти к обоснованным заключениям.

Положение о том, что искусство верхнего палеолита порождено коллективным трудом и имеет длительную историю зарождения и становления, до работ А. Д. Столяра просто декларировалось в нашей литературе как нечто само собой разумеющееся. Только теперь это положение серьезно обосновывается¹⁵. По-новому поставленный вопрос о «медвежьих пещерах» альпийского мустье проливает свет на зарождение чувственного образа и позволяет доказать существование у неандертальцев особой символической деятельности¹⁶. Попутно в атеистическом

¹³ Изложение их существа см.: А. П. Окладников, Утро искусства, Л., 1967, стр. 33—40.

¹⁴ Краткое критическое резюме см.: А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства Евразии..., стр. 9—16; его же, О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания, сб. «Ранние формы искусства», М., 1972.

¹⁵ См., например, Я. Я. Рогинский, Изучение палеолитического искусства и антропология, «Вопросы антропологии», вып. 21, М., 1965, стр. 153, 154.

¹⁶ Кстати сказать, Р. Я. Жуков рекомендует специалистам «...говорить более осторожно: не о неандертальце, а о человеке, допустим, среднего палеолита», «поскольку вопрос о непосредственном предшественнике *Homo sapiens*, судя по зарубежной литературе (почему опять игнорируется отечественная литература? — З. А.), находится еще

плане показано, что творческая деятельность палеоантропа не уступает по древности его погребениям. Вполне можно согласиться с утверждением А. Д. Столяра, что «макеты» нельзя определять как собственно скульптуру и причислять к действительным памятникам искусства, и поэтому убедителен показанный не умозрительно, а на основе всех доступных фактов процесс генезиса элементарных изобразительных форм зверя.

Естественно, сам по себе «натуральный макет» не мог сохраниться в первозданном виде до нашего времени. Но этот класс древнейших изобразительных решений, как его определяет А. Д. Столяр, может быть реконструирован на основе пещерных комплексов Базау, Пеш-Мерль и Монтеспан. Лишь в результате длительного развития глиняная основа освобождалась от натурального покрова и приобретала самостоятельную изобразительную ценность.

В богатейшем наследии палеолитического искусства можно найти некоторые изобразительные решения, которые продолжают традиции исполнения и восприятия образа зверя, как бы разделенного на две самостоятельные части: голову и туловище. Например, на поселении Костенки I в мелкой пластике из мергеля представлены фигурки животных, голова которых намеренно не изображалась, что подчеркнуто тщательно заглаженной плоскостью передней части тела, и наряду с ними многочисленные отдельные головки, очевидно, имеющие самостоятельное значение. Такие примеры можно найти и в монументальном искусстве.

Кроме того, как в малых формах, так и на стенах пещер встречаются фигуры животных, как бы прикрытые второй шкурой, края которой отчетливо видны. Иногда создается впечатление, что эта наброшенная поверх животного шкура скрывает голову, и тогда животное имеет вид замаскированного — достаточно вспомнить «монстров» и другие фигуры из Тюк д'Одубер и Труа Фрер. Нет сомнений, что такие примеры будут умножаться при более детальном и внимательном анализе археологических фактов. Неоценимую помощь в воссоздании этапа «натурального макета» может оказать этнография: уже зафиксированы отдельные случаи использования «макетов» при совершении охотничьих обрядов.

Развитие человеческого образа, точнее, образа женщины в палеолитическом искусстве обладает своей спецификой. Начальные истоки его генезиса улавливаются пока недостаточно отчетливо. Нет ничего удивительного в том, что женский образ не прошел рассмотренного анималистического цикла эволюции, и едва ли уместен в научной полемике иронический вопрос Р. Я. Журова, не создавался ли, по мысли А. Д. Столяра, «натуральный макет» человека с прикреплением к глиняному туловищу настоящей головы по аналогии с монтепанским медведем (стр. 56). Р. Я. Журов не обратил, видимо, внимания на рассмотрение А. Д. Столяром смыслового содержания образа женщины, «...генезис которого явился результатом осмысления общественного бытия человека, его «малого мира», в котором в форме родовой организации совпадали семейные и социально-производственные отношения»¹⁷. Нельзя не учитывать вывод А. Д. Столяра, что образ зверя был вызван к жизни основным видом коллективной производственной деятельности, так как образ женщины был результатом осмысления общественного бытия, выросшего на основе этой деятельности.

