

(В СВЯЗИ С ГИПОТЕЗОЙ А. Д. СТОЛЯРА)

Авторы, принявшие участие в дискуссии, связанной с «воспроизводящей» или «репетиционной» деятельностью неандертальцев и генезисом на этой основе искусства, совершенно справедливо подчеркивали, что без философского осмысления проблемы не может быть ее плодотворного решения.

Допуская, что моделирование у неандертальцев могло эволюционировать до художественного творчества *Homo sapiens*, недостаточно документировать этот процесс реликтами. Необходимо выявить саму его неизбежность, детерминированность общественной практикой. Пока мы не выведем закономерности эволюции от макета к художественному изображению, гипотеза А. Д. Столяра не обретет своей научной чистоты, как и отрицание этой гипотезы Р. Я. Журовым.

К сожалению, Р. Я. Журов пошел в основном по пути пересмотра фактов, их интерпретации в весьма узком смысле — не как явления в его всеобщности, социально-исторической целостности, а лишь исторической достоверности, доказанности (в этом пункте спорность не решает проблемы, она правомерна). И это несколько странно, ибо на наш взгляд, установлен уже принцип неизбежности не только наличия неандертальских моделей в формах экспонирования и макетирования, но и их эволюция до изображений, несущих индивидуальную окраску. Он непреложно вытекает из анализа специфики коллективной практической деятельности неандертальцев и сложившейся на этой основе исторически первой социальной формы сознания. Эта проблема получила развернутую и глубоко аргументированную философскую разработку в исследовании С. Н. Смирнова¹, ссылку на которое делает Р. Я. Журов и которое дает возможность философски-концептуально подойти к анализу и оценке гипотезы А. Д. Столяра. Границы настоящей статьи не позволяют подробно говорить о философском аспекте проблемы, поэтому мы коснемся его лишь в тех случаях, когда это будет вызвано крайней необходимостью.

Общественная техника «удвоения» социального опыта неандертальцев и *Homo sapiens* едина по своей социальной природе, по своим психофизическим механизмам, но качественно различна по содержанию и уровню абстрагирования. Общность функций социальной техники «удвоения» опыта, как справедливо пишет С. Н. Смирнов, «именно в том, что исключительно в силу социального характера человеческого взаимодействия с природой новое поколение человечества, прежде чем реально вступить в это взаимодействие, должно подготовиться к вступлению в него абстрактно, усвоив путем обучения весь накопленный человечеством опыт преобразования природы»².

Основные различия уровней сознания неандертальцев и *Homo sapiens* определяются отношением двух слагаемых социального опыта: «мы» и «я», их пропорциональным весом и значением во взаимодействии человека с природой. Именно это различие удельного веса «мы» и «я» детерминирует процесс эволюции неандертальских моделей «удвоения» социального опыта в индивидуально-окрашенное художественное творчество.

В силу того, что первая форма человеческого сознания представляет синкретически единый комплекс сугубо коллективного чувства — мыслей, она требует в своем абстрактном выражении моделей, «заме-

¹ С. Н. Смирнов, Дialeктика отражения и взаимодействия в эволюции матери, М., 1974.

² Там же, стр. 241.

щающих» объекты (по терминологии С. Н. Смирнова, «предмета действия»), что и определяет технику трансляции социального опыта: экспонирование частей туши зверя и макетирование.

По своему содержанию техника «удвоения» социального опыта неантеральцев — это создание моделей, «замещающих» реальные объекты взаимодействия коллектива-субъекта. Индивидуальная окраска этих моделей исключена, ибо она исторически еще не дана индивиду. Для того, чтобы обрести социальное сознание, индивид поставлен перед необходимостью усвоения «стадных» динамических стереотипов поведения и деятельности. Роль индивида вне коллективного целеполагания минимальна, социально ограничена.

Лишь в процессах орудийной деятельности, усложняющейся практикой древние люди обретают возможность индивидуализации сознания, элементарную способность к самостоятельности в жестких параметрах родового взаимодействия. Соответственно индивидуализируется и форма «воспроизведения» социального опыта, находя свое выражение в создании первых изобразительных моделей, выражении родового «мы» через социальное, еще неосознаваемое «я».

Различные уровни этого единого процесса отражают «воспроизводящая» деятельность и искусство. «Воспроизводящая» деятельность — стирание биологического «я» социальным «мы», искусство — становление человеческого «я».

Такова закономерность развития сознания, если его рассматривать непосредственно в приложении к феноменам «воспроизводящей» деятельности и искусства.

«Монтеспанский медведь» и его аналоги — конечный итог «воспроизводящей» деятельности. Он целиком укладывается в ее параметры. Глиняная, каменная и любая иная основа подобных макетов еще функционально мертва. Без шкуры и натуральной головы — это просто подставка, каркас. Лишь будучи включенной в коллективное действо, «болванка» макета обретает свое новое качество — модели социального опыта.

Однако процесс «включения» глиняной основы макета в коллективное действо исторически предопределен социальным уровнем развития психики. Здесь А. Д. Столяр бесспорно прав.

Детерминанта генезиса искусства лежит в изменении субъекта деятельности, в индивидуализации родового сознания, обуславливая тем самым потенциальную возможность нового использования глиняной основы макета, возможность использования подобия визуальных форм вообще — как форм, созданных природой, так и графических (линейных), создаваемых человеком. В этом пункте — отличие развиваемой нами гипотезы от гипотезы А. Д. Столяра.

Ибо человек, способный увидеть подобие глиняной формы объекту, равно способен видеть и подобие линейного, графического «силуэтного» изображения.

Необходимость пристального исследования «воспроизводящей» деятельности бесспорна. Ибо она документирует исторически неповторимую — первую форму «абстрактной социальной психики»³, появление социального существа, которое в своей коллективной деятельности выступает субъектом осознанного целеполагания.

