

Р. Я. Жуков

**К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИСКУССТВА
[ОТВЕТ ОППОНЕНТАМ]**

В 1975 г. редакция журнала «Советская этнография» любезно предоставила нам возможность высказать некоторые критические замечания относительно гипотезы происхождения изобразительного искусства, выдвинутой ленинградским ученым А. Д. Столяром¹. В ответ на это был опубликован ряд статей², в которых авторы высказали свои соображения о рассмотренной концепции, а также замечания по поводу моей статьи. Мне кажется необходимым ответить на ряд упреков и уточнить некоторые положения моей статьи.

Один из упреков состоял в том, что я не сослался на все публикации А. Д. Столяра, а также не использовал работы ряда других ученых. В общем я принимаю этот упрек. Однако мое выступление не носило характера обзора литературы по данной теме. Я поставил перед собой более скромную задачу — проанализировать только одну гипотезу только одного ученого. Эта гипотеза в сжатом виде изложена им в 1963—1964 гг., а в развернутом — в двух больших статьях 1971—1972 гг., на которые я и ссылаюсь. Легко обнаружить, что в этих публикациях содержится больше материала, чем, скажем, в автореферате докторской диссертации А. Д. Столяра. Поэтому не имело смысла давать ссылки на все работы ленинградского исследователя, где затрагиваются иные вопросы или повторяются уже высказанные мысли.

Суть концепции А. Д. Столяра состоит в том, что становление искусства проходит следующие этапы: «натуральное творчество» неандертальца (манипуляции с реальными частями животного) — глиняный макет зверя, создаваемый *homo sapiens* (глиняная болванка, одеваемая в шкуру животного), — скульптура (из глины) — барельеф (глиняная скульптура, прислоненная к стене) — контурный плоскостной рисунок. Это главные этапы. Между ними можно наметить ряд ступеней³, количество которых не столь существенно. Никто из участников дискуссии не упрекнул меня в искажении сути концепции даже при учете оплошностей, имевших место в моей статье, на которые указала З. А. Абрамова (за что я ей очень благодарен). Следовательно, количество работ ленинградского исследователя или других ученых, на которые я ссылаюсь, не имеет особого значения.

Напомню мои выводы. Я полагаю, что гипотеза А. Д. Столяра зиждется на недостаточно прочном фундаменте фактов и не имеет серьез-

¹ Р. Я. Жуков. Об одной из гипотез происхождения искусства. — «Сов. этнография», 1975, № 6, с. 51—62.

² Список статей участников дискуссии см. в статье А. Д. Столяра в этом номере журнала, с. 72. Ссылки на статьи оппонентов даются в тексте с указанием страниц.

³ А. Д. Столяр. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания (к постановке проблемы). — «Ранние формы искусства». М., 1972, с. 70.

ной теоретической аргументации. Под последней я понимаю обоснование ее с точки зрения психологии художественного творчества и теории познания. Ни один участник дискуссии и в том числе А. Д. Столяр в статье, опубликованной в настоящем номере журнала, не подтвердил рассматриваемую концепцию с этих позиций, а С. А. Арутюнов и В. А. Горчаков считают, что изобразительное искусство начинается не с объемных произведений, как полагает А. Д. Столяр, а с плоскостных. Поэтому мне остается лишь повторить: данные психологии опровергают рассматриваемую гипотезу. С гносеологической точки зрения, коль скоро не последовало возражений, я могу утверждать, что концепция А. Д. Столяра, считающего, будто познание идет от конкретного (в философском смысле слова) к абстрактному, — ошибочна. В. В. Селиванов подчеркнул (и я полностью присоединяюсь к этому мнению), что А. Д. Столяр смешивает вопрос о возникновении искусства с вопросом о происхождении сознания (стр. 69). Ни один из участников обсуждения не доказал, что в гипотезе А. Д. Столяра раскрыты этапы развития художественного творчества в их необходимости. Наоборот, В. В. Селиванов указал, что пути развития искусства могут быть и иными, чем это представляет А. Д. Столяр (стр. 68). Следовательно, в теоретическом аспекте рассматриваемая гипотеза, по нашему мнению, недостаточно доказана.

Подтверждают ли гипотезу А. Д. Столяра факты археологии? Прежде чем рассмотреть этот вопрос, мне кажется, следует ответить на упрек А. А. Формозова, который считает, что я исказил исходные позиции исследователя. А. А. Формозов утверждает, что отправной точкой гипотезы А. Д. Столяра является не теория, усматривающая источник искусства в религии, а теория синкретизма. В этой же недобросовестности меня упрекает и А. П. Окладников: процитировав мое мнение о том, что А. Д. Столяр ищет корни искусства в религии, он утверждает: «А. Д. Столяр так нигде не пишет, и ответственность за эту формулировку в таком категорическом виде целиком несет автор рецензии — Р. Я. Журов» (стр. 86). На мой взгляд, это серьезное обвинение, и на него необходимо ответить.

В указанных утверждениях речь идет по крайней мере о трех моментах: а) о теории синкретизма, б) о теории религиозного происхождения искусства, в) о позиции автора рассматриваемой гипотезы. Попытаемся разобраться в этих вопросах.

Многие исследователи сознания первобытного человека постоянно ссылаются на теорию синкретизма. Под синкретичностью понимается особенность духовной жизни первобытного общества, когда различные формы общественного сознания (мораль, религия, искусство и т. д.) существовали в нерасчлененном виде. Скажем, первобытный охотник, рисуя, одновременно создавал художественное произведение и выполнял магический обряд. Эта теория оперирует значительным этнографическим материалом.

В принципе не возражая против данной теории, я полагаю, что она не может быть принята как отправная точка исследования, так как, к сожалению, во-первых, можно привести немало фактов, когда тот или иной ученый говорит о своей приверженности теории синкретизма, на деле трактуя происхождение искусства в религиозном (магическом, тотемистическом и прочих) аспекте. Например: «В дальнейшем изложении мы будем исходить не из гипотезы, что первоначально искусство развивалось вне связи с религией и только позднее попало под ее влияние, а из представления о синкретизме первобытного мышления и постепенной эмансипации искусства от религии»⁴. На мой взгляд, более яркой дискредитации теории синкретизма, чем в приведенной цитате, най-

⁴ А. А. Формозов. Очерки по первобытному искусству. М., 1969, с. 9.

