



ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ЭТНОГРАФИИ И АНТРОПОЛОГИИ

А. П. ОКЛАДНИКОВ

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИСКУССТВА

(В связи с критикой взглядов Н. Я. Марра на первобытное искусство)

Вопрос о происхождении искусства и вообще о существовании и характере первобытного искусства давно привлекает внимание исследователей. Это один из самых сложных вопросов истории культуры. Сложность его усугубляется тем, что в данной области издавна шла острая теоретическая борьба, находившаяся в неразрывной связи с борьбой философских и политических систем и отражавшая борьбу классов.

Сторонники ложных реакционных идей, «обосновывая» свои взгляды, всячески стремились запутать эту проблему, чтобы увести доверившихся им людей в болото мистики и идеализма или увлечь их в сторону вулгарного материализма, к биологической трактовке всего сложного и большого комплекса вопросов происхождения и первоначального развития искусства.

Не случайно Г. В. Плеханов в своих «Письмах без адреса» (1899—1900), развивая и обосновывая марксистские взгляды на искусство, основное место уделил общим вопросам первобытного искусства¹.

Эта работа, основанная на обширном и тщательно изученном этнографическом и отчасти археологическом материале, всей своей силой направлена против идеализма, против попытки оторвать искусство от жизни общества. В ней были отдельные ошибки, и некоторые из них существенные, но ценность ее определяется именно тем, что она разбила реакционные концепции буржуазных ученых, пытавшихся исказить сущность первобытного искусства.

С ростом противоречий капитализма, обострением и подъемом классовой борьбы, нашедшей отражение во всех областях культуры, и в частности в искусстве, реакционные тенденции, разумеется, не ослабели, а, наоборот, усилились.

Особенной остроты борьба вокруг вопроса о происхождении и характере первобытного искусства достигает в XX в. Загнивание капитализма и разложение буржуазной культуры находят в области искусства наиболее яркое выражение в повороте к неприкрытой мистике и символизму. «Идеологи» реакционных течений призывают к борьбе против реализма, пропагандируют индивидуализм и «искусство для искусства». Они вытаются «обосновать» порочную мысль о «циклическом» развитии искусства, о неизбежности его упадка и разложения, о неминуемой якобы гибели реалистического искусства, на смену которому, по их словам, идет формалистическое искусство, антиреалистическое и безидейное.

¹ Сборник «Искусство и литература», М., 1948, стр. 42—164.

Развивая свои реакционные взгляды, идеологи загнивающего капитализма пытались для «обоснования» их использовать также и факты, относящиеся как к первобытному искусству в собственном смысле этого слова, т. е. прежде всего к искусству каменного века, так и к искусству отсталых племен и народностей. Этим объясняется неожиданный интерес буржуазных искусствоведов к «примитивному искусству» вообще и к палеолитическому, в частности. Их, разумеется, привлекают не реализм этого искусства, не его жизненно сильные стороны, а, наоборот, черты грубой наивной стилизации, неумелости, подлинной примитивности. Буржуазные искусствоведы стремятся найти в этом нечто созвучное дикому экспрессионизму и бессмысленному антиреалистическому искусству современных цивилизованных дикарей капитализма.

Из многочисленных примеров, свидетельствующих о таком именно специфическом интересе буржуазных искусствоведов и археологов нашего времени к первобытному искусству, любопытна поразительная по своей откровенности статья К. Абсолона, опубликованная в 1949 г. в Нью-Йорке. В этой статье автор открыто предлагает «американским знатокам мистицизма ультрасовременного искусства» свой «уникальный материал», который, по его мнению, должен соответствовать их специальным потребностям. И действительно, взгляды автора статьи на искусство палеолита могут вполне удовлетворить самых взыскательных «искусствоведов» такого рода.

Абсолон начинает с того, что вслед за В. Паульке (Steinzeitkunst und moderne Kunst) находит «удивительное сходство» между художественными принципами ультрамодернистского искусства и произведениями палеолитических мастеров резьбы по бивню мамонта. Его восхищает условная сферическая голова и «безликость» Венеры из Дольних Вестониц, перекликающейся с такими же якобы аморфными статуями печально известного своими формалистическими работами скульптора Архипенко. Восторженно восклицая по этому поводу: «Nihil in mundo novi», Абсолон не ограничивается тем, что находит в палеолитическом искусстве мистическое проникновение «внутрь» формы, но и «обнаруживает» сексуально-биологические корни этого «палеолитического мистицизма». Выделяя среди палеолитических скульптур и рисунков гиперстилизованнные «ягодичные» статуэтки и фигуры с преувеличенно подчеркнутыми половыми признаками, он приписывает палеолитическому искусству обостренное сексуально-биологическое чувство и видит в нем проявление сексуального «libido». В своем стремлении угодить вкусам американских знатоков «ультрасовременного искусства» Абсолон с гордостью утверждает, что им открыта даже якобы «дилuviальная пластическая порнография», полностью соответствующая, таким образом, потребностям поклонников сюрреализма и прочих современных «измов»².

Цель таких попыток понятна. Она сводится к стремлению «исторически обосновать» и оправдать разложение буржуазного искусства Америки и капиталистической Европы; доказать «извечность» именно такого, с позволения сказать, «искусства» и, более того, подтвердить, что это и есть «венец» развития искусства вообще, его самое высокое «достижение». В действительности же сопоставлять современное буржуазное «искусство» с первобытным значит сравнивать подлинное детство человечества, полное бурно нарастающих сил, со старческим маразмом капитализма, мир надежды — с миром духовного опустошения, где царствуют животный эгоизм и злобный страх перед завтрашним днем.

Развертывая борьбу с буржуазной идеологией в данной области, нельзя забывать и о необходимости разоблачения псевдомарксистских

² К. Absolon, The diluvial anthropomorphic statuettes and drawings, especially the so-called Venus statuettes, discovered in Moravia, «Artibus Asiae», vol. XII, 3, N. 4, 1949, стр. 201 и сл.

вульгаризаторских взглядов, еще более опасных тем, что они выступают под прикрытием «революционной» фразеологии.

Огромное значение в борьбе за марксистское освещение вопросов о происхождении и развитии первобытного искусства, а также для разоблачения вульгаризаторских псевдомарксистских концепций, и в первую очередь порочных концепций Н. Я. Марра, имеют гениальные труды И. В. Сталина по вопросам языкознания. Эти труды, открывшие новую эпоху в науке о языке, определили новый важнейший этап в развитии всей марксистско-ленинской науки. Великий корифей науки И. В. Сталин углубил и далеко подвинул вперед разработку основных вопросов философии и важнейших проблем исторического материализма, науки об обществе. Он внес в марксистско-ленинскую науку вклад огромного значения, развил материалистическую диалектику, разработал новые стороны такого важнейшего вопроса исторического материализма, как вопрос о базисе и надстройке, дав им классическое по глубине и четкости определение.

И. В. Сталин разоблачил псевдомарксистский вульгаризаторский характер так называемого «нового учения о языке» Н. Я. Марра, вскрыл порочность утверждений последнего о языке как надстройке над общественным базисом и о классовом характере языка; с исчерпывающей ясностью определил действительное место и роль языка в общественной жизни. В трудах И. В. Сталина по вопросам языкознания раскрыта действительная связь истории языка с историей общества и показаны подлинные закономерности развития языков. Эти труды товарища Сталина освещают ярким светом творческого марксизма самые сложные и трудные вопросы общественных наук, в том числе такие, как проблема взаимоотношения языка и мышления, мышления и мировоззрения. И. В. Сталин разъяснил активную роль идей в общественной жизни, теоретически обосновал и раскрыл огромную роль передовой революционной теории.

В свете трудов И. В. Сталина по вопросам языкознания по-новому раскрываются и важнейшие вопросы искусствознания, действительное значение и роль искусства в общественной жизни. И. В. Сталин вооружил исследователей, изучающих происхождение искусства и его историю, всем необходимым для разоблачения и преодоления ложных псевдомарксистских концепций в этой области научного знания. Он указал единственно правильный путь к разрешению данной проблемы, вокруг которой, как уже отмечалось, издавна шла напряженная борьба между материалистами и идеалистами, между сторонниками прогрессивных взглядов, с одной стороны, и реакционных, лженаучных точек зрения, — с другой.

