

РЕФЕРАТ

По предмету «эстетика»

На тему:

**«ИСТОКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ
ИСКУССТВА»**

Выполнила

Студентка механико-
математического факультета
направления «математика»

Володина Анна

В результате замечательных открытий археологов обнаружилось, что памятники искусства появляются неизмеримо позднее, чем орудия труда. Позднее почти на миллион лет. Искусство глубже, чем техника изготовления орудий, раскрывает отличие начала позднего палеолита от конца мустьерской эпохи. Но мустье - это время палеоантропа (неандертальца). Поздний палеолит - это время появления человека современного типа - неантропа. Таким образом, произведения искусства - дело рук людей, венчающих весь долгий путь человеческой эволюции. Не означает ли это, что сущность различий между неантропом и его ближайшим предшественником как между разными этапами становления человека с особой силой и отчетливостью проявилась в первобытном искусстве?

Впервые причастность охотников и собирателей каменного века к изобразительному искусству была засвидетельствована знаменитым археологом Эдуардом Ларте, нашедшим в 1836 году в гроте Шаффо (Франция, департамент Вьенн) пластинку с гравировкой. Ларте опубликовал ее в 1861 г.

Он же обнаружил изображение мамонта на куске мамонтовой кости в гроте Ла Мадлен. Эта находка была несколько раз воспроизведена в книгах 1860-1870-х годов, не вызвав особенно острой полемики.

Иная судьба была у цветной наскальной живописи, открытой впервые в 1879 году, т.е. примерно сто лет назад. Речь идет о большой пещере Альтамира на севере Пиренейского полуострова в провинции Сантандер.

В 1878 году на Всемирной выставке в Париже испанский сеньор Марселино де Саутуола увидел орудия первобытного человека, его украшения, резьбу, добытые в пещерах долины реки Везер, притока Дордони. Саутуола вспомнил, что в 1869 году его слуги на охоте обнаружили большую подземную пещеру близ селения Альтамира. Саутуола решил заняться раскопками в этой пещере, предварительно взяв несколько уроков у археолога Пьетта. Первые поиски остались безрезультатными. Но в конце 1879 года были обнаружены каменные орудия. Ободренный успехом, Саутуола решил продолжать раскопки. Однажды пятилетняя дочь Саутуолы Мария попросила отца взять ее с собой. И вот в низеньком боковом коридоре она увидела на потолке изображения красных быков. Она позвала отца, и тот был поражен, почувствовав на себе полный ужаса взгляд быка. Картины казались совсем свежими. Археологи заинтересовались открытиями Саутуолы. Наступил короткий период успеха. Даже сам испанский король Альфонс XII спустился в пещеру. Прошло несколько месяцев. И вот обстановка резко изменилась. На конгрессе в Лиссабоне по доистории один за другим выступили крупнейшие авторитеты в науке - Рудольф Вирхов (Берлин), Картальяк (Тулуза), Леббок (Лондон), Монтелиус (Швеция), заявляя, что живописи Альтамиры не более 20 лет и что здесь имеет место нечто худшее, чем недоразумение, а может быть, и прямой обман.

Саутуолу перестали пускать на конгрессы. На его письма не отвечали. Распустили слух, что он безумен. Покрытый позором, он умер в одиночестве.

В конце 80-х - начале 90-х годов во Франции стали появляться вполне достоверные сведения о находках палеолитического искусства, в том числе и пещерной живописи. Но громко об этом говорить еще не решались. Однажды молодой Анри Брейль, впоследствии прославленный археолог, зашел к Картальяку. Они вместе отправились в только что обнаруженные пещеры Фон-де-Гом и Комбарелль. Известковые натёки - результат разрушения горных пород - много веков назад закупирили некоторые ходы в пещерах и перекрыли доступ к рисункам на их стенах. Не

оставалось никакого сомнения в том, что туда никто не проникал в течение многих тысячелетий. Но под вековыми отложениями оказалась наскальная живопись. Картальяк, потрясенный этим открытием, потребовал, чтобы они с Брейлем немедленно поехали в Альтамиру. У входа в пещеру их встретила молодая женщина - дочь Саутуолы. В полном молчании она повела их в глубь пещеры. Картальяк сказал: "Не он, а я был безумцем". Они посетили могилу Саутуолы. А через некоторое время, в 1902 году, было опубликовано "раскавание" Картальяка: "Mea culpa" (католическая форма повинной).