«Развитие репетиционных условных рефлексов приводит к превращению конкретной социальной психики в абстрактную социальную психику — представление о прошлой деятельности коллектива (и абстрактное переживание этой деятельности, ее результатов) в той или иной ситуации взаимодействия с природой», — справедливо подчеркивает С. Н. Смир-

³ С. Н. Смирнов, Указ. раб., стр. 265.

нов⁴. «В результате этого развития конкретное социальное „сознание“ (конкретная социальная или биосоциальная, психика) превращаются в исторически первую форму человеческого осознания внешнего мира — абстрактную социальную психику»⁵.

Социальная детерминированность визуального подобия моделей объектам не сводится лишь к объемному подобию, определяя самостоятельную генетическую линию рисования контуром. Эта особенность визуального восприятия человека связана с тем фактом, что любой знакомый объект мы узнаем по силуэту. В тумане и темноте, на фоне неба и костра, снегов и песков мы воспринимаем лишь силуэты объектов — лаконичную, экономную, плоскую визуальную форму, «созданную» самой природой.

Практика древнего охотника обуславливает не только выбор объекта, но форму и смысл изображения, она небезразлична к ним. Изображение объекта как бы останавливает развитие ситуации на той точке, которая является решающей, наиболее насыщенной переживаниями. Таковы позы «предстояния» женщины в фас и в профиль и зверя — в профиль. Изображения зверя, женщины, охотника дифференцированы той ролью, которую они играют в родовой практике. Поэтому они различны как в выборе точек зрения (фас, профиль), так и по своему «стилю».

Для того, чтобы изображать, необходимо отвлечься от всех качеств объекта, кроме визуального впечатления. Легче всего этот процесс отвлечения может быть совершен тогда, когда сама природа отвечает этой потребности человека: «обобщает» форму в силуэте. Древний человек сосредоточивает все свое внимание на функции узнавания, выслеживания зверя. Этот момент и фиксирует искусство палеолита, как «исходную» точку отсчета в последующей эволюции.

«Всякое развитие, независимо от его содержания, — писал К. Маркс, — можно представить как ряд различных ступеней развития, связанных друг с другом таким образом, что одна является *отрицанием* другой... Ни в одной области не может происходить развитие, не отрицающее своих прежних форм существования»⁶.

Это положение марксистской диалектики полностью приложимо к «воспроизводящей» деятельности неандертальцев и искусству Homo sapiens. Поэтому родившееся ориньякское контурное изображение неизбежно несло в себе отрицание старой формы — макетирования.

Обретя достаточную прочность в родовой практике, рисование контуром трансформирует «глиняную основу» макета в скульптуру.

Именно ориньякский контурный рисунок выполняет историческую миссию — это «сбрасывание формы, переделка содержания»⁷ неандертальского моделирования в новое содержание и в новую форму — искусство.

Согласно предлагаемой нами гипотезе, ориньякский контурный рисунок является стадially первичной изобразительной формой по отношению к рельефу и барельефу, а возможно, и круглой скульптуре. Здесь мы разделяем критический пафос Р. Я. Журова.

Важно подчеркнуть, что именно взаимодействие, сосуществование скульптурных форм с ориньякским рисунком рождает различные варианты «синтеза» объемного и плоскостного изображений.

Правомерность выведения самостоятельной генетической линии рисования контуром основывается на изобразительной, плоскостной природе знаково отмеченных форм. Ибо палеолитический графический «знак» — это в большинстве случаев изобразительная форма, исторически не получившая той степени конкретизации, которая потенциально в ней заложена. Уже изображение гриффа пещерного медведя, условное

⁴ Там же, стр. 265.

⁵ Там же.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 4, стр. 296—297.

⁷ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 203.

изображение женской фигуры треугольником (по А. Д. Столяру) свидетельствует об использовании линии для рисования. Поэтому с постановкой задачи — изобразить зверя — потенциальная возможность рисования контуром реализуется, не нуждаясь в трансформации скульптуры. Ибо трансформация визуального образа осуществляется в сознании человека, уже имеющего подобный практический опыт по отношению к грифодам медведя, женской фигуре, изображению перевязи камня и т. д.⁸.

Подобное экспериментирование, манипулирование плоской формой стадияльно предшествует контурным изображениям ориньяка, обуславливая генезис последних.

Ошибочность попытки сведения двух линий развития изобразительной деятельности — объемной и графической — к одной, особенно явно выступает, на наш взгляд, в отказе А. Д. Столяра от обусловленности изображения практикой. Так, исходный момент генезиса графического изображения исследователь связывает с прислонением скульптуры к стене. На наш взгляд, подобный довод, очевидно, недостаточен. Ибо, «прислонив» скульптуру к стене, мы получаем рельеф, но не более, что и документирует художественная практика палеолита.

Говоря о развитии изобразительных форм, вовсе не следует считать наиболее простыми двухмерные, плоскостные, линейные изображения, или, напротив — объемные. Изобразительная форма определяется теми функциями, которые выполняет образ.

Подчас забывая об этом, А. Д. Столяр исходит из абстрактной предпосылки о том, что наиболее проста, элементарна та изобразительная форма, которая более всего приближается к глиняной «болванке», служащей основой макета — «монтеспанского медведя». Поэтому он допускает самую возможность возникновения контурного рисунка в его эмбриональной фазе развития лишь в результате трансформации «исходной» — объемной формы.

Предупреждая читателя, что какое-либо «озарение» и любой иной путь исключены в силу консервативности мировосприятия первобытного человека, исследователь забывает об относительности последнего тезиса.