В этой области, как и во многих других областях общественных наук, не имеющих, казалось бы, прямой и непосредственной связи с языкознанием, долгое время сказывалось влияние так называемого «нового учения о языке» акад. Н. Я. Марра, усиленно насаждавшегося и пропагандировавшегося его сторонниками. Правда, ни сам Н. Я. Марр, ни его прямые последователи, «ученики», специально вопросами происхождения и первоначального развития искусства не занимались. Особых работ, посвященных искусству первобытного времени и его происхождению, у них нет, как нет и отчетливо сформулированного, в связной и последовательной форме изложенного очерка, посвященного этим вопросам.

Однако, вчитываясь в работы Н. Я. Марра и его прямых последователей, можно при всей запутанности и противоречивости излагаемых в них взглядов и положений установить наличие определенных, весьма устойчиво и достаточно последовательно проводимых тенденций, определенной системы взглядов на искусство, находящихся в неразрывной связи с порочными основными положениями так называемого «нового уче-

ния о языке». Бесспорно обнаруживается и то, что в разработке и пропаганде псевдомарксистских, вульгаризаторских положений «нового учения о языке» сторонниками последнего вопросы, связанные с первобытным искусством, занимали определенное и нередко важное место.

Это объясняется, во-первых, тем, что последователи «нового учения о языке», разумеется, без всяких на то оснований, претендовали на разрешение важнейших вопросов не только истории языка, но и истории культуры, а также мышления и мировоззрения, при этом отождествляя последние и подменяя одно другим. Таким образом, в круг проблем, которые включались в область «нового учения о языке», неизбежно попадали и вопросы о характере, смысловом значении древнейших памятников искусства и причинах их возникновения.

Это объясняется, далее, тем, что, вместо изучения языковых данных во всем их реальном богатстве, вместо выявления действительных закономерностей, внутренних законов развития языка, Н. Я. Марр пытался идти по пути насильственного подчинения языковых фактов своим схемам и концепциям, т. е. по пути их извращения. Не довольствуясь только данными языка, он привлекал и факты иного рода, которые должны были, как ему казалось, подкрепить стадиальную концепцию развития языка, придать ей внешнюю убедительность и силу. Так, например, для обоснования своих утверждений о взрыве, отделяющем одну «стадию» в развитии языка от другой, или о происхождении языка из магии, об «иррациональности» и религиозно-магическом характере первобытного мышления, он в ряде случаев ссылался на отдельные реальные факты из области этнографии, литературы, фольклора, мифологии или археологии, в действительности говорящие совсем о другом. Среди подобных фактов, естественно, оказывались также примеры, относящиеся к области искусства, взятые как из этнографии, так и из археологии.

Кроме того, по образному выражению акад. В. В. Виноградова, некоторые немарксистские утверждения Н. Я. Марра «проникли как болезнетворные микробы в сознание и практику противников «нового учения о языке», заразили все советское языкознание»³.

Такое же положение в значительной степени наблюдалось и в ряде других научных дисциплин, так или иначе сопряженных с языкознанием. Такова, например, обобщающая работа «Происхождение искусства» А. С. Гущина (1937), во многом оказавшегося под влиянием взглядов Н. Я. Марра, стремившегося максимально следовать этим взглядам и соответственно им интерпретировать факты из истории первобытного искусства. Сюда же относятся работа А. А. Миллера «Первобытное искусство» (1929), где по ряду важнейших вопросов последовательно выдерживается «яфетидологическая» точка зрения, статья Б. Б. Пиотровского «Первобытное искусство» (сб. «Первобытное общество», 1932 г.).

Под сильным влиянием марровских концепций рассматривались вопросы о происхождении первобытного искусства в довольно многочисленных работах, посвященных частным вопросам истории искусства и истории культуры вообще, конкретным проблемам этнографии и археологии. Примером может служить хорошо известная специалистам работа Б. Л. Богаевского об изображении «колдуна» из пещеры «Трех братьев», а наряду с ней и различные другие работы историков, археологов и этнографов.

Нельзя было не видеть вопиющих извращений марксизма, противоречий, несообразностей и нелепостей в общих концепциях Н. Я. Марра. Но это пытались объяснять характерной для него «своеобразной формой

³ Акад. В. В. Виноградов, Значение дискуссии в газете «Правда» по языкознанию для дальнейшего развития советской науки о языке. «Вестник высшей школы», 1950, № 9, стр. 33.

изложения» или непоследовательностью. Молчаливо проходя мимо явно неправильных установок как якобы несущественных и чуждых «духу учения» Н. Я. Марра, исследователи стремились следовать за его будто бы «марксистской основой» или тенденцией, а в результате оказывались в плену псевдомарксистских вульгаризаторских концепций, прикрытых «революционной» фразой.

Влияние Н. Я. Марра отразилось и на работах автора настоящей статьи. Вслед за Н. Я. Марром я полагал, что история мышления может быть разделена на два принципиально различных этапа или две стадии: 1) «конкретно-образное» и 2) «формально-логическое» мышление, хотя и не придерживаясь точки зрения о разделяющем их «взрыве». Разделялось мной и ошибочное, немарксистское положение о том, что звуковой речи якобы предшествовала «кинетическая» речь — «язык жестов».

Исходя из этих общих немарксистских положений, я пытался в ряде своих работ объяснить ими реализм первобытного искусства, а также стремился, хотя и безуспешно, увязать утверждения Н. Я. Марра и И. И. Мещанинова о «развитии первобытной письменности из кинетической речи» с имеющим прямое отношение к вопросам истории первобытного искусства анализом содержания и развития наскальных изображений Сибири (История Якутии, I, 1949, стр. 35, 201, 210). В действительности же собранные факты и результаты исследований, оказались и здесь направленными против существа положений Н. Я. Марра.

Развернутая острая критика концепций Н. Я. Марра должна помочь исследователям полностью осознать и преодолеть вред, принесенный науке этими концепциями, и вместе с тем содействовать более глубокой, подлинно марксистской разработке вопроса о происхождении первобытного искусства и его истории на основе исторического материализма, марксистско-ленинского учения об обществе и общественном сознании.

И. В. Сталин указывает: «Н. Я. Марр действительно хотел быть и старался быть марксистом, но он не сумел стать марксистом. Он был всего лишь упростиателем и вульгаризатором марксизма, вроде „пролеткультовцев“ или „рапповцев“»⁴. В этих словах товарища Сталина исчерпывающе определена суть порочных взглядов Н. Я. Марра.

В чем же заключаются эти немарксистские взгляды в применении к первобытному искусству? Суть их заключается в том, что сам Н. Я. Марр и развивавшие эти взгляды его «ученики» отрицали первобытное искусство. Они считали, что его вообще не было и не могло быть. По их мнению, те образцы изобразительной деятельности людей отдаленного прошлого, их скульптурные изделия, рисунки, орнамента, которые обычно определяются как памятники первобытного или «доисторического» искусства, не связаны с эстетической деятельностью или эстетическими чувствами и переживаниями, а следовательно, не имели качеств художественного произведения, не доставляли эстетического наслаждения.

Такое убеждение, с одной стороны, имело в своей основе положение о коренном, принципиальном отличии той «стадии мышления», на которой находились, по его мнению, люди каменного века и отсталые племена современности, от «стадии мышления» современного человека, т. е. людей классового общества. С другой стороны, оно вытекало из отношения Н. Я. Марра к эстетике вообще и к эстетическому анализу, в частности. Известно, что он по самым различным поводам неоднократно в решительных выражениях выступал против употребления термина «эстетика» в применении к искусству и против понятия «стиля» в истории материальной культуры, упрекая всех сторонников в таких терминах и выражаемых ими понятий в «формализме»⁵.

⁴ И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1951, стр. 33.

⁵ Н. Я. Марр, В тупике ли история материальной культуры?, «Известия ГАИМК», вып. 67, 1933, стр. 78.

