

А. Д. Столяр

ОБ АРХЕОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПАЛЕОЛИТЕ ЕВРАЗИИ *

Настоящая дискуссия оказалась для автора неожиданной, поскольку ему пока удалось представить путь примерно двадцатилетнего исследования только в отдельных, частичных, нередко предварительных публикациях. Тем более это обсуждение является для автора большой честью, свидетельствуя по крайней мере об актуальности поднятых вопросов, да и, наверное, об известной новизне их освещения.

В ходе дискуссии уже достаточно полно вскрыты дефекты и ограниченность критического опыта Р. Я. Журова¹. Усилиями ее участников² многое прояснено и поставлено на истинное место. Поэтому обратимся главным образом к существу дела — конкретно-источниковедческому разбору проблемы генезиса творчества, учитывая основное содержание прошедшего обсуждения.

1. Современное состояние изучения проблемы. Выделение этой темы в качестве отправной (см. З. А. Абрамова, с. 70, 71) необходимо, так как успех любого конкретно-исторического исследования во многом определяется состоянием его историографии и источниковедения. Но ни прочной историографической традицией, ни разработанным источниковедением проблема генезиса первобытного искусства еще не обеспечена. Причина не только в ее относительной «молодости», но и в том, что она не созревала естественно, а неожиданно вторглась в «доисторию» в результате открытий на рубеже XIX—XX вв., неприемлемых для догм эволюционистской палеоэтнологии и приведших к ее кризису. Вследствие же такого пробела в развитии проблемы наука еще не располагает объективной оценкой своих итогов: у нее нет аналитического заключения относительно того, что и в какой степени уже установлено и что требует

* В связи с дискуссией о происхождении первобытного искусства, развернувшейся вокруг гипотезы А. Д. Столяра, редакция обратилась к ее автору с просьбой подробнее обосновать узловые моменты его концепции.— *Редакция.*

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

² См. статьи в «Сов. этнографии»: А. А. Формозов. О работах А. Д. Столяра по палеолитическому искусству и критике их Р. Я. Журовым (1976, № 2); С. А. Арутюнов. Многоплановость проблемы генезиса искусства (Там же); Ю. В. Кнорозов. К вопросу о генезисе палеолитических изображений (Там же); Б. Б. Пиотровский. Все ли виды изобразительной деятельности палеолитического человека были искусством? (1976, № 5); В. А. Горчаков. Техника «удвоения» социального опыта неандертальцев и искусство (в связи с гипотезой А. Д. Столяра) (Там же); З. А. Абрамова. Об опыте конкретно-исторического анализа проблемы происхождения искусства (1976, № 6); В. П. Алексеев. Раздвигая время (Там же); А. П. Окладников. К проблеме происхождения искусства (Там же); В. В. Селиванов. О путях становления изобразительного искусства (1977, № 1). Ссылки на названных авторов даются далее в тексте статьи.

своего выяснения в известной последовательности. В связи с этим отметим два существенных момента.

Во-первых, давно уже произошло стихийное переосмысление понимания самой темы, ставшее сейчас настолько привычным, что его неправомочность и ущербность нами даже не замечается. Название «Происхождение искусства» и подобные ему даются самым разным изданиям, число которых все умножается. Но среди них мы не знаем ни одной фундаментальной работы, которая была бы специально посвящена именно генезису искусства в самом прямом и точном понимании этого явления, т. е. зарождению и становлению творчества в виде «глубокого», конкретно-исторического процесса, начиная с его первоисточков и самых эмбриональных проявлений. Основное содержание всей этой литературы составляет разбор памятников верхнепалеолитического искусства — несомненно, поразительно древнего и исключительно своеобразного, но представляющего перед нами в «готовом», уже сформировавшемся виде³. Такая деформация по существу исключает проблему становления первотворчества из сферы активного и детального научного обсуждения.

Во-вторых, когда исследователь все же как-то пытается объяснить происхождение первых изображений, он, как правило, неизбежно повторяет предположения значительной давности. Активы науки здесь застыли на уровне представлений второй половины XIX — начала XX в. До недавнего времени они исчерпывались тремя гипотезами — «простого этапа»⁴, «макарон»⁵ и «руки»⁶, изначально освобожденными от серьезной критической проверки и затем ставшими своеобразным «научным фольклором».

Анализ гипотез⁷ приводит к заключению, об их теоретической несостоятельности (исходный постулат — доктрина «естественного человека») и явной неаргументированности. На Западе, где эти гипотезы зародились, в наши дни завершается процесс их отмирания⁸. В этом отно-

³ Отголоски подобной «подмены», при которой речь ведется о памятниках «палеолитического искусства» вообще, без учета разделяющих их качественных рубежей и целых периодов, в дискуссии нашли отражение в статьях С. А. Арутюнова и В. А. Горчакова. Да и такой тонкий знаток первобытного творчества, как А. А. Формозов (с. 94), не придает особого значения отчленению и выделению эпохи генезиса искусства как специального предмета исследования. Эта недооценка качественных рубежей, в целом типичная для эволюционистской концепции, приводит, в частности, к упреку А. А. Формозова в наш адрес по поводу игнорирования «новых направлений в изучении палеолитического искусства, отраженных в работах А. Леруа-Гурана, А. Ляминг-Амперер и др.» (там же). Но названные исследователи дают едва ли не самый яркий образец «избегания» реальной постановки проблемы происхождения творчества неантропа. Все их усилия направлены только на выявление «стилей» и попытки семантического раскрытия «готового» верхнепалеолитического искусства, рассматриваемого как феномен, в полном отрыве от аспекта его исторического становления.

⁴ *Boucher de Perthes. Antiquites celtiques et antediluviennes*, T. I. Paris, 1847—1849, p. 11—13, 48, 439—500.

⁵ *Alcalde del Rio, Breuil, L. Sierra. Les cavernes de la Region Cantabrique*. Мопасо, 1911, p. 207.

⁶ *G. H. Luquet. L'art et la religion des hommes fossiles*. Paris, 1926, p. 147—152.

⁷ См., например, А. Д. Столяр. О «гипотезе руки» как традиционном объяснении происхождения изобразительного искусства. — «Первобытное искусство». Новосибирск, 1976, с. 8—24.

⁸ В связи с ограниченным объемом статьи автору пришлось исключить из текста критический разбор поддержки этих гипотез В. А. Горчаковым и С. А. Арутюновым, ничем фактическим не подкрепляющей их достоверность. В целом же при явно искренней увлеченности В. А. Горчакова данной проблемой хотелось бы видеть в его работах аналитически более выверенный и полный учет источниковедческих данных и историографического опыта науки. Отметим также неоправданность оптимизма С. А. Арутюнова (с. 97), когда он надеется на успех, «если попытаться как-то развить и синтезировать гипотезы...». Это «если» не заменяется ничем реальным уже многие десятилетия, несмотря на колоссальное обогащение фактологической базы по палеолиту. Причиной тому является, конечно, не леность ученых, а то, что сама природа этих абстрактно-рационалистических допущений исключает, как мы полагаем, возможность их развития.

шении крайне показательно признание такого видного представителя «школы Брейля», как П. Грациози. Этот один из самых крупных знатоков древнейшего искусства Запада, несмотря на весь свой пиетет по отношению к научному наследию А. Брейля, пришел к убеждению, что традиционные гипотезы, вопреки внешней привлекательности, не имеют под собой никакой достоверной основы⁹.

Неизбежные следствия длительного консерватизма и бесплодности этих гипотез, ставших догмами (З. А. Абрамова, с. 69—71), выразились не только в уже отмеченном переосмыслении темы, в ущерб ее истинному содержанию, но и в общем заключении о неожиданном появлении искусства палеолита сразу же в законченном виде — вечной загадке, явлении, лишенном правил, исторически никак не обусловленном и данном счастливым случаем или толчком извне¹⁰. Все это привело сейчас к безраздельному господству на Западе совсем не новой версии¹¹ о палеолитическом искусстве как сверхъестественном феномене, непознаваемом «художественном чуде»¹².

В такой ситуации особую злободневность приобретают попытки материалистического раскрытия генезиса творчества как закономерного процесса, который нельзя воссоздать отвлеченными рассуждениями, без выявления и дешифровки всех источников, имеющих какую-то реальную ценность.