ти нельзя. Здесь сама теория синкретизма понимается в религиозном плане. Можно было бы привести и другие примеры подобного рода⁵. Поэтому, когда уверяют, что тот или иной исследователь стоит на позициях синкретизма, следует проверить, действительно ли это так, или же только слова, за которыми прячется давно исчерпавшая себя «магическая теория» С. Рейнака.

Во-вторых, мне кажется, что теория синкретизма мало что дает для анализа происхождения искусства, ибо она оставляет открытым вопрос: как и почему из нерасчлененного общественного сознания выкристаллизуются отдельные его формы? Хотя данная теория может быть проиллюстрирована фактическим материалом, однако наряду с синкретичными духовными явлениями (например, некоторые, далеко не все мифы) у самых отсталых народов и племен наблюдаются как зачатки чистой религии, не связанной ни с моралью, ни с искусством, так и зачатки искусства, не связанного ни с какими религиозными действиями (количество авторов, на которых можно было бы сослаться, слишком велико, чтобы можно было сделать это в рамках статьи).

В-третьих, хотя в советской науке теория синкретизма опирается на высказывание К. Маркса из «Немецкой идеологии» о первоначальном включении производства идей, представлений и т. д. непосредственно в производство материальных благ⁶, нужно учитывать, что это положение носит сугубо абстрактный характер. Во времена К. Маркса оно не было обосновано фактическим материалом, и только логика рассуждений позволяла сделать вывод об изначальной синкретичности сознания. Суть проблемы состоит не в том, было ли духовное производство вплетено в материальное, а в определении времени, к которому следует относить положение Маркса, и в выяснении, когда же духовное производство приобретает относительную самостоятельность. С нашей точки зрения, высказывание К. Маркса неприменимо не только к современным отсталым народам, но и к эпохе верхнего палеолита. Сплетенность духовного и материального производства нужно искать в более ранние периоды человеческой эволюции. Поэтому я и не сослался на слова К. Маркса, что вызвало удивление А. Д. Столяра.

О теории С. Рейнака. Я полагаю, что его концепция уже давно исчерпала себя. Она была раскритикована многими советскими и зарубежными исследователями, и поэтому мы не будем ее опровергать. Когда некоторые ученые продолжают настаивать на ней, то это можно охарактеризовать, выражаясь словами А. А. Формозова, как «атавизм». Но мне хотелось бы подчеркнуть свое отношение к вопросу взаимосвязи искусства и религии. А. П. Окладников пишет: «Что же касается существа вопроса, то нельзя согласиться с утверждением Р. Журова о том, что каждый, кто принимает положение о связи первобытного искусства со столь же первобытной магией, автоматически „становится защитником религии, обосновывая ее ведущую роль в развитии человеческого сознания“... Это серьезный упрек... всем, кто признает ценность реальных доводов и фактов, которые были использованы в свое время сторонниками магической концепции происхождения искусства. Он так и пишет: „Каждый“! На самом деле совсем не каждый сторонник магической теории происхождения искусства является защитником религии» (стр. 86). Далее А. П. Окладников упрекает меня в забвении «одного-единственного слова: диалектика!» (стр. 87), напоминает о своем споре с И. Б. Астаховым и считает, что «подлинно диалектический взгляд на взаимоотношение первобытной религии и первобытного искусства обя-

⁵ См., например, А. П. Окладников. О палеолитической традиции неолитических племен Сибири.—«Первобытное искусство». Новосибирск, 1971, с. 4, 5.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Фейербах. Противоположность материалистического и идеалистического мировоззрений.—«Вопросы философии», 1965, № 10, с. 87.

зывает полнее и глубже рассматривать их конкретные взаимоотношения в плане единства и борьбы противоположностей» (стр. 87).

Рассмотрим этот вопрос. В моей статье говорится: «Стоя на атеистических позициях, мы должны объективно оценивать всю совокупность известных фактов, учитывать постоянное воздействие друг на друга этих форм общественного сознания, когда... религия эксплуатирует искусство, а искусство в свою очередь может иногда использовать религиозные темы для создания некоторых своих шедевров. Но мы должны также исходить из того, что по своей природе религия и искусство не могут быть генетически связаны... Если идти по линии попытки доказать происхождение искусства из религиозных действий верхнепалеолитических людей или даже неандертальцев, мы, хотим того или нет, становимся защитниками религии, обосновывая ее ведущую роль в развитии человеческого сознания»⁷. Вот что было сказано.

Как видно из только что приведенной цитаты, я не отрицаю взаимодействия религии и искусства. Заявление, будто в моей статье отрицалась их взаимосвязь, не соответствует действительности. Там говорится, что концепция религиозного происхождения искусства (желает того ее сторонник или нет, ссылается ли он на синкретизм или диалектику, использует ли он факты и цитаты классиков) объективно есть защита религии, хотя бы ее сторонник субъективно и был убежденным атеистом, так как обосновывает ее первичность по отношению к другим формам общественного сознания, в частности к искусству, тем самым подчеркивая ее важность и даже якобы прогрессивную роль (заказчика, катализатора) в духовном развитии общества. Я исхожу из того убеждения, что религия всегда, на всех этапах была вредна, тормозила развитие общества, потому что извращенно, искаженно отражала действительность. Во всяком случае, вред, который она принесла человечеству, с лихвой перекрывает ее положительный вклад в историю. И если исходить из чисто научных рассуждений, то поиск корней общественных духовных феноменов в религии, на наш взгляд есть отражение сложности проблематики, которая толкает на путь наиболее легкого объяснения: мышление — из религии, мораль — оттуда же, наука и искусство — из магии и тотемизма, рациональное — из иррационального, а доводов и фактов всегда можно подобрать сколько угодно.