Недооценка преобразующей творческой роли сознания человека, его детерминированности трудовой деятельностью и соответствующей специфики визуального восприятия и изобразительных образов приводит исследователя к ошибочным выводам, к определению раннеориньякского контурного рисунка как чисто понятийной «графической схемы»⁹. Эстетическая функция образа не выводится исследователем из его конкретно-чувственной природы — двуединства изобразительных и выразительных начал, что лишает художественный образ каких-либо генетических корней. Именно в этом, на наш взгляд, основная ошибка А. Д. Столяра.

Позиция заведомого исключения собственной исходной точки в сложении изобразительных форм и утверждения их прямой связи с макетированием не может быть бесспорной в силу множества противоречащих ей фактов, и, прежде всего, различия функций натурального экспонирования и макетирования и собственно-изобразительной деятельности. Все эмбриональные формы изобразительности, не носящей сюжетного характера, исследователь сбрасывает со счета, как не имеющие отношения к сюжетно-тематической линии развития. Но развитие изобразительных форм основывается на их дифференциации, в процессе которой как раз и делаются первые попытки использования изобразительных средств для создания образов на основе визуального подобия.

⁸ См. А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства Евразии в историко-археологическом освещении, Автореферат докт. дисс., Л., 1972, стр. 23.

⁹ А. Д. Столяр, О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания, «Ранние формы искусства. Сб. статей», М., 1972, стр. 67.

Первые изображения животных относятся к ранне-ориньякской культуре. Это — гравировки на глине и камне или такие же контурные изображения, рисованные краской. Таковы изображения голов и передних частей, иногда целого тела животных, грубо, примитивно оконтуренные, а также женские и реже мужские знаки пола. В последующей эволюции, по мнению А. Д. Столяра, изображения животных приобретают все более характерные черты общности на основе сложившейся модели «двуногого» зверя. Следует, однако, отметить, что эта модель не сводится лишь к «двуногому» зверю. Она может быть названа и моделью «безногого» зверя, равно представленной в ранне-ориньякском рисунке, и моделью шеи-спины зверя.

На наш взгляд, истоки ориньякского контурного рисунка — в плоскостных, линейных изображениях. Каковы же они?

От человека среднего палеолита остались чашечные камни и искусственно нанесенные охряные пятна. Кроманьонец использовал изобразительные формы уже более широко. Здесь диски (точки), «макароны» (линии), обводка и позитивные оттиски кисти и другие эмбриональные изобразительные образы, в том числе и объемные, но не дающие никаких оснований для прямой связи с макетированием.

Чудо, подтверждаемое реликтами палеолита (Альтамира, Пеш-Мерль, Труа Фрер), совершается тогда, когда в хаосе линий, получивших ироническое название «макарон», рядом с дисками, обводкой и оттисками рук древний человек начинает рисовать головы и фрагментарные изображения животных.

Как, под воздействием каких предпосылок совершается этот грандиозный сдвиг в сознании человека, позволивший ему от моторно-линейных актов перейти к изображению объектов своей охоты? На этот вопрос исследователи отвечают по-разному, но во всех случаях они едины в стадильной первичности сюжетных, нефигуративных форм изобразительности, чаще всего называемых знаковыми.

Истоки палеолитического искусства можно видеть в таких фактах, «как первые пятна краски и первые чашечные камни на стоянках неандертальских людей», — пишет А. П. Окладников¹⁰.

Очевидно, исследуя генезис искусства, мы не имеем оснований на вынесение за скобки каких-либо изобразительных форм, свидетельствующих о способности человека отвлекаться от натурального объекта для выведения его идеального эквивалента.

«Понятие числа и фигуры взяты не откуда-нибудь, а только из действительного мира...», — подчеркивал Ф. Энгельс. — Чтобы считать, надо иметь не только предметы, подлежащие счету, но обладать уже и способностью отвлекаться при рассматривании этих предметов от всех прочих их свойств кроме числа, а эта способность есть результат долгого, опирающегося на опыт, исторического развития. Как понятие числа, так и понятие фигуры заимствованы исключительно из внешнего мира, а не возникли в голове из чистого мышления. Должны были существовать вещи, имеющие определенную форму, и эти формы должны были подвергаться сравнению, прежде чем можно было прийти к понятию фигуры»¹¹.

Приведенное высказывание Ф. Энгельса подчеркивает широту и глубину процесса выведения «понятия фигуры». Генезис искусства — это и генезис «понятия фигуры», а не генезис лишь сюжетной формы, на чем настаивает А. Д. Столяр¹².

¹⁰ А. П. Окладников, К вопросу о происхождении искусства (в связи с критикой взглядов Н. Я. Марра на первобытное искусство), «Сов. этнография», 1952, № 2, стр. 20.

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. 20, стр. 37.

¹² Эта мысль проходит красной нитью через основные работы А. Д. Столяра. Перечень этих работ см.: А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства Евразии..., стр. 51.

Изобразительные образы принципиально отличаются от образов, созданных с помощью экспонирования и макетирования. Они представляют собой другой, более изощренный путь поиска древним человеком решения проблемы отражения мира, более сложный способ отражения полученной визуальной информации.

Если в макетировании форма образа заимствуется извне (модель замещает объект на основе натурального подобия), то, обращаясь к собственно-изобразительным формам, человек «черпает», «выводит» форму бытия образов из внешнего мира на основе визуального представления об объектах, не ставя перед собой задачу натурального или буквального подобия. Это принципиально новый, более совершенный метод отражения мира, по сравнению с макетированием, требующий высокого уровня абстрагирования и более опосредованного отношения к объектам реальности. Мера подобия изобразительного образа определяется не только опосредованным практикой отношением человека к объекту, но уже и опытом в использовании изображений, своего рода традицией культуры.