Итак, общее состояние конкретно-исторического изучения проблемы далеко не триумфально — налицо даже отступление науки от трудной, но важной задачи. Длительный застой наших знаний необходимо признать. И с ним пришлось бы примириться, если бы он был действительно обусловлен непреодолимыми пока факторами. Но ирония, по нашему мнению, заключается в том, что все препятствия на путях поисков новых, в той или иной мере перспективных видений проблемы не имеют фатально объективного характера. Много отрицательных явлений разного рода сплелись здесь — от инерционной живучести «привычных» допущений, принимаемых на веру уже не одним поколением исследователей, и вплоть до широкого проявления дилетантизма, в самом отрицательном смысле этого понятия. Этой проблеме приходится расплачиваться за ее популярность — она попала в число тех немногих «несчастных» тем науки, по поводу которых позволительными оказываются, как это критически отмечает А. А. Формозов (с. 92), любые высказывания, порой опирающиеся только на фантазию, лишенную научной базы, а то и просто на обыденное мышление («здравый смысл»). В этом отношении и автору пришлось пройти определенный путь, в конечном счете жестко ограничивший наше исследовательское «вмешательство» в проблему рамками только одного из ее аспектов.

Заключение Д. В. Айналова, давностью почти в полвека, во многом остается справедливым и поныне — наука по существу «еще не взяла в свои руки этот отдел человеческих документов»¹³.

Подведем итоги. Заимствованные у французского палеолитоведения, без предварительного анализа, гипотезы до сих пор не смогли удостове-

⁹ P. Graziosi. Die Kunst der Altsteinzeit. Florenz, 1956, S. 22.

¹⁰ Там же.

¹¹ M. Hoernes. Urgeschichte der bildenden Kunst. Wien, 1898, S. 184; Г. Ф. Осборн. Человек древнего каменного века. Л., 1924, с. 214, 244; Th. Mainage. Les religions de la prehistoire. L'age paleolithique. Paris, 1921, p. 76, 143, 290; В. Гаузенштейн. Искусство и общество. М., 1923, с. 40, 42; Г. Кюн. Искусство первобытных народов. Л., 1933, с. 22 сл.

¹² M. Raphael. Prehistoric cave paintings. Washington, 1946, p. 3; A. Hauser. The social history of art, v. I. London, p. 24, 25; S. Celebenovic. Old Stone Age. N. Y., 1956, p. 3; S. Giedion. The beginnings of art. N. Y., 1962, p. 43—123; P.-M. Grand. Prehistoric art. Paleolithic painting and sculpture. Greenwich, Connecticut, 1967, p. 10.

¹³ Д. В. Айналов. Первоначальные шаги европейского искусства. — «Сообщения ГАИМК», т. II, Л., 1929, с. 419.

ритель свою научную ценность. В настоящей дискуссии они также не получили аргументов в свою пользу. Эти рациональные допущения сейчас представляют в большей степени литературную форму, чем реальные построения, совместимые со всей совокупностью показателей рубежа мустье и верхнего палеолита.

Неприемлемость взгляда на палеолитическое искусство как на «экстраординарный изолированный феномен» и непостижимую «вспышку новых способностей человека»¹⁴ вызывает необходимость собственных, настойчивых и целеустремленных поисков решения проблемы становления искусства в ее конкретно-точном понимании. Советская археология накопила большой и ценный опыт историко-материалистического освещения первобытного искусства, начиная с его верхнепалеолитической зари. В этой сфере ее достижения очевидны и широко признаны (работы А. А. Миллера, Б. Б. Пиотровского, П. П. Ефименко, С. Н. Замятина, А. С. Гущина, А. П. Окладникова, З. А. Абрамовой, А. А. Формозова и др.). Теперь, очевидно, пришло время сделать решительный следующий шаг — в разысканиях корней творчества спуститься в его еще очень темное подполье, углубляя тем самым изучаемую перспективу развития и выделяя тему генезиса, подчеркнем это вновь, в особую исследовательскую задачу, наделенную известной самостоятельностью.

2. Общая структура и исследовательские аспекты проблемы. Характерной чертой ее развития является известная стихийность прилагаемых исследовательских усилий, как правило, не опирающихся на предварительно построенную логическую программу. Достаточно типична прямая устремленность исследователей, руководствующихся избранной ими идеей, к заветной, но, увы, пока недоступной цели. Они пытаются незамедлительно, в один прием, объяснить происхождение «палеолитического искусства» путем общих рассуждений, сопровождаемых разнообразными примерами, без их детальной источниковедческой обработки и выяснения истинных внутренних связей и зависимостей. Такой путь подсказывается всем духом традиционных гипотез — и их априорностью, неподвластностью строгой методике, и тем, в частности, что они представляют рождение творчества как одномоментный акт.

Если в нашем предмете сразу выделяется нечто бесспорное, то это исключительная сложность и многоплановость явления искусства на любой ступени развития. Поэтому оно исследуется значительным рядом гуманитарных и естественных дисциплин. Первобытное искусство Евразии нуждается в анализе со стороны археологии, этнографии, антропологии, искусствоведения, физиологии, психологии, философии и др. Какие-то конечные результаты по теме его происхождения могут быть получены только объединенными усилиями этих наук.

Казалось бы, такой цели должен успешно служить «комплексный метод», введенный в палеоэтнологию еще в прошлом веке и явившийся тогда значительным научным достижением. В мало изменившемся виде в области первобытной истории он существует и в наши дни, во многом опираясь на былой авторитет.

Однако за прошедшее столетие слишком многое изменилось. По-прежнему неоспорима идея комплексности, чего нельзя сказать о способе ее нынешней реализации. Практически она обычно осуществляется так: специалист подвергает «свой» материал профессиональной обработке, попутно привлекая уже на совсем другом уровне (обычно в виде примеров) попавшие в поле его зрения данные других дисциплин. Этим никак не обеспечивается необходимый исторический синтез, а лишь выполняется без строгих правил некоторое механическое суммирование, образующее иногда совсем недоступные для анализа конгломераты.

¹⁴ A. Laming-Emperaire. La signification de l'art rupestre paléolithique. Paris, 1962, p. 34.

Далеко продвинувшаяся дифференциация наук, дробление каждой из них на целую свиту самостоятельных дисциплин, усложнение аппарата и методов требуют на начальной ступени исследования данной проблемы ее четкого расчленения на специальные аспекты. По нашему мнению, только таким независимым и в каждом случае квалифицированным анализом по отдельным «чистым» линиям источников могут быть обеспечены условия фундаментальности будущего синтеза, т. е. комплексности, отвечающей общим нормам современной науки.

Предмет наших исследований мы, порывая с установившимися в литературе традициями «широкого охвата», сознательно ограничили лишь одним, профессионально доступным нам аспектом, который можно назвать историко-археологическим. Его ядро и ведущую цель составляет источниковедение, а именно распознавание (оказывается, что и эта операция совсем не проста и не может опираться на «очевидности»), выделение и детальная атрибуция древнейших первосвидетельств рождения творчества. Конечная задача археологического аспекта сводится к конкретной реконструкции основных вех становления творчества или, иначе говоря, к воссозданию и характеристике всего изобразительного ряда творческой активности, завершившегося появлением искусства.

Мы отказались и от помощи столь близкой к археологии палеоэтнографии и, несмотря на упрек Б. Б. Пиотровского (с. 53), да и внешнюю соблазнительность многих живых картин архаичного творчества, не можем нарушить принятое табу. Причин тому две.

Во-первых, этнографией, как, впрочем, и археологией, еще не выполнена общая историко-генетическая классификация примитивных форм творчества, хотя существенные предпосылки для этого уже ею созданы¹⁵. Хочется надеяться, что осуществление поддержанной в дискуссии мысли об актуальности разработки специально этнографического аспекта проблемы происхождения искусства (С. А. Арутюнов, с. 98) позволит фактологически поставить ее на базу как археологических, так и этнографических источников.