А. П. Окладников несколько изменил смысл моих слов и мыслей, в результате чего получилось, что в начале цитаты говорится о связи искусства и религии, а в конце — о происхождении искусства из религии. Такого смешения вопросов в моей статье не было.

А теперь о диалектике. А. П. Окладников совершенно прав, заострив внимание на диалектическом подходе к исследованию происхождения искусства. Мне бы хотелось попутно привести здесь слова В. И. Ленина о диалектике: «Отличие субъективизма (скептицизма и софистики etc.) от диалектики, между прочим, то, что в (объективной) диалектике относительно (релятивно) и различие между релятивным и абсолютным. Для объективной диалектики в релятивном есть абсолютное. Для субъективизма и софистики релятивное только релятивно и исключает абсолютное»⁸. Это значит, что диалектика включает в себя релятивизм, но к нему не сводится, включая в себя также и абсолютность. Вот с такой позиции мы и рассматриваем отношение искусства к религии. Грань, отделяющая одну форму общественного сознания от другой, расплывчата, относительна. И поэтому существует определенная взаимосвязь, взаимодействие этих явлений. Однако граница между ними существует, и, следовательно, нельзя смешивать искусство с религией.

А. П. Окладников, судя по приведенной выдержке, апеллирует к закону единства и борьбы противоположностей, полагая, что раз религия

⁷ Р. Я. Жуков. Указ. раб., с. 61.

⁸ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 317.

и искусство противоположны (на чем как раз мы и настаиваем), значит они находятся в неразрывном единстве. При всем нашем уважении к исследователю мы не в силах согласиться с таким выводом. Не все противоположное связано диалектически. Диалектические противоположности — это стороны, тенденции в явлениях, которые взаимно исключают и взаимно предполагают друг друга (обычными примерами являются полюса магнита, основные антагонистические классы). Искусство и религия (так же как наука и религия) противоположны, но они не обуславливают существование друг друга. Значит, это не диалектические противоположности. Вне всякого сомнения, закон единства и борьбы противоположностей действует в эволюции и религии и искусства. Однако нужно учитывать, что сами противоположности бывают внутренние — и их борьба выступает в качестве источника развития — и внешние, борьба которых лишь оказывает то или иное воздействие на развитие, но не является его причиной. Отношение искусства и религии можно представить как взаимодействие именно таких внешних противоположностей. Причины же их генезиса лежат внутри них самих и в их отношении к развитию общества, формами сознания которого они выступают.

Все эти вызывающие неудовольствие Ю. В. Кнорозова, общие рассуждения (стр. 102) я вынужден был делать и потому спешу ответить на конкретный вопрос: стоит ли А. Д. Столяр на позициях теории религиозного происхождения искусства? Поскольку мне брошен упрек в искажении мыслей ленинградского исследователя, в приписывании ему того, чего он нигде не говорил, я принужден цитировать. В большой статье 1971 г. автор доказывает магическую семантику комплексов «медвежьих пещер», сопоставляя действия неандертальцев с медвежьим культом некоторых народов⁹. Затем он ссылается на теорию синкретизма: «Культовые моменты... не охватывают и никак не исчерпывают сложного и многопланового процесса. При таком подходе искусственно выделяется лишь одна его сторона как исключительная, что неизбежно приводит к „магическим“ деформациям и преувеличениям». Очень хорошо! Но далее: «Действительно, все рассмотренные акты включали начало охотничье-производственной магии, даже были пронизаны ею. Но одним этим элементом их смысл и особенно последствия отнюдь не ограничивались. Напротив, историческая миссия тысячекратно повторенных «теоретических» актов заключалась в том, что иррациональные по форме действия приводили объективно, в конечном счете, к исключительно значительным рациональным заключениям и навыкам сознания. «Теоретический» труд неандертальцев оказался единым корнем будущего выразительного и изобразительного искусства»¹⁰. Если отбросить слова «теоретические акты», «форма» и пр., перед нами совершенно ясная позиция — из иррационального (магия) вырастает рациональное (и в том числе искусство). Так теория синкретизма преобразуется в теорию магического происхождения искусства, о чем я уже говорил выше.

Рассуждая о женских статуэтках, А. Д. Столяр пишет: «Первичное истолкование они получили только у *homo sapiens*... на основе простейших анимистических представлений, органически порождаемых опытом первобытного абстрагирования и складывавшихся во внутреннем переплетении, в одном потоке с началами магии, тотемизма и фетишизма, синкретические зачатки которых можно наблюдать, в частности, уже в комплексе древнего «медвежьего культа» палеоантропов»¹¹. Ясно, что речь идет опять-таки о магических действиях неандертальцев, из кото-

⁹ А. Д. Столяр. «Натуральное творчество» неандертальцев как основа генезиса искусства. — «Первобытное искусство». Новосибирск, 1971, с. 158.

¹⁰ Там же, с. 160, 161.

¹¹ А. Д. Столяр. О генезисе изобразительной деятельности..., с. 65.

рых и вырастает искусство. Слово «синкретизм» здесь несколько не вуалирует суть точки зрения.

Эта точка зрения заключается в том, что, по А. Д. Столяру, «натуральное творчество», не будучи искусством, а выступая как элемент магии, является исходным пунктом, от которого начинается изобразительная деятельность, приводящая к искусству. Это и есть магическая теория происхождения искусства. Оригинальность состоит только в том, что магические истоки искусства отодвинуты с верхнего к среднему палеолиту. Такова мысль А. Д. Столяра, которая, кстати сказать, не ускользнула от внимания и Ю. В. Кнорозова (стр. 100). И можно было бы не приводить цитат. Суть ясна. Но все-таки приведем еще одну: «В книгах (А. Леруа-Гурана.— Р. Ж.)... есть и ценные данные, говорящие против магической теории С. Рейнака, безусловно повлиявшей на построения А. Д. Столяра (здесь прав Р. Я. Жуков)» (стр. 94). Между тем этот же автор двумя страницами ранее утверждал, что я искажил исходные позиции А. Д. Столяра! Надеюсь, что приведенных трех выдержек достаточно, чтобы снять обвинение А. А. Формозовым и А. П. Окладниковым меня в недобросовестности.

