В. П. Алексеев

РАЗДВИГАЯ ВРЕМЯ

Разрабатываемая А. Д. Столяром на протяжении более чем десятилетия теория происхождения искусства имеет, как мне кажется, большое значение. Ее подробный разбор и комментарии к частным выводам потребовали бы многих страниц; не претендуя на такой всесторонний разбор, ограничусь рассмотрением четырех вопросов, возникающих в связи с теоретическими соображениями и фактическими разработками А. Д. Столяра.

Первый из этих вопросов — общефилософский, мировоззренческий — заключается в выяснении истоков искусства и тех биологических предпосылок, на которых выросли эти истоки. Ни у кого не возникает сомнений, что искусство — социальный феномен, его общественное назначение и функции в обществе можно понять только на основе социальных связей и эмоций. Но в подходе к проблеме генезиса искусства отчетливо выразились диаметрально противоположные точки зрения. Утверждение о том, что обезьяны украшают себя цветами, на протяжении многих лет кочует из книги в книгу как доказательство эстетического чувства у животных. Между тем никем не было доказано, что речь идет действительно о чувстве прекрасного в строгом смысле слова. В опытах обезьяны охотно разрисовывают чистые поверхности красками, чернилами, карандашом, но пока не удалось, да, по-видимому, и невозможно найти в этой хаотической мазне и нагромождении линий какой-то порядок. Не менее определенна и часто носит воинствующий характер и другая тенденция — связывать происхождение искусства и предшествующей ему изобразительной деятельности со сложением общества как такового, полностью отрицать его психофизиологические корни, видеть даже в первых шагах изобразительной деятельности только социальные акты. Искусство рассматривается как сравнительно позднее явление в истории человечества и его культуры и, по мнению сторонников этой концепции, неожиданно расцветает с возникновением Homo sapiens.

Какова познавательная ценность обоих подходов? Каждый из них образует крайность и уже поэтому, рассуждая чисто умозрительно, вызывает сомнения. Но дело не в этих умозрительных сомнениях, а в тех конкретных фактических данных, которыми мы располагаем, и в объективных возможностях их интерпретации. Если у нас есть доказательства наличия эстетических эмоций у животных, почему не признать биологические корни искусства? И наоборот, если таких доказательств нет, что плохого в идее чисто социального генезиса искусства? Марксистская методология, обращающая особое внимание на соответствие любой теории состоянию фактических данных, предоставляет нам право выбора.

Искусство — всегда творчество, действие. Даже в акте восприятия художественного произведения, который очень часто индивидуален,

проявляется сопричастие художественных эмоций воспринимающих субъектов, проявляется и сама действенная сопричастность творческому акту (особенно яркая в театрализованных обрядовых действиях), то есть в конечном итоге тоже элемент действия. Но помимо этого мощным стимулом художественных эмоций для человека является сейчас (как свидетельствует этнография, по-видимому, так было и на ранних стадиях развития культуры) пассивное созерцание природы. Почему человек способен воспринимать красоту солнечного заката, наслаждаться прелестью осеннего леса, любоваться игрой животных, заслушиваться пением птиц? И все это в форме, свободной от какого-нибудь утилитаризма? В общем виде ответ на этот вопрос очевиден и дан еще античной философией: потому что человек — сам часть природы. Марксистская философия ввела в эту общую формулировку в корне новый принцип: потому что, будучи частью природы, человек обладает высшими формами отражения. Но насытить эти философские постулаты конкретным содержанием не всегда с успехом удается и на уровне науки сегодняшнего дня.

Весь антропогенез дает нам пример характеризующегося определенным направлением процесса, постепенно все более и более автономного от среды, но в то же время достаточно четко запрограммированного ею в отношении морфофизиологической организации человека. Формирование новых таксонов, вся органическая эволюция в целом, как показал И. И. Шмальгаузен, представляет собою адаптациогенез, и эволюция человека не составляет в этом отношении исключения. Но можно думать, что адаптации эти формировались и в нервно-психической сфере. В самом деле, богатство и тонкость нервных механизмов и психических реакций представляют собою одно из наиболее резких качественных отличий человека от животных. Это богатство и эта тонкость обусловили широкое использование природной среды для удовлетворения нужд человеческих коллективов даже в первобытном обществе, явились предпосылкой (одновременно и следствием) развития трудовой деятельности и т. д. Какие-то весьма фундаментальные свойства человеческой психики не могли формироваться, не отражая структурного разнообразия мироздания и ритма природных процессов, в первую очередь структуры и ритмов биосферы.