Крупнейшие заслуги в изучении палеолитического искусства за рубежом принадлежали Капитану, Анри Брейлю, Пьетту, Пейрони, Картальяку, Обермайеру, Леруа-Гурану, Аннетте Ляминг Эмперер и многим другим. О количестве находок даст понятие подсчет, сделанный профессором Коллеж де Франс Андре Леруа-Гураном, который применил статистический метод к изучению искусства ледниковой эпохи. Он провел исследование по единой методике в ранее выявленных 66 пещерах и навесах (абри), где произведения искусства сохранились лучше всего.

Среди рисунков были изображения 610 лошадей, 510 бизонов, 205 мамонтов, 247 ланей и оленей, 137 туров и козлов, 84 северных оленей, 36 медведей, 29 львов, 10 носорогов и т.д. Было найдено множество произведений "мобильного" искусства - изображения на дротиках, на рукоятках "жезлов" и т.д.

Одной из самых замечательных находок наскальной живописи позднего палеолита в нашей стране справедливо считают изображения мамонтов, носорогов, бизонов и лошадей в пещере Шульган-Таш (Каповой) на Южном Урале. Эта живопись впервые была открыта в 1959 году зоологом Башкирского заповедника А.В. Рюминым, а затем тщательно изучена нашим известным археологом О.Н. Бадером.

Что же нам известно о датировке пещерной живописи?

Вот одна из возможных схем их классификации. Древность самых ранних изображений фигур, выгравированных или написанных на плитах известняка, - около 30 тыс. лет (ориньяк). Самые древние наскальные фигуры появились 25-20 тыс. лет назад (среди них есть и фигуры людей). Безупречное техническое мастерство отмечено в находках, древность которых 20-15 тыс. лет (позднее солютре); 15-11 тыс. лет назад уже существовал реализм очень совершенных форм (мадлен). Около 10 тыс. лет назад украшение пещер прекращается, остаются только образцы мобильного искусства (см.: Леруа-Гуран А. В книге: Первобытное искусство, 1971).

Древнее искусство у нас в стране исследовалось и обсуждалось многими крупными специалистами по археологии палеолита - З.А. Абрамовой, О.Н. Бадером, С.Н. Бибиковым, М.Д. Гвоздовер, А.П. Окладниковым, А.Д. Столяром, А.А. Формозовым, Б.А. Фроловым и другими. Были высказаны разные гипотезы об истоках, развитии и сущности этого искусства. Очень коротко приведу важнейшие.

Было ли искусство у неандертальца (палеоантропа)?

Здесь обозначились две крайние позиции. Одна - полное отрицание у палеоантропов даже зачатков, более того, даже предпосылок художественной деятельности. Эта точка зрения, очевидно, связана с тенденцией видеть в палеоантропах существа, более близкие к животным, чем к современным людям. Против такой позиции можно привести прежде всего новые открытия настоящих жилищ не только в мустьерское время (раскопки А.П. Черныша на Днестре), но и значительно ранее, в ашеле (раскопки Люмлея в 1960-1969 годах в окрестностях Пиццы, Терра

Амата). Напомню также о находках охры в стоянках палеоантропов и о замечательном открытии, сделанном Ральфом и Розой Солецки: в погребении неандертальца в пещере Шанидар (Ирак) была найдена пыльца восьми разных видов цветов, которые не могли расцвести в пещере. Предполагают, что умершего похоронили с цветами умышленно.

Наконец, полное отрицание каких-то возможностей зарождения зачатков искусства у поздних мустьерцев легко может привести к мысли о возникновении искусства на пустом месте как ниспосланного свыше дара. Обратная точка зрения настаивает на полном отсутствии грани между человеком современного типа и палеоантропом (во всяком случае, грани, достойной внимания психолога и философа) и приписывает последнему все способности ныне живущего вида.