В статье, посвященной рассмотрению гипотезы А. Д. Столяра, я попытался показать, что она основывается на шатком фундаменте фактов. Рассмотрим, получила ли гипотеза ленинградского исследователя в отзывах участников дискуссии свое подтверждение? Будем следовать поэтапно, от корней «родословного дерева», нарисованного А. Д. Столяром, ибо здесь важно выделить фазы, располагающиеся последовательно. Если «до» и «после» в гипотезе соответствуют фактическому материалу, будем считать ее близкой к истине (мы помним, что теоретически она не обоснована), если не соответствуют, то признаем ее либо опровергнутой, либо, в лучшем случае, недоказанной.

Итак, первый этап, «натуральный период», состоящий в экспонировании туш или частей охотничьей добычи. По нашему мнению, такая деятельность у некоторых палеоантропов существовала. И мы этого не отрицали, а поставили под сомнение только ее религиозную интерпретацию. Конечно, можно трактовать материалы «медвежьих комплексов» в магическом аспекте, но и другие интерпретации — хозяйственная¹², этическая (Ю. В. Кнорозов, стр. 100), эстетическая, игровая и т. д. — вполне допустимы. Ни А. Д. Столяр, ни участники дискуссии не доказали, что иные, кроме предложенной автором гипотезы, объяснения этих комплексов невозможны. Следовательно, магическая концепция корней искусства не доказана. Известно лишь одно: неандертальцы для чего-то сохраняли отдельные части или даже целые туши животных. Сделать вывод, что именно отсюда начинает развиваться искусство или изобразительная деятельность, на наш взгляд, преждевременно.

Каково же мнение участников дискуссии? Все они начинают свои статьи с того, что указывают на достоинства гипотезы. Мы также можем отметить некоторые интересные высказывания А. Д. Столяра: его мысли о возникновении абстрактного мышления достойны внимания, его утверждения о трудовых истоках сознания и мышления важны, хотя и не новы, его положение о связи «натурального творчества» с эмоциональным отражением очень перспективно, но, к сожалению, оно не получило разработки в гипотезе. Однако когда речь заходит о конкретных этапах становления искусства, то мнения выступивших ученых, как мне кажется, не очень далеки от моей оценки гипотезы. В самом деле, А. А. Формозов считает, что не все приводимые А. Д. Столяром данные по расчленению туш животных имеют отношение к изобразительной деятельности (стр. 93); Ю. В. Кнорозов полагает, что охарактеризовать действия неандертальцев в медвежьих пещерах как религиозно-магиче-

¹² П. П. Ефименко. Первобытное общество. Киев, 1953, с. 233—237.

ские нельзя из-за недостаточности данных, и этот материал скорее можно интерпретировать в социальном, этическом плане (я с мнением этого исследователя полностью согласен); З. А. Абрамова сожалеет, что археологические источники концепции А. Д. Столяра «скудны и отрывочны» (стр. 71); А. П. Окладников соглашается со мной в том, что данные об альпийских пещерах слабо документированы, а поэтому гипотеза остается всего лишь гипотезой, апеллирующей к этнографическому материалу по религии (стр. 83). Таким образом, мы видим, что коллеги автора рассматриваемой концепции или отрицательно относятся к ее исходным позициям, или выражают сомнение в их строгой обоснованности.

По поводу промежуточного этапа со ступенями «4 — использование естественного фигурного объема в качестве основы, «одеваемой» символическими частями зверя; 4а — чучело зверя; 5 — примитивный натуральный макет»¹³ я вообще не высказал своего мнения, а только подчеркнул, что А. Д. Столяр не имеет права вводить в свою конструкцию четвертую ступень потому, что предполагаемые им действия мустьерского человека представляют собой подправку «естественного» образа. Это как раз исходная позиция теории «простого этапа», которая выводит плоскостное изображение из подправки человеком естественных форм. Концепцию, усматривающую «первые шаги изобразительной деятельности в интенсивном использовании природных форм», которую В. П. Алексеев ставит в заслугу А. Д. Столяру (стр. 76), сам А. Д. Столяр охарактеризовал как «иллюзорную, исторически несостоятельную»¹⁴. Отрицая стадию «простого этапа» для происхождения рисунка, автор, тем не менее, принимает ее для возникновения скульптуры. Мы полагаем, что такое отношение А. Д. Столяра к критикуемой им концепции непоследовательно. Включал ли неандерталец природные формы в изобразительную деятельность? Может, включал, а может, и нет. Об этом история пока молчит (мы уже говорили об интерпретации материалов пещеры Базуа). Я не вижу необходимости вести дискуссию по проблемам, не подтвержденным фактами. Что же касается существа теории «простого этапа» (в объемных или плоскостных изображениях), то, применительно к истокам творчества *Homo sapiens*, от нее нельзя отделиться простым ярлыком «иллюзорная», «спекулятивная» и т. п., так как она имеет серьезные археологические обоснования и аналогии с некоторыми психофизиологическими закономерностями восприятия. Поэтому мы присоединяемся к мнению С. А. Арутюнова о том, что гипотезу «макарон» и «простого этапа» А. Д. Столяр не опроверг, и эти концепции могут быть использованы при анализе происхождения искусства (стр. 96). Это тем более следует отметить, что, если никаких «натуральных макетов», относящихся к мустьерскому времени, археологами не обнаружено, то различного рода штрихи краской и гравировкой отмечены как в верхнем, так и в среднем палеолите.

