

Р. Я. Журов

ОБ ОДНОЙ ИЗ ГИПОТЕЗ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ИСКУССТВА

Одним из самых сложных вопросов, касающихся развития духовной культуры человека, является вопрос о возникновении искусства. И, вероятно, поэтому гипотез о его происхождении в истории исследования художественного творчества было более чем достаточно. Однако, несмотря на их обилие, ученые снова и снова возвращаются к той же проблеме — как и почему возникло искусство? Это объясняется, видимо, тем, что, с одной стороны, все новые и новые материалы, поступающие в распоряжение исследователей, требуют своей интерпретации на более высоком теоретическом уровне, а с другой — все предложенные до сих пор концепции не дают удовлетворяющего всех толкования причин и путей возникновения этого вида «духовного производства». Но вместе с тем каждая новая попытка решить старые вопросы всегда вызывает неизменный интерес.

Такой интерес вызвала и гипотеза ленинградского ученого А. Д. Столяра, которая, насколько нам известно, получила положительный отклик в научной и популярной литературе¹, хотя появлялись и достаточно сдержанные отзывы². Нам кажется, что к настоящему времени точка зрения А. Д. Столяра окончательно оформилась³, и поэтому имеет смысл детально разобраться в ней.

Исходя из ряда археологических данных, автор концепции считает, что одной из первых и наиболее элементарных форм творчества была

¹ Я. Я. Рогинский, Изучение палеолитического искусства и антропология, «Вопросы антропологии», 1965, № 21, стр. 153—154; А. А. Формозов, Очерки по первобытному искусству, М., 1969, стр. 8; С. В. Иванов, Рец. на сб. «Первобытное искусство», Новосибирск, 1971, «Сов. этнография», 1973, № 6, стр. 169; В. Левин, Звери, ушедшие в стены, «Знание — сила», 1975, № 2, стр. 43.

² А. П. Окладников, Марксизм и проблема происхождения искусства, «Изв. СО АН СССР», 1968, № 6, вып. 2, стр. 10; В. В. Селиванов, Происхождение искусства как общественного явления, в сб. «Проблемы этики и эстетики», вып. 2, Л., 1975, стр. 45.

³ А. Д. Столяр, О родословном дереве палеолитического искусства, «Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1962 год», Л., 1963, стр. 3—9; его же, Проблема происхождения сюжетного изобразительного творчества верхнего палеолита Евразии, «Государственный Эрмитаж. Тезисы докладов на юбилейной научной сессии, Пленарные заседания. Октябрь, 1964», Л., 1964, стр. 8—16; его же, Археологические свидетельства становления логического мышления в свете идей «Философских тетрадей» В. И. Ленина, «Вестник ЛГУ», 1970, № 2 (История, Язык, Литература, вып. 1), Л., 1970, стр. 77—92; его же, «Натуральное творчество» неандертальцев как основа генезиса искусства, сб. «Первобытное искусство», Новосибирск, 1971, стр. 118—164; его же, О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания, сб. «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 31—75, и др. Далее ссылки на работы А. Д. Столяра даются в тексте, указывается год издания и страница.

примитивная «звериная» скульптура, вылепленная из глины (1963, стр. 3). «Иногда лепное изображение прислонялось к выступу стены» (там же, стр. 4), что «создает необходимые предпосылки для появления барельефной лепки» (там же, стр. 5), которая постепенно «уплощается», и появляется раннеориньякский рисунок на глине (там же, стр. 6). По мнению А. Д. Столяра, это был самый простой путь развития изобразительного искусства, и об этом пути (глиняная скульптура — барельеф — рисунок) автор так или иначе говорит во всех своих статьях.

А. Д. Столяр совершенно справедливо ставит вопрос о том, вероятно, истоки верхнепалеолитического искусства нужно искать в предшествующей археологической эпохе, в деятельности неандертальца. В этом, на наш взгляд, основная ценность рассматриваемой концепции.

Первыми произведениями ориньякского художника были, как утверждает А. Д. Столяр, глиняные скульптуры типа медведя из пещеры Монтеспан. Согласно мнению А. Д. Столяра, основанному на сообщениях зарубежных авторов, на монтеспанскую скульптуру медведя надевали шкуру, а к ее шее прикрепляли настоящую голову. Вокруг такого изображения, названного автором гипотезы «натуральным макетом», совершались какие-то ритуалы, в частности «макет» пронзался копьями (1972, стр. 47—49). При поиске самых начальных этапов становления художественного творчества вполне логично предположить, что неандертальцы хотя и не создавали глиняных скульптур, но исполняли ритуалы над недавно убитым зверем или его частями (1964, стр. 9—11), подобные тем, которые совершают некоторые охотничьи племена и сегодня (1971, стр. 158). Эти действия А. Д. Столяр называет «натуральным творчеством». Подтверждением такого взгляда на первые ростки изобразительного искусства являются, по его мнению, материалы так называемых «медвежьих пещер» (1963, стр. 13; 1971, стр. 131—144). Таким образом, путь искусства очерчен полностью: от «натурального творчества» неандертальца к «натуральному макету» *Homo sapiens* и далее к глиняной скульптуре, затем к барельефу и, наконец, к рисунку. Гипотеза имеет логическую стройность, а вместе с тем и определенную привлекательность.