Никто не занимался всерьез их «инвентаризацией», но можно назвать, очевидно, разные виды симметрии, в первую очередь парную симметрию, мягкую цветовую гамму растительности, суточные и сезонные ритмы в качестве тех структурных и ритмических компонентов мироздания, которые на каких-то глубинных этажах охватывает и отражает психика человека. Трудно представить себе нашу планету без биосферы, это удается только авторам фантастических книг и отдельных футурологических трактатов об уничтожении всего живого на земле атомным оружием. И каждый раз это картина, леденящая сердце читателя страхом и отчаянием. Безжизненная земля представляется нам чем-то совершенно противоестественным, чем-то, что должно наводить на нас щемящую тоску и ужас одиночества. Не потому ли, что наша психика сформировалась не на безжизненной планете, что она в процессе своего формирования впитывала все богатство впечатлений от разнообразного и насыщенного жизнью мира?

Я уверен, что именно поэтому. И, должно быть, этим же объясняется благотворное воздействие длительного общения с природой на психику человека, интуитивно уловленное столетия, а то и тысячелетия тому назад, научно доказанное и используемое сейчас в курортологии, терапии, фармакологии и т. д. Мозг человека отдыхает на природе, очевидно, потому, что его биоритмы успокаиваются, приходя в гармоничное соответствие с природными ритмами. Полагаю, что приспособление человеческой психики к природным формам, краскам и ритмам, в первую

очередь формам, краскам, ритмам живой природы, явилось мощным стимулом свободного от утилитарности чувства удовлетворения при их созерцании и восприятии, и этот созерцательный момент можно рассматривать и оценивать как одну из биологических предпосылок возникновения эстетического чувства. Теоретические работы А. Д. Столяра, увидевшего самые первые шаги изобразительной деятельности в интенсивном использовании природных форм, открывают самые широкие перспективы дальнейших исследований в этом направлении.

Вторая важнейшая проблема, которая встает в связи с этими работами и содержащимися в них конкретными выводами,— проблема ранних форм человеческой психики. А. Д. Столяр выделил категорию многочисленных актов, которые он обозначил как изобразительную деятельность, предшествующую искусству в узком смысле слова, и которые он реконструировал, широко использовав археологический материал. Эти акты не только существенный компонент поведения древнего человека, но и свидетельство возникновения качественно новой психической особенности. Речь идет о подражании, которое свойственно в зачаточной форме даже низшим животным, в высокой степени свойственно птицам, но которое приобретает уже на ранних стадиях антропогенеза новый аспект, выражающийся в значительном расширении сферы подражания. Животные и птицы подражают поведенческим актам других животных и птиц, изобразительная деятельность свидетельствует о том, что человек включает в сферу подражания формы природы, он научается подражать тому, что оставалось за пределами актов подражания на предшествующей стадии эволюции. Это неизмеримо раздвигает подражательную сферу человеческой деятельности вообще, а следовательно, неизмеримо повышает формообразующую роль подражания в обогащении человеческой психики и в создании все новых и новых форм поведения. Хронологически переход к новым формам подражания соответствует, по-видимому, границе между нижним и средним палеолитом, то есть совпадает с возникновением неандертальского вида на базе древнейших гоминид. Во всяком случае, пока древнейшие следы изобразительной деятельности не уходят вглубь до стадии архантропов (питекантропов и синантропов), хотя в принципе возможность хронологического углубления изобразительной деятельности не исключена. Морфологически мозг неандертальца отличался от мозга архантропов некоторыми прогрессивными чертами, но нарастание его объема падало в основном не на качественно своеобразные и новые области коры, вроде лобных долей, а на затылочную и теменную области. Это свидетельствовало о дальнейшем развитии двигательной активности, а возможно, и о количественном увеличении нервных клеток, обеспечивающих функцию подражания. Но если интерпретировать рост числа клеток и увеличение объема мозга у неандертальца таким образом, то не следует забывать, что и на самой ранней стадии антропогенеза, на стадии архантропов, фиксируются отдельные формы со значительной величиной мозга. Это архантроп из Вертешелеш в Венгрии, у которого А. Тома реконструировал объем внутренней полости черепной коробки в пределах 1400 *см*^{3}; это далеко не бесспорная из-за фрагментарности сохранившегося костного материала произведенная В. И. Кочетковой реконструкция объема мозга атлантропа, давшая близкие цифры[1]. Следовательно, если оставаться только в рамках морфологических факторов и приписывать им гипотетически некоторое значение в установлении времени фундаментального расширения подражательных реакций, то можно констатировать то же, что и при рассмотрении археологических фактов. Изобразительная деятельность и лежащее в ее основе подражание формам природы были, бесспорно, характерны для неандертальца, но,

[1] В. И. Кочеткова, Палеоневрология, М., 1973. Там же см. и литературу вопроса.