Что же касается хронологической первичности макетирования по отношению к контурному рисунку, то, как подчеркнул С. А. Арутюнов, в гипотезе А. Д. Столяра она не доказана (рис. 96). По мнению А. А. Формозова, натуральный макет медведя, составляющий 3% всех изображений, можно представить, бизона и лошади — представить еще как-то возможно, но трудно вообразить себе натуральный макет мамонта (стр. 93). З. А. Абрамова прямо подчеркивает, что натуральный макет археологически не может быть доказан (стр. 72), хотя она и полагает, что теория «простого этапа» есть «образец внеисторической спекуляции» (стр. 71). Но к отношению З. А. Абрамовой и Ю. В. Кнорозова к гипотезе «натурального макета» нам придется возвратиться ниже. В. В. Селиванов также присоединяется к мнению о том, что археологические

¹³ А. Д. Столяр. О генезисе изобразительной деятельности..., с. 70.

¹⁴ Там же, с. 35.

свидетельства о существовании «натурального макета» недостаточны (стр. 66).

Итак, прямых доказательств существования промежуточного этапа ни один из участников дискуссии не привел: ни один из них не доказал, что неандерталец действительно использовал «естественные фигурные объемы», создавал чучела животных или примитивные «натуральные макеты». Этот этап реконструирован на основании некоторых косвенных данных, почерпнутых уже из материалов верхнего палеолита, из творчества *homo sapiens*. С моей точки зрения, подобная реконструкция, как и всякая гипотеза, возможна, но она пока не имеет под собой никаких доказательств и потому сама не является доказательством первичности объемных изображений по отношению к плоскостным. Я полагаю, что В. П. Алексеев совершенно правильно подчеркнул, что в построении А. Д. Столяра огромную роль сыграла его фантазия (стр. 78). Это, конечно, достоинство ученого, хотя желательно, чтобы ее подкрепляли и факты, которых, увы, нет.

Второй этап, этап *homo sapiens*, или «глиняный период», относимый А. Д. Столяром к раннему ориньяку. Этот период включает в себя десять последовательных ступеней от «натурального макета» с хорошо моделированной лепной основой и глиняной скульптурой (ступени 6, 7 и 9) через барельеф в глине, а затем в камне (ступень 10) к плоскостному изображению (ступени 12—15). Скульптура малых форм в твердом материале (ступень 8) остается в стороне как ветвь глиняной скульптуры (ступень 7) и относится автором ко второй половине раннего ориньяка.

Мнения участников обсуждения. А. А. Формозов: этап макета не обязателен повсюду, и образ женщины возник без предварительного макетирования (стр. 93). С. А. Арутюнов: ключевой пункт — глиняный барельеф — науке почти не известен (стр. 96), полиэikonическая скульптура, а также некоторые психологические моменты доказывают первичность не скульптуры, а контурного рисунка. В. А. Горчаков: линия — исходная форма изобразительной деятельности (стр. 64), нельзя сводить и скульптуру и рисунок к первоначальному макетированию (стр. 65). Б. Б. Пиотровский: последовательность некоторых ступеней (4, 5, 6) не обоснована (стр. 54). Здесь, мне кажется, имеет смысл привести одно из ранних высказываний Б. Б. Пиотровского, поскольку я не встречал в известных мне его работах отказа от следующего положения: «Уже в первой стадии мы имеем изображения, наведенные краской, наряду с резными и круглой скульптурой; все три вида изобразительной деятельности существуют одновременно, и нет достаточных оснований соглашаться с Пьетом, считающим скульптуру предшествующей резьбе и живописи»¹⁵. З. А. Абрамова: начальные истоки человеческого образа не улавливаются четко (стр. 72), две темы — зверь и человек — развиваются неравномерно, антропоморфные скульптурные головки из камня и терракоты одновременны, но в Ля Ферраси и Истюриц они появляются несколько раньше, чем в Долних Вестоничах (в Долних Вестоничах найдены статуэтки не только из терракоты, но и из камня и кости¹⁶). В оценке этой части гипотезы З. А. Абрамова совершенно права, и поэтому материалы по возникновению женского образа А. Д. Столяр излагает, на наш взгляд, весьма путано и натянуто, с постоянными ссылками на свои ранние работы как на доказанную концепцию¹⁷. В. В. Селиванов прямо заявляет, что вызывает сомнение жест-

¹⁵ Б. Б. Пиотровский. Первобытное искусство. — «Первобытное общество», 1932, с. 144, 145.

¹⁶ А. Л. Монгайт. Археология Западной Европы. Каменный век. М., 1973, с. 150.

¹⁷ А. Д. Столяр. К вопросу о социально-исторической дешифровке женских знаков верхнего палеолита. — «Палеолит и неолит СССР», т. 7. Л., 1972, с. 203, 213—215.

кость связи натурального макетирования (археологические доказательства которого недостаточны) с «глиняным периодом» и намеченная последующая эволюция (стр. 69). Таким образом, этот автор ставит под сомнение все построение, предпринятое А. Д. Столяром.

Итак, мы видим, что участники дискуссии в общем или отрицательно относятся ко всему построению, предложенному А. Д. Столяром, или высказывают серьезные сомнения в правильности построения, в последовательности этапов развития, или даже приводят материалы, опровергающие существование какого-то особого глиняного периода, предшествовавшего изобразительной деятельности в других материалах. Следовательно, вопрос о происхождении искусства (и изобразительного в том числе), по-видимому, слишком сложен, чтобы попытаться решить его однолинейно, в виде генеалогического дерева. Вероятно, к такому выводу придет всякий, кто внимательно читал выступления участников обсуждения. Нам кажется, что это объясняется именно тем, что А. Д. Столяр не вскрыл (и, вероятно, не мог вскрыть) путь искусства в его необходимости. Вот тут-то как раз и сыграло свою роль отсутствие в его концепции теоретического обоснования, без которого читатель всегда может сказать: путь развития искусства, конечно, мог быть таким, как изображает его исследователь, но мог быть и совсем иным. И здесь В. В. Селиванов, В. А. Горчаков, А. А. Формозов, С. А. Арутюнов, очевидно, правы.