Рассмотрим концепцию А. Д. Столяра, начиная с исходного момента — с творчества неандертальского человека. Как уже говорилось, нам представляется правильным направление исследования — поиск первых шагов художественного творчества у палеоантропов, более того, мы предложили бы искать истоки искусства в еще более глубоких слоях, чем мустье. Кроме того, поскольку вопрос о непосредственном предшественнике *Homo sapiens*, судя по зарубежной литературе, находится еще в состоянии обсуждения, мы бы рекомендовали говорить более осторожно: не о неандертальце, а о человеке, допустим, среднего палеолита. Но это уже дело автора. Итак, первым шагом к художественному творчеству был реальный зверь (или его части), убитый неандертальцем. Есть ли у нас основания для уверенного выдвижения такой гипотезы?

Таким основанием, по мнению А. Д. Столяра, являются «неандертальские комплексы» пещер Драхенлох, Вильденманнлислох, Петерсхелль и др., в которых в особых нишах или даже «ящиках», сложенных из камней, были найдены черепа и длинные кости пещерных медведей. Некоторые ученые сделали вывод, что вокруг этих костей или целых туш животных неандертальцы устраивали какие-то ритуально-магические действия. Отнюдь не отрицая возможность такой интерпретации, мы считаем, что она пока еще далека от того, чтобы считаться окончательной и представляет лишь одно из допустимых (но не единственное и окончательное) объяснений. А это значит, что А. Д. Столяр строит свою концепцию происхождения изобразительного искусства не на строго проверенных научных данных, а на несколько шатком фундаменте: воздвигает гипотезу на гипотезе же. Конечно, с точки зрения логики, такая

система, где одно предположение выводится из другого, вполне допустима. Но, во-первых, она превращается в рассуждение, исходящее из необоснованной предпосылки, «истинность которой,— как говорил Гегель,— признается без критики и необдуманно»⁴, а отсюда, во-вторых, для нее свойственно то, что в технике называется «недостаточной надежностью».

Эта ненадежность подтверждается тем, что мнение о религиозных манипуляциях, якобы совершавшихся неандертальцами в «медвежьих пещерах», разделяется не всеми учеными, и есть основания интерпретировать материал этих пещер иным образом⁵. Сам А. Д. Столяр ссылается (впрочем, весьма неодобрительно) на скептическое отношение к гипотезе религиозных функций этих пещер в работах Ф.-Е. Коби и А. Леруа-Гурана (1971, стр. 134). Такое отношение зарубежных ученых к материалам «медвежьих пещер» вызвано неточностью и противоречивостью сообщений первоисследователей. Ф.-Е. Коби, в частности, обращает внимание на то, что кости из пещеры Драхенлох не несут на себе никаких следов, оставленных каменными орудиями, которые должны были бы существовать, если бы тушу животного расчленили неандертальцы⁶. Б. Куртен обращает внимание на недоброкачественность сообщений Бэхлера — первооткрывателя пещеры Драхенлох, когда он в одной статье пишет о двух медвежьих черепах, в другой о шести, в одной публикации на рисунке черепа находятся в одном положении, в другой — в ином⁷. На эту же недоброкачественность обращает внимание и Ж.-К. Спани, указывая на отсутствие общих документов, таких, как фотографии; рисунки «мнимых», как считает Спани, «ящичков» меняются по форме и ориентации от одной статьи Бэхлера к другой. О пещере Зальцоферн Бэхлер также дает разноречивые сообщения. Удовлетворительного стратиграфического разреза пещер нет. «Успехи, — пишет Спани, — которые получили эти открытия, обязаны тем, что фантастический способ, которым они (открыватели.— Р. Ж.) интерпретировали добытые результаты, потакали толпе более, чем рациональное объяснение, основанное на фактах, лишенных романтизма»⁸. Если бы подобные сообщения получили в свои руки представители естественных наук, они бы заявили: «Эксперимент проведен не чисто, требуется проверка». Но такой проверки, судя по известной нам литературе, сделано не было. Таким образом, археологические данные, видимо, пока не дают возможности предложить достаточно убедительную концепцию для объяснения комплекса «медвежьих пещер», а это как раз и означает, что основания, на которых А. Д. Столяр строит свою гипотезу о «натуральном творчестве» неандертальца как исходном пункте становления искусства, несколько шатки, а поэтому рассматриваемая точка зрения, на наш взгляд, слабо аргументирована.

Перейдем ко второй части гипотезы. Человек современного антропологического типа, усвоив «натуральное творчество» неандертальцев, стал лепить глиняные макеты, используя и натуральные части животного (черепа, шкура). Затем он приставлял скульптуру к стене, благодаря чему получился барельеф и т. д. Предложенная автором концепция генезиса искусства отнюдь не нова. Эту идею выдвинули еще в начале нашего века Э. Пьет и С. Рейнак. Первый писал: «Когда человек хочет отразить любимую вещь, он должен попытаться сделать произведение, соответствующее реальности, видеть которое можно с разных сторон». Таким об-

⁴ Г. Гегель, Соч., т. V, М., 1937, стр. 96.

⁵ П. П. Ефименко, Первобытное общество, Киев, 1953, стр. 231—237.

⁶ F.-Ed. Koby, L'Ours des cavernes paléolithiques, «L'Anthropologie», 1951, t. 55, № 3—4, p. 307.

⁷ B. Kurlen, The cave bear, «Scientific American», 1972, vol. 226, № 3, p. 71.