возможно, в каких-то простейших формах они были свойственны поведению и психике отдельных форм древнейших гоминид.

Не менее важна и третья проблема, получающая в связи с работами А. Д. Столяра новые аспекты,— проблема хронологии появления искусства и основных этапов, через которые прошло его развитие в первобытном обществе. Речь идет не просто об открытии каких-то предметов раннего искусства, которые можно было бы датировать раньше, чем временем верхнего палеолита. Такие открытия, не исключенные в принципе, может быть, будут сделаны при масштабных раскопках нижнепалеолитических памятников, но будущий счастливый случай нужно еще ждать, и ожидание это не заменяет отсутствия подлинных произведений искусства, датируемых средним и тем более ранним палеолитом. Известная костяная плитка с нанесенными на нее симметричными углублениями из мустьерской стоянки Ферасси (Франция) много раз интерпретировалась как законченное произведение искусства, тогда как по всем хорошим ее воспроизведениям видно, что это явное преувеличение. П. И. Борисковский, осмотревший эту пластинку, справедливо не усматривает в ней ничего, что напоминало бы подлинные образцы палеолитического искусства более поздней эпохи, и объясняет частую интерпретацию ее в качестве предмета искусства только увлечением. Образцы искусства доверхнепалеолитического времени неизвестны, но А. Д. Столяр открыл целый класс явлений, которые, материально не входя в границы искусства, имеют самое непосредственное отношение к творческим процессам. Они перестраивают сложившийся подход к хронологии возникновения искусства и истории его этапов, вскрывают за одномоментностью процесс и поэтому перестраивают всю систему нашего мышления в оценке и разработке этой проблемы.

Речь идет об уже упомянутой выше изобразительной деятельности, истоки которой уходят, вероятно, еще в нижний палеолит. Углубленный археологический анализ может вскрыть новые формы этой деятельности, возможно, еще более удревнить их, и в этом перспектива дальнейших исследований. Еще важнее теоретически, однако, другой аспект — изучение всего богатства форм этой деятельности, выявление ее все более усложняющегося характера. Можно думать, что, открыв огромный поведенческий и психологический мир, хронологически предшествующий искусству как творчеству, включающий в себя подражание природным формам, мир, обозначенный как изобразительная деятельность, мы сумеем в дальнейшем проследить, как все больше и больше природных форм вовлекалось в акт подражания и изобразительная деятельность становилась все более сложной, приближаясь в этом отношении к неисчерпаемости искусства. Можно предугадать и возможность выделения отдельных стадий этого процесса и обоснования научной периодизации динамики изобразительной деятельности. Таким образом, дело не в формальном перенесении точки отсчета, с которой начинается история искусства, в более раннюю эпоху истории человечества, а в том, что искусству на ранних этапах истории первобытного общества предшествовало если не менее сложное, то не менее значимое явление. Корни искусства оказываются не только более древними, но и значительно более мощно разветвленными, чем представляли мы до сих пор. Проблема времени возникновения искусства перестала быть только хронологической, она превратилась в проблему этапов и периодизации своеобразных форм человеческой деятельности, генетически вырастающих в искусство. Эта деятельность не только раздвигает панораму времени первобытного искусства, но и наполняет время конкретным содержанием. Все это намного содержательнее споров о возникновении искусства в мустьерское, ориньякское или более позднее время, которые характерны для трактатов по происхождению искусства, появившихся в недавнем прошлом.

Осталось коснуться четвертой и последней темы — методической стороны работ А. Д. Столяра, их значения как методических разработок в подходе к исследованию ранних форм искусства, их логической строгости и археологической документированности. Я не буду говорить о масштабности использования первоисточников и тщательности проработки сводных трудов по палеолитическому искусству, хотя и не вижу пробелов — это дело специалистов-археологов. С моей точки зрения, гораздо важнее в методическом отношении другое — широта привлеченного к анализу происхождения искусства материала, никогда не привлекавшегося ранее и лежащего далеко за границами искусства в традиционном смысле слова.