Эта линия развития непосредственно подводит к художественному творчеству, в то время как моделирование есть частный и специальный случай отражения. Как справедливо замечает Н. Л. Лейзеров, «по отношению к любого рода моделям образы генетически первичны, функциональные свойства моделей в процессе познания, а шире отражения мира, могут иметь поэтому лишь подчиненный, а не базисный характер»¹³.

Описательно-изобразительный образ не рождается впервые лишь в наскальном искусстве палеолита, а обретает в нем новую материализацию, выраженность.

Взаимодействие скульптурных и графических форм в процессе развития изобразительности бесспорно, но где и на каком этапе эти формы обособляются и обретают фигуративное, сюжетное выражение — решение этой проблемы не может быть исчерпано предложенной А. Д. Столяром гипотезой. Ибо самые ранние из палеолитических изображений — это гравюры животных на стенах пещер и на отдельных плитках. Сама же по себе трансформация скульптурного изображения в графическое еще не обуславливает ни геометризованного контурного рисунка, ни контурного изображения, лишенного каких-либо внутренних деталей.

Скульптурный рельеф при его уплощении ведет не только к выявлению контура, очерчивающего силуэт, но и в равной мере к вероятному изображению каких-либо деталей внутренней формы, что не свойственно однолинейному контурному рисунку не только европейского, но и африканского континентов. Поэтому у нас есть основания говорить о первичности контурных изображений зверя по отношению к рельефу и барельефу.

В качестве примера постепенного заполнения очерченной контуром фигуры внутренними подробностями объемной формы может быть взят названный А. Д. Столяром рисунок лошади на глине в пещере Монтепан или «галереи Кастере». Следы барельефной моделировки спины, хвоста и, частично, головы могут свидетельствовать как о трансформации контурного изображения в скульптурное, обогащенное подробностями формы, так и об обратном процессе (на чем настаивает А. Д. Столяр), если рассматривать этот процесс абстрактно, изолированно, вне закономерностей развития художественной формы.

В этом пункте — второй важный «допуск» исследователя, решительно противоречащий, на наш взгляд, фактам и логике. Почему полуконтурное-полурельефное изображение лошади древним человеком мы должны истолковывать как трансформацию рельефа в контур, а не наоборот?

¹³ Н. Л. Лейзеров, *Образ в искусстве*, М., 1974, стр. 38.

«К перигордийской эпохе относятся главным образом гравюры на известняковых стенах пещер, вырезанные сначала легко, а затем все более глубоко, там, где скала это позволяет. Легкие гравюры обнаружены в Кастильо, Пасьеге, Альтамире, Шабо, Гаргасе, Труа Фрер, Ла Кроз а Гонтран; гравюры более глубокие — в Альтамире, Горнос де ла Пенья, Шабо, Альдене, Пер-нон-Пер, Ла Грез. Они постепенно переходят к настоящим барельефам, таким, как изображение крупной лошади из Лабатю и фигуры из Горж д'Анфер, Лоссель, Фигье... Многочисленные гравюры Ласко, часто соединенные с росписями, Брейль относил к этому же времени»¹⁴.

Суть ранне-ориньякского контурного рисунка зверя — в дешифровке его исходной, «освобожденной» от каких-либо внутренних деталей формы, в небольшом размере, весьма далеком от натурального и генетической связи этого рисунка с плоскостными (диски) и линейными («макароны») изображениями.

Общение и труд, глаз и рука определяют становление изобразительной художественной деятельности. Ее процессы «являются видами моторного (кинетического. — В. Г.) поведения человека и можно предположить, что они развиваются из двух наиболее общих видов поведения: описательного и физиогномического движения», — пишет крупнейший эстетик и психолог искусства Рудольф Арнхейм в работе, посвященной искусству и визуальному восприятию¹⁵.

Под физиогномическим движением Арнхейм имеет в виду «составную часть телесной деятельности, которая самопроизвольно отражает характер данной личности, а также и характер конкретного ощущения в данный момент»¹⁶. Если физиогномическое движение человека непреднамеренно, то описательное носит преднамеренный характер. Оно выражает определенные зрительные ощущения, дополняет, конкретизирует, сопровождает смысл наших слов.

«По-видимому, можно предположить, что деятельность преднамеренного художественного изображения имеет моторный источник в описательном движении. Кисть руки, которая описывает в воздухе форму животного во время разговора, равносильна фиксации этого следа где-нибудь на песке или стене.

Жесты часто описывают форму предметов по их контуру, по их очертаниям, и именно по этой причине, — приходит к выводу Р. Арнхейм, — изображение контура является, по-видимому, психологически наиболее простым и естественным приемом создания образа с помощью рук»¹⁷.

Отмеченная предпосылка раскрывает органическую связь визуальных образов с моторным движением человека, с образами кинетическими. В свете взаимосвязи физиогномического и описательного движения человека раскрываются основные предпосылки, обусловившие возникновение изобразительных образов.

Прослеживаемая линия коммуникативных средств, которые соединяют в себе единство физиогномического и описательно-изобразительного движения, приведших к изобразительности, уходит в глубочайшую древность и без каких-либо противоречий позволяет выявить связи с такой отдаленной формой, как «воспроизводящая» деятельность неандертальцев — пантомимирование, воспроизведение сцен охоты, но не с той прямолинейностью, которая бы «обусловила» трансформацию натурального макета в линейный рисунок. Бесспорно, проблема возникновения изоб-

¹⁴ З. А. Абрамова, Древнейшие формы изобразительного творчества, сб. «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 19.

¹⁵ Р. Арнхейм, Искусство и визуальное восприятие, М., 1974, стр. 165.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

разительной формы не вмещается только в тот отрезок ее эволюции, который нашел отражение на стенах пещер, в глине и камне. Очевидно, вопрос должен стоять шире: какие же закономерности развития человека привели к ее появлению? И здесь мы можем говорить о генетической связи искусства палеолита с «воспроизводящей» деятельностью — первичной формой описательно-изобразительного образа, объективированного в «материале» человеческого тела. Тысячелетняя эволюция выявляет и совершенствует кинетический язык, кинетические образы в зачаточную охотничью пантомиму.