⁸ J.-Ch. Spani, Les gisements à *Ursus spelaeus* de l'Autriche et leurs problèmes, «Bulletin de la Société préhistorique française», 1954, t. 51, № 7, p. 366.

разом, скульптура, по мнению Э. Пьетта, должна была быть первым видом изобразительного искусства⁹. Эту мысль продолжил С. Рейнак: «Человек пытается воспроизвести фигуры животных, которые окружают его. сначала в круглой скульптуре, затем в рельефе и рисунке»¹⁰ (правда, первыми произведениями искусства С. Рейнак считал орнаментальные). Это же мнение высказал и П. Роу, ссылаясь на Э. Пьетта: «Скульптура предшествовала рисунку и гравюре»¹¹. Но если это лишь отдельные замечания, то Г. Д. Хорнблауэр развивал за десять лет до А. Д. Столяра совершенно такую же гипотезу и при этом на том же материале пещер Монтеспан и Тюк д'Одубер: сначала создается скульптура, затем она приставляется к стене и т. д.¹². Понимая, что в огромном потоке научной информации можно и не найти всех этих работ, мы напомнили о них не в упрек А. Д. Столяру, а чтобы восстановить предысторию рассматриваемой нами концепции.

Для того чтобы гипотеза могла приобрести качество твердо установленной теории, нам кажется, необходимо прежде всего хронологически обосновать все эти последовательные стадии от скульптуры до рисунка, когда объемные произведения по времени предшествовали бы всем остальным. Кроме того, она должна быть распространена на все виды и жанры изобразительного искусства у всех народов. Проверим гипотезу А. Д. Столяра по этим двум показателям.

— Согласно рассматриваемой концепции, самыми ранними произведениями искусства должны быть глиняные скульптуры, а самыми поздними — рисунки или гравюры. Однако скульптуры в пещерах Монтеспан, Нио, Тюк д'Одубер, наоборот, по западноевропейской хронологической классификации (ориньяк, солютре, мадлен, азиль) общепринято относить как раз к мадлену или солютре, тогда как целый ряд изображений на стенах пещер ученые датируют ориньяком. Сам А. Д. Столяр признает раннеориньякский возраст некоторых рисунков (1964, стр. 9; 1972, стр. 67), а глиняные скульптуры бизона из пещеры Тюк д'Одубер и монтепанского медведя относит к мадленскому времени. Надо сказать, что А. Брейль и Р. Лантье дают этим изображениям более раннюю датировку и относят самые ранние скульптуры животных к солютре (гравюры на кости и камне — к типичному ориньяку)¹³.

Мы не будем ссылаться на хронологию, предлагаемую другими авторами; для нас достаточно и того, что сам автор рассматриваемой концепции признает рисунки и гравюры более древними, чем глиняные скульптурные произведения указанных выше пещер, положенные им в качестве фактического обоснования своей точки зрения. Но поскольку это признание противоречит всей концепции, то А. Д. Столяру ничего не остается делать, кроме как изменить датировку глиняных скульптур, заявляя об их реликтовости. Мы в принципе не против уточнения возраста тех или иных произведений, но опять-таки для этого нужны достаточные, а не гипотетические основания. А. Д. Столяр же ни в одной из своих публикаций не доказал хотя бы даже ориньякский возраст глиняных произведений пещер Монтеспан, Нио и др. А без этого доказательства гипотеза теряет научную ценность.

Правда, А. Д. Столяр пытается обосновать реликтовость упомянутых произведений ссылкой на «особый неандертальский комплекс в итальянской пещере Базау», сведения о котором сообщались А. К. Бланком

⁹ Ed. Piette, Etudes d'ethnographie préhistorique, VII. Classification des sédiments formés dans les cavernes pendant l'Age de Renne, «L'Anthropologie», 1904, t. 15, № 2, p. 139, 140.

¹⁰ S. Reinach, Apollo. Histoire générale des Arts plastiques, Paris, 1905, p. 4.

¹¹ P. W. Rowe, The origin of prehistoric art, «Man», 1930, vol. 30, № 7, p. 7.

¹² C. D. Hornblower, The origin of pictorial art, «Man», 1957, vol. 51, № 2, p. 2.

¹³ H. Breuil, R. Lantier, Les Hommes de la pierre ancienne (Paléolithique et mésolithique), Paris, 1959, p. 196.

(1972, стр. 48,49) (к сожалению, работы А. К. Бланка А. Д. Столяр не упоминает в библиографии к своей статье). Он пишет: «Анализ недавних открытий (Базау) позволил автору (т. е. А. Д. Столяру. — *Р. Ж.*) датировать эту модель (речь идет все о том же медведе. — *Р. Ж.*) предориньякским возрастом (Шательперрон?)» (1972, стр. 48). Этот «неандертальский комплекс» состоит в том, что «неандертальцы кидали комки глины в сталагмит, напоминающий фигуру животного»¹⁴. Однако, на наш взгляд, А. Д. Столяру вряд ли следует ссылаться на пример, где фигурирует образ, созданный природой, так как он отвергает гипотезу происхождения искусства из ассоциативного восприятия натеков на скалах, всевозможных трещин, когда древний человек подмечал сходство их очертаний с контурами живого объекта (1972, стр. 34—36). Вероятно, несколько нелогично после критики определенной концепции принимать ее для обоснования своей собственной. Кроме того, на факт, сообщенный А. К. Бланком, нельзя ссылаться, ведь у него речь идет о природных, а не о человеческих «произведениях», а человек еще должен был научиться создавать их, допустим, из глины. Наконец, исходя из приведенных выше фактов, говорящих о не совсем доброкачественных сообщениях зарубежных исследователей, нужно, очевидно, быть более осторожным при ссылках на некоторые их работы, учитывая определенную, не всегда приемлемую интерпретацию ими эмпирического материала.