Во-вторых, нет еще и другого необходимого условия для уяснения истинных соответствий между ископаемыми первосвидетельствами и давно обращающими на себя внимание этнографическими фактами, которые, может быть, сохранили в себе пережиточное и к тому же осложненное воспоминание о ступенях генезиса творчества (см. А. П. Окладников, с. 83). Бытующий поныне «археолого-этнографический метод», выражавший принцип комплексности в трактовке палеоэтнологии XIX в., исходит из правила формального отождествления («сшивки» — по выражению П. И. Борисковского) внешне подобных объектов различного возраста и размещения. Множество издержек этого «метода» привело к его кризису, который породил на Западе целое течение (А. Леруа-Гуран и др.), вообще отрицающее значение этнографических материалов при изучении седой древности.

За границы археологического аспекта проблемы мы выходили, лишь едва отрываясь от них, в редких случаях с единственной целью — обратить внимание специалистов на возникающие вопросы. В большей сте-

¹⁵ В этой связи следует особо отметить большое значение цикла исследований С. В. Иванова. Еще в 30-е годы он прозорливо предположил существование предельно примитивной первой символической стадии, связанной с *действиями над шкурами и тушами* диких животных и предшествующей скульптурным и живописным изображениям (С. В. Иванов. Сибирские параллели к магическим изображениям эпохи палеолита. — «Сов. этнография», 1934, № 4). К сожалению, в дальнейшем С. В. Иванов предпочел этой, на наш взгляд решающей, посылке другое объяснение генезиса рисунка как производного от кинетической речи. (См. его рец. на сб. «Первобытное искусство». Новосибирск, 1971. — «Сов. этнография», 1973, № 6, с. 169). В числе других его тем очень ценно раскрытие сюжетных основ древнего внешне абстрактного орнамента (см., например, С. В. Иванов. Медведь в религиозном и декоративном искусстве народностей Амура. — Сб. «Памяти В. Г. Богораза», М.—Л., 1937, с. 1—45).

пени приходилось обращаться к некоторым общетеоретическим положениям, которые в какой-то мере можно отнести к аспекту философскому. Неизбежность этого обусловлена тем, что определенная мировоззренческая позиция всегда пронизывает весь ход любого исследования.

Итак, границы и цели предложенной разработки достаточно ясны и, как показали прения, вполне оправданы (см. А. А. Формозов, с. 92, 94; С. А. Арутюнов, с. 96; Ю. В. Кнорозов, с. 101; Б. Б. Пиотровский, с. 51, 52, 54; З. А. Абрамова, с. 69; А. П. Окладников, с. 82, 85). Соответственно критика в данной дискуссии должна была бы, на наш взгляд, сосредоточиться главным образом на этой линии исследования, не растекаясь по древу исключительно ветвистой проблемы.

3. Методические вопросы. Совсем кратко коснемся двух общих установок исследования — оценки степени фундаментальности изучаемого явления и дилеммы общих или же локальных закономерностей генезиса творчества и его раннего развития.

История первых открытий художественного творчества палеолита в XIX в., естественно, сделанных в одиночных комплексах, привела к появлению положения о существовании в первобытности «культур с искусством» и «культур без искусства»¹⁶. Но та же история на ее нынешнем этапе (помимо факта распространения малых форм от Испании до Байкала и даже Южной Кореи, 10 пещерных ансамблей в Италии, Капова пещера в СССР и др.) подтверждает тезис о древнейшем искусстве как исторически обязательном элементе всей деятельности неантропа¹⁷. Показательно, что этнография, как это отмечал еще С. Рейнак¹⁸, не знает ни одной, самой примитивной культуры, в которой не было бы представлено уже развитое первобытное творчество.

По второму вопросу заметим, что известную локальность в развитии индустрии палеолита (см. А. А. Формозов, с. 93), которая все же не отменяет общеисторические (итоговые) тенденции, нельзя полностью проецировать на синхронное искусство. В отличие от производящей деятельности, зависящей от множества сугубо «местных» факторов, творчество обобщенно отражало лишь важнейшие социальные стороны жизни, в основе общие для определенной ступени палеолитического мира. Доказательство тому — общие темы-доминанты и их специфическое выражение (в том числе в знаковой форме) в громадном ареале (от Испании до Байкала). А монистическое представление процесса генезиса и дальнейшего развития палеолитического творчества дает право рассматривать факты, выявленные в разных уголках Евразии, в качестве элементов едино-сложного (в принципе) исторического контекста, дошедшего до нас, увы, с громадными пропусками.

Более подробно придется остановиться на конкретной методике начала нашего исследования, так как представление проблемы в виде предметной задачи необходимо археологическому аспекту для определения его ясных «точек отправления» (Д. В. Айналов).

а. **Конкретность постановочного анализа.** Абстрактная предвзятость способна изначально и незаметно присвоить себе обширные права. Она заранее обуславливает весь строй и ограниченную результативность исследования. Так, кажется, что его цель предельно отчетлива и не требует выяснения. Она заключается в объяснении происхождения палеолитического изобразительного искусства «вообще».

Согласившись с такой очевидностью, исследователь сразу же оказывается в одном из капканов, поставленных «здравым смыслом». Термин «палеолитическое искусство» очень часто повторяется в литературе, не

¹⁶ Д. Леббок. Начало цивилизации. Умственное и общественное состояние дикарей. СПб., 1876, с. 34 сл.

¹⁷ Я. Я. Рогинский. Изучение палеолитического искусства и антропология. — «Вопросы антропологии», вып. 21, М., 1965, с. 152.

¹⁸ S. Reinach. Cultes, mythes et religions. т. I. Paris, 1905, p. 128.

сопровождаясь оговорками и уточнениями. Но он, опираясь лишь на наши внешние ассоциации, не имеет прочного понятийного значения (см. Ю. В. Кнорозов, с. 101) и служит нужным, но условным (инструментальным) обозначением особых групп древних памятников еще в очень многом нераскрытой природе. Далеко не бесспорно бытующее сейчас отнесение любого изображения ледниковой поры (например, «монтэспанского медведя») к категории явлений искусства, пускай даже самого элементарного. Для этого недостаточно одного изобразительного облика, необходимы также приметы хотя бы зачаточных эстетических функций. А они как раз порой начисто отрицаются коренными особенностями всего комплекса.

Но все это как-то выпадает из поля зрения. Случается так, что автор, априори приложивший к разнообразным памятникам творчества палеолита термин «искусство», в дальнейшем во всех своих толкованиях исходит из его современного смысла. Именно такую «механику», как и все ее издержки — игнорирование реального объекта изучения, его модернистскую аранжировку, субъективизм и т. п., наглядно показывают статьи Р. Я. Журова и В. А. Горчакова.

Наша проблема — комплексная научная задача. Часть этой задачи, приходящаяся на долю археологического аспекта, требует решения по строгим правилам последовательности определенных действий, под контролем объективных критериев. Прежде всего следует точно определить цель исследования (что конкретно требует своего объяснения) и его исходные условия (что уже дано). Иными словами, исследование надо перевести в форму предметно-генетической задачи, т. е. объяснения не происхождения изобразительного искусства «вообще», а той специфической изобразительной формы, которая положила начало известному науке верхнепалеолитическому творчеству.

Сложность генезиса творчества обуславливалась уже тем, что здесь в едином сплаве взаимодействовали факторы различной природы — не только технико-исполнительское начало, но и могучий процесс подъема сознания (развитие символического ассоциирования, образного обобщения и т. п.). Чем же явление комплекснее, тем на большее число операций распадается его анализ.

Термин «искусство» надо заменить, не предрешая будущих выводов, обозначением того, чем мы реально располагаем вначале. Это *памятники палеолитической изобразительной деятельности* (термин А. А. Миллера и Б. Б. Пиотровского).

Существующие исторические классификации этих памятников основываются на данных хронологии (нередко приблизительных и формальных, требующих умелого обращения; см. А. А. Формозов, с. 92, 93; З. А. Абрамова, с. 73), на их тематике (дуализм зооморфного и антропоморфного циклов) и форме (монументальной либо малой). Учитывая интеллектуально-чувственную природу творчества, названные систематики надо дополнить классификацией произведений по «психофизическим» критериям воплощенных в них образов, придавая этому моменту фундаментальное значение. В таком плане изображения палеолита разделяются на: а) сюжетные, б) знаковые, в) орнаментально-геометрические¹⁹.