Можно было бы с первого взгляда подумать, что в данном случае он выступает против буржуазного и дворянско-аристократического эстетского любования памятниками «чистого» или «незаинтересованного» искусства, против теории «искусство для искусства», против идеалистической эстетики, созданной идеологами паразитических классов. Можно было бы подумать, что Н. Я. Марр призывает к марксистской, диалектико-материалистической оценке тех или иных образцов искусства, противопоставляя ее буржуазной эстетике. На самом же деле у него речь идет о борьбе против теории «искусство для искусства» не с марксистских, а с совершенно иных позиций, — с точки зрения «нового учения о языке», на основе теории «стадиальных смен» в языке и мышлении. Именно поэтому Н. Я. Марр писал, что понятия стиля и эстетические понятия, в первую очередь понятие красоты, принадлежат к числу не реальных, а «мнимых закономерностей». Следовательно, он вполне сознательно и обдуманно отказывался от этих категорий, как «формальных», считая, что они должны быть заменены какими-то иными, «диалектическими» категориями «нового учения о языке».

Почему эстетические понятия и категории являются «мнимыми» и какими именно категориями их следовало бы заменить, в цитированной статье не сказано, но в других работах Н. Я. Марр говорит об этом достаточно ясно. Так, вместо категорий стиля или эстетических категорий, он для анализа памятников первобытного искусства выдвигает другие, взятые в готовом виде из основного арсенала «нового учения о языке». Таковы «производственные» или, при дальнейшей расшифровке, «тотемические» категории. Выдвигая последние взамен отвергнутых эстетических категорий, Н. Я. Марр исходил из своих общих вульгаризаторских, псевдомарксистских взглядов на характер и связь языка и мышления, языка и художественного творчества и прежде всего из механистического отождествления этих явлений, из отрицания их специфики и качественного своеобразия. Отождествление этих явлений человеческой деятельности неизбежно приводило к автоматическому перенесению общих идеалистических выводов Н. Я. Марра относительно языка также и на искусство.

«Со словами идут, — писал Н. Я. Марр, — точнее, неразрывно связаны, пути мышления, техника восприятия, сначала внешнего и затем внутреннего мира, образы, творчество. Здесь источник своеобразного гранения художественных форм, когда бы и где бы эти формы ни возникали»⁶.

Язык, мышление и художественное творчество, разумеется, неразрывно связаны одно с другим. В этом не может быть никакого сомнения. Но та связь, о которой говорит Н. Я. Марр, не имеет ничего общего с марксизмом, с исторической реальностью. Как видно из приведенных примеров, он ставил художественные образы и творчество в полную зависимость от слова и языка и, даже более того, механистически сводил их к языку, отождествлял с языком, отрицая их качественное своеобразие и специфику для того, чтобы, как уже сказано выше, автоматически перенести затем все ложные, мнимые закономерности, «установленные» им для языка и мышления, на искусство, на художественное творчество.

Каковы же были эти «законы»? Это были, прежде всего, так называемые «семантические законы», в свете которых, по Марру, и полагалось рассматривать памятники первобытного искусства. Как известно, именно свою «яфетическую семантику» как якобы «материалистическую» и «марксистскую» Н. Я. Марр настойчиво противопоставлял тому учению о значении слов, которым издавна и с большой пользой занималось сравнительное языковедение. Этих исследователей Н. Я. Марр упрекал, с од-

⁶ Н. Я. Марр. О яфетической теории, Избр. работы, т. III, стр. 70

ной стороны, в идеализме, в «отвлеченности» и «абстрактно-логическом» характере их работ, а с другой,— в том, что их работы якобы имеют «анакронистический», т. е. антиисторический характер, что они игнорируют и извращают действительную историю лексики и связанных с нею понятий⁷.

Декларативно утверждая, что излагаемые им взгляды направлены против идеализма, обвиняя сравнительное языкознание в идеализме, сам Н. Я. Марр в действительности последовательно развивал не материалистические, а субъективно-идеалистические представления о языке и мышлении.

Если оставить в стороне декларативные утверждения и обратиться к истинному существу основных теоретических положений Н. Я. Марра, то мы увидим, что на самом деле он развертывает совершенно иные взгляды, вся суть которых заключается в утверждении, будто язык, а с ним и мышление первобытного человека соответствовали вовсе не природе, не реальному обществу, а иллюзорному тотему — «объединителю коллектива». Этот воображаемый тотем у Н. Я. Марра и есть «организованный труд» и «фактор творчества», «общественность», «коллектив», «хозяйственное сосредоточение человеческих масс».

Все содержание мышления первобытного человека и, следовательно, семантика слов, по Н. Я. Марру, определялись не реальными понятиями, соответствующими в той или иной степени объективной действительности, а религиозно-магическими образами и представлениями. Мышление было иррациональным, язык вырос не на почве реальной действительности, а на почве магии и представлений о богах или духах; язык выражал не объективные закономерности природы и человеческого общества, а только иллюзорный, мнимый мир религиозно-магической фантастики. Именно эту субъективно-идеалистическую мысль об ирреальности представлений первобытного человека, об отсутствии в них связи с объективной действительностью Н. Я. Марр с особой отчетливостью выразил в своей программной статье «О яфетической теории».

Эти субъективно-идеалистические положения Н. Я. Марр переносил из области семантики языка на искусство. Под этим углом зрения рассматривал он образы первобытного искусства и его идейное содержание, утверждая, что все явления, входящие в область первобытного искусства, как и связанные с ними термины, не отражают окружающей человека реальной действительности, не имеют конкретного реалистического содержания, а целиком соответствуют отвлеченному «производству», в конечном счете «тотему».

В наиболее общей форме отрицание объективной ценности образов искусства, а также всех вообще эстетических категорий, а заодно и научных, как отражения реальности действительного мира, выражено в одной из последних работ Н. Я. Марра, где говорится: «В научной истине есть художественная красота, в художественной красоте — научная истина. И обе они не сами предметы природно или не сами природные явления, а отвлеченности, абстракции их, воплощенные в формы из природной материи...»⁸. С первого взгляда можно было бы подумать, что это только лишь своеобразная, неуклюжая попытка выразить своими словами теорию отражения. Однако зачем было бы в таком случае избегать этого прямого и точного ленинского определения? На самом деле здесь налицо совершенно иная, махистская в истоке, точка зрения. С этой именно точки зрения Н. Я. Марр рассматривал частные явления искусства, например краски, цвета. Он писал: «...цвета (краски) во всяком случае не могут быть трактованы на первых этапах ни с художе-

⁷ Н. Я. Марр, Избр. работы, т. III, стр. 32.

⁸ Н. Я. Марр, О лингвистической поездке в Восточное Средиземноморье, «Известия ГАИМК», вып. 89, 1934, стр. 128

ственной точки зрения в смысле их появления для красоты, ни с натуралистического восприятия, как цвета того или иного космического тела или явления, как мы то воспринимаем»⁹.

Последовательно придерживаясь этих идеалистических взглядов, Н. Я. Марр отрицал также реальную эмоциональную природу эстетических переживаний именно потому, что это была реальность. По той же причине он отвергал и реальность содержания эстетики, как отвечающей отрицаемым им определенным «чувственным, якобы, потребностям человека». Взамен эстетического чувства и эстетических образов действительности он предлагал «идеологию и форму»¹⁰, т. е. выражал типичные для субъективного идеализма взгляды на познание не как на более или менее точное отражение действительности, а как на способ или форму «организации опыта». Эта «форма» и «идеология» у Н. Я. Марра имели, следовательно, антиматериалистический характер, являлись прямым выражением солипсизма в его гносеологических взглядах.

На практике Н. Я. Марр хорошо понимал, что эстетическое чувство, как и все прочие чувства, является реальностью, что отрицание эстетического чувства противоречит элементарному здравому смыслу и его собственным личным переживаниям. Понимая это, он писал в свое оправдание: «Мы не стремимся к славе Герострата, трудно нас упрекнуть в принадлежности к той группе мыслителей, которая предпочитает всему Пушкину, хотя бы части его творений, любой, будь самый будничней, утилитарный предмет...»¹¹. Но суть дела была гораздо глубже, чем это казалось самому Н. Я. Марру. Она заключалась, как мы видели, не в личной оценке значения тех или иных конкретных эстетических ценностей, а в более общем и широком философском взгляде на искусство, и в особенности на древнейшее искусство человечества, взгляде неправильном и порочном в самой своей основе.