Так, например, тот же медведь из пещеры Монтеспан по-разному трактуется А. Брейлем и П. Грациози: первый нашел на нем остатки ударов копий, а второй не увидел таковых; А. Маршак высказывает довольно аргументированное сомнение, что на глиняную фигуру животного надевалась натуральная шкура и что в пещере исполнялись какие-то ритуалы, о которых якобы свидетельствуют следы ног¹⁵. Что же касается сообщений о событиях, возможно и происходивших в пещере Базау, используемых А. Д. Столяром для обоснования изменения датировки некоторых произведений верхнего палеолита, то о них говорится, насколько нам известно, в двух публикациях А. К. Бланка. В 1960 г. он, защищая теорию религиозности неандертальского человека, писал, что в упомянутой пещере неандертальцы использовали очертания сталагмита в магических целях. Это как раз и выражалось в бросании комками глины в зооморфное естественное изваяние¹⁶ (с нашей точки зрения, такие действия, если они и совершались, не являются доказательством религиозности этих людей). В статье же, опубликованной на четыре года раньше, А. К. Бланк указывает, что мишенью был не «сфинкс», как он называет фигуру сталагмита, а, судя по следам, оставленным брошенными комками, «один или два человека, стоявшие спиной к стене и лицом к центру „камеры“ пещеры». Но, что очень важно, А. К. Бланк, обращая внимание на мягкость глины, выражает неуверенность в возможности отнесения всех этих материалов к «неандертальскому комплексу», полагая, что следы на сталагмите могут быть и результатом «некоторой беззаботности посетителей во время нового открытия пещеры»¹⁷. Поэтому П. И. Борисковский, сообщая об открытии А. К. Бланка, подчеркивает, что пока здесь не все ясно, мустьерским орудиям в пещере не обнаружено, и датировать весь обряд мустьерским временем можно только на основании отнесения отпечатков ног к неандертальцам¹⁸. Таким образом, «неандертальский комплекс» пещеры Базау

¹⁴ П. И. Борисковский, Проблемы становления человеческого общества и археологические открытия последних десяти лет, в сб. «Ленинские идеи в изучении первобытного общества, рабовладения и феодализма», М., 1970, стр. 64.

¹⁵ A. M a r s h a c k, The roots of civilisation, N. Y., 1972, p. 240, 241.

¹⁶ A. C. B l a n c, Some evidence for ideologies of early man, «Social life of early man», Chicago, 1960, p. 124.

¹⁷ A. C. B l a n c, A new paleolithic cultural element, probably of ideological significance: the clay pellets of the cave of Basua, «Quaternaria», 1957, vol. 4, p. 112.

¹⁸ П. И. Борисковский, Указ. раб., стр. 64.

из-за противоречивости и ненадежности сообщений вряд ли может служить основанием для датировки глиняных произведений скульптуры Монтеспан, Нио и других пещер доориньякским временем.

Итак, гипотеза происхождения искусства, предложенная А. Д. Столяром, не отвечает, на наш взгляд, первому требованию: она не подтверждена хронологической последовательностью. Приложима ли она ко всем жанрам изобразительного искусства и к истории развития искусства всех народов? Прежде всего нам неизвестны или почти неизвестны глиняные скульптурные верхнепалеолитические произведения в иных частях света (кроме Европы). Поэтому говорить о том, что такой путь проходит изобразительное искусство везде, в настоящее время, вероятно, еще рано. Наоборот, на всех континентах есть рисунки, относящиеся к очень древнему времени. Если мы даже и примем гипотезу о «глиняном периоде» как самом раннем периоде развития художественного творчества, то ее можно связать пока только с европейской историей искусства, да и то рассматривая лишь его локальные варианты.

Предположим, изобразительное искусство развивалось так, как считает А. Д. Столяр: «натуральное творчество» — «натуральный макет» — скульптура и т. д. Создавался ли «натуральный макет» человека с прикреплением к глиняной «болванке» настоящей головы по аналогии с монтеспанским медведем? Автор рассматриваемой гипотезы полагает, что человеческие образы палеолитического искусства такого пути не прошли. Женский образ, — пишет А. Д. Столяр, — «не прошел всего рассмотренного цикла эволюции (выпадение исходной „натуральной ступени“) и изобразительно получил сразу же скульптурное воплощение на основе навыков, уже накопленных на звериных мотивах» (1964, стр. 12). Невольная аналогия с библейской легендой, на которую ссылается и А. Д. Столяр (1964, стр. 12): господь бог, накопив опыт по созданию всякого зверья, и в том числе Адама, из праха («глиняный период»), наконец создает женщину, но уже из более «благородного материала» — из Адамова ребра. Правда, А. Д. Столяр считает, что и первые круглые женские скульптуры, в частности созданные мастерами из Долни Вестонице, были из глины (1972, стр. 55). Но, во-первых, мы должны учесть, что виллендорфские «красавицы», видимо, старше своих «родственниц» из Долни Вестонице по крайней мере на 6 тыс. лет (Виллендорф — $31\ 840 \pm 250$; Долни Вестонице — $25\ 600 \pm 170$ ¹⁹), но сделаны они одна из камня, другая из бивня, а не из глины; и, во-вторых, самое главное, не пройдя всего цикла эволюции, эти женские изображения разрушают все логическое построение гипотезы (уж эти женщины! недаром А. Д. Столяр вспоминает французскую поговорку (1972, стр. 59) — «cherchez la femme»). Наконец, в-третьих, если мы признаем ориньякский возраст самых древних женских статуэток, например тех, о которых только что шла речь, и поскольку, как мы видели, никаких доориньякских произведений искусства не найдено («натуральное творчество» неандертальца сам А. Д. Столяр не считает искусством), то, очевидно, все виды и жанры палеолитического художественного творчества — скульптура, барельеф, гравюра, рисунок, образы животных и человека, орнаментальные мотивы — появились не в генетической последовательности одно за другим, а в общем одновременно, хотя в одних местах первой могла возникнуть скульптура, в других орнамент, в третьих рисунок или гравюра, или барельеф.