На этом можно было бы закончить рассмотрение выступлений ученых, вызванных моей статьей. Но, нам кажется, следует коснуться некоторых замечаний, высказанных З. А. Абрамовой. «Обращение Журова к радиоуглеродным датам,— пишет она,— опять-таки выявляет его недостаточную компетентность в этом вопросе» (стр. 73). В моей статье говорится достаточно осторожно: «видимо, старше», когда речь шла о возрасте статуэток из Виллендорфа и Долни-Вестониц. Приведенные же нами даты взяты (с соответствующей ссылкой) из работы А. А. Формозова, а поэтому мы имеем право ее упрек переадресовать автору первоисточника, а тот — исследователю, который занимался непосредственно данным вопросом. То же самое следует сказать и о материале пещеры Тюк д'Одубер. Данные о существующей в ней скульптуре взяты из одной из статей З. А. Абрамовой¹⁸.

В этой связи нам хотелось бы отметить некоторую противоречивость выступлений участников обсуждения. Так, Ю. В. Кнорозов мог бы по критериям З. А. Абрамовой бросить А. А. Формозову упрек в «некомпетентности» по поводу макетирования таких животных, как слон (стр. 93, 101), Б. Б. Пиотровский — С. А. Арутюнову по поводу глиняных барельефов, С. А. Арутюнов — З. А. Абрамовой по поводу ее оценки теории «простого этапа» и этапа «макарон», В. В. Селиванов — З. А. Абрамовой по поводу того, что головы у скульптур отбивались, а не приставлялись к ним. Таким образом, мы наблюдаем расхождения между участниками дискуссии и по частностям, и по существенным моментам гипотезы, что свидетельствует и о сложности рассматриваемой проблемы, и о разной интерпретации эмпирического материала, и, очевидно, о разном объеме сведений, которыми обладают авторы. А поэтому, вероятно, не нужно акцентировать внимания на мелочах. Не наша вина, что мы, ссылаясь на факт, взятый из работы одного археолога, попадаем в положение «незнайки» в глазах другого. Можно, например, предложить З. А. Абрамовой на основании работ пяти ее коллег (Г. П. Григорьева, П. И. Борисковского, А. Д. Столяра, А. Л. Монгайта и Е. Бонифая¹⁹) попытаться решить вопрос, каковы размеры и вес плиты, пе-

¹⁸ З. А. Абрамова. Древнейшие формы изобразительного творчества.— «Ранние формы искусства», М., 1972, с. 11.

¹⁹ Г. П. Григорьев. Начало верхнего палеолита и происхождение *homo sapiens*. Л., 1968, с. 148; П. И. Борисковский. Проблемы становления человеческого общества и архео-

рекрывавшей известную яму с останками медведя, в пещере Регурду. Мы признаем нашу некомпетентность в деталях и уступаем решение частностей специалистам: можем согласиться с датировкой монтеспанского медведя эпохой ориньяк или бронзовым веком, не возразим против того, что скульптурки из Долних Вестоник старше виллендорфских. Суть вопроса в другом — отражает ли гипотеза А. Д. Столяра действительный ход развития, последовательные этапы становления изобразительного искусства не у обитателей пещер Монтеспан или Нио, поселений Костенок или Павлов, а вообще как такового или хотя бы даже только в Европе? Судя по высказываниям (если брать их в совокупности) участников дискуссии, по-видимому, не отражает.

В доказательство существования некогда периода (а не отдельного) «натурального макета» З. А. Абрамова упоминает рисунки «монстров» из Труа-Фрер, предлагая считать их реликтом такого макета. На мой взгляд, это предложение не имеет под собой серьезных оснований. З. А. Абрамова пишет: «На поселении Костенки-1 в мелкой пластике из мергеля представлены фигурки животных, голова которых намеренно не изображалась, что подчеркнуто тщательно заглаженной плоскостью передней части тела, и наряду с ними многочисленные головки, очевидно, имеющие самостоятельное значение» (стр. 72). Возможно, моя осведомленность в этом вопросе недостаточна, но из работы З. А. Абрамовой 1962 г. мне известна только одна такая фигурка из Костенок-1 и ни одной головки, «имеющей самостоятельное значение»²⁰. К сожалению, автор не дает точной ссылки, где описывается несколько фигур. Во множественном числе подобные статуэтки упоминаются и в более поздней работе З. А. Абрамовой²¹, однако также никаких точных ссылок и описаний не дается. Разумеется, мы вполне доверяем свидетельству специалиста-археолога, что таких фигурок и голов найдено много. Однако и наш уважаемый оппонент должен признать: коль скоро в Костенках не обнаружено никакого макета из глины, то все эти статуэтки не свидетельствуют о том, что они возникли из производства таких макетов. Скорее можно предположить, но только предположить, общую хронологическую одновременность и создания макетов (если, конечно, они создавались в Костенках, о чем археология умалчивает), и производства «безголовых» скульптурок. Это же следует сказать о некоторых рисунках в пещерах, на которые ссылаются А. Д. Столяр и З. А. Абрамова, а также об изображениях слонов, о которых сообщил Ю. В. Кнорозов.

Что же касается изображения голов, то именно их «самостоятельное значение», как пишет З. А. Абрамова, скорее свидетельствует об отсутствии какого бы то ни было их отношения к макету. Таким образом, приводимый в статье З. А. Абрамовой материал, как мне кажется, не может служить даже косвенным подтверждением гипотезы А. Д. Столяра.

З. А. Абрамова обвиняет меня в непонимании «неравномерности» развития двух определяющих тем палеолитического искусства (стр. 72). Если речь идет о хронологической разновременности появления статуэток, то вот даты, сообщаемые А. Маршаком и взятые им у других исследователей: лошадь из бивня мамонта — около 30 тыс. лет до н. э., «декорированная» статуэтка — 29 тыс. лет до н. э., грубая антропоморфная, возможно женская, статуэтка — около 30 тыс. лет до н. э. Все эти

логические открытия последних десяти лет. — «Ленинские идеи в изучении первобытного общества, рабовладения и феодализма», М., 1970, с. 65; А. Д. Столяр. «Натуральное творчество» неандертальцев..., с. 143; А. Л. Монгайт. Указ. раб., с. 126; E. Bonifay. La grotte du Regourdou (Montignac, Dordogne). — «L'Anthropologie», 1964, t. 68, № 1—2, p. 52, 54, 59, 60.