Отрицая реальную основу категорий искусства, отвергая соответствие художественных образов и представлений действительности, существующей вне человека, Н. Я. Марр тем самым отвергал и познавательное значение искусства. Идя по этому пути, он, независимо от своего желания, вместо марксизма пришел к махизму, к борьбе против ленинской теории отражения, против основных положений марксистской философии.

Противопоставляя материализм идеализму, В. И. Ленин указывал, что есть две линии философских направлений: «Одна линия — что чувства дают нам верные изображения вещей, что мы знаем *самые эти вещи*, что внешний мир воздействует на наши органы чувств. Это — материализм, с которым не согласен агностик. В чем же *суть* его линии? В том, что *он не идет дальше* ощущений, в том, что *он останавливается по сию сторону явлений*, отказываясь видеть что бы то ни было „достоверное“ за пределами ощущений»¹².

«В противоположность идеализму, — говорит И. В. Сталин, — который оспаривает возможность познания мира и его закономерностей, не верит в достоверность наших знаний, не признает объективной истины, и считает, что мир полон „вещей в себе“, которые не могут быть никогда познаны наукой, — марксистский философский материализм исходит из того, что мир и его закономерности вполне познаваемы, что наши знания о законах природы, проверенные опытом, практикой, являются

⁹ Н. Я. Марр. К семантической палеонтологии в языках неафетических систем, «Известия ГАИМК», т. VII, вып. 7—8, стр. 44, 1931.

¹⁰ Н. Я. Марр. Доистория, предистория и мышление, «Известия ГАИМК», вып. 74, стр. 7, 1933.

¹¹ Н. Я. Марр, Скифский язык, Избр. работы, т. V, стр. 202.

¹² В. И. Ленин, Материализм и эмпириокритицизм, Соч., т. 14, стр. 95.

достоверными знаниями, имеющими значение объективных истин, что нет в мире непознаваемых вещей, а есть только вещи, еще не познанные, которые будут раскрыты и познаны силами науки и практики»¹³.

Тот факт, что в понимании коренных вопросов философии Н. Я. Марр шел не по пути, указанному классиками марксизма, а по идеалистическому пути, по линии агностицизма, несомненно, зависел от источника, из которого черпал Н. Я. Марр свои представления о марксизме, от прямого влияния на него профессиональных упрощателей и извратителей марксизма. Н. Я. Марр был подготовлен к восприятию этого влияния тем, что его философское мировоззрение оформлялось под воздействием буржуазного позитивизма. Такая подготовка облегчала усвоение махизма и вульгарно-социологических, механистических взглядов, легших в основу его концепций.

Несомненно, одно из первых мест по силе влияния на философское мировоззрение Н. Я. Марра принадлежит известному русскому махисту А. А. Богданову, а также отчасти другим его единомышленникам и продолжателям, с которыми иногда Н. Я. Марр пытался спорить по частным вопросам. Но в самом главном, самом существенном, и прежде всего в теории познания, он оказался в плену махистских концепций. Отрицание объективной основы представлений первобытного человека об окружающем его мире, несомненно, восходит у Н. Я. Марра, именно к разоблаченным В. И. Лениным попыткам русских махистов подменить марксизм, диалектический материализм, тонкой идеалистической фальсификацией гносеологии, буржуазным агностицизмом.

Утверждая, что в ощущениях и в сознании первобытного человека не было «знаний материальной сущности предметов», что это была одна только «видимость», а не отражение реальности, Н. Я. Марр шел вслед за Э. Махом и его русскими сторонниками. К взглядам Н. Я. Марра поэтому полностью относится то, что писал В. И. Ленин о взглядах самого Маха: «Мы спрашиваем: дана ли человеку, когда он видит красное, ощущает твердое и т. п., объективная реальность или нет? Этот старый, престарый философский вопрос запутан Махом. Если не дана, то вы неизбежно скатываетесь вместе с Махом в субъективизм и агностицизм, в заслуженные вами объятия имманентов, т. е. философских Меньшиковых. Если дана, то нужно философское понятие для этой объективной реальности, и это понятие давно, очень давно выработано, это понятие и есть *материя*»¹⁴.

В частности, рассуждения Н. Я. Марра о цвете и восприятии его первобытным человеком в точности повторяют «эмпириосимволические» измышления таких реакционных сочинителей, каким был меньшевик Юшкевич. Достаточно вспомнить характеристику гносеологических построений Юшкевича, данную В. И. Лениным, чтобы увидеть в них прямой источник философских взглядов Н. Я. Марра, определивших и его цитированные выше формулировки относительно цвета и красок.

«Г. П. Юшкевич, — писал В. И. Ленин, — проповедует «новый» эмпириосимволизм. И «ощущения голубого, твердого и пр., эти якобы данные чистого опыта» и «создания якобы чистого разума, как химера или шахматная игра», все это «эмпириосимволы» («Очерки», с. 179). «Познание эмпириосимволистично и, развиваясь, оно идет к эмпириосимволам все более высокой степени символизации». «Этими эмпириосимволами являются... так называемые законы природы» (ib.). «Так называемая настоящая реальность, бытие само по себе, это — та инфинитная» (ужасно ученый человек г. Юшкевич!) «предельная система символов, к которой стремится наше знание» (188)¹⁵.

¹³ И. В. Сталин, О диалектическом и историческом материализме. Госполитиздат, 1951, стр. 12.

¹⁴ В. И. Ленин, Материализм и эмпириокритицизм, Соч., т. 14, стр. 117.

¹⁵ Там же, стр. 154.

Но что же предлагал Н. Я. Марр взамен отрицаемого им реалистического содержания первобытного искусства и искусства вообще, взамен его эстетического основания? «Собственно вся сущность и художественной красоты и научной истины в этой качественной действительности, количественной высокого давления созидательной динамичности...»¹⁶ — писал Н. Я. Марр по этому поводу. Махистский характер таких утверждений очевиден.

«Динамичность» и «качественная действительность» здесь не что иное, как «энергия», или «энергетический баланс» Богданова, относительно аналогичных упражнений которого В. И. Ленин писал: «Богданов занимается вовсе не марксистским исследованием, а переодеванием уже раньше добытых этим исследованием результатов в наряд биологической и энергетической терминологии. Вся эта попытка от начала до конца никуда не годится, ибо применение понятий «подбора», «ассимиляции и дезассимиляции» энергии, энергетического баланса и проч. и т. п. в применении к области общественных наук есть *пустая фраза*. На деле никакого *исследования* общественных явлений, никакого уяснения *метода* общественных наук *нельзя* дать при помощи этих понятий. Нет ничего легче, как наклеить «энергетический» или «биологосоциологический» ярлык на явления вроде кризисов, революций, борьбы классов и т. п., но нет и ничего бесплоднее, схоластичнее, мертвее, чем это занятие»¹⁷.

Под этой махистской схоластической терминологией, заимствованной Н. Я. Марром у Богданова в готовом виде, скрывалось и соответствующее содержание, разумеется, идеалистическое, чисто богдановское. Как следует из контекста дальнейшего изложения, «динамичность» эта оказывается не чем иным, как иллюзорной магической силой — «тотемом». Так, термины «цвет», а вместе с ним «красный», «краска», по мнению Н. Я. Марра, выросли из представления об астральном тотеме — солнце. Они, по его словам, восходят генетически к «солнцу», «к нему же может восходить и образ в значении вида, явления, знамени, астрального тотема, да вообще — тотема, какой бы спецификации он ни был»¹⁸.

То же самое, по мнению Н. Я. Марра относится к другим проявлениям и элементам искусства. Все они, по его словам, чужды связи с реальностью в сознании первобытного человека. Все это — проявления одной всеобъемлющей, универсальной сущности — тотема. «В них, как в красках, — творческая сила, присущая тотему, выявление его качеств, символ, требующий идеологического расшифрования социального порядка»¹⁹. Таким образом, отрицание эстетической ценности произведений первобытного искусства и его эстетического значения у Н. Я. Марра исходило прежде всего из убеждения в том, что ощущения и понятия первобытного человека, различные образы, возникавшие в его мозгу, не были сколько-нибудь точным отражением многообразия окружающей его действительности, что они соответствовали только иллюзорным представлениям о фантастическом существе — «тотеме».