Таким образом, на наш взгляд, гипотеза А. Д. Столяра не может быть возведена в ранг научной теории, ибо не имеет под собой строго проверенной фактической основы, ей противоречит хронологический, а в ряде случаев и эмпирический материал, она не имеет характера все-

¹⁹ А. А. Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, М., 1966, стр. 8.

общности. Поэтому, говоря словами автора концепции, она «представляет не более чем предположительную принципиальную схему» (1972, стр. 50), и именно не более.

Для превращения любой гипотезы в теорию нужно иметь не только эмпирический материал, который сегодня может отсутствовать, завтра появиться, а послезавтра быть опровергнутым другими фактами. Сама концепция должна быть обоснована теоретически, чтобы «дать объект в его необходимости»²⁰. Поэтому следует рассмотреть, на каком теоретическом фундаменте строится рассматриваемая точка зрения.

А. Д. Столяр пишет: «Опираясь на общие закономерности процесса познания (от ощущения и восприятия к представлению и, наконец, к понятию) и психологии творчества (постепенность перехода от полнообъемного решения к более условному плоскостному, а также пропорционального уменьшения размеров фигуры), мы можем представить в основных чертах последующие изобразительные факты, соответствующие общей эволюции первобытного мышления» (1972, стр. 50). Итак, по мнению А. Д. Столяра, в основе его гипотезы лежат общие закономерности процесса познания и художественного творчества. Начнем со вторых. Закономерен ли переход от полнообъемного к плоскостному изображению с точки зрения психологии художественного творчества?

К сожалению, А. Д. Столяр не приводит в подтверждение своей концепции ни одного психологического исследования, которое было бы посвящено вопросу перехода от объемного к плоскостному творчеству, хотя и полагает, что его мнение подтверждается детским искусством, «когда оно протекает в наиболее „чистом“ спонтанном виде (детские опыты И. Е. Репина и т. д.)» (1964, стр. 10). Обратимся к свидетельству Репина. В своих воспоминаниях И. Е. Репин действительно рассказывает о том, что первым ростком его «художественного» творчества было создание «скульптуры» лошади из палок, обрезков шерсти, воска и т. д.²¹ Однако мы должны учитывать, что само по себе конструирование коня представляло не что иное, как игровую деятельность ребенка (многие дети делают подобные игрушки и не становятся художниками), а кроме того, в это же время он вырезал лошадок из бумаги, т. е. «создавал» плоскостные «произведения», и рисовал. Поэтому свидетельство И. Е. Репина нельзя принимать как подтверждение «закономерностей», связанных с психологией творчества. К сожалению, нам известны только два исследования, где говорится об очередности возникновения видов изобразительного искусства в онтогенезе. Это работы Е. А. Флёринной.

Е. А. Флёринна пишет следующее: «Дети, которые строят неплохие „башни“, „дома“, „поезда“, в рисунке часто находятся еще в доизобразительной „стадии“. В лепке быстрее, чем в рисовании, ребенок дает образ благодаря реальной объемности формы, которая легко напоминает предмет»²².

То же самое и почти теми же словами она пишет и в другой работе²³. Однако исследовательница не дает ни в одной из своих публикаций точного возрастного соотношения появления лепки и рисунка (это в ее задачу не входило), просто ограничиваясь приведенным выше утверждением. Кроме того, манипуляции детей с пластическим материалом, распределенные автором по стадиям, совершенно аналогичны стадиям развития детского рисунка (доизобразительная — простое манипулирование материалом, чирканье по бумаге карандашом; ассоциативная — узна-

²⁰ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 193.

²¹ И. Репин, Далекое и близкое, М., 1953, стр. 53—60.

²² Е. А. Флёринна, Изобразительное творчество детей дошкольного возраста, М., 1956, стр. 13, 14.

²³ Е. А. Флёринна, О детском изобразительном творчестве, «Сов. педагогика», 1946, № 3, стр. 41, 42.

вание в случайных штрихах или объемных фигурах некоторого сходства с реально существующими объектами; создание преднамеренных образов к четырем-пяти годам). Но если исходить и из работ Е. А. Флёринной и из публикаций других авторов, посвященных детскому рисунку, то в общем, учитывая возраст испытуемых, самые первые рисунки карандашом и первые опыты с пластическим материалом совпадают по времени, а зачастую карандашные рисунки появляются в более раннем возрасте по сравнению с тем, на который ссылается Е. А. Флёрина²⁴. Е. И. Игнатъев отмечает, что дети начинают рисовать уже с двухлетнего, а то и раньше, возраста²⁵, тогда как Е. А. Флёрина пишет о манипулировании пластическим материалом в 2,5 года.