Кинетическое, моторное движение равно лежит в основе и пантомимирования, и первых изобразительных образов.

«Воспроизводящая» деятельность неандертальцев подготавливает тот культурный субстрат, на единой почве вырастают с одной стороны макетирование, с другой — изображения на глине, прообраз будущего изобразительного искусства.

Многие тысячелетия глаз и рука древнего охотника прослеживали контур зверя прежде, чем была совершена попытка его воссоздать.

«Схватывание», «вычерпывание», прослеживание очертаний — один из наиболее универсальных и наиболее экономных способов узнавания объектов. Именно поэтому прослеживание очертаний — первичный изобразительный прием в условиях дефицита визуальной информации (следы памяти) и дефицита изобразительных средств (линии).

Ретроспективно мы можем наметить два возможных пути к объективизации образа зверя в форме контурного рисунка. Один из них связан с совпадением визуального представления с формой случайных линий, натеков на камне, что приводит к подправке природного аналога, а затем к рисованию контуром, к повторению изображения. Подобное узнавание и «подправка» характерны не только для развития изобразительных средств. Как показывают орудия труда, идеальная модель лежит в основе трудовых процессов человека, находя свое выражение уже в обработке ашельского рубила, подчинении его формы требованиям симметрии. Образное мышление древних людей формируется непосредственно в процессах трудовой деятельности и представляет форму ее отражения.

Однако в гипотезе, высказанной многими исследователями, видящими истоки изобразительности в «узнавании и подправке», вероятность сложения и развития изобразительной формы ограничена случайностью, эпизодичностью фактов «подправки». Подобные акты могут рассматриваться как сопутствующие становлению изобразительной системы или предвосхищающие ее.

Манипуляция с двухмерной формой на потолках, полу, стенах пещер обуславливает стабильный интерес к изобразительной деятельности и подготавливает ее становление. Очевидно, для того, чтобы этот интерес к манипуляции с изобразительными материалами (присущий в зачаточной форме антропоидам) приобрел характер социального общения, необходим ряд факторов: наличие идеальных образов и достаточно высокий уровень сложения коммуникативных средств, о чем свидетельствует уже использование знаково-отмеченных форм; постоянное общение индивидов, определяемое коллективной производственной деятельностью (охота на крупного зверя); возрастающая индивидуализация сознания, обуславливающая потребность к самостоятельности индивида; заселение пещер.

Фиксация физиогномических движений человека, получивших первичное выражение в случайных линиях, используемых в дальнейшем преднамеренно, определяет главную тенденцию развития изобразительной формы, сложение системы материализации образов с помощью графических средств.

Согласно известной формуле Ф. Энгельса, «формы мышления никогда не может черпать и выводить из самого себя, а только из внешнего мира»¹⁸.

Изобразительную форму мышления черпает и выводит из внешнего мира. Причем уровень изобразительной формы, ее степень подобия объекту определяются уровнем индивидуализации родового сознания. Если натуральный макет — плод труда группы людей, занятых подготовкой глиняной основы и покрытия, то ориньякский рисунок — результат индивидуального труда. В этом глубокая генетическая основа новой формы сознания — искусства. Активная самодеятельность индивида — атрибутивное свойство, основа выведения формы в ее художественном качестве.

Подобной предпосылкой к выведению формы бытия изобразительных образов и является манипулирование древних людей изобразительным материалом. Если «охряное пятно» неандертальцев представляет первый этап подобной манипуляции, то «макароны», диски, треугольники и другие линейные формы непосредственно подводят человека к изобразительности. Бесспорно, на этом этапе сознание древних людей еще не способно справиться со всей полнотой охвата реальных объектов. Изобразительные образы фиксируют самую скупую сумму черт характеристики объектов, необходимую для их узнавания.

Из начертаний нефигуративных двухмерных форм постепенно, бледно, робко вырастает контурное изображение объектов, прежде всего, зверя. В последующем развитии оно конкретизируется, обретая четкость очертаний, внутренние формы, объем и цвет, черпая информацию из все более углубленного освоения реальности.

Древние люди, словно документируя непосредственный процесс перехода моторного движения, физиогномической формы в изобразительную, рисуют не только прямые, волнистые, круговые линии, но головы, фигуры животных и фигуры женщин в «контексте» этих линий.

Объяснять подобные изображения «магией», «ритуалом», как это часто делалось до сих пор, значило бы рассматривать не реальные предпосылки, а лишь сакрализацию последних, сакрализацию процесса, исходная суть которого — обретение качеств нового социального уровня «удвоения» мира.

Говоря о специфике моторного акта, генетически приводящего человека к изобразительности, следует отметить интересное явление, наблюдаемое в рисовании детей, которые «изображают» не только те или иные объекты, но и действие их, например, круговое движение машины, ветра, бури. Это раскрывает еще один важный аспект «макарон», созвучных линейным начертаниям на чурингах, которые «изображают» канву рассказов о событиях, действиях, якобы совершенных героями мифа.

Что же касается других мотивов сакрализации подобных графических «лабиринтов», то они также небезынтересны и являются подтверждением мысли об «изображении», символизации действия.

Обрядовый смысл линейного «лабиринта», получившего широкое распространение как в искусстве палеолита и неолита, так и у многих народов, сохранивших черты архаической культуры, убедительно раскрывает В. Р. Кабо¹⁹.