¹⁹ Игнорирование в структуре палеолитического творчества этих трех блоков и механическое суммирование примерно синхронных, но разнородных изображений не приводят к обобщенной характеристике этапов творчества, а напротив, приносят нечто субъективно-хаотическое в еще нераскрытый порядок. Именно таким способом А. Леруа-Гураном был образован конгломерат, который он назвал «первым стилем первой примитивной фазы» верхнего палеолита. Единственная отличительная особенность этого «стиля» в том, что он не поддается никакому определению (см. А. *Leroi-Gourhan. Pré-histoire de l'art occidental. Paris, 1965, p. 67, 68, 242*). Тем самым А. Леруа-Гуран совершенно девальвировал свой «первый стиль» как мнимое (проще — выдуманное) единство.

Вопрос о первичности в творчестве жизненного образа (т. е. сюжетной формы) или же абстрактного знака составляет предмет «вечной» дискуссии в эстетике. Сейчас эту тему особо выделил А. А. Формозов (с. 94), принимающий тезис Гегеля об историческом приоритете знака.

К замечаниям по этому поводу участников дискуссии (см. Ю. В. Кнорозов, с. 100; Б. Б. Пиотровский, с. 53) кратко добавим следующее. На первый взгляд, мнение А. А. Формозова полностью подтверждается наличием источниковедческой базой — неандертальцы уже знали знаковую систему, а выполненных ими же сюжетных произведений наука до последнего времени не видела. Однако если поставить вопрос об исторической специфике идеограмм мустье и продолжить опыт их дешифровки²⁰ путем определения места известного знака в цепи генетического развития, то, мы полагаем, в известной мере выясняется их производность от жизненных сюжетов (главным образом решающих элементов охоты), сначала передаваемых исключительно натуралистично. Следовательно, знаки мустье не были изначально бессюжетной абстракцией, а отражали реальные приметы добывающей деятельности. Другое дело, что в связи со спецификой этой линии, символически-обобщенно выражавшей особо выделенные сознанием доминанты, здесь прогресс абстрактно-геометрической формы осуществлялся очень интенсивно.

Сказанное можно несколько подкрепить ретроспективными данными (выявленные Э. Пьеттом, А. Брейлем и др. серийные случаи преобразования в верхнем палеолите сюжетной фигуры в знаковую «диаграмму»²¹). Что же касается ориньякских «рук», то они, конечно, «не изображения в прямом смысле» (А. А. Формозов, с. 94), но и не бессюжетные знаки. Напротив, персональная семантика каждой «руки», не подвергшейся обобщению и изобразительному преобразованию, вполне зрима.

Разные наблюдения, казалось бы, готовят вывод в пользу исторического приоритета сюжетного образа «действительного мира» палеолита. Но не будем спешить с конечным заключением в связи с принципиальной ответственностью темы, требующей углубленной проработки, да и потому, что сейчас в нем нет крайней необходимости. Суть в том, что, как справедливо пишет наш оппонент, у науки нет оснований предполагать, что «изобразительное искусство развилось из знаков» (там же). Оно рождалось в другом русле творческой деятельности, наделенной высоким накалом коллективных эмоций.

Весь массив изобразительных памятников неантропа с удивительной яркостью показывает, что основу художественного прогресса с ориньяка составляли сюжетно-анималистические произведения (см. А. П. Окладников, с. 85), к которым переход от знаков палеоантропа в нормах естественно-культурной наследственности невозможен. Следовательно, ядро генетической задачи приходится на становление собирательного образа зверя и развитие его восприятия во внутренней связи с выработкой формы и технических средств воплощения.

Но зверя «вообще» неантроп изображать еще не умел. Его анималистический репертуар был абсолютно ограничен считанными видами, каждый из которых передавался в ориньяке строго стандартной фигурой — медленно совершенствующимся канонам, автором которого была цепь предшествующих поколений. Так, все сокращающееся поле поиска приводит к последней операции постановочного анализа — выявлению и характеристике того древнейшего канона, который открыл собой анима-

²⁰ С. Н. Замятин. Очерки по палеолиту. М.—Л., 1961, с. 46, 47.

²¹ См., например: E. Piette. Les écritures de l'Age glyptique.— «L'Anthropologie», t. XVI. Paris, 1905, p. 10; H. Breuil. Les subdivisions du paleolithique superieur et leur signification.— «Congrès International d'Anthropologie et d'Archeologie prehistorique», XIVme session, Geneve, 1913, p. 201—209.

лизм верхнего палеолита. Накопленный наукой опыт позволяет это сделать без особого труда.

б. Рисунок раннеориньякского типа как генетическая основа плоскостного анимализма неантропа. К этому суждению был очень близок А. Брейль в предложенной им первой периодизации (1905—1906 гг.), но затем он сам отошел от него. Сейчас пришло время вернуться к этому положению и развить его, так как оно источниковедчески обеспечивается серьезными аргументами. Важнейший из них — три хорошо датированных комплекса наскальных изображений (Белькэр, Пэр-нон-Пэр, Ла Грез), которые не только показывают бытие специфического рисунка с самого начала ориньяка, но и позволяют выделить три ступени его закономерной эволюции (см. Б. Б. Пиотровский, с. 53) примерно на протяжении 8—10 тыс. лет²². При этом самому раннему датированному эталону (Белькэр, около 26—29 тыс. лет назад) с большими основаниями следует предпослать исполнение такой же геометризованной фигуры на глине (типа Хорнос де ла Пенья). Общие признаки раннеориньякского канона: изолированность контурной фигуры, ее строгая профильность, отсутствие внутренних деталей, изображение не более двух статичных ног на одной и той же стороне тела.

В итоге главная генетическая задача археологического аспекта определяется предметно — выяснению подлежит путь становления контурно-схематичного геоглифа «двуногого» зверя, выполненного еще в дохудожественной технике, пальцем по глине. Искомым является весь тот генетический процесс, который завершился таким специфически-устойчивым сплавом образа, формы и техники.

4. Ступени генезиса верхнепалеолитического анимализма. Рассмотрим их совсем кратко (они полнее предшествующих освещены в публикациях), останавливаясь в основном на вопросах, затронутых в дискуссии.

«Чудесам искусства предшествует полный вакуум»²³ — в такой единой фиксации западного палеолитоведения, казалось, заключался конечный приговор всем попыткам исторического объяснения генезиса художественного творчества. Явление «из ничего», без корней и предыстории, несовместимо с представлениями науки.

Сейчас, по нашему мнению, положение меняется благодаря начальной дешифровке особых комплексов палеоантропа — в большей части уже давно известных, но до недавнего времени не рассматривавшихся в качестве примитивно-образительных проявлений. Эти комплексы приподнимают завесу над могучим фундаментом длительного становления образительной деятельности в заключительную пору нижнего палеолита.

Исполнение знаков неандертальцами показывает наличие в арсенале их творческой техники основных образительных средств (линии, объема, даже красочного пятна). Но они совсем не использовались для передачи темы зверя, занимавшего особое место во всей жизнедеятельности палеоантропа. Объяснить это, вероятно, можно тем, что стадийно еще отсутствовало второе необходимое условие — сознанием не был сформирован обобщенный образ зверя, составлявший содержание символических фигур, начиная с ориньяка. Поэтому зарождению анимализма начало положили невероятно примитивные (как по средствам, так и по семантике) эмбриональные приемы образительной деятельности,

²² На фоне этих фактических характеристик очень умозрительными оказываются утверждения о том, что древнейший рисунок — «результат индивидуального труда», активной самостоятельности индивида (В. Д. Горчаков, с. 63), да и вообще все представление творчества палеолита наподобие современного художественного процесса.

²³ P. Grand. Указ. раб., с. 13.

которые образовывали целые генетические пласты, лишь теперь поддающиеся распознаванию.

а. Ступень «натурального творчества» (ашель — мустье) характеризуется зачаточной условностью и соответствующей ей «естественностью» применяемых средств. Ими служили особо выразительные части туши убитого зверя (главным образом голова и конечности), которые, подчеркнем это, преднамеренно выставлялись в особых местах, а затем кости от этих «экспонатов» сохранялись в обрядовых целях, образуя целые «оссуарии». Путь археологии к опознанию особой природы таких комплексов был и остается трудным. Очевидны и исключительные потери в этом разряде источников вследствие длительного игнорирования подобных «собраний» как естественных феноменов.