Но что же в действительности представлял собой этот тотем в том смысле, в каком его понимал Н. Я. Марр?

Было бы совершенно неправильно видеть здесь тот мифологический образ тотема, т. е. животного предка, который так хорошо известен ученым по данным австралийской, скажем, или индейской этнографии.

¹⁶ Н. Я. Марр, О лингвистической поездке в Восточное Средиземноморье, стр. 128.

¹⁷ В. И. Ленин, Материализм и эмпириокритицизм, Соч., т. 14, стр. 314

¹⁸ Н. Я. Марр, К семантической палеонтологии в языках неафетических систем, стр. 45.

¹⁹ Там же, стр. 44.

«Тотем» Н. Я. Марра имеет общее с ним только в названии, содержание же этих понятий совершенно различное. Недаром сам Н. Я. Марр употреблял два понятия: производственный тотем и этнологический тотем, четко (для себя) разграничивая их.

«Тотем», в понимании Н. Я. Марра, расшифровывается именно как «производственный» тотем, противопоставляемый «этнологическому» тотему австралийских и тому подобных мифов. «Тотем» этот — чистейшая кабинетная абстракция и притом опять-таки махистская, богдановская абстракция. Для Марра, как и для Богданова, это лишь отвлечение, иллюзорное обозначение «производства» и первобытного «коллектива». Иными словами, перед нами не что иное, как махистская замена голого и откровенного идеализма скрытым идеализмом путем «подстановки» психического под физическое в виде «социально-организованного опыта», предстающего в облике «тотема».

Отсюда ясно, насколько неправильно было бы вместо последовательного разоблачения идеалистической сущности порочного «учения» Н. Я. Марра и его последователей бороться против сравнительно-исторического изучения мифологии отсталых народов и первобытной религии, не имеющего ничего общего с концепциями Н. Я. Марра. Вместе с тем отсюда видно, как глубоко увяз Н. Я. Марр в болоте идеализма.

Чтобы наглядно представить себе всю глубину этих идеалистических заблуждений в применении к нашей конкретной теме, следует противопоставить им то, что было на самом деле в реальной истории первобытного человечества и его культуры.

«Подстановка психического под физическое» махистами и Н. Я. Марром, о чем говорилось выше, облегчалась в данном случае двумя обстоятельствами, которые они в своих целях и использовали. Первое из них заключается в относительности познания, в том, что, как указывал В. И. Ленин, сознание «есть только отражение бытия, в лучшем случае приблизительно верное (адекватное, идеально-точное) его отражение»²⁰. Совершенно очевидно, что сознание первобытного человека было еще более приблизительным, давало еще менее точное представление о действительном бытии, чем сознание современного человека, уже по той причине, что первобытные люди были задавлены гнетом природы и не имели правильного представления о самых элементарных, с нашей точки зрения, вещах и явлениях. Но было бы совершенно неправильным преувеличивать, абсолютизировать относительность познания вообще, так, как это делали махисты. Нельзя также изображать сознание первобытного человека в целом только в отрицательном плане, ограничивать его одними иррациональными моментами, как это делал Н. Я. Марр.

В. И. Ленин показал, как, преувеличивая, абсолютизируя относительность познания, игнорируя диалектику, махисты дошли до субъективного идеализма, до отрицания реальной основы ощущений и представлений вне сознания. То же произошло с Н. Я. Марром, который должен был прийти и пришел, как мы видели, к огульному отрицанию реальных познавательных возможностей первобытного человека, преувеличивая отрицательные, слабые стороны его сознания и отрицая положительные, сводя все к иррациональному началу, к «тотему».

Как бы ни был беспомощен первобытный человек, его сознание уже в какой-то мере верно отражало объективную действительность или ее определенные явления и стороны. В нем были зачатки реальных знаний, правильных представлений о мире, рождавшихся, непрерывно нараставших и корректировавшихся в процессе трудовой деятельности, трудовой практики. Без этого было бы вообще невозможно самое существование человека и развитие его культуры. Следовательно, каким

²⁰ В. И. Ленин, *Материализм и эмпириокритицизм*, Соч. т. 14, стр. 312.

бы приблизительным ни было отражение реального мира в сознании первобытного человека, оно все-таки было отражением именно этой объективной действительности во всем ее многообразии, а не мнимого марковского «тотема».

Совершенно очевидно и то, что действительность отражалась в сознании человека в разных формах. С одной стороны, это были логические категории, т. е. зачатки науки, с другой стороны,— конкретные образы, определяющие содержание искусства и тоже обобщающие действительность, но в своей собственной, качественно своеобразной, специфической форме. Следовательно, и то и другое одинаково было качественно-своеобразным проявлением познавательной деятельности человеческого ума, направленной в конечном счете на борьбу с природой, на овладение ее силами.

Именно эта мысль лежит, как известно, в основе материалистических суждений об искусстве, излагаемых Н. Г. Чернышевским в его знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», где он писал, что искусство является, прежде всего, отражением, воспроизведением действительности: «...первое значение искусства, принадлежащее всем без исключения произведениям его,— воспроизведение природы и жизни»²¹. Но это еще не все. Искусство, писал Н. Г. Чернышевский далее, воспроизводит жизнь, но не ограничивается этим, а имеет еще и другое, более важное значение,— оно объясняет жизнь, помогает понять, т. е. познать ее полнее и глубже своими специфическими средствами: «часто достаточно обратить внимание на предмет, что всегда и делает искусство, чтобы объяснить его значение или заставить лучше понять жизнь. В этом смысле искусство ничем не отличается от рассказа о предмете; различие только в том, что искусство вернее достигает своей цели, нежели простой рассказ, тем более ученый рассказ»²².

С этой последовательно-материалистической точки зрения совершенно исключительное значение должны иметь уже первые опыты применения палеолитическим человеком тех самых красок и цветов, которые, по словам Н. Я. Марра, будто бы не имели никакой «натуралистической ценности».

Уже сам по себе факт наличия определенных искусственно выполненных красочных пятен, известных еще с конца мустьерского времени, свидетельствует об огромных успехах познавательной умственной деятельности человека. Красный или охристожелтый цвета, разумеется, реально существовали в природе, окружавшей неандертальца. Но суть дела не в этом, а в том, что неандерталец смог, наконец, по собственному желанию, намеренным образом, искусственно воспроизвести эти цвета и, прежде всего, красный цвет. Это значит, что красный цвет был уже осознан человеком в его специфике и выделен им в сознании из всего многообразия явлений окружающего мира как нечто особое, как нечто важное, существенное.

Так случилось, несомненно, потому, что это и в самом деле было не чем-то второстепенным и случайным, а общим и характерным признаком действительно важных для первобытного человека явлений и фактов реальной действительности. Красный цвет не представлял собой нечто чуждое природе; он имел совершенно реальный характер, хотя на этой реальной основе мог со временем возникнуть, и очень рано возник, сложный комплекс образов и идей. Это был прежде всего цвет свежей крови, как собственной крови человека, так и добываемых им животных. Это был также цвет огня, пылавшего в кострах под сводами пе-

²¹ Н. Г. Чернышевский. Избр. философ. произв., т. I, Госполитиздат, 1950, стр. 146.

²² Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности, Избр. философ. произв., стр. 156.

пещерных жилищ и на стоянках неандертальцев. Это был, наконец, цвет согревавшего людей солнца (ср. русское «красное солнышко»), а также во многих случаях и цвет земли, скал, древесной коры и листьев, среди которых жили неандертальцы.

Тем не менее на протяжении многих сотен тысячелетий факт наличия красного цвета в природе попросту еще не входил в полуживотное сознание первобытного человека, оставался за его пределами. Теперь, наконец, это событие произошло.

Само по себе нанесение простого бесформенного пятна красной или близкой к ней по тону желтой или оранжевой окраски на плитку камня означало, следовательно, огромный шаг вперед в развитии познавательной деятельности первобытного человека, в сложном и тяжелом пути его «от незнания к знанию».

Не менее, если не более, важны и первые, хотя бы и самые грубые, самые несовершенные попытки воспроизведения формы тех или иных предметов, их контуров и очертаний, какими являются, очевидно, чашечные углубления из тех же мустьерских памятников.