По мысли исследователя, мотив линейного лабиринта имеет глубокую древность и родственное смысловое значение у автохтонных народов Австралии, древних обитателей Севера, чукчей, на древнем Крите и непосредственно связывается с представлениями первобытных людей о «нижнем мире», где совершались обряды плодородия, предназначав-

¹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 20, стр. 34.

¹⁹ В. Р. Кабо, Синкретизм первобытного общества, сб. «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 275—296.

шиеся не только для умножения охотничьей добычи, но и для умножения самого человеческого общества. Смысл этой графической «записи» отражает, вероятно, во всех случаях исходный процесс — возникновение из хаоса линий изображений объектов реальности.

В этом аспекте характерна гравировка на плитке слоистого песчаника из пещеры Труа Фрер, где в сложном переплетении линий показаны пять женских фигур. «Женский образ был разложен (точнее, не собран. — В. Г.) на его составные части и далеко отстоит от его простого линейного контура», — справедливо характеризует изображение З. А. Абрамова²⁰.

Изучение эволюции изобразительной формы в рисунках детей выявляет тот же факт — рисование составных частей объекта до тех пор, пока глаз не в состоянии охватить целое как комплекс, объединить отдельные звенья движений в целостный образ.

В рисовании фигур контуром удовольствие от самой организованности изображения, его линейной выразительности, четкости обретает все более выявленный эстетический смысл. Ибо за плечами древнего человека многотысячелетний опыт предметной деятельности, коллективной по своему протеканию, что и определяет использование изображений как коммуникативных средств.

В названном реликте Труа Фрер, изображающем женщин в расчлененной на отдельные детали форме, документируется одна из начальных форм рисования, предшествующая овладению целостностью образа. Ибо, с достижением понятия о целом, глаз человека следит за очертанием фигуры и заставляет руку вычерчивать желаемое без остановки. Любой перерыв в этом случае ведет к нарушению сложного и напряженного процесса создания целостного образа.

Этим объясняется изображение в ранних ориньякских контурных рисунках лишь головы животных, линии спины-шеи, полное отсутствие конечностей или отсутствие задней пары ног.

Выявленное сходство с объектом, изображенным лишь фрагментарно, играет роль обозначения целого. Отсюда появление так называемых знаково-отмеченных форм — «знаков» пола и т. д. Понятно, что к подобному фрагментированию скульптурное изображение не ведет, оно не обуславливает и чистоты, линейного совершенства зрелых ориньякских рисунков. Они — результат развития линейного рисования в материалах, обеспечивающих свободное движение руки: в глине, песке, проведении линии охряным стержнем, углем, краской.

Линия — исходная форма прослеживаемого в глубокой древности процесса сложения изобразительности. Это родовая, генетическая основа ориньякско-перигордийских контурных изображений.

Ориньякские контурные фигуры животных дают возможность проследить развитие графических форм как основного, доминирующего направления в формировании изобразительности. Уже первые акты рисования, начиная с обводки и оттиска кисти руки, «макарон» и дисков до линейных контурных рисунков зверя едины в своей генетической исходной — двухмерности.

Развитие первичной изобразительной формы зверя восходит от наиболее упрощенной модели ко все более детализированной передаче контура. В этом процессе развития изобразительных форм все более активную роль приобретает материал, к которому обращаются древние люди. Если в глине контурные рисунки трансформируются в рельеф, удивительный своим правдоподобием и жизненностью выражения, примером чего могут быть лепные бизоны из пещеры Тюк д'Одубер (Франция), то изображение на камне, связанное с трудоемкой гравировкой, сохраняет основной акцент на выразительности и точности контурной линии. Лишь в про-

²⁰ З. А. Абрамова, Указ. раб., стр. 26.

цессе длительного развития изобразительных форм контур зверя заполняется внутренними деталями (изображение лошади в пещере Комба-релль, Франция).

Почему, в силу каких причин, контурное изображение зверя длительное время (ориньяк-перигор) сохраняет «пустой», нетронутой очерченную контуром плоскость? Можно ли это объяснить только трудностью обработки камня?

Специфика ориньякских контурных изображений зверя может быть понята, если мы будем рассматривать их с учетом не только изобразительных, но и выразительных функций. Ориньякские контурные звери невелики по размеру, 40—70 сантиметров. В этих размерах линия создает зрительное ощущение плотности очерченного ею двухмерного пространства, «освобождая» рисующего от необходимости изображения каких-либо подробностей внутренней формы. Эта оптическая иллюзия «завершает» изображение. Но чем больше становится рисунок, тем меньшую «напряженность» приобретает внутреннее пространство, обобщенный контур уже не в состоянии «собрать», «уплотнить» внутреннюю плоскость, что ведет к детализации контура, — с одной стороны, а с другой, — к изображению головы уже не с одним, а с двумя рогами и проработке отдельных деталей внутренней формы. Характерно, что, несмотря на региональные вариации контурных изображений, перспектива и стиль их одни и те же.

Генетическую основу изобразительной формы ориньякского рисунка блестяще раскрывают наблюдения Г. К. Честертона:

«...В пещере нашли изображения животных. Не может быть сомнения, что их сделал человек, и я не побоюсь назвать его настоящим художником. Как они ни первобытны, в них видна любовь к длинной линии — уверенной и стремительной, и осторожной, — которую узнает всякий, кто хоть раз пытался рисовать»²¹.

Художественная практика палеолита, все более осваивающая изобразительные и выразительные возможности различных материалов, достигает одной из вершин развития с овладением тональным рисунком, освобождающим древнего художника от таких трудоемких процессов, как гравировка или лепка. Благодаря овладению средствами тонального рисунка, изображения достигают подлинной художественности, позволяя древнему мастеру суммировать графическую выразительность линии и «скульптурную» передачу объема.