Интересный опыт преодоления этой альтернативы представляют многолетние исследования ленинградского археолога А.Д. Столяра. Он предполагает, что вначале были обрядовые действия с тушей убитого зверя, а позже с его шкурой, наброшенной на камень или выступ скалы. Впоследствии появилась лепная основа для этой шкуры. Исходной и наиболее элементарной формой творчества, по Столяру, была "звериная" скульптура. Ее истоки он находит на самой заре раннего палеолита. "Натуральный макет", как он его называет, прошел несколько стадий развития. В мустьерское время сначала использовался какой-то естественный фигурный объем - природный холмик, который увенчивался настоящей головой убитого зверя. Затем, тоже в мустье, голова зверя помещалась на преднамеренно сооруженный "постамент" как на основу символической фигуры. При переходе к позднему палеолиту производилась грубая лепка подсобной основы из глины в виде "холмиков" со столбообразно выделанной шеей. Наконец, появилась достаточно выразительная лепка тела зверя, но без головы; это сооружение накрывалось шкурой зверя, искусно скрепленной с натуральной звериной головой. Столяр подробно анализирует так называемые "медвежьи пещеры" и приходит к выводу, что они "и все их аналоги - и более древние, и позднейшие - представляют особое русло постоянной общественной практики, имевшей своей целью физическое воплощение определенного зверя как ведущей и остроэмоциональной темы сознания". Они "изображали зверя на доступном для них интеллектуальном и техническом уровне". Все эти акты включали начала охотничье-производственной магии, "даже были пронизаны ею". Но в конечном счете это вело к формированию рациональных навыков.

Особое место в исследованиях А.Д. Столяра занимает изучение древних обработанных камней шарообразной формы, на которые обратил внимание еще один из основоположников археологии палеолита, Буше де Перт, а затем Ларте. А.Д. Столяр приходит к выводу, что эти шары из относительно мягкого материала (сначала извести, а затем глины) метали в натуральные макеты охотничьего зверя. При этом автор не отрицает того, что подлинные произведения изобразительного искусства появляются все-таки только в позднем палеолите, только вместе с *Homo sapiens*.

Приведу еще одно компетентное мнение. "Ни у кого не вызывает сомнения, что зародыши, зачатки будущей изобразительной деятельности верхнепалеолитической эпохи могут быть отмечены еще в мустье" (Формозов, 1969. С. 214).

А.А. Формозов приводит для примера кости с ритмически расположенными нарезками - прототипом орнамента, первые плиты с чашечными углублениями, "карандаши" из двуокиси марганца из грота Пеш д'Азе, может быть, служившие для раскраски, плоскую круглую гальку с начертанием крестообразной формы из Венгрии со стоянки Тата и др. Формозов справедливо

видит в этих находках не произведения искусства, а знаки усложнения духовной жизни неандертальцев, которое и могло привести к появлению искусства. Выдающийся интерес представляют обнаруженные в позднем палеолите музыкальные инструменты. Такие находки, правда, неизмеримо реже, чем резьба, скульптура и живопись. При раскопках стоянки Молодова V на правом берегу Днестра в Черновицкой области А.П. Черныш нашел на глубине 2,2 м от поверхности в культурном слое середины позднего палеолита флейту из рога северного оленя длиной в 21 см с искусственно проделанными отверстиями.

При изучении жилища из знаменитой Мезинской стоянки позднего палеолита (в районе Чернигова) были обнаружены расписанные орнаментом кости, молоток из рога северного оленя и колотушки из бивней мамонта. С.Н. Бибилов высказал предположение, что это набор музыкальных инструментов. Их древность - около 20 тыс. лет.

Каково же было назначение искусства позднего палеолита?

Верно ли было предположение археолога Люкэ, сделанное им в 20-х годах нашего столетия, о том, что художественная деятельность имела для людей той поры чисто эстетический и игровой характер? Сейчас почти никто не разделяет такой точки зрения. Если бы ее целью было только наслаждение искусством, то зачем потребовалось покрывать живописью стены пещер чрезвычайно далеко от входа, иногда на расстоянии свыше километра, в полном непроницаемом мраке? Зачем было создавать образы животных высоко на потолке, так что смотреть на них можно было, только запрокинув голову? Зачем было покрывать сделанное изображение новым, а это второе - третьим, если рядом оставалось свободное и ровное пространство? Значит, местом дорожили больше, чем рисунком? Почему на теле изображенных охотничьих животных мы в некоторых случаях видим нарисованные стрелы?

По мнению большинства ученых, объяснение последних фактов можно почерпнуть из быта современных охотничьих, отсталых по культуре племен. Обычай австралийских аборигенов метать дротики в нарисованное на земле изображение кенгуру, имеющий целью содействовать успеху предстоящей охоты, казалось бы, бросает свет на изобразительное искусство палеолита. Правда, такой авторитетный знаток этого искусства, как Леруа-Гуран, скептически настроен по отношению к подобным этнографическим сопоставлениям. Тем не менее магическое значение палеолитической живописи вряд ли подлежит сомнению.