Значение этих попыток тем важнее для истории человеческого сознания и истоков искусства, что в данном случае речь идет о категориях, несравненно более глубоких и сложных по их отвлеченности, чем цвет, о явлениях, значительно менее наглядных и ярких с точки зрения силы и глубины воздействия доставляемых ими зрительных раздражений. Яркий и сильный цвет в данном отношении, конечно, конкретнее и проще для восприятия, чем абстрактный круг. Кроме того, воспроизвести круг на плите камня было сложнее, чем повторить красочное пятно. Для первого акта достаточно было перенести на плоскость готовую в ее природном состоянии краску, например, охру, и размазать ее. Для второго же требовалось действие несравненно более высокого интеллектуального порядка, несравненно более глубокое усилие абстрагирующей действительности человеческого мозга.

Особенно интересно, что на известной плите из Ля-Ферраси чашечные углубления располагались не поодиночке, а компактной группой, и притом так, что в их размещении обнаруживается какая-то внутренняя связь, очевидно, не лишенная изобразительного смысла. Если принять во внимание имеющиеся для более позднего времени примеры сочетания круглых пятен и углублений с фигурами животных, эта возможность, как справедливо заметил С. Н. Замятнин, кажется особенно вероятной и естественной.

Всего этого, следовательно, уже достиг неандертальский человек еще на заре человеческой истории.

Несравненно дальше пошли по проложенному для них предками пути потомки неандертальцев, люди верхнего палеолита, достижения которых в данной области очевидны даже и для тех, кто подобно Н. Я. Марру, вовсе не намерен считать их скульптуру, орнаментику, графические рисунки и, наконец, удивительную живопись произведениями искусства. Поразительный по своей жизненной силе реализм палеолитического рисунка есть прямое выражение объективного начала в сознании первобытного человека, показатель глубины и мощи этого единственного источника творческой деятельности мастеров пещерной живописи, скульпторов и резчиков по кости ледникового времени. На этом основании выросли грозные в своей ярости бизоны Альтамыры, величественные мамонты из Мальты в Сибири и пещеры Фон де Гом во Франции, отсюда идут жизнерадостные мохнатые кони Ляско и все остальные шедевры палеолитического искусства.

Ничего этого, разумеется, не могло бы появиться, если бы искусство первобытного человека и на самом деле не отражало реального мира, а в этом отражении не схватывало бы в той или иной степени адекватно, точно и верно существенного и жизненно важного, если бы оно было

целиком ограничено одной фантастикой, одними иллюзорными «тотемами», к которым его сводил Н. Я. Марр. Первобытное искусство отражало, конечно, борьбу двух противоположных начал в сознании древнейшего человека. Но даже и в тех случаях, когда оно было поставлено на службу первобытной религии, колдовству и магии, в реалистическом характере его образов с непреодолимой силой пробивались реальные достижения трудовой деятельности человека, отражались положительные стороны его умственной деятельности, завоевания его ума.

Критически рассматривая вульгаризаторские построения «нового учения о языке» в той мере, в какой они касаются искусства, нельзя далее обойти и вопроса о возникновении эстетических представлений и эстетического чувства.

Идеалистически мыслящие искусствоведы развивали взгляды, сущность которых сводится к утверждению изначальности искусства и чувства прекрасного у человека и даже вообще во вселенной, как выражения абсолютной идеи, абсолютного духа. В свою очередь позитивисты и вульгарные эволюционисты, развивая ошибочные вульгарно-материалистические взгляды Дарвина по этому вопросу, усугубляя его ошибку, утверждали, что искусство и эстетическое чувство у человека имеют врожденный биологический, а не социальный характер, что здесь нет никакого принципиального отличия между человеком и животным, что искусство вместе с эстетическим чувством существует и в мире животных. Так думал, например, Г. Спенсер, полагавший, что музыка возникла прямо из биологических ощущений как непосредственное выражение чувственного возбуждения. Богданов прямо писал, что музыка и танцы имеются и у животных и между музыкой и танцами человека и животных нет никакого качественного различия. На эту вульгарно-материалистическую биологизаторскую точку зрения соскльзнул даже Г. В. Плеханов, что было, несомненно связано с его меньшевистскими тенденциями, отрицательно отразившимися в правильных по общему направлению работах об искусстве.

Ошибочность таких взглядов очевидна, ее с полной определенностью разоблачили основоположники марксизма, указавшие на глубочайшее качественное отличие так называемого «искусства» животных от настоящего, человеческого искусства.

Н. Я. Марр, как мы видели, решительно выступал против существования искусства не только в мире животных, но даже и у первобытного человека, у людей верхнего палеолита. Но, отвергая на словах наличие искусства у животных, отвергая идеалистическую точку зрения об изначальности искусства в природе, Н. Я. Марр и здесь в своих собственных построениях шел не по марксистскому, а по вульгаризаторскому пути, грубо упрощая и искажая действительное положение дела.

Из его высказываний с логической неизбежностью вытекает положение о возникновении искусства и эстетического чувства только в очень поздние времена, только в классовом обществе, без всяких предпосылок и корней в первобытном периоде. Н. Я. Марр и его последователи считали, что такие представления и чувства возникают чрезвычайно поздно и в палеолите их во всяком случае еще не было. При этом они молчаливо исходили из тех эстетических представлений и чувств, которые имеются у людей нашего времени.

Между тем, как блестяще показал еще Н. Г. Чернышевский, совершенно очевидно, что эстетические представления и чувства не являются чем-то постоянным, неизменным и вечным и что они не могли возникнуть сразу, без длительной подготовки, в законченном виде. Такие абсолютные эстетические чувства и представления, как и все другие, являются, разумеется, идеалистической фикцией; вместе с тем признание их коренится в метафизических взглядах на развитие в природе и в обществе.

Рассматривая эстетические чувства и представления с исторической точки зрения, мы должны, следовательно, четко разграничить прежде всего их предпосылки, самую возможность их возникновения, а затем уже факт превращения этой возможности в действительность. Чтобы разобраться в вопросе о времени возникновения искусства и его корнях, естественно, следует сначала обратиться к простейшим предпосылкам и к условиям, при которых вообще может возникнуть искусство и без которых оно немислимо.

Возникновение искусства и эстетического чувства невозможно, прежде всего, без соответствующего развития органов чувств человека: способности видеть, различать и ощущать цвета, краски, объем и форму предметов. Об этом хорошо сказал Н. Г. Чернышевский: «С чувствами зрения и слуха неразрывно соединено эстетическое чувство и не может быть мыслимо без них»²³.

Развитие органов чувств является в свою очередь результатом длительного исторического процесса. Маркс писал об этом с исчерпывающей ясностью: «...только благодаря (предметно) объективно развернутому богатству человеческой сущности получается богатство субъективной *человеческой* чувственности, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы,— словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться *чувства*, чувства, которые утверждаются как *человеческие* существенные силы. Не только обычные пять чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), одним словом, *человеческое* чувство, человечность органов чувств, возникают только благодаря бытию *их* предмета, благодаря *очеловеченной* природе. *Образование* пяти чувств,— это продукт всей всемирной истории»²⁴.

Замечательно, что в этом отношении даже наиболее примитивные предки и родичи человека, как показывают опыты над обезьянами, несомненно, стояли значительно выше всех остальных животных. Они способны были гораздо полнее и глубже ощущать и воспринимать действительность, что в значительной мере и обеспечивало им успех в борьбе за существование, так как превосходство предков человека над животным опиралось не на их физические качества, но прежде всего — на интеллектуальные, на развитие мозга.

Энгельс указывал: «Сначала труд, а затем и вместе с ним членораздельная речь явились двумя самыми главными стимулами, под влиянием которых мозг обезьяны постепенно превратился в человеческий мозг, который, при всем своем сходстве с обезьяньим, далеко превосходит его по величине и совершенству. А параллельно с дальнейшим развитием мозга шло дальнейшее развитие его ближайших орудий — органов чувств. Подобно тому как постепенное развитие речи неизменно сопровождается соответствующим усовершенствованием органа слуха, точно так же развитие мозга вообще сопровождается усовершенствованием всех чувств в их совокупности. Орел видит значительно дальше, чем человек, но человеческий глаз замечает в вещах значительно больше, чем глаз орла. Собака обладает значительно более тонким обонянием, чем человек, но она не различает и сотой доли тех запахов, которые для человека являются определенными признаками различных вещей. А чувства осязания, которым обезьяна едва-едва обладает в самой грубой, зачаточной форме, выработалось только вместе с развитием самой человеческой руки, благодаря труду»²⁵.