Этот шаг впервые позволил объяснить некоторые загадочные явления, зафиксированные археологией (вроде скопления медвежьих черепов в швейцарских пещерах или определенного положения костных остатков различных животных в культурном слое пещер или открытых стоянок). Им предлагались различные объяснения, основанные на магических и трудмагических теориях, часто они рассматривались как доказательство ритуальных захоронений животных. А. Д. Столяр убедительно истолковывает их в рамках первичных форм изобразительной деятельности, подводя к своей гипотезе «натурального макета». Можно по-разному относиться к этой гипотезе — придавать ей ограниченное значение, подобно А. А. Формозову[2], или видеть в ней всеобщий этап в развитии изобразительной деятельности, как это делает сам А. Д. Столяр, но нельзя не придать гипотезе «натурального макета» значительный методический смысл. Гипотеза эта и факты, на которых она основывается, не лежат на поверхности, и их выявление, и в особенности их установление, потребовали большой источниковедческой и теоретической работы. В основе такой работы лежит не только эмпиризм, она требует и определенных теоретических установок, и фантазии. Но она же демонстрирует и огромную роль, которую методологический принцип и фантазия играют в анализе институтов первобытного общества. Археологический факт сам по себе даже при всей своей яркости часто остается непонятным, не расшифровывается он разумно и с помощью этнографии, особенно если речь идет о нижнепалеолитической и среднепалеолитической эпохе.

Полет фантазии необходим, чтобы конкретно представить себе, домыслить и реконструировать ситуацию или поведенческие акты, которые могли бы объяснить ту или иную археологическую загадку. Методологическая и методическая строгость нужны, чтобы вовремя воздвигнуть жесткие границы фантазии, не дать увлечь себя расплывчатыми построениями мысли и односторонними решениями. Гипотеза «натурального макета» рождена фантазией автора на основе тщательной проработки фактов (ибо «натуральный макет» не дан нам в живой конкретности самих археологических фактов, невозможно было его вскрыть и аналитически, так как ему нет аналогий в позднейших культурных явлениях, он домыслен на основе фактов), но введена в строгое русло доказательности четкими методологическими и методическими установками. В принципе таким путем движется человеческое познание в любой сфере науки и человеческой деятельности, переходя от конкретного наблюдения к теоретическому обобщению. Гипотеза «натурального макета» важна именно как методический принцип в подходе к исследованию происхождения искусства и любых других надстроечных явлений, так как она демонстрирует значение поиска таких форм человеческого поведения и социальных действий, которые, исторически изжив себя, полностью отмирали в позднейшие эпохи и не восстанав-

---

[2] А. А. Формозов, О работах А. Д. Столяра по палеолитическому искусству и критике их Р. Я. Журовым, «Сов. этнография», 1976, № 2.

ливаются даже в качестве пережитков. При давно установленном синкретизме первобытного искусства поиск таких форм, лежащих за пределами самого искусства, особенно перспективен, а возможно, он перспективен и вообще в анализе происхождения надстроечных явлений, учитывая постепенно вскрываемый, хотя и недостаточно понятный и охваченный научным изучением синкретизм первобытного мышления вообще.

Из сказанного видно, что я высоко ценю теоретические исследования А. Д. Столяра не только как итог значительного продвижения по пути понимания комплекса основных проблем, связанных с происхождением искусства, но и как стимул дальнейшей работы, некоторые направления которой мы попытались наметить выше. И при этом мне все же кажется полезной дискуссия вокруг основных теоретических постулатов этих исследований, открытая статьей Р. Я. Журова. Во-первых, она привлекает внимание к важнейшей проблеме истории первобытного общества и развития первобытного мышления, которая все еще недостаточно исследована. Во-вторых, она показывает плодотворность исходных теоретических установок и методических подходов в работах А. Д. Столяра, вокруг которых завязались столь интересные споры. В-третьих, наконец, все заинтересованные в проблеме специалисты получили возможность сформулировать свои подходы и высказать свои взгляды в компактной форме, т. е. сделать то, что многие из них не собрались бы сделать, если бы речь шла о написании обширных специальных статей.

LOOKING INTO THE DEPTHS OF TIME

Four points seem to the author to be important in connection with the complex of ideas developed by A. D. Stoliar beginning with 1962. All these points indicate his broad approach to the problem and open up great possibilities for further research in the field of the earliest stages of primitive art, as well as in that of the functions of art in primitive society. The first of these as an opportunity for revealing a close relation between the development of the brain in human evolution and the changes in environmental factors during the Pleistocene. Another point in Stoliar's concept which attracts our attention as arousing new ideas must be discussed in terms of psychological reconstructions of the earliest forms of the human mind and certain aspects of behaviour of early human populations. The third important question provoked by Stoliar's hypothesis relates to the chronology of the earliest periods in the development of palaeolithic art. Its last stimulating point is that it gives us a certain methodic approach to the structural elements of primitive art.