Непонимание Р. Я. Журовым неравномерности развития этих двух определяющих тем палеолитического искусства очевидно. Его внимание привлекла «невольная аналогия с библейской легендой» о создании пер-

в стадии обсуждения» (стр. 52). Но коль скоро Р. Я. Журов решается на такие рекомендации, ему следовало бы знать, что в процессе обсуждения находится другой вопрос: о правомочности выделения эпохи среднего палеолита.

¹⁷ А. Д. Столяр, О генезисе изобразительной деятельности..., стр. 64.

вых людей — но насколько искаженно передает он раскрытие А. Д. Столяром основания религиозного мифа о сотворении человека из глины, раскрытие, которое имеет действительно научно-атеистическое значение.

Обращение Р. Я. Журова к радиоуглеродным датам опять-таки выявляет его недостаточную компетентность в этом вопросе. Дата $31840 \pm \pm 250$ лет назад для Виллендорфа относится к пятому культурному слою этого поселения. Знаменитая статуэтка найдена в самом верхнем, девятом слое, инвентарь которого обнаруживает много общих черт с инвентарем и Долних Вестониц и Костенок-Авдеева. Делая слишком прямолинейные выводы на основе радиоуглеродных дат, Р. Я. Журов не учитывает, что мелкой пластике из обожженной керамической массы Долних Вестониц, несомненно, предшествовал длительный период существования фигурок из сырой глины. Кстати, непонятные сомнения вызывает у Р. Я. Журова наличие терракоты в Долних Вестоницах — в действительности это не выдумка А. Д. Столяра, а твердо установленный наукой факт¹⁸.

Если выйти за пределы женского образа, то в подтверждение точки зрения А. Д. Столяра можно упомянуть, что искаженный антропоморфный образ появляется первоначально в виде скульптурных головок из мягкого камня и обожженной глины в таких древних в пределах верхнего палеолита памятниках, как Ла Феррасси и ориньякские слои Истюрн, несколько позднее — в Долних Вестоницах. Только в мадлене широкое распространение получают гравировки в искусстве малых форм, гравировки и росписи в монументальном искусстве.

Итак, в оценке построений А. Д. Столяра следует исходить прежде всего из того, что это первое исследование, непосредственно направленное на изучение проблемы происхождения искусства в ее точном понимании. Вместе с тем это первая оригинальная гипотеза в нашей науке, превосходящая предшествующие точки зрения как своим теоретическим уровнем и многоплановостью, так и связью с реальной почвой фактического материала. Естественно, А. Д. Столяра, как любого ученого, берущегося за решение еще неразработанных проблем, можно было бы упрекнуть в том, что он порой увлекается той или иной стороной вопроса. Вместе с тем следует учитывать, что если некоторые положения не могут считаться окончательно доказанными (да и часто ли мы имеем такие доказательства?), то это происходит из-за неполноты наших знаний. В целом же концепция А. Д. Столяра, даже при критическом к ней отношении, несомненно и продуктивна, и перспективна. Она представляет собой ценный теоретический и фактический вклад в науку, обогащает ее методику и открывает перспективы дальнейшего исследования различных аспектов комплексной и идеологически актуальной проблемы.

ON AN ATTEMPT AT A CONCRETE HISTORICAL ANALYSIS OF THE PROBLEM OF THE ORIGIN OF ART

The extremely complex problem of the origin of depictive art in Eurasia is comprehensively dealt with by A. D. Stoliar in an historical-archaeological aspect. An extensive discussion of this problem is indubitably called for in view of the topicality of the questions touched upon; however it appears premature prior to the publication of A. D. Stoliar's comprehensive monograph. R. Ya. Zhurov's critical review fails to take into consideration the totality of all A. D. Stoliar's works, it lacks an historical approach and objectivity in evaluating archaeological sources.

¹⁸ См. З. А. Абрамова, Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии, М.—Л., 1966, стр. 182, 183, каталог № 147, 148, 150, 151. К этому списку следует добавить и самую выразительную, можно сказать хрестоматийную, статуэтку из Долних Вестониц, изготовленную также из керамической массы (там же, каталог № 141), фигурки из Павлова (стр. 183, каталог, № 155, 157, 158) и находки из Лопаты (стр. 184, каталог № 168) и Неславицы (там же, каталог № 170).