Несмотря на все это, уже сейчас можно распознать ростки «натурального творчества» еще в ашеле (Торральба, Амбрана, Азыхская пещера, Лазаре, Кударо I). Позднее такое «творчество» выступает в качестве фундаментального и значительного явления всей мустьерской культуры. Наиболее выразительно этот цикл передается особыми «медвежьими пещерами» — прежде всего двумя швейцарскими комплексами (Драхенлох и Вильденманнлислох), раскопанными Э. Бехлером²⁴. Обращаясь к «медвежьим пещерам», мы начинаем исследование с тех объектов, с которыми наука «бьется» уже более столетия (точнее, рождение этой проблемы можно датировать 1833 г.) и, следовательно, предлагает свой солидный опыт, насыщенный острой борьбой мнений и окончательно подытоженный изучением Регурду²⁵. Для полной ясности у читателя надо еще раз подчеркнуть, что «медвежьи пещеры» совсем не ограничены территорией Швейцарии и даже Альпийской зоны. На карте мустьерского мира они разбросаны как нечто общее в огромном ареале расселения палеоантропа — от Кавказа до Испании.

Не менее показательно и то, что «натуральное творчество» совсем не исчерпывалось темой медведя, но распространялось и на другие важные объекты охоты, хотя свидетельства тому очень отрывочны. Последнее обстоятельство вполне объяснимо — символы непещерного зверя, размещавшиеся чаще всего под открытым небом, не могли соперничать в сохранности с «коллекциями», укрытыми под защитой карста.

Далее, уже сейчас можно, не удовлетворяясь фиксацией самого факта «натурального» анимализма у палеоантропа, выделить некоторые приметы его эволюции от раннего ашеля до финального мустье, а также, вероятно, выявить два порожденных и объясняемых им «отпечатка» в сознании. Первый из них — это правило *pars pro toto*, которое, очевидно, не было спонтанно открыто палеоантропом, а объективно отражало материально-практическую логику «натурального творчества» во всей широте его былого репертуара. Второй — это сохранившееся тысячелетиями верхнего палеолита, казалось бы, совершенно противоестественное и загадочное размещение действительно «художественных галерей» в необитаемых недрах пещер. Генетическая завязь такой традиции видится в изначальной приуроченности «медвежьих» комплексов мустье к глубинным отделам пещер, ранее служившим логовом зверя. Проступающая в обоих случаях связь между специфической активностью палеоантропа и ее логико-семантическими последствиями говорит о существенности и инерционной силе первичной теоретико-изобразительной деятельности. Одновременно эти «пробы» показывают специфическое соотношение между многократным конкретным действием и следующей

²⁴ E. Bachler. Das alpine Palaolithicum der Schweiz im Wildkirchli, Drachenloch und Wildenmannlisloch, Basel. 1940.

²⁵ E. Bonifay. Un ensemble rituel moustérien à la grotte du Régourdou.— «Atti del VI Congresso Internazionale delle Scienze Preistoriche e Protoistoriche», т. II, Firenze, 1965.

за ним кристаллизацией мысли на заключительной ступени антропогенеза.

Итак, рождение анималистического творчества совсем не одномоментный акт. В поисках его корней приходится спуститься в древность, отделенную на 150—200 тыс. лет от первичного раннеориньякского рисунка. Но каждая фундаментальная историческая проблема обладает тем же свойством, что и горизонт, постоянно отдаляющийся и открывающий следующие, хронологически еще более «глубокий» вопрос — о предыстории «натурального творчества», о конкретном формировании того символизма, который можно наблюдать уже в ашеле. Сугубо предварительные предположения по этому поводу сводятся к тому, что подпочва для «натурального творчества» могла создаваться с самого начала антропогенеза эпизодическими и лишенными символического замысла случаями, когда на стойбище доставлялись большие части туши зверя, сохранившие внешнюю выразительность. Замечания А. А. Формозова (с. 93) о необходимости строгой выверки такого допущения совершенно справедливы, а условия для нее сейчас создаются (публикация документации по раскопкам в Олдувайском ущелье в Танзании и др.).

В целом положение о «натуральном творчестве» (или «натуральном изобразительном труде») палеоантропа как «первоначальной изобразительной деятельности», послужившей «почвой для развития художественного творчества при переходе от „неискусства“ к „искусству“» (Б. Б. Пятровский, с. 51), в ходе дискуссии не встретило авторитетных возражений. Уже этот результат как будто оправдывает приложенные исследовательские усилия и их продолжение, если учесть, что «каждый новый факт, каждое новое наблюдение» по проблеме древнейшего творчества имеет существенное значение²⁶.

б. Ступень «натурального макета» (рубеж мустье и верхнего палеолита) — составной конструкции из объема (сначала естественного²⁷, а затем лепного), выполнявшего подсобную роль и оформляемого головой зверя и его шкурой.

«Натуральное творчество» и раннеориньякский контур противостоят друг другу и в техническом, и в интеллектуальном отношении как полные противоположности. В принципе они могли быть крайними звеньями многоступенчатого развития, насыщенного коренным преобразованием творчества. Но для положительного ответа необходимы подлинные удостоверения древности.

И они с немалым трудом распознаются в виде всего лишь трех «натуральных макетов», показывающих начало качественной трансформации (освоение лепки объема, имевшего еще чисто техническое назначение), — движения в направлении конечного отрицания «натуральных» средств и перерастания изобразительной деятельности в собственно творчество со всеми присущими ему условностями.

Единичность уже известных «натуральных макетов» служит одной из причин серьезных сомнений в значимости такой модели как общего звена становления изобразительного анимализма (см. А. А. Формозов, с. 93; А. П. Окладников, с. 88). В этой связи приходится еще раз обратить внимание на прозаические, но неумолимые обстоятельства, обусловившие почти полное уничтожение этого разряда источников. По от-

²⁶ С. В. Иванов. Сибирские параллели..., с. 95.

²⁷ Иногда возникает представление о логической противоречивости ссылок на стагмит Базау при полном отрицании рождения творчества на путях «простого этапа». По этому поводу, во-первых, обратим внимание на то, что Базау относится не к самому началу генезиса изобразительной деятельности, а уже ко второй его ступени, опирающейся на изобразительный опыт протяженностью самое малое в 100—150 тыс. лет. Во-вторых, ясно также и то, что сама по себе каменная основа «еще функционально мертва. Без шкуры и натуральной головы — это просто подставка, каркас» (В. А. Горчаков, с. 56). Она полностью лишена сюжетной самостоятельности.

ношению к «макетам» разрушительные силы были особенно беспощадными (дополнительно отрицательные факторы — сравнительная краткость основного периода бытования «макетов»; переходный характер противоречивой по своей сути формы; уничтожение «макетов» уже в ходе охотничьей пантомимы; обычное превращение составной конструкции в отдельные фрагменты, деформирующиеся и не поддающиеся распознаванию).

Но типологическое изучение и реконструкция трех как-то «уцелевших» комплексов, а также ретроспективные приметы (см. ниже) как раз свидетельствуют в пользу былой массовости данного явления. Эти «макеты» органически входят в одну закономерно развивающуюся систему, жестко связанную генетическими переходами действия и мысли и подчиненную общей тенденции изобразительного прогресса на отрезке времени от мустье (Базау) и до начала верхнего палеолита включительно (Пеш-Мерль — Монтэспан).

Три сохранившихся «макета» рубежа нижнего и верхнего палеолита — это счастливая случайность, опять же обеспеченная предельной глубиной пещер. И их могло не быть. Но даже в этом случае мы полагаем, что растущая дальнорочность науки привела бы в будущем к воссозданию такого «утраченного звена» эволюции по целому пучку его отголосков в культуре верхнего палеолита. К нему относится: исполнение самих макетов и использование этого принципа в зооморфном завершении жилищ (помещение на коньке крыши головы зверя, вероятнее всего, тотема); изобразительная передача идеи макета²⁸ как в простой, так и по-видимому, в мифологически осложненной форме; самостоятельные частичные воплощения темы зверя («отдельная голова» и «безголовое туловище»); наконец, серийные изображения еще недавно загадочных зверей с «полоной» (т. е. с наброшенной на них шкурой). Генетические корни всех этих явлений сходятся в одном фокусе — активной практике исполнения «натуральных макетов» и опосредованном воздействии этой практики на сознание.

Известные древнейшие «макеты» передают только тему медведя, что, естественно, поднимает ряд вопросов (см. А. А. Формозов, с. 93).

