

## ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

В. В. Селиванов

### О ПУТЯХ СТАНОВЛЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

(В СВЯЗИ С ОБСУЖДЕНИЕМ КОНЦЕПЦИИ А. Д. СТОЛЯРА)

В полемике с А. Д. Столяром Р. Я. Журов<sup>1</sup> в значительной мере сгустил краски, акцентировав внимание на том, что, по его мнению, должно быть признано дискуссионным. В частности, он высказал и ряд сомнений относительно надежности археологических обоснований концепции, что представляется неправомерным. Фактологическая сторона выдвинутой А. Д. Столяром концепции достаточно основательно проработана, однако вряд ли следует сомневаться, что проблема происхождения искусства сама по себе не содержит дискуссионных моментов и та или иная ее интерпретация не может быть подвергнута творческому обсуждению. Это в полной мере относится и к концепции А. Д. Столяра, которая обоснована им в целом цикле опубликованных статей, а также в развернутом виде представлена в докторской диссертации.

Соглашаясь с уже высказанными А. А. Формозовым, С. А. Арутюновым и Ю. В. Кнорозовым положительными оценками работ А. Д. Столяра<sup>2</sup>, хотелось бы подчеркнуть, что наиболее плодотворным моментом концепции представляется именно раскрытие генетических связей верхнепалеолитических изображений крупных животных с теми фактами частичного сохранения отдельных фрагментов туши, которые автор дискутируемой концепции рассматривает как исторически исходный этап в становлении изобразительного творчества. Кажется весьма достоверной и намеченная А. Д. Столяром логика перехода от этого исходного (по терминологии А. Д. Столяра, «натурального») творчества к возникновению «натуральных макетов», совмещавших в себе элементы «натурального напоминания и искусственного реконструирования облика животного. Отчасти, правда, можно согласиться и с Р. Я. Журовым в том, что имеющиеся археологические свидетельства в пользу «натуральных макетов» еще недостаточны, и здесь, вероятно, необходим поиск более широкой аргументации, включающей в том числе анализ более позднего этапа в развитии изобразительного творчества, где должны были остаться следы древних архаических форм. В качестве косвенного свидетельства, указывающего на наличие таких остаточных элементов, могут быть приняты отмеченные Ю. В. Кнорозовым особенности изображений древних слонов, найденных на Американском материке, интерпретируемые им как следы традиции, связанные с существованием «натуральных макетов»<sup>3</sup>. Однако условность этих данных вызывает потребность в значительном расширении такого рода свидетельств.

Более всего в этой части концепции А. Д. Столяра привлекает попытка обнаружить связующее звено между сохранением в мустьерское время голов, рогов и других атрибутов «активной защиты» животных и развитием скульптурных изображений в более позднее время. Обнару-

<sup>1</sup> Р. Я. Журов. Об одной из гипотез происхождения искусства.— «Сов. этнография», 1975, № 6.

<sup>2</sup> См. «Сов. этнография», 1976, № 2.

<sup>3</sup> «Сов. этнография», 1976, № 2, с. 101.

жение такого связующего звена позволяет по-новому интерпретировать факты сохранения фрагментов туши животного и непосредственно видеть в них в большей мере «зародышевую» художественную деятельность и в меньшей — генетические истоки магико-тотемической обрядности, как это трактует, например, Ю. И. Семенов<sup>4</sup>.

Однако думается, что эта генетическая линия более полно могла осуществляться и на другом направлении, а именно при переходе от сохранения головы, постепенно превращавшейся на глазах первобытного человека в череп, к узнаванию, ассоциативному «угадыванию» в куске камня черт, сходных с обликом головы животного, и последующей подработке до получения более очевидного сходства. Череп мог явиться таким связующим звеном в силу своей собственной условности, поскольку требовал при его восприятии определенного уровня развития воображения и памяти, без которых трудно представить возникшую в сознании неантропа связь между образом головы (а возможно, и животного в целом) и ее символом в виде черепа. По крайней мере наиболее древние изображения животных (например, в нижнем слое большого убежища Ла Ферраси), как правило, не связаны с передачей целой фигуры, а представляют собой изображение именно головы (или же передней части тела). На это в свое время обращал внимание П. П. Ефименко, а позже такого рода данные были обобщены А. Леруа-Гураном<sup>5</sup> и послужили основой к выделению так называемого первого (исторически исходного) стиля в изобразительном творчестве.

Для расширения аргументации при обосновании роли «натурального макета» в становлении художественной практики несомненно полезным было бы выявление в более позднем искусстве традиций, связанных с существованием «натурального макета». Этой стороне вопроса А. Д. Столяр в опубликованных работах не уделил достаточного внимания. Однако такие возможности при продолжении исследований несомненно имеются. Известно, например, что в комплексе находок в «медвежьих пещерах» определяющую группу составляют черепа и кости передних конечностей пещерного медведя. Эти находки А. Д. Столяр интерпретирует как факты натуральной изобразительной деятельности. Любопытно, что отдельные специфические особенности ряда верхнепалеолитических скульптурных изображений животных как бы напоминают нам об этих находках, связанных с отсечением у животного головы и передних конечностей. Приведем лишь два примера.