²³ Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности, стр. 94.

²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, 1930, стр. 627.

²⁵ Фр. Энгельс, Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека, Диалектика природы, Госполитиздат, 1950, стр. 135—136.

Весьма существенной, хотя вовсе не главной и не единственной, предпосылкой для возникновения искусства является также выросшее на основе развития всех указанных выше чувств ощущение ритма, т. е. возможность воспринимать определенные, закономерно повторяющиеся сочетания или чередования звуков, линий, красок, доставляющих нам эмоциональное удовлетворение.

Но все это были только предпосылки, только элементарные первичные условия для качественно иных явлений, подготовивших и вызвавших развитие искусства.

Общеизвестно, что специфической чертой искусства является образный характер свойственных его сфере представлений. Столь же характерен, специфичен для искусства конкретно-чувственный, эмоциональный характер связанных с этими образами переживаний. В отличие от науки, например, искусство несравненно сильнее и глубже связано с миром первичных ощущений, полнее и непосредственнее отражает, а вместе с тем и возбуждает их.

Самым главным, наиболее существенным из всех этих чувств является ощущение внутреннего удовлетворения или его разновидность более глубокой эмоциональной окраски — чувство наслаждения и радости, вызываемое произведениями и образами совершенного искусства, — то самое, о котором Н. Г. Чернышевский сказал: «Ощущение, производимое в человеке прекрасным, — светлая радость, похожая на ту, какую наполняет нас присутствие милого для нас существа»²⁶.

Именно здесь, очевидно, в основном и заключается специфическая сущность эстетического чувства. Как уже сказано выше, такое высокое и сложное чувство не могло возникнуть сразу, оно не было и не могло быть врожденным человеку, а явилось результатом определенного исторического развития. Оно, разумеется, не могло возникнуть у древнейших людей, еще не порвавших пуповины, соединявшей их с миром животных. Оно могло и должно было возникнуть лишь после окончательного отделения человека от мира животных и, конечно, не сразу и не через какой-то короткий промежуток времени.

Фридрих Энгельс указывал, что первобытные люди вступили в историю «еще как полуживотные, еще дикие, беспомощные перед силами природы, не осознавшие еще своих собственных сил; поэтому они были бедны, как животные, и не намного выше их по своей производительности»²⁷. В это время, в глубинах первобытных времен, «человеческий труд еще не освободился от своей примитивной, инстинктивной формы»²⁸.

Этому времени, охватывающему огромный по длительности период становления человека, соответствует и начальный этап в развитии сознания, то в полной мере первобытное время, когда инстинктивный человек, дикарь, еще не выделял себя из природы, не мог противопоставить ей себя. Ни о каком искусстве, даже в его зачатках, ни о каком эстетическом чувстве для этого времени говорить, конечно, не приходится.

Для возникновения эстетического чувства и художественной деятельности понадобились не века, а целые сотни тысяч лет развития человека и его культуры и, прежде всего, в высшей степени сложные, чисто мыслительные предпосылки, понадобилось чисто человеческое и уже очень высокоразвитое сознание. Для этого нужно было, прежде всего, от простого пассивного восприятия явлений, окружавших человека, перейти к их воспроизведению, к фиксации их в конкретных образах и формах. А это, разумеется, не одно и то же, это — явления качественно своеобразные, принципиально различные по своей сущности.

²⁶ Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности, стр. 59.

²⁷ Фр. Энгельс, Анти-Дюринг. Госполитиздат, 1950, стр. 167.

²⁸ К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 185.

Закрепляя в виде рисунка, красочного пятна или пластического объемного изображения, хотя бы даже самого грубого, самого примитивного, свои впечатления и образы действительности, отраженные в его мозгу, человек совершал титаническую по масштабу и глубине мыслительную работу. Это было огромным, принципиально важным достижением абстрагирующей работы ума, который смог теперь конкретизировать в материально осязаемой форме свои представления, связать эти условные изображения сложной ассоциативной цепью с реальной действительностью, отражением которой они явились.

Вместе с тем переход от простого наблюдения к намеренному воспроизведению явлений, к отображению их, означал огромный качественный шаг вперед в области познавательной деятельности человека. Такой решающий сдвиг не мог быть осуществлен без длительной подготовки, без определенных, необходимых для него условий. Он был подготовлен не просто сотнями тысячелетий, а сотнями тысяч лет сознательного человеческого труда, т. е. именно того, что отсутствует в мире животных, вся деятельность которых имеет инстинктивный характер.

Огромное значение трудовых достижений и трудовой практики первобытного человека для развития его интеллекта, и в частности для возникновения искусства, прекрасно выразил Н. Г. Чернышевский, высказывания которого замечательны еще и потому, что они относятся к тем далеким уже временам развития исторической науки, когда исследование археологических памятников каменного века еще только начиналось. Чернышевский говорил о древнейших орудиях, что они показывают «все те существенные особенности, которые называются собственно человеческими качествами» и в первую очередь — «уже вполне человеческую силу соображения и ловкость рук». «Пусть степень их умственного развития и технических искусств была очень низка по сравнению даже с теми народами, которых теперь называем еще остающимися в состоянии дикости; пусть они по своему развитию были много ниже, чем самые дикие племена нынешних американских или австралийских дикарей; но сравнительно с тем состоянием человека, которое было первоначальным, они поднялись уж очень высоко», — писал Н. Г. Чернышевский о людях каменного века, оставивших древнейшие орудия²⁹.

Определяющее значение для возникновения искусства имело то обстоятельство, что в процессе труда человек не только глубоко познавал качества предметов и явлений, практически осваивал их форму, цвет и другие свойства, входившие в его сознание, но и научился, изготавливая орудия труда, искусственно воспроизводить нужные ему формы по заранее выработанному образцу или плану.

«Мы предполагаем труд в такой форме, в которой он составляет исключительное достояние человека. Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове», — писал Маркс³⁰.

Благодаря труду изменилась и сама природа человека, в первую очередь его познавательные умственные способности, его мозг, а вместе с ними и другие части и функции человеческого тела, существенно важные в этом отношении³¹.

²⁹ Н. Г. Чернышевский, Очерк научных понятий о возникновении человеческой жизни и о ходе развития человечества в доисторические времена, Полн. собр. соч., т. X, ч. 2, СПб., 1906, стр. 222 и 223.

³⁰ К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 185.

³¹ См. Фр. Энгельс, Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека, Диалектика природы, стр. 133.

В то же самое время на основе этого прогрессивного развития должны были возникнуть и первые зачатки эстетического чувства, выраставшие из удовольствия и радости, которые получал в процессе труда первобытный мастер, выделявший свои орудия, как от своих четких ритмических движений, так, в еще большей степени, от готовых изделий, радовавших его глаз законченностью и совершенством заранее запланированных в его мозгу строго целесообразных форм. Эти зачатки эстетического чувства, чувства наслаждения красивым и совершенным, глубоко коренившиеся в природе человека, как такового, в чувстве трудового ритма, в обостренной по сравнению с животными способности воспринимать красочные и световые раздражения, — развились, возникли и оформились, таким образом, только в процессе труда. Они неотрывно развивались и далее вместе с последовательными успехами труда, но по мере своего развития и усложнения все более обособляясь с течением времени в особую, специфическую сферу художественной деятельности.

Все это и было той необходимой подготовкой, которая нужна была как предпосылка, как почва для намеренного воспроизведения образов действительности в первобытном искусстве. Именно отсюда, из области труда, а не из игры и культа, как утверждали идеалисты, и не из техники в ее голом виде, как говорили вульгарные материалисты, пролегал прямой путь к возникновению основ искусства, к появлению чисто человеческих и только человеческих представлений о красоте, о ее законах. Эта мысль о достижениях труда как глубинной основе для возникновения искусства с полной ясностью выражена К. Марксом в следующих словах: «Животное творит сообразно мере потребности вида, к которому оно принадлежит, в то время как человек умеет производить в соответствии с мерой каждого вида и всегда умеет подойти к предмету с подходящей мерой; человек творит поэтому по законам красоты»³².