Да, медведь никак не доминирует в анимализме неантропа, хотя подсчеты А. Леруа-Гурана обычно совсем не безупречны. Но эта статистика может служить аргументом ограниченности генетической роли «макета» лишь в случае полного принятия эволюционистской логики истории (стабильное развитие по отдельным изолированным линиям при исключении перемежающейся неравномерности и взаимодействия между ними). Почему удельный вес темы медведя должен был быть совсем одинаковым во время неандертальца, которое долго и не без оснований (кратко см. у Ю. В. Кнорозова, с. 100) называлось «эпохой пещерного медведя», и в верхнем палеолите, когда завершалось уничтожение пещерного хищника человеком? Ведь вполне возможен процесс, при котором новые формы вырабатывались не на всех, а лишь на некоторых, авангардных в данный момент темах. Затем их конечные достижения, приобретая общегенетическую роль, охватывали уже более широкий круг сюжетов. Реальность подобного хода развития можно показать на формировании вторичного по происхождению антропоморфного цикла сразу же на базе раннеориньякского опыта анималистической глиняной скульптуры (см. З. А. Абрамова, с. 72). Впрочем, и нечто подобное антропоморфному «натуральному макету» нельзя считать в принципе

²⁸ В этом контексте нельзя обойти вниманием выполненный Ю. В. Кнорозовым (с. 101) исключительно интересный анализ правировок из Вальсекильо (Мексика). Он приводит этого исследователя к мысли о существовании «натуральных макетов» в палеолите Нового Света. Понятно, что такая конвергентность явилась бы особо значительным аргументом закономерной всеобщности данного звена.

совершенно исключенным, если вспомнить некоторые послепалеолитические комплексы (череп с лепкой в Иерихоне и т. п.).

Но скорее всего все же дело обстояло иначе — вероятно, на крутом переломе к эпохе неантропа исполнялись и пока совсем неизвестные «макеты» непещерного зверя. Да и мнение о том, что, например, «макет» мамонта тогда был физически невозможен, определенно недооценивает силы людей палеолита. Мог же ранний кроманьонец доставить в пещеру Вайнбергхёлле (ФРГ) тушу десятилетнего мамонта и разместить ее, как и ряд подобных объектов, на подсыпке из красной земли²⁹. Да и схема «макета» мамонта, очевидно, представлена в одном рисунке на глине в пещере Монтэспан.

Ступень «натурального макета» (о ее хронологии см. А. А. Формозов, с. 92, 93) завершается все более совершенной лепкой тела зверя, которое освобождается от натуральных атрибутов и обретает изобразительную самостоятельность. В результате рождалась глиняная скульптура — сначала монументальная, а затем малая, еще сохраняющая родимые пятна «макетной» наследственности (пластика Долни Вестониц и др.).

Существование формы «натурального макета» в ходе дискуссии в целом получило серьезную поддержку (см., например, Б. Б. Пиотровский, с. 53; З. А. Абрамова, с. 69, 72). Конкретно был поставлен лишь один вопрос — о возможности других генетических путей, минующих эту ступень, к древнейшему рисунку. Теоретически этого, конечно, исключать не следует. Но археология может реально обсуждать лишь то, что представлено какими-то материальными следами, только факты, сколь бы отрывочными и фрагментарными они ни были.

в. Ступень глиняного творчества (начало верхнего палеолита) дала завершение генезиса основных изобразительных форм (скульптура, барельеф, рисунок). Она также не открывается непосредственно взглядом, брошенным на имеющиеся материалы, а выделяется лишь с помощью их детального анализа. И здесь приходится учитывать, что произведения из сырой глины, так легко подчиняющейся руке человека, отличаются особой археологической недолговечностью. Редкость их выявления привела к формальному суждению о случайности, малозначительности лепки в культуре палеолита³⁰. Реальным же показателем здесь является открытие целых «ателье» работ по глине (Монтэспан, Тюк д'Одубер и др.), сохранившихся в уникальных условиях одиночных комплексов, показывающих высокую степень развития таких работ и связанную с ними динамику творчества.

При обсуждении этой ступени сомнение вызвало звено глиняного барельефа (С. А. Арутюнов, с. 96), который, по нашему мнению, постепенно уплощаясь, образовал переход к контурному рисунку на глиняном полотне. Действительно, монументальные лепные барельефы начала верхнего палеолита остаются неизвестными. Но серия разного рода свидетелей, ведущих к подобной реконструкции, достаточно представительна. К ним относятся: а) «прислонение» лепной «кошки» к стене Монтэспана, отмечающее зародыш барельефного преобразования в ходе изобразительной практики; б) находки, вероятно, ориньякских «глиняных плиток» (пещера Лабуш и др.), т. е. крепившихся на стене односторонне выпуклых фигурок зверя и являвшихся результатом перевода барельефа в малые формы; в) одиночные монументальные барельефы из глины (Тюк д'Одубер — скорее всего, солютре), уже достаточно развитые (проработка деталей; уменьшенные сравнительно с натурой раз-

²⁹ См. *H. Müller-Karpe. Handbuch der Vorgeschichte, Bd I — «Altsteinzeit»*. München, 1966, S. 225, 230.

³⁰ *Г. Ф. Осборн. Указ. раб., с. 252; А. С. Гуцин. Происхождение искусства. Л.— М., 1937, с. 51; А. Laming-Emperaire. Указ. раб., с. 26; P. M. Grand. Указ. раб., с. 17.*

меры; композиционное сочетание фигур) и поэтому явно не первые; г) богатая и выразительная в художественном отношении серия больших каменных барельефов солютре-мадленского времени (Кап-Блан, Рок дю Сер и др.), которая заставляет предположить в связи с общими законами ваяния целый исторический пласт «подготовительных» работ в пластичном материале; д) предполагающийся переход от архаичного (без деталей) барельефа, воспроизводящего одну сторону тела животного, генетически полностью объясняет весь комплекс особенностей примитивного раннеориньякского контура; е) реликтовое, по своей природе наследственное, сохранение объемности, уже не воспринимаемой зрительно, у некоторых ранних контуров на глине (Монтэспан, Бедейяк); ж) совершенно отчетливое повторение этой трехчастной цепи в типологическом развитии генетически вторичных антропоморфных (женских) изображений (см. З. А. Абрамова, с. 73); з) воспроизведение заключительной части того же цикла (барельеф — рисунок) в осваиваемом еще позднее сюжете рыбы. Все это можно было бы подкрепить дополнительными деталями. Например, в Тюк д'Одубер по существу открыты не барельефы, а односторонне выпуклые лепные фигуры, наложенные на скалу; следовательно, они производны от скульптуры, а не от рисунка. как это предполагает В. А. Горчаков (с. 60, 64).

За каждым из указанных явлений скрывается своеобразное генетическое «эхо», а во всей своей согласующейся совокупности они приобретают достаточный вес и характер исторического свидетельства утраченного звена эволюции.

Итак, типологическим рядом монументальная скульптура — барельеф — рисунок, осуществленным при использовании одного того же наиболее податливого материала (т. е. глины), завершается многоступенчатая лестница изобразительного генезиса анимализма, которую человечество смогло одолеть примерно за 200 тыс. лет своей древнейшей истории³¹. С этого рубежа открывается бытие «палеолитического искусства» во всем его историческом своеобразии.

В заключение подчеркнем необоснованность мнения о бедности археологических первоисточников по данной проблеме, что ведет к стремле-

³¹ Утверждение Р. Я. Журова о том, что *вся* эта «концепция генезиса искусства отнюдь не нова» (с. 53, 54) вынуждает нас дать историографическую справку. Представление о глубинных ступенях «натурального творчества» и «натурального макета» ранее в литературе отсутствовало и введено нами. Что же касается заключительной, третьей ступени («глиняное творчество»), то здесь все обстоит также не столь просто. В конце XIX в. стратиграфические ситуации, обратившие на себя внимание при раскопках *мадленских* стоянок, создали у Э. Пьетта прочное впечатление, что «этаж скульптуры» предшествует «этажу гравюры» (все это касалось только *поздних* произведений *малых* форм, исполненных уже в *твердом материале*). Такая идея, как и представления Э. Пьетта о том, что вся эта эволюция явилась *внезапным выражением «гениальных идей»*, хорошо согласовывалась с фоном тогдашней эстетики и сразу приобрела популярность как нечто прочно доказанное. Однако открытия в начале XX в. много более древних плоскостных произведений (как малых, так и особенно монументальных) привели к полному крушению «системы Пьетта», логическое и историко-фактическое отличие которой от нашего построения, мы надеемся, ясно читателю.