В Мезинской стоянке, как известно, были обнаружены фигурки животных. Вот как описывает одну из них И. Г. Шовкопляс: «Головка фигурки от остальной ее части отделена довольно глубоким желобком. Передние ноги от задних и между собой разъединены с помощью глубокого распила»<sup>6</sup>. Случайна ли эта аналогия или нет — трудно, конечно, судить по одному памятнику. Но вот другой пример. Как известно, многие скульптурные изображения доходят до нас лишь во фрагментах, что обычно объясняется непрочностью самих изделий. Но вот перед нами группа изображений животных из стоянки Костенки I, по поводу которых З. А. Абрамова при их описании замечает: «...несколько фигурок животных, для которых общим является отсутствие передней части — как бы намеренно сбитой головы и передних конечностей»<sup>7</sup>. Случайность это или действительно намеренный акт — судить трудно. Но данные наблюдения (а их число при желании можно было бы расширить) наводят на мысль о каких-то новых возможностях интерпретации целой группы

<sup>4</sup> Ю. И. Семенов. Как возникло человечество. М., 1960, гл. XIV.

<sup>5</sup> П. П. Ефименко. Первобытное общество. Киев, 1953, с. 395; А. Leroi-Gourhan. Les religions de la prehistoire. Paris, 1964.

<sup>6</sup> И. Г. Шовкопляс. Мезинская стоянка. Киев, 1965, с. 236.

<sup>7</sup> З. А. Абрамова. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.—Л., 1962, с. 18.

однородных явлений, связывая их с традицией расчленения туши животного, а поскольку в данном случае речь идет об искусстве,— и о сохранении отдельных фрагментов туши как генетических истоках художественного творчества.

Может ли подтвердить комплекс таких наблюдений гипотезу «натурального макета»? Отчасти да, поскольку эта гипотеза указывает на связь между «натуральной изобразительной деятельностью» и искусством, усиливая тем самым возможность существования промежуточного звена. Но с другой стороны, эти факты не будут противоречить и утверждению, что появление «натуральных макетов» было связано лишь с одним из многих направлений в развитии художественной деятельности, в числе которых допустимо предполагать и прямой переход от сохранения головы животного к ее воспроизведению. П. П. Ефименко в свое время уже высказывал мысль о самостоятельных генетических корнях фрагментарных изображений, в том числе, вероятно, и головы животного. «В этих изображениях,— писал он,— часто применяется принцип *pars pro toto* (часть вместо целого), который, кстати сказать, не всегда представляет явление упрощения, редукции, „отхода от реализма“, а мог быть в иных случаях и явлением первичного порядка»<sup>8</sup>.

Существенным позитивным моментом в концепции А. Д. Столяра является и то, что благодаря устанавливаемой генетической связи между более поздними изображениями и актами частичного сохранения туши животного, имевшими место уже в ашеле и мустье, появляется возможность более детального анализа причинной зависимости сюжетного анимализма в искусстве верхнего палеолита от развития охоты. Наличие такой зависимости неоднократно отмечалось в литературе, посвященной первобытному искусству, но ее более полное исследование затруднялось из-за отсутствия указаний на генетически исходные моменты. Мысли, высказанные по этому поводу А. Д. Столяром, служат новыми аргументами в пользу рассмотрения охотничьего промысла как важного исторического условия формирования художественного творчества. Искусство, очевидно, не просто было связано с охотой, но возникало в ее недрах как своеобразное обобщение накапливаемого древним человеком опыта. Но какого опыта? На этот вопрос А. Д. Столяр не ищет ответа, тем самым обедняя возможности собственного исследования.

К. Маркс в «Капитале» по поводу работы Ленге «*Théorie des Lois Civiles*» отметил, что автор «может быть, не без основания называет охоту первой формой кооперации»<sup>9</sup>. Но первая форма кооперации — это одновременно и зародыш будущей общественной организации, а следовательно, охота являлась одним из важнейших факторов общественного прогресса. Именно с более детальным рассмотрением процесса постепенного превращения объекта охоты в образ, вероятно, и может быть связан один из путей дальнейшего исследования проблемы происхождения искусства.

Однако, вероятно, во всех случаях следует проявлять осторожность, учитывая, что пути, по которым шло становление искусства, могли быть самыми различными. А. Д. Столяр прослеживает одну из возможных линий эволюции технических приемов изображения<sup>10</sup>, но параллельно могли возникать и другие тенденции, приводящие к тем или иным результатам без посредства «натурального макета». Эти возможности следует, вероятно, тщательно взвесить и детально проанализировать. В первую очередь механизмом такого «движения» от объекта охоты к образу могли быть возникающие в сознании ассоциации, а скрытой дви-

<sup>8</sup> П. П. Ефименко. Указ. раб., с. 396.