Линия и объем, рисунок и скульптура, взаимодействуя друг с другом, обогащают в этом взаимодействии искусство. Однако генетические исходные линейного и скульптурного изображения различны: в первом случае это манипуляция с линией, во втором — манипуляция с объемной формой (например, в глине).

Родословная скульптуры может быть связана с макетированием, глиняной основой «монтеспанского медведя», но не сведена к ней буквально, как к единственному варианту, исключаящему самостоятельное развитие и скульптуры, и рисунка, что имеет место в концепции А. Д. Столяра²².

Изобразительная форма, возникнув под напором практических задач — необходимости материализации цели охоты, становится средством совершенствования образного мышления, развития эстетического отношения к миру. Ибо художественное бытие изобразительной формы определяет ее огромное стимулирующее воздействие. Процесс эстетизации, «окультуривания» изобразительной формы — это одна из важнейших граней очеловечивания человека. В силу того, что изобразительная форма является не только формой отражения объектов природы, но и фор-

²¹ G. K. Chesterton, *The everlasting man*, London, 1927, p. 32.

²² См. А. Д. Столяр, *О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания*, стр. 50—52.

мой отражения чувств, «фактурой» мысли, она развивается в двуединстве требований изобразительных и выразительных, которые неосознанно и осознанно становятся художественной практикой.

Совершенствуясь в процессе развития искусства, художественная форма обеспечивает сохранность, целостность найденных изобразительных средств и возможность их эволюции как системы, как целостного комплекса. Этим определяется, в частности, глубокая традиционность «контурного» зверя и последующей эволюции формы изображений лишь на этой основе.

Если в ориньякских рисунках голова животного изображается в профиль, а рога развернуты в фас, то в последующем эти «наклеенные» рога получают перспективное изображение. Если первые «четыреугольные» звери имеют вытянутое туловище, короткие ноги, откиннутые вперед и назад, то, развиваясь, эта модель уточняется и совершенствуется. Но во всех случаях дальнейшее развитие художественной формы не начинается каждый раз с нуля, а представляет собой переосмысление и развитие исходных моделей, что позволяет проследить стадийность этого развития и выявить первичную модель — контурный рисунок зверя, но никак не скульптурное изображение.

Рассматривая развитие двухмерных изображений, мы обнаружим основной принцип и отвечающую ему модель — контур зверя, которая проглядывает во всех фазах эволюции. Принцип построения изобразительной формы выводится из признания плоскости, которую «нельзя проткнуть», можно лишь очертить на ней плоскую фигуру.

Только в процессе развития изобразительной формы человек все более осознает противоречие между трехмерностью объекта изображения и плоскостным характером изобразительной модели. В настойчивых поисках выхода из этого противоречия наш предок добивается своего рода синтеза двухмерных и объемных изобразительных средств. Так в Фон-де-Гом (Франция) эта проблема решается путем создания барельефной основы фигур, на которые затем наносится полихромная роспись. Таковы и полихромные фигуры, обведенные черным контуром, — в Альтамире, Фон-де-Гом, Бедейяк, Марсула.

Четко и безбоязненно выявлены в них две системы изобразительных средств — графические и живописно-тональные начала. Они, обогащая друг друга, раскрывают огромную традиционную культуру художественной формы, ее высшее достижение в искусстве палеолита.

Вопрос не только в том, как развивалась изобразительная форма этого искусства, но, прежде всего, почему она развивалась как форма художественная, как самая субъективная форма из всех «очеловеченных» форм. Лишь раскрывая эту проблему, мы придем к ответу, что послужило ее генезисом и что обусловило стремительный расцвет искусства в четвертичный период (не сводя проблему к магии и утилитарности).

Генетическая основа художественной формы — в более узкой закономерности, чем социализация сознания, в закономерности индивидуализации социального опыта. Вне соотношения с индивидом нет предпосылок к генезису искусства. Пока субъектом деятельности не является социальный индивид, возможно лишь моделирование практики, а не ее художественное воспроизведение.

Детерминированность художественной формы, отражение в ней общеродового, социального через деятельность и отношение индивида не нашла отражения не только в прошлых работах А. Д. Столяра, но и в автореферате его докторской диссертации. Этот аспект исследователем почти исключен из сферы внимания. Между тем именно здесь фокусируется вся многогранная сущность проблемы генезиса искусства.

Искусство глубже отличает начало верхнего палеолита от предшествующих периодов развития, чем техника изготовления орудий. Ибо именно в искусстве процесс индивидуализации сознания человека нашел наи-

более полное, документированное выражение, становление и утверждение социального «я».

По очень точному определению Л. С. Выгодского, «искусство есть общественная техника чувства» индивида, выражение социального через индивидуальное, субъективное, и никак иначе («его действие совершается в отдельном индивидууме») ²³.

Искусство — это самое субъективное и самое конкретное восприятие и отражение мира человеком. К нему он приходит путем возведения, возвышения социального, общеродового в индивидуальное. Предпосылки к этому складываются у неандертальцев, но осуществляет их, разворачивает лишь *Homo sapiens*, индивидуальное значение которого в родовой деятельности по своему удельному весу несоизмеримо с предшествующими эпохами.

Родившееся в глубокой древности, искусство человечно в своем восприятии мира, в утверждении сил человека.

На наш взгляд, суть изобразительного образа в том, что он рождается как форма визуального общения лишь в двуединстве изобразительных и выразительных функций. Как «знаки» пола, так и образ контурного зверя уже вбирают в себя и выражение состояния субъекта, и «описание», изображение объекта. Ибо объект лишь потому и изображается, что он оценивается и выражает отношение к нему субъекта. Поэтому концепция А. Д. Столяра, на наш взгляд, ошибочна.

Можно ли видеть в «охряном пятне» неандертальцев, в первых линиях на стене пещер отражения физиогномического движения человека?