Так в процессе трудовой деятельности человека были со временем, уже в течение нижнего палеолита, постепенно накоплены, а затем, в самом конце мустьерского времени, развиты и, наконец, впервые реализованы в первоначальной форме конкретные предпосылки для возникновения искусства. Так возможность превратилась в действительность.

Только теперь количественные изменения перешли в качественные: возникло небывалое до того в истории нашей планеты, чуждое миру животных, чисто человеческое и только человеческое явление: возникло искусство.

Именно так, с этой точки зрения и следует рассматривать такие простые и невыразительные на первый взгляд факты, как первые пятна краски и первые чашечные камни в стоянках неандертальских людей. Это действительно первые шаги искусства, его настоящее рождение. В этом их всемирно-историческое значение и глубокий смысл.

Мы не имеем пока еще сколько-нибудь определенных документальных данных о той древнейшей истории человечества, о которой говорят основоположники марксизма, как о самом изначальном этапе развития человека и человеческого общества. Можно полагать, что этому этапу в общих чертах соответствует характеристика начального первобытного периода жизни человечества, рисуемая Морганом. В конспективном изложении К. Маркса этот этап рисуется так: «Естественные источники пропитания, состоящие из плодов и корней и добываемые в ограниченном месте обитания. Первобытный период, изобретение языка. Такой способ пропитания предполагает тропический или субтропический климат. Леса, производящие плоды и орехи под тропическим солнцем (стр. 20). Люди

³² К. Маркс — Ф. Энгельс, Об искусстве, «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 55.

жили, по крайней мере отчасти, на деревьях (Лукреций, «О природе вещей», книга V)»³³.

Дальше должен следовать этап расселения первобытного человечества из первоначально ограниченной области с субтропической природой в страны с более умеренным климатом и прогрессивного развития его культуры, его трудовой деятельности. О таком расселении человечества и прогрессе труда действительно с полной наглядностью свидетельствуют древнейшие каменные изделия человека и костные остатки его самого, относимые к шелльскому и особенно ашельскому времени, т. е. к нижнему палеолиту археологической классификации, ко времени обезьяно-людей, питекантропа и синантропа и их потомков, живших уже не на деревьях, а на земле.

Общий характер культуры последующего, мустьерского, времени, так же как и бесспорный прогресс в физическом облике самого человека эпохи мустье, показывает, что это был очень важный переходный период в дальнейшем развитии первобытного человечества. О том же свидетельствует и появление первых зачатков изобразительной деятельности, возникновение истоков искусства.

Тот факт, что это событие произошло именно в мустьерское время, на грани возникновения современного физического типа человека, несомненно, обусловлено развитием первобытного общества и человека, тем, что именно этот большой и длительный этап в истории древнейшего человечества явился переломным, был временем ускоренного накопления элементов нового качества. По одну сторону его остались обезьяно-люди, питекантроп, синантроп, люди нижнего палеолита, дошелля, шелля и ашеля, по другую находились уже современные люди, человек нашего типа как по устройству своего тела, так, следовательно, и по ряду других признаков, в том числе — по своему сознанию.

При всей силе специфически обезьяньего наследства в природе неандертальского человека он уже был, образно выражаясь, не менее, если не более, чем на три четверти настоящим человеком в том смысле, как об этом писал в цитированной выше статье Н. Г. Чернышевский. Это чисто человеческое начало, бесспорно уже доминирующее в его природе как физической, так и интеллектуальной, определявшееся трудом и общественной жизнью, и нашло свое выражение в возникновении зачатков искусства, в первых его истоках.

А еще дальше, в пределах верхнего палеолита, когда человек уже полностью выступает в современном его виде как *Homo sapiens*, начинается то время, к которому относятся действительно изумительные памятники зрелого пещерного искусства людей ледникового периода, перед реалистическим обликом и выразительной силой которых на самом деле «немеет язык».

Следовательно, предпосылки возникновения и первоначальные истоки искусства несравненно разветвленное и разнообразное, а корни его уходят гораздо глубже, чем можно было подумать, доверившись традиционным взглядам, ограничивающим их относительно поздними эпохами.

Отрицая эти глубокие корни и элементарные предпосылки, без которых не могло возникнуть искусство даже в его первых, наиболее примитивных формах, Н. Я. Марр вульгаризаторски упрощал историю искусства и обеднял сознание первобытного человечества.

С точки зрения Н. Я. Марра, искусство верхнего палеолита отделено от культуры нижнепалеолитического человека настоящей пропастью, в нижнем палеолите нет для него никаких истоков и предпосылок, следовательно, оно возникает в результате «взрыва». Поступая таким образом, резко отделяя зрелое искусство от его истоков и предпосылок,

³³ К. Маркс, Конспект книги Льюиса Г. Моргана, «Древнее общество», «Архив Маркса и Энгельса», т. IX, Госполитиздат, 1941, стр. 4.

Н. Я. Марр рассекал метафизической гранью сложный процесс становления искусства и тем самым закрывал путь к подлинно историческому анализу истоков чувства прекрасного — эстетического переживания. Последовательно придерживаясь вульгарно-материалистических взглядов, отсюда нетрудно было придти и к полному отрицанию возможности существования такого первобытного искусства, к отрицанию искусства в доклассовом обществе, что и сделал Н. Я. Марр, а за ним и некоторые современные нам искусствоведы, в том числе даже считающие себя марксистами. Более того, идя по этому пути до конца, нетрудно скатиться к полному отрицанию народного искусства вообще, а также к взглядам тех, кто, исходя из идеологии империалистических колонизаторов, отрицает наличие искусства у отсталых племен и народов колониальных стран.

Вместе с тем забывать о глубоких корнях и предпосылках искусства в первобытном периоде истории человечества, неисторически рассматривать искусство палеолита — значит видеть в его возникновении результат случайности, а в нем самом — подлинное «чудо» в настоящем смысле этого слова, т. е. грубое нарушение естественных закономерностей исторического процесса. Игнорировать эти факты — значит оставить почву материалистического понимания истории и принять взгляды буржуазных искусствоведов, идеалистов чистой воды, считающих искусство вообще и первобытное искусство, в частности, независимым и свободным порождением абсолютного духа, ничем не связанной, ни от чего реального не зависящей индивидуальной «воли».

Или признать искусство палеолита «чудом», «игрой случая», «порождением абсолютного духа», или отрицать его вообще — другого выхода с этих точек зрения, чуждых диалектике, не остается.

На самом деле, как мы видели, удивительное искусство верхнего палеолита, существование памятников которого остается, несмотря ни на что, фактом, не появилось внезапно из тьмы веков, не возникло в результате «взрыва» или чудесного случая, а было закономерно вызвано к жизни, подготовлено всем ходом исторического развития.

В связи с этим следует вспомнить, что подлинно марксистская точка зрения по этому вопросу, одинаково противоположная как нигилистическому отрицанию первобытного искусства, так и идеалистической фальсификации его сущности, в принципе была превосходно выражена Г. В. Плехановым: «...искусство есть общественное явление, и если дикарь действительно совершенный индивидуалист, то напрасно мы стали бы спрашивать себя, каково было его искусство; мы не открыли бы у него никаких признаков художественной деятельности. Но эта деятельность не подлежит ни малейшему сомнению: первобытное искусство — вовсе не миф»³⁴.

Первобытное искусство было, таким образом, неразрывно связано с общественной деятельностью человека и его историей. Именно поэтому оно не возникло случайно или независимо от истории общества, а явилось, как сказано выше, итогом длительной подготовки в процессе творческой деятельности человека, результатом сотен тысячелетий развития человеческого труда и мысли, прошло долгий и сложный путь зарождения и первоначального развития, пока, наконец, не достигло своего замечательного реалистического расцвета в верхнепалеолитическое время.

³⁴ Г. В. Плеханов, Письма без адреса, Сборн. «Искусство и литература», М., 1948, стр. 105—106.