Все это говорит о том, что, вероятно, неправомерно в детском изобразительном творчестве выделять разные виды «искусства» как возникающие последовательно один после другого. Очевидно, мы должны констатировать в общем одновременность появления в онтогенезе основных видов изобразительной деятельности (и, возможно, даже «барельефа»).

Но мы коснулись детского изобразительного творчества лишь потому, что на него ссылается А. Д. Столяр. Если же быть строгим к выбору материала, то о детском «искусстве» вообще вряд ли может идти речь, так как изобразительное творчество в дошкольном возрасте, а часто и в первых классах школы, еще не отделено от игровой деятельности, что отмечается большинством исследователей. Поэтому в плане «психологии творчества» нам кажется более важным сослаться на мнение А. Ламанг-Эмперер, которая, не будучи психологом, тем не менее, на наш взгляд, правильно подчеркивает, что трехмерный объект всегда для глаз выступает в виде определенной формы контура²⁶. На выделение контура как одного из главных компонентов при восприятии предмета обращают внимание и многие психологи²⁷.

Итак, мы видим, что материалы по закономерности психологии художественного творчества не подтверждают, а скорее опровергают гипотезу А. Д. Столяра, ибо по логике, если переносить эти материалы на палеолитическое искусство, первым, вероятно, должен был появиться контурный рисунок.

Это несоответствие концепции одной из ее теоретических основ, возможно, объясняется тем, что А. Д. Столяр, хотя и пытается опереться «на общие закономерности процесса познания», видимо, не совсем правильно трактует сам этот процесс. Автор рассматриваемой концепции считает, что познание идет от живого созерцания к абстрактному мышлению, а это является аксиомой диалектико-материалистической гносеологии. Однако такого понимания недостаточно, ибо живое созерцание

²⁴ Е. А. Флёрина, Детский рисунок, М., 1924, стр. 7, 8—16; см. также: М. Н. Волокитина, Особенности восприятия и графического изображения плоскостных фигур, «Уч. зап. Гос. НИИ психологии»; т. I, М., 1940, стр. 238, 239; Р. Лиманцева, Об изобразительной деятельности в раннем детстве, «Дошкольное воспитание», 1967, № 7, стр. 31, 32.

²⁵ Е. И. Игнатъев, Психология изобразительной деятельности детей, М., 1961, стр. 12.

²⁶ A. Lameng-Emperaire, La signification de l'art rupestre paléolithique, Paris, 1962, p. 130.

²⁷ С. Н. Шабалин, Предметно-познавательные моменты в восприятии формы дошкольниками, в сб. «Уч. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена», т. 18, Л., 1939, стр. 59—105; Б. Ф. Ломов, Теоретические вопросы исследования процесса рисования по представлению, в сб. «Психология рисунка и живописи», М., 1954, стр. 105—116; Е. И. Игнатъев, К вопросу о физиологическом механизме восприятия рисунка, в сб. «Материалы совещания по психологии (1—6 июля 1955 г.)», М., 1957, стр. 237—242; Н. В. Модестова, К вопросу о восприятии учащимися объемных и плоскостных изображений предмета, «Доклады АПН РСФСР», 1958, № 4, стр. 23; е е же, К вопросу о восприятии учащимися объемных и плоскостных изображений предмета. Сообщение 3. Восприятие формы, «Доклады АПН РСФСР», 1961, № 4, стр. 42, и др.

и абстрактное мышление находятся не просто во временной связи, а в связи диалектической. Это значит, что первое становится «живым», человеческим лишь благодаря воздействию на него второго. Кроме того, само абстрактное мышление А. Д. Столяр понимает несколько упрощенно: как простое отвлечение от тех или иных черт образа. Между тем абстрактное мышление представляет собой выделение в образе главного и, следовательно, поиск и нахождение сущности явления²⁸.

Вот этой-то диалектики познания и не видит, на наш взгляд, А. Д. Столяр. И поэтому ему кажется, что в скульптуре дается образ животного, наиболее близкий и к реальному зверю, и к его образу (как первой ступени познания), существующему в голове человека верхнего (или среднего) палеолита. Затем идет процесс абстрагирования, в результате чего получается рисунок, приравниваемый автором гипотезы к понятию (форма абстрактного мышления) (1970, стр. 88, 89; 1972, стр. 50, 69). На эту ошибку уже указывалось в литературе²⁹. Однако, следуя точке зрения А. Д. Столяра, мы должны были бы увидеть в изобразительном искусстве палеолитических художников сначала живописные произведения, затем монохромные и, наконец, контурные как процесс все большего абстрагирования. На самом же деле развитие идет, очевидно, как раз в обратном направлении.

Ошибочное, на наш взгляд, понимание автором рассматриваемой гипотезы генезиса палеолитического искусства объясняется тем, что А. Д. Столяр ставит знак тождества между познанием и искусством. Для него художественное творчество есть не что иное, как средство познания (1972, стр. 69). По мнению автора гипотезы, создание орудий труда представляет собой лишь условнорефлекторный, а не познавательный акт: «Обобщения, охватывающие лишь форму орудия труда, не являлись чисто идеальными. Они (обобщения. — Р. Ж.) производились только вместе с орудиями, существовали лишь в единстве с результатом... труда» (1970, стр. 80). В психологии такая деятельность характеризуется как «ситуационный условный рефлекс»³⁰. По мнению А. Д. Столяра, только с комплексами «медвежьих пещер» и «натуральных макетов» познание отрывается от непосредственного производства и становится собственно таковым, идеальным актом (1970, стр. 82—85). Но тут у автора происходит совершенно незаконная, с точки зрения логики, подмена понятия «познание» понятием «сознание» (1970, стр. 84—85), что отнюдь не одно и то же.