Бесспорно да. Ибо это было произвольное движение, глубочайшим образом связанное с биологически-чувственным началом (уже манипуляция линий увлекает человека и эмоционально окрашивается, не говоря об обводке кисти руки — акте утверждения себя), с игровым действием (удовольствием от самого процесса и самого продукта), с социально-коммуникативной функцией (ибо изобразительный образ это и средство связи, средство общения).

Первобытный синкретизм с самого начала исходно определяет полифункциональную основу эмбриональных изобразительных форм. Эстетическое начало вырастает из неэстетического на основе синкретического единства биологических, чувственных, игровых, социально-коммуникативных функций образа. Все это — исходные будущей художественно-изобразительной формы. Вне их, минуя их, мы лишаем художественную форму ее генетических корней, что, в частности, и наблюдается, на наш взгляд, в концепции А. Д. Столяра. Однако, сказанным не зачеркивается значение работ этого исследователя, предпринявшего важную попытку наполнить абстрактную формулу искусствознания прошлых десятилетий — искусство «вырастало из неискусства» ²⁴ — живым, конкретным содержанием, исторически обосновать ее. Это нельзя недооценивать, но и абсолютизировать, допускать бесспорность и равноценность всех аспектов исследования было бы неправомерным.

В течение многих лет А. Д. Столяр настойчиво и упорно, несмотря подчас на скепсис и непонимание, идет к выявлению фактов репетиционной деятельности человека среднего палеолита, их выявлению и дешифровке.

Однако недостаточная разработанность в науке прошлых десятилетий эстетического аспекта проблемы генезиса художественной деятельности не могла быть полностью компенсирована усилиями одного исследователя. Естественно, что этот пробел сказался в работах А. Д. Столяра. Здесь хотелось бы ждать более действенного и пристального внимания эстетической науки к поставленной проблеме генезиса искусства. Харак-

²³ Л. С. Выгодский, Психология искусств, М., 1968, стр. 316, 317.

²⁴ Н. А. Дмитриева, Краткая история искусств, М., 1969, стр. 7.

терно, что за многие годы исследовательской работы А. Д. Столяра ни один из художественно-эстетических журналов нашей страны («Художник», «Искусство», «Творчество», «Декоративное искусство СССР») не смог дать не только оценки, но и какой-либо публикации, посвященной этой гипотезе.

Без суммирования усилий философской, эстетической, исторической, психологической наук решение проблемы генезиса искусства не может быть полным и исчерпывающим. Таков главный вывод, к которому нельзя не прийти, анализируя важные, но не лишённые существенных противоречий и просчетов исследования проблемы генезиса искусства, предпринятые А. Д. Столяром.

Суть проблемы генезиса изобразительного искусства не только в том, из чего выводить искусство — из знаково отмеченных, декоративных форм, орнаментального рисунка или «монтеспанского медведя», — но, прежде всего, как выводить. Ибо сущность генезиса искусства, генезиса эстетического сознания выявляется как специфическая составная генезиса индивидуального сознания, генезиса идеального (в данном случае визуального) образа. Этот процесс охватывает не одну, а все формы деятельности и формы «удвоения» социального опыта, выражающие сопричастность человека, в том числе и производственную деятельность, и родовую жизнь, и отношения полов. Иначе говоря, всю совокупность общественных отношений.

В. А. Горчаков

MAY ALL TYPES OF PALAEOLOGIC MAN'S DEPICTIVE ACTIVITY BE REGARDED AS ART?

R. Ya. Zhurov has not understood the basic idea, the aim of A. D. Stoliar's works. Actually his studies, strictly confined to analysing only archaeological sources, are directed at uncovering the earliest forms of depictive activity (the stage of «natural creativity» than began about 200 thousand years ago, and then, passing to the Upper Palaeolithic, the stage of the «natural dummy»). This depictive activity was not in itself art, but in the course of time it paved the way to the birth of Upper Palaeolithic animalism as a profound natural phenomenon. Such concrete historic investigation based upon Marxist-Leninist methodology has already yielded substantial results and opened up new vistas for research; it serves to advance science in the field of one of the most complex fundamental problems in history, that of comprehending the primary roots and embryonic phases of future art and reconstructing this process in an historically authentic and not a speculative aspect.

B. B. Piotrovski

NEANDERTHAL ART AND THE TECHNOLOGY OF «DUPLICATING» SOCIAL EXPERIENCE

In the course of man's continuous «duplication» of his social experience different levels of this process are reached. Stage by stage these are: the «reproduction» activity of Neanderthal man (such as exposing parts of an animal's carcass), modelling and the art of Homo Sapiens. The principal differences in the level of consciousness between Neanderthal Man and Homo Sapiens are determined by the correlation of the two components of social experience: «we» and «I»; by their proportion and relative significance in the interaction between man and nature. It is this different role of «we» and «I» that governs the process by which modelling gradually evolves into individually coloured artistic creativity. In this historically integral process the Aurignac outline drawings fulfil the mission of shedding the form, transmuting the contents of modelling into a new

contents and a new form, that of art, resulting in a «synthesis» of graphic and sculptural, of flat and three-dimensional images.

The question is not merely that of how the imagery evolved, but primarily that of why it evolved as an art form.

The essence of the problem of imitative art is not whether art should be traced back to the decorative forms, to the Aurignac drawings or to the «Montespan bear», but first of all — how to trace it. For the essence of the origin of art, the origin of aesthetic consciousness lies in its being a specific component in the aggregate genesis of individual consciousness, the genesis of an ideal (in this case, visual) image. This process embraces not one, but all forms of activity and all forms of «duplicating» social experience, which express man's participation, including the use of tools, clan life, relations between the sexes, communication. In other words, the totality of early man's social relations.

V. A. Gorchakov