Далее, краткий, в одну страницу, очерк Г. Д. Хорнблауэра («Map», vol. LI, 2, London, 1951, p. 2) интересен рядом соображений (значение работ по глине в палеолите и их плохая сохранность; оценка «ателье» Монтэспана как комплекса, передающего интенсивную эволюцию этапов лепки; утилитарная оправданность «прислонения» фигуры к стене, приводящего через уплощающийся барельеф к рисунку). Основные же принципиальные отличия нашего опыта от этюда Г. Д. Хорнблауэра заключаются в следующем: а) исходным и определяющим для Г. Д. Хорнблауэра является не длительный процесс деятельности (две «натуральные» ступени, которые ему неизвестны), а осевшая кроманьонца «сверхъестественная» магическая идея; б) в глиняной болванке «монтэспанского медведя» он не видит ее истинной функции (основа макета) и принимает ее за самостоятельную скульптуру; в) такая фигура якобы рождалась спонтанно в результате случайного манипулирования комом глины, оказавшимся в руках индивида (а вес-то монтэспанского кома за полтонны!) с «особенно сильным воображением»; г) предложенный Г. Д. Хорнблауэром финал субъективно-созерцательной эволюции, естественно, должен был привести не к контуру, а только к силуэту.

нию сразу же использовать самые различные материалы. В действительности «ископаемых» свидетельств немало. Лишь небольшая часть из них, к тому же требующая продолжения изучения, попала в наше поле зрения. Остальные составляют скрытое богатство науки, способное документально осветить многие еще «темные» явления прошлого.

5. **Некоторые философские вопросы**, возникающие в связи с проработкой археологических первоисточников генезиса творчества. Анализ последних приводит к постепенно вырисовывающейся картине исторически глубокого, строго закономерного и многоэтапного процесса, зародившегося в сфере охотничьего труда и давшего впоследствии качественно новые явления человеческой культуры. Такое освещение проблемы заставляет обратить внимание на ряд положений.

Прежде всего нам непонятен упрек в том, что данная реконструкция — «чисто эволюционистская схема медленного развития от этапа к этапу» (А. А. Формозов, с. 94). Нам этот процесс видится иначе, как зримо диалектический. Хронологически громадная эволюционная ступень «натурального творчества» (до 200 тыс. лет) сменяется бурным и коротким (в считанные тысячелетия) этапом «натурального макета», решительно отрицающим старое и утверждающим качественно новое. Здесь так отчетливо видится «борьба содержания с формой. Сбрасывание формы, переделка содержания»³². Затем, в заключение «глиняного периода», еще более интенсивно продолжавшего качественные преобразования, вновь начинается охватывающая весь верхний палеолит эволюционная фаза художественного развертывания творчества и его эстетического обогащения.

На рубеже нижнего и верхнего палеолита человечеством одолевался крутой подъем в его «духовном производстве». Это представляет существенный аргумент (Я. Я. Рогинский) в пользу выделения второго, заключительного скачка в антропогенезе. Такие наблюдения небезразличны, как указывает В. П. Алексеев (с. 76, 77), для углубленного понимания становления *Homo sapiens* прежде всего в следующих трех отношениях.

а. Материальное производство идей в антропогенезе. Азбука историзма не позволяет переносить априори на древнейшее творчество критерии и особенности современного искусства (см. Ю. В. Кнорозов, с. 101), как это фактически делают Р. Я. Журов и В. А. Горчаков. Громадные трудности правильного «чтения» заключает в себе «искусство верхнего палеолита», в очень многом сохраняющее таинственность «явления в себе». Предварительный анализ его специфического контекста ведет к предположению, что функции древнейшего творчества были и меньшими (в эстетическом охвате и оценке мира), и большими (в познании и объяснении важнейших сторон действительности), чем у позднейшего искусства.

«Представление об искусстве как средстве познания или источнике информации... уже пройденный этап», — решительно заявляет Р. Я. Журов (с. 59). Чем это доказано относительно древнейшего изобразительного творчества? Абсолютно ничем. Если же попытаться как-то распознать те циклы мысли, которые скрываются за крайними звеньями предложенной реконструкции, то в плане рабочих наблюдений намечаются веки движения от «эмпирии к общему».

«Натуральное творчество» конкретно-чувственно, но уже в имитационной форме (пантомима) продолжало главную производственную деятельность коллектива. Нераздельные в нем действия, чувства и мысль привели к выделению «натурального» символа, не подлежащего потреблению. Длительное накопление таких атрибутов определенного звена в избранных местах представляло материальное «абстрагирование в натуре», которое тысячелетиями разрабатывало соответствующие на-

³² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 203.

выки сознания. Ничего эстетического не было заключено в природе этих памятников, как и в выросших на их основе «макетах» (обрядовая «охота» на подобные изобразительные «мишени»).

Конечное звено цепи генезиса — архаичный раннеориньякский контур зверя, синхронный появлению *Homo sapiens*, своей абстрактной лаконичностью подобен знакам позднейшего пиктографического письма. Если за формой предполагать соответствующее ей содержание, то в такой логической схеме можно увидеть только абстрактно-понятийное выражение, равнозначное видовому единству зверя. А понятия представляют прежде всего форму отражения природы в познании человека³³. Кристаллизация эстетического проявляет себя только с середины ориньяка в виде медленного художественного преобразования первичного контура (генезис древнейшего художественного образа). Следовательно, эстетическое в изобразительной деятельности не изначально, а вторично, своим источником оно имеет не само себя, а производится в процессе специфической практики, как это теоретически глубоко было раскрыто К. Марксом³⁴.

Все это приводит к известному положению К. Маркса и Ф. Энгельса о первоначальном материальном производстве идей и сознания³⁵. К нашему удивлению, философы, участвовавшие в дискуссии, этот ключевой момент полностью обошли молчанием. А весь опыт конкретного изучения первоисточников, позволяющий показать подобное «материальное производство» как археологическую реальность³⁶, убеждает в том, что этот тезис не абстрактная аллегория, а предельно точная формулировка закона исторического становления сознания. Его развивает известное ленинское положение: «Практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению разных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом»³⁷.

Подтверждениям истины о том, что «в начале было дело», что действие во всей его конкретности и специфике составляет важнейший фактор формирования сознания как в филогенезе, так и в онтогенезе³⁸, нет числа. В этом плане палеолитическая изобразительная деятельность прежде всего была важнейшим фактором генезиса сознания и обеспечения «социальной наследственности» (термин Н. П. Дубинина). Она являлась подлинной «мастерской сознания», чем объясняется особое, порой гиперболическое место творчества в структуре древней культуры. Учет этого момента, наверное, безразличен для всестороннего раскрытия антропогенеза и последующего социально-духовного прогресса.

б. Искусство и религия на ступенях их генезиса. Статья Р. Я. Журова в конечном счете фокусируется на этой теме. Дефектность его «атеизма» развернуто вскрыта обсуждением (см., например, А. П. Окладников, с. 86—88; З. А. Абрамова, с. 69, 70; В. П. Алексеев, с. 78). Определение его как атавизма (А. А. Формозов, с. 92) кажется нам недостаточным. Но результаты прений, как и весь ход исследования этого вопроса в советской литературе (особенно в работах А. П. Окладникова³⁹), делают излишней защиту нашей позиции.

³³ Там же, с. 164.

³⁴ См., например, К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 718.

³⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 24.

³⁶ См., например, А. Д. Столяр. О материальном «производстве идей» в антропогенезе как археологической реальности (освоение фигуры шара).—«Вестник ЛГУ», 1971, № 20, с. 69—80.

³⁷ В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 29, с. 172.

³⁸ Имея в виду особо показательный опыт, укажем на статью Э. Ильенкова «Становление личности: к итогам научного эксперимента» («Коммунист», 1977, № 2, с. 68—79).