Искусство с самого начала своего возникновения и до сих пор, конечно, включает в себя момент познания, однако к нему не сводится. Мы читаем «Евгения Онегина» А. С. Пушкина не для того, чтобы узнать, как жило дворянство в первой половине XIX века в России. Рафаэль создавал «Сикстинскую мадонну» не для того, чтобы сообщить информацию об одном из эпизодов «Священного писания». Представление об искусстве как средстве познания или источнике информации в свое время было широко распространено в нашей эстетической литературе, но это уже пройденный этап, и сторонники такого взгляда совершенно справедливо, по нашему мнению, подвергаются критике³¹. Искусство есть особая форма общественного сознания, а «сознание», включая в себя «познание», шире последнего. Особенность искусства состоит, как известно, в том, что это не просто отражение, слепок, снимок с действительности.

²⁸ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 115, 152, 153, 163, 164.

²⁹ В. В. Селиванов, Указ. раб., стр. 45.

³⁰ А. Н. Леонтьев, Проблемы развития психики, М., 1972, стр. 214, 215, 256, 257; С. Н. Смирнов, Диалектика отражения и взаимодействие в эволюции материи, М., 1974, стр. 174, 179, 182, и др.

³¹ С. С. Гольденрихт, О природе эстетического творчества, М., 1966, стр. 129—135; А. Белик, Искусство и современность, М., 1967, стр. 192; Л. Н. Столов и ч. Природа эстетической ценности, М., 1972, стр. 12, 13, 232, и др.

Художник в созданном им произведении дает эстетическую оценку действительности. Средством такого эстетического отражения, где в диалектическом единстве находятся рациональное и эмоциональное, объективное и субъективное, общее и единичное и т. д., является художественный образ. А поэтому суть генезиса искусства, нам кажется, нужно искать в возникновении и развитии именно художественного образа, а не вообще образного отражения как формы живого созерцания.

Но художественный образ не может быть сформирован, как представляет А. Д. Столяр, до возникновения абстрактного мышления, он не выступает предпосылкой понятия. Целый ряд исследований советских психологов показал, что всякий образ, а тем более художественный, не возникает в человеческой голове или, во всяком случае, не может быть полноценным без его осмысления, т. е. без абстрактного мышления, мышления понятиями³². Если же проводить параллель между развитием искусства и общим путем познания, то следует вести речь о том, что развитие художественного творчества есть процесс углубления человека в сущность явлений, от незнания к знанию, а поэтому к созданию все более и более адекватных реальной действительности образов. А это значит, что познание идет не просто от живого созерцания к абстрактному мышлению, а от абстрактного в смысле неполного знания к конкретному, т. е. глубокому и все более всестороннему знанию³³. Поэтому познание средствами искусства начинается, если мы берем произведения художников верхнего палеолита, видимо, с простого контура, где образ носит максимально абстрактный (и поэтому неглубокий) характер, ко все большей и большей его конкретизации (углубление знаний), доходящей до подлинных шедевров среднего мадлена. Вероятно, в общем так же развивается и скульптура и другие виды изобразительного искусства. Это подтверждается и генезисом детского изобразительного творчества — от образа-схемы ко все более детальному отражению объекта (если брать его для иллюстрации закономерностей «психологии» творчества).

Вне всякого сомнения, такой путь искусства есть только общая логика его развития. Будучи не только познанием, но и формой общественного сознания, оно связано и с экономическим прогрессом человечества, и с особенностями развития данного племени или народа, и с обычаями, которые сами меняются быстро или медленно, и с влиянием на него других форм общественного сознания — морали, религии и т. д. Все эти взаимодействия, конечно, осложняют анализ становления художественного творчества.

Итак, мы видим, что теоретические исходные посылки гипотезы А. Д. Столяра также не могут служить для нее прочным основанием. Если «сопоставить и взаимно выверить обе линии реконструкции — логическую и фактическую» (1972, стр. 50) первобытного искусства, предложенную А. Д. Столяром, то, на наш взгляд, его концепция вряд ли

³² Ю. И. Аманова, Воспитание наблюдательности и влияние ее на детский рисунок, «Дошкольное воспитание», 1946, № 4, стр. 11, 13; А. Р. Лурья, Роль слова в формировании временных связей у человека, «Вопросы психологии», 1955, № 1, стр. 74, 75, 80; А. А. Люблинская, Некоторые особенности взаимоотношения слова и наглядности в формировании представлений у ребенка-дошкольника, «Вопросы психологии», 1956, № 1, стр. 72, 73, 75; Ф. Н. Шемьякин, К вопросу об отношении слова и наглядного образа (цвет и его названия), «Изв. АПН РСФСР», 1960, вып. 113, стр. 7; О. Н. Никифорова, Значение речи для точности воспроизведения зрительного образа, «Вопросы психологии», 1961, № 1, стр. 133—140; З. А. Ганькова, К вопросу о соотношении действия, образа и речи в мышлении детей дошкольного возраста, в сб. «Вопросы мышления детей», Л., 1962, стр. 37; В. С. Мухина, Исследования подражательной способности к простейшим графическим изображениям у шимпанзе и ребенка, «Вопросы антропологии», 1965, вып. 21, стр. 164; А. А. Люблинская, Ранние формы мышления ребенка, в сб. «Исследование мышления в советской психологии», М., 1966, стр. 222, 223, 236 и др.