²⁰ З. А. Абрамова. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.—Л., 1962, с. 18—20.

²¹ З. А. Абрамова. Палеолитическое искусство. — «Каменный век на территории СССР», М., 1970, с. 84.

статуэтки из Вогельхерд, Южная Германия²². З. А. Абрамова приписывает мне сомнение в существовании терракоты в верхнем палеолите (стр. 73). Я несколько не сомневаюсь в существовании терракоты, речь шла только о том, что материалы самой ранней эпохи ориньяка дают и плоскостные, и скульптурные изображения в мягких и твердых материалах. То есть археология не свидетельствует о первичности существования глиняной или терракотовой скульптуры по отношению к остальным видам изобразительного искусства. Приводимый З. А. Абрамовой материал (стр. 72, 73) лишь подтверждает мою (и других участников дискуссии) точку зрения и опровергает построение А. Д. Столяра.

В своей статье я отмечал, что гипотеза об эволюции искусства от скульптуры к рисунку разрабатывалась в литературе до А. Д. Столяра. Что же касается «блестящей догадки о натуральном творчестве», которую З. А. Абрамова (как, впрочем, и некоторые другие участники дискуссии) ставит в заслугу А. Д. Столяру (стр. 72), то позволю себе заметить, что З. А. Абрамова упустила из памяти, что мысль о подобном творчестве была высказана более 40 лет назад. С. В. Иванов писал: «Наиболее примитивными и близкими к палеолиту примерами охотничьих магических приемов, обеспечивающих удачу на промысле, являются действия над шкурами и тушами диких животных. Здесь еще нет изображения зверей. Вместо изображения действует само убитое животное или отдельные части его тела. В этом акте, быть может, дошла до нас та стадия, которая является даже более ранней, чем вышеуказанный пример с палеолитическим глиняным медведем. Если наше предположение правильно, то скульптурные и живописные изображения животных мы должны рассматривать как вторичное явление. Операции над самими животными должны были в таком случае предшествовать действиям над изображениями их»²³. Как видим, приоритет «блестящей догадки», которую З. А. Абрамова приписывает А. Д. Столяру, на самом деле принадлежит С. В. Иванову.

Подытоживая выступление З. А. Абрамовой и основываясь на ее взглядах и приведенном ею материале, можно сделать вывод: а) археологические источники, на которых строит свою концепцию А. Д. Столяр, скудны и отрывочны; б) «натуральный макет» не мог сохраниться как доказательство гипотезы; в) возникновение женского образа не ясно; г) существование женских скульптурок и фигурок животных из камня, кости, рога известно с эпохи раннего ориньяка наряду с терракотовыми; д) «хронологически же самые ранние из известных произведений — это гравюры как на стенах пещер, так и на отдельных плитках»²⁴. Поскольку в моей статье утверждается то же самое, значит у нас с З. А. Абрамовой нет расхождений в том, что рассматриваемая концепция недостаточно обоснована фактическим материалом. В остальном статья содержит общие, хотя и лестные для А. Д. Столяра, рассуждения.

Таким образом, мы видим, что и с фактической стороны концепция А. Д. Столяра отнюдь не доказана ни ее автором, ни ее защитниками. Участники дискуссии, на мой взгляд, не привели ни одного веского аргумента для обоснования гипотезы и, следовательно, как всякая концепция, она, конечно, имеет право на существование, но нужно еще очень много поработать над ней. Мне кажется, что если ее автор продолжит свои исследования с привлечением не только археологического материала, то он существенно переработает свою гипотезу.

Недостаток гипотезы А. Д. Столяра, несмотря на имеющиеся отдельные плодотворные моменты, о которых говорили участники обсуждения,

²² A. Marshack. Implication of the Paleolithic symbolic evidence for the origin of language. — «American Scientist», 1976, v. 62, № 2, p. 136—139.

²³ С. В. Иванов. Сибирские параллели к магическим изображениям эпохи палеолита. — «Сов. этнография», 1934, № 4, с. 96.

²⁴ З. А. Абрамова. Древнейшие формы изобразительного творчества, с. 28.

объясняется узостью ее базы, которую не может восполнить понравившийся В. П. Алексееву полет фантазии автора. Мне хотелось бы предложить на обсуждение мое мнение о тех ключевых проблемах, без решения которых нельзя строить серьезных концепций происхождения искусства.

1. Искусство есть форма общественного сознания. Из этого, принятого в советской эстетике, определения следует, что художественное творчество возможно (еще не обязательно, что оно есть) на той ступени эволюции гоминид, на которой появляется сознание. Если сознание было уже у неандертальца, или у питекантропа, или у австралопитека, значит существует возможность возникновения искусства у этих предков современного человека.

В этом плане, мне кажется, очень важны свидетельства археологии, которые нельзя интерпретировать иначе, как доказательства существования сознания и мышления у палеоантропов (особый характер погребений, наличие построенных жилищ, разнообразный набор орудий). Исходя из этих материалов, мы не можем придерживаться точки зрения, будто психическая деятельность наших предков, живущих в эпоху мустье и ашель, ограничивалась только условными и безусловными рефлексами. На наш взгляд, она была гораздо сложнее.

2. Общественное сознание есть отражение общественного бытия. Исходя из этого, следует сделать вывод, что искусство нужно искать только в области отражения. Поэтому, на наш взгляд, не имеет смысла усматривать художественное творчество в вещах, связанных с непосредственным материальным производством. Искусство относится не к материальной, а к духовной сфере. Следовательно, появление художественного творчества возможно лишь тогда, когда духовное производство приобретает относительную самостоятельность, оторвавшись от непосредственного материального производства. Разумеется, предпосылки, корни художественной деятельности следует искать в трудовой активности человека.