³⁹ См., например: А. П. Окладников. Против вульгаризации в вопросе о происхождении и сущности первобытного искусства.—«Вопросы философии», 1954, № 2, с. 232—243; *его же*. Утро искусства. Л., 1967, с. 61—72 сл.

Впрочем, это не снимает необходимости уточнений в интересах актуализации данной части проблемы.

Мы принимаем положение о магических представлениях как существенной составляющей в палеолитическом творчестве. Но дает ли это право зачислять нас в число сторонников «магической теории С. Рейнака» о происхождении искусства? Едва ли, хотя бы потому, что в арсенале науки такой теории вообще нет. Сам С. Рейнак искусство как «игру» и «роскошь» считал явлением чисто художественным по его родоначальной природе. С. Рейнак писал даже о гнете религии, затем обременившем творчество. Его гипотеза (а до него аналогичные предположения других этнологов) возникла в результате прямой проекции этнографических наблюдений на материалы верхнего палеолита. Ее целью было не раскрытие происхождения искусства, а объяснение содержания и смысла искусства троглодитов «эпохи северного оленя» (т. е. мадлена).

Уже более 70 лет это предположение в том же самом, а то и в более стертом виде повторяется в научной литературе, что придало ему видимость теоретического обобщения. Детальное исследование всего магического комплекса, и его истинного места в каждом контексте (разумеется, без крайностей абсолютизации⁴⁰ или же игнорирования этих проявлений) еще ожидает своей очереди. Очень актуален, конечно, вопрос о происхождении производственной формы магии и ее связях. Здесь намечается два принципиально разных пути объяснения: магия как спонтанная идея «общего порядка» (С. Рейнак), озарившая палеоантропа, или же ее длительное «производство» в русле специфической практики. Общая панорама антропогенеза склоняет нас ко второй посылке. Стихийно возникавшие в финале охоты «натуральные пантомимы» (причина — выражение предельных коллективно-производственных эмоций) должны были тысячелетиями подводить мысль к такой фантастической концепции. При ее утверждении обрядовое действие уже предпосылается промыслу, а вся его сущность и последствия отнюдь не исчерпываются только религиозной стороной (см. Ю. В. Кнорозов, с. 100; Б. Б. Пиотровский, с. 53).

В целом историко-материалистическая позиция в вопросе о первичных отношениях искусства и религии может опираться только на положение об исходном синкретизме сознания, отражавшем мало дифференцированную деятельность человека. В этой читательской аудитории нет необходимости доказывать, что органический синкретизм первобытности — фундаментальное явление, а не спекуляция мерещащихся Р. Я. Журову защитников религии. И уж совсем недопустимо путать понятие о диалектически едином ядре древнейшего сознания с термином «синкретизм» в философии, обозначающим разновидность эклектизма.

Что же касается конкретных научно-атеистических выводов нашей разработки, то они пока в основном сводятся к двум моментам (см. З. А. Абрамова, с. 72, 73). Во-первых, выясняется, что элементарное изобразительное творчество палеоантропа имеет не менее, а, пожалуй, более глубокие корни, чем первые ростки религиозной фантазии. Во-вторых, удается выявить «земную основу» глобально распространенного религиозного мифа о сотворении человека из глины, божественной интерпретации которого посвящена обширная богословская литература (в том числе монография Тейяра де Шардена).

⁴⁰ Так, известные магические преувеличения при объяснении памятников первобытного творчества порой приходится отмечать. См., например: А. Д. Столяр. «Натуральное творчество» неандертальцев как основа генезиса искусства.—«Первобытное искусство». Новосибирск, 1971, с. 160 сл.; *его же*. Рец. на кн. А. А. Формозова «Очерки по первобытному искусству».—«Сов. археология», 1974, № 4, с. 308, 309; *его же*. Некоторые итоги источниковедческого изучения петроглифов Карелии.—«Проблемы отечественной и всеобщей истории», вып. 3. Л., 1976, с. 112, 113, 121; *его же*. Опыт анализа композиционных структур петроглифов Беломорья.—«Сов. археология», 1977, № 3, с. 25, 27, 29, 37.

в. Стадиальные показатели мышления палеолитической эпохи, намечаемые анализом ее изобразительных памятников. В порядке рабочей гипотезы их можно свести к таким основным особенностям: узость, конкретность и вместе с тем неравномерность охвата мира сознанием, концентрирующимся на считанных доминантах; активно-коллективное, а не индивидуально-созерцательное восприятие действительности; исходный абсолютный синкретизм (нерасчлененное диалектическое единство); материальное производство идей (от целенаправленного предметного действия к мысли более высокого уровня, адекватной конечным результатам данного процесса); глубокая социально-наследственная природа каждого достижения (исключенность спонтанных феноменов, индивидуальных «изобретений», случайно созерцательных заимствований и т. п.); стереотипная нормативность и консерватизм как основа устойчивости культуры; обязательное общественно-материализованное выражение складывавшихся представлений; развитие сознания в результате разворачивания материальной деятельности — возникновения направлений предметной активности, новых по своему характеру и более высоких по интеллектуальному содержанию (прежде всего становление «теоретических» видов труда, выполнявших роль могучего катализатора человеческого типа умственной деятельности); противоречие между логическим критерием жизненной практики и фантастическим истолкованием важнейших явлений социального бытия и его связей с природой.

Все эти особенности — формационные, они проходили через всю первобытность. Но каждая из них выражалась особенно рельефно и непосредственно на первых ступенях палеолита, в дальнейшем «расшатываясь» и осложняясь новыми наслоениями. При этом важнейшая стадийная граница сопрягается с появлением неантропа (генезис завершается «готовым» логическим мышлением и слитным единством ядра высших форм сознания, впервые создавшим целостную концепцию «удвоенного» мира).

* * *

Закончим надеждой, что внимательный читатель составил себе ясное представление о действительном положении дел. Возможности конкретной разработки каждого из основных аспектов глубоко комплексной проблемы генезиса искусства, да и вообще творческого сознания человека очень значительны. Немалые перспективы, в частности, открываются перед археологией и, как это показала дискуссия, в плане поисков, предпринятых автором настоящей статьи. И это главное — не декларировать абстрактную необходимость «работы вообще», а последовательно исследовать конкретные вопросы на их строгой теоретико-фактической основе.

ON THE ARCHAEOLOGICAL ASPECT OF THE PROBLEM OF THE GENESIS OF ANIMALISTIC ART IN THE EURASIAN PALAEOLITHIC

Research into the problem of the genesis of the visual arts is in its present stage characterized by a conservatism of scientific exploration and a spontaneous re-interpretation of its subject (analysis of «mature» upper palaeolithic art is substituted for the problem of its genesis). The problem requires to be posed as an independent one, a problem in actual origins. Its complex character makes it necessary to distinguish the various aspects of the investigation. The present author's subject is the archaeological aspect. The concrete object in explaining the origin of the animalism of the Neanthropos, is to reconstruct pre-Aurignac depictive activity whose final result was the most primitive contour-profile drawing of an animal on clay (of the Hornos de la Pena type).

Analysis of sources permits us to distinguish the following stages in the pre-history of animalistic art:

a) «Natural creativity» which utilized parts of the animal's body (the head, the extremities etc.) as depictive symbols. It begins in the Acheul period (Torralba, Ambrona, Lazare, Azekh, Cudaro I, etc.) and reaches its peak in the Moustier period («Bear caves» etc., and, most recently, the Regourdou discovery);

b) The «natural dummy» consisting of a three-dimensional framework mounted with the animal's head and pelt. This develops in the transition from the Moustier (reconstruction of Basoit) to the beginning of the upper Palaeolithic (Peché-Merle and Montespan);

c) The «Clay Period» (early in the upper Palaeolithic) begins with a large-sized moulded sculpture of the animal (the clay framework of the more highly developed «dummy» is freed from its «natural» attributes) and through the transitional stage of a flattened bas-relief passes into the early Aurignac outline drawing upon clay. Thus all the peculiar features of the latter receive their explanation in connection with their origins.

In this way certain landmarks are outlined in the tremendous process through which creative art came into being in the course of a period lasting some 200 or 250 thousand years. The above stages are not easily distinguished and research should of course be continued. At the same time, analysis of basic data on the birth and evolution of elementary depictive activity opens up certain possibilities for a specific description of the thought processes of palaeolithic man, of the factors and ways by which consciousness came into being. ·