<sup>9</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, с. 346.

<sup>10</sup> А. Д. Столяр. О генезисе элементарных форм изображения зверя в палеолитическом творчестве Европы.— «Сообщения Гос. Эрмитажа», вып. XXVI, Л.— М., 1965, с. 24—28.

жущей силой — общественные потребности. Вызывает сомнение жесткость предложенного А. Д. Столяром перехода от «натурального» макета к «глиняному» и намеченная им последующая эволюция. Менее аргументированным в концепции представляется путь зарождения женских изображений, что свидетельствует о необходимости поиска иной методики для интерпретации этой проблемы. В стороне пока остается и вопрос о зарождении украшений, орнамента и всего комплекса памятников, который можно рассматривать как произведения первобытного декоративно-прикладного искусства.

Но, пожалуй, самым существенным, что вызывает некоторую неудовлетворенность, является практически изолированное рассмотрение эволюции изобразительной деятельности от происходящих в жизни древнего человечества перемен, в первую очередь связанных с его общественной практикой. В одной из работ А. П. Окладникова справедливо отмечается, что корни искусства лежат в «социальных связях» между людьми, «в потребностях общества и в социально обусловленной природе людей»<sup>11</sup>. Для более полного раскрытия проблемы происхождения искусства и путей его становления и первоначального развития важно учитывать это методологическое замечание и рассматривать исследуемый процесс как один из аспектов становления и развития общественной жизни. Эволюция формы в конечном счете определяется изменением содержания художественного творчества. Без этого поиска средств выражения определенного содержания мысли невозможно представить себе никакого движения, развития в искусстве, как невозможно представить и процесс его зарождения. Но само по себе сознание, мысль есть продукт общественного развития, отражение определенных сторон самой жизни первобытных людей. А следовательно, без изучения этой логической связи (зарождение элементов общественной жизни — содержание сознания — возникающие формы выражения обобщенного опыта общественной жизни) невозможно в полной мере проследить и логику эволюции, развития изобразительной деятельности.

А. Д. Столяр в своих работах делает упор на выявлении процесса становления сознания (точнее мыслительной деятельности и ее форм), утверждая, что искусство возникло как этап в развитии абстрактного мышления<sup>12</sup>. Но тогда в чем же специфика искусства, не утрачивается ли здесь сам предмет исследования, не подменяется ли искусство «искусствоподобной» деятельностью, не превращается ли в этом случае изучение происхождения искусства в анализ просто-напросто процесса становления понятийных форм мысли? Выход из этого затруднения, связанного с наметившейся в концепции подменой вопроса о происхождении искусства вопросом о становлении изобразительной деятельности, не несущей в себе специфически художественных признаков, заключается, вероятно, в более четкой постановке проблемы зарождения именно качественных особенностей искусства, в понимании развития сознания как социально обусловленного процесса. «Мыслит лишь человек, находящийся в единстве с обществом, с производящим свою материальную и духовную жизнь общественно-историческим коллективом,— замечает философ Э. В. Ильенков. — Человек, изъятый из сплетения общественных отношений, внутри и посредством которых он осуществляет свой человеческий контакт с природой (т. е. находится в человеческом единстве с ней), мыслит так же мало, как и мозг, изъятый из тела человека»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> А. П. Окладников. Утро искусства. Л., 1967, с. 125.

<sup>12</sup> См., например, А. Д. Столяр. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания (К постановке проблемы). — В кн. «Ранние формы искусства», М., 1972.

<sup>13</sup> Э. В. Ильенков. Диалектическая логика. Очерки истории и теории. М., 1974, с. 183.

В целом, думается, что концепция А. Д. Столяра и ее дальнейшее развитие (в первую очередь ее наиболее плодотворных позитивных сторон), как и дискуссия, возникшая на страницах журнала, являются, несомненно, полезными и дают новые творческие импульсы при изучении сложной и актуальной проблемы — раскрытии природы и исторически конкретных форм становящегося искусства.

**ON THE PATHS BY WHICH DEPICTIVE  
ART CAME INTO BEING  
(IN CONNECTION WITH THE DISCUSSION  
ON THE IDEAS OF A. D. STOLIAR)**

The author notes the positive aspects of A. D. Stoliar's concept and its general productivity as a whole. At the same time, he dwells upon certain of its controversial theses. In the author's opinion, the problem of the origin of art is in A. D. Stoliar's works sometimes confused with the problem of the birth of depictive activity having no specifically artistic features. The problem of the emergence of the qualitative characteristics of art as such should be more clearly posed.