³³ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 90, 178, 212, 216, 252.

может служить даже в качестве рабочей гипотезы при исследовании первых шагов художественного творчества.

На этом можно было бы и закончить рассмотрение гипотезы, предложенной ленинградским ученым, однако следует отметить еще одну ошибку, лежащую в основе рассмотренной концепции. Эта ошибка состоит в том, что А. Д. Столяр ищет источник искусства не в особенностях самой этой формы общественного сознания, а в другой, в корне противоположной, — в религии или, точнее, ее зачатках в виде магии. Теория магического происхождения искусства со времен С. Рейнака получила очень широкое распространение как в зарубежной, так и в нашей литературе. Однако в последнее время эта теория подвергается все более острой критике, основанной на достаточно убедительном материале. Стоя на атеистических позициях, мы должны объективно оценивать всю совокупность известных фактов, учитывать постоянное воздействие друг на друга этих форм общественного сознания, когда, как правильно отметил А. К. Филиппов, религия эксплуатирует искусство³⁴, а искусство в свою очередь может иногда использовать религиозные темы для создания некоторых своих шедевров. Но мы должны также исходить и из того, что по своей природе религия и искусство не могут быть генетически связаны, ибо первая с самого своего возникновения отражает действительность искаженно, второе — правильно, религия выражает страх человека перед непонятными ему силами природы и общества, искусство выражает гордость человека своим могуществом, радость от победы над этими силами. Если идти по линии попытки доказать происхождение искусства из религиозных действий верхнепалеолитических людей или даже неандертальцев, мы, хотим того или нет, становимся защитниками религии, обосновывая ее ведущую роль в развитии человеческого сознания. На такую позицию мы стать не можем.

Нам могут возразить: если автор настоящих строк не принимает концепцию А. Д. Столяра, он должен предложить свою собственную. Выработка гипотезы возникновения художественного творчества — кропотливая работа, опирающаяся на достижения целого ряда наук (философии, эстетики, психологии, кибернетики, физиологии, истории и т. д.). Поэтому такую работу не может выполнить один человек. Мы можем лишь наметить общие контуры такого исследования, не считая их окончательными.

Искусство есть форма общественного сознания. Это значит, что человечество осознает, отражает себя и весь окружающий мир в форме, свойственной искусству, т. е. в художественно-образной. Следовательно, поиск исходных ступеней следует начинать с момента появления общества. Но этого мало. Необходимо выяснить, когда и почему у общества появляется потребность в отражении мира и себя самого именно в виде художественного образа, на каком уровне развития производства появляется возможность удовлетворения этой потребности, какова должна быть структура общества, которая бы требовала возникновения и существования особого рода эстетических ценностей, освобожденных от непосредственного материального производства. Ответы на все эти вопросы нужно искать в исследованиях всех перечисленных наук и в том числе в достижениях археологии и этнографии. Но на базе одной какой-либо науки решить все эти вопросы нельзя, так как искусство — слишком сложное явление.

Конечно, как всякая научная гипотеза, концепция А. Д. Столяра имеет право на существование. Мы попытались лишь показать, что в настоящем виде она недостаточно аргументирована фактическим мате-

³⁴ А. К. Филиппов, О двух типах изобразительной деятельности верхнепалеолитического человека в связи с критикой «магической» природы происхождения искусства, в сб. «Палеолит и неолит СССР», т. 7, Л., 1972, стр. 226.

риалом и под нее не подведено прочной теоретической базы для того, чтобы принять ее в качестве научной теории. На наш взгляд, если гипотеза А. Д. Столяра и верна, то необходима еще очень большая и кропотливая работа для доказательства ее истинности.

CONCERNING A CERTAIN HYPOTHESIS ON THE ORIGIN OF ART

The paper deals with the hypothesis on the origin of art put forward by the Soviet researcher, A. D. Stoliar. Its essence lies in regarding as the source of art the «natural creative activity» (Stoliar's term) of the Neanderthalian man. With the emergence of Homo sapiens this «natural creative activity» gives rise to the «natural dummy», i. e. to sculpture of the Montespan bear type where the sculptured material (clay) is joined with actual parts of the animal (pelt, skull). Subsequent stages in the development of imitative art are: sculpture, bas-relief, wall picture, contour.

The present author, while agreeing that the sources of art should be sought in the culture of the ancestors of Homo sapiens, considers, however, that Stoliar's hypothesis is insufficiently substantiated by factual archaeological material. The basic theoretical premises underlying the above concept are also discussed and criticized in the paper. Its author regards Stoliar's hypothesis on the origin of art as being as yet far from becoming a scientific theory.

It is stressed that the solution of such a problem as the origin of art cannot be based on the data of a single field of research. This form of social consciousness must be investigated by applying the achievements of philosophy, aesthetics, psychology, archaeology, ethnography, and other research fields. The author does not set up any hypothesis of his own in opposition to the one under discussion: the paper mainly consists of analysis and criticism of Stoliar's viewpoint.