В этом аспекте, на наш взгляд, являются очень существенными различные штрихи, «знаки», произведенные палеоантропами, а также цветы, положенные в могилу одного из неандертальцев. Мы не усматриваем в этих археологических материалах художественную деятельность. Однако полагаем, что эти материалы показывают определенный отрыв «духовного производства» от материального, который можно также увидеть и в экспонировании частей животных, если таковое имело место. Интерпретация этих фактов пока затруднительна, но из них, вероятно, можно сделать вывод о достаточно сложной духовной жизни, уже не связанной непосредственно с материальным производством. И следовательно, синкретичность общественного сознания, по-видимому, существовала в еще более отдаленные от нас эпохи, чем мустье или даже ашель.

3. Специфика искусства состоит в том, что оно отражает действительность в форме художественного образа, т. е. образа, в котором выражено диалектическое единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального, общего и единичного, эстетической оценки и эстетического воплощения. Это значит, что не всякий символ, знак, макет, чучело, рисунок, объемное изображение, движение тела, словесная коммуникация является произведением искусства. Таковым может быть лишь то, где налицо все эти единства вместе взятые. Естественно, сами они зависят от характера отражения, от целевой направленности образа, от материала, в котором воплощается произведение, и т. д. Тем не менее искусство рождается именно тогда, когда в творчестве человека появляется диалектика перечисленных единств.

В этом плане нам представляются очень существенными находки «карандашей» из кусков охры во времена, предшествовавшие верхнему

палеолиту. Если эти «карандаши» употреблялись, как полагают некоторые ученые, для раскрашивания тел, то не отсюда ли берет свое начало изобразительное искусство? Само по себе украшение, орнаментация являются декоративным искусством с особым, визуально воспринимаемым художественным образом. Не выступал ли сам наш далекий предок в качестве художественного образа, ибо в украшении им самого себя мы можем отметить все те единства, о которых только что шла речь. Грубо говоря, не учился ли он рисовать на самом себе?

4. В отличие от других форм общественного сознания искусство является совокупностью произведений, созданных индивидуальными исполнителями. Этому не противоречит фольклор, так как всякое его произведение исполняется отдельным лицом (или группой лиц) каждый раз заново, что создает условия для творчества. Но это значит, что возможность появления искусства связана со становлением личности.

В этом плане, на наш взгляд, следовало бы, во-первых, попробовать дать иную, чем давалась до сих пор, интерпретацию искусства мелкой пластики, и в том числе скульптурных изображений человека в позднем палеолите. А во-вторых, интересно было бы поставить вопрос: существовало ли «растворение» личности в первобытном коллективе (род ли или стадо) мустье и более ранних эпох? Если мы наблюдаем погребения по каким-то чертам, резко отличающимся от других, если наш среднепалеолитический предок украшал себя, то это, вероятно, свидетельствует об осознании им своей социальной ценности, своего отличия от других и об осознании коллективом индивидуальной особенности и ценности данного своего члена. А в этих условиях вполне возможно индивидуальное творчество, т. е. то, что необходимо для возникновения искусства.

5. Художественное произведение, создаваемое отдельным лицом и служащее для него средством выражения эмоционально-эстетического отношения к действительности, только тогда становится произведением искусства, когда принимается обществом. Следовательно, искусство может появиться лишь с возникновением у общества потребности в такого рода отражении. Если потребность — стремление организма обеспечить себя нормальными условиями существования и функционирования, то, очевидно, искусство возникает тогда, когда общество без него не может нормально жить. Какой вид или жанр искусства возникает раньше — это зависит от тех потребностей, которые наилучшим образом удовлетворяются данным видом искусства.

В этом плане, очевидно, важен вопрос, проскользнувший и в дискуссии: если неандерталец создавал какие-то произведения как результат его духовного производства (макеты ли, знаки ли, оконтуренные ли черепа животных и т. п.), то зачем обществу того времени нужны были все эти действия, каким общественным потребностям они отвечали, какие обстоятельства жизни неандертальского или еще более раннего коллектива требовали именно такого рода действий? Без попытки ответить на эти вопросы всякое исследование, очевидно, остается в рамках недоказанной гипотезы, может быть, очень интересной, но всего лишь очередной.

Мы наметили пять ключевых проблем (отнюдь не закрывая возможности прибавления к ним каких-либо еще), без учета которых, как нам кажется, нельзя построить концепцию пути развития искусства именно в его необходимости.

В заключение мне хотелось бы еще раз поблагодарить редакцию журнала за предоставленную возможность высказать свои соображения по поводу гипотезы А. Д. Столяра и за организацию дискуссии. На мой взгляд, дискуссия будет способствовать развитию исследований в области первобытного искусства, уточнению взглядов, шлифовке определений, усилению аргументаций.

ON THE PROBLEM OF THE ORIGIN OF ART (REPLY TO OPPONENTS)

The paper comprises R. Ya. Zhurov's answer to his opponents in the discussion that was started off by his paper «Concerning a certain hypothesis on the origin of art» («Sovetskaya Etnografiya», 1975, No. 6) devoted to criticism of A. D. Stoliar's views on this subject. The author considers that A. D. Stoliar's hypothesis has not been theoretically substantiated in the course of the discussion and that the opinions of its participants as to the insufficient factual grounds for this hypothesis approximate his own. Besides this, R. Ya. Zhurov considers that the theory of the syncretism of primitive consciousness is non-productive for the study of art and requires further elaboration. The author also criticizes the theory according to which art originated in religion; he considers that objectively its adherents become champions of religion since they advance it to the forefront in the development of social consciousness.

In conclusion the author puts forward certain propositions upon which, in his opinion, investigation into the origin of art, viewed as a necessary social phenomenon, should be based. The essence of these propositions is that the rise of art is preconditioned by a demand for it on the part of society and that art comes into being in response to this demand.