Не буду здесь касаться цели и смысла графических и скульптурных человеческих изображений этой эпохи. Ограничусь лишь упоминанием широко распространенной гипотезы, согласно которой женские фигурки и барельефы (особенно "круглая скульптура" - "ronde-bosse") отражали культ плодородия, а также входили в инвентарь, связанный с охотничьей магией.

Наскальные изображения животных привели к обсуждению вопроса о "палитре" каменного века. В ней наблюдаются разные оттенки желто-красного и коричневого цветов и отсутствуют зеленые и синие тона. Формозов отмечает, что все наскальные росписи в СССР выполнены охрой. Он указывает на то, что синюю и зеленую краски на территории СССР не применяли и в эпоху бронзы, и убедительно объясняет это главным образом большей трудностью их получения. В средневековой Руси синюю краску получали из привозной ляпис-лазури. Но Формозов приводит еще и другие объяснения. "В языках Западной Африки есть только три термина - "черное", "белое" и "красное". О темно-синем небе говорят - "черное", о светло-голубом - "белое". Австралийцы племени арунта обозначают синий и зеленый цвета тем же словом, что и "желтый". Аналогичные факты известны и для других народов. Наличие в ряде могил позднего палеолита красной краски,

окрашивающей скелеты, возможно, свидетельствует об особом отношении к красному цвету. В литературе отмечалось, что красный цвет - цвет крови и огня. Он, может быть, означал и жизнь, и свет, и тепло (Равдоникас, 1939).

Значительным событием в изучении верхнепалеолитического искусства следует считать серию исследований Б.А. Фролова. Он представил убедительные аргументы в пользу того мнения, что древнейшие памятники изобразительной деятельности раскрыли для нас характер представления первобытных людей о реальном мире, зачатки позитивных знаний о природе естествознания и математики. Еще Буше де Перт в публикации 1857 года обратил внимание на то, что кости быков, оленей и коз из раскопок на реке Сомме были украшены нарезками, расположенными правильными рядами. Он отметил, что на трех костях различной величины число нарезок было равно 25. Буше де Перт писал, что все эти кости "должны были служить инструментами для измерения или для меток на память". Аналогичные выводы на собственном материале сделали Эдуард Ларте и Пьетт. Последний даже склонен был видеть в группах нарезок какие-то аналогии с иероглифами. Однако один из основателей первобытной археологии Габриель де Мортилье был решительно против законности такого мнения о троглодите, пещерном дикаре с его элементарными потребностями. Оставляя в стороне дальнейшую историю этой дискуссии, приведу общие выводы Б.А. Фролова, основанные на самом тщательном изучении огромного материала. Всего он рассмотрел 180 орнаментированных палеолитических предметов: 10 из нашей страны и 70 из Центральной и Западной Европы. Из слоев, датированных с помощью радиоактивного углерода (^{14}C), древнейшие из орнаментированных изделий принадлежат Дольни Вестоницы - 25,6 тыс. \pm 170 лет.

Оказалось, что на стоянках от Байкала до Пиренеев наиболее типичны способы группировки по 5, 7, 10 и 14 и что они особенно подчеркнуты на изделиях, практическая важность которых для их творцов не может быть подвергнута сомнению. Б.А. Фролов рассматривает факты как подтверждение чрезвычайно раннего проявления исторической роли пальцевого счета (числа 5 и 10) и приводит многочисленные параллели из более поздних культур и этнографии. Что касается числа 7 и кратного ему числа 14, то Фролов видит его смысл и значение в мифологии народов прежде всего в том, что 7 - это длительность каждой из четырех фаз луны. Кроме того, оно выражает количество видимых звезд Большой Медведицы - символа Севера, а также и число видимых невооруженным глазом блуждающих относительно звезд светил - Солнца, Луны, Марса, Юпитера, Сатурна, Венеры, Меркурия. Конечно, особенно большое значение, по Фролову, имеет Луна и повторение ее фаз через каждые 29 дней 12 часов 14 минут. Особая частота группировок по 7 и присутствие таких группировок на некоторых женских фигурках могли привести к мысли и о связи числа дней лунного месяца с физиологическим ритмом у женщины. В итоге Фролов приходит к выводу о том, что "истоки искусства в палеолите неотделимы от истоков техники и естествознания" (Первобытное искусство, 1971).

Что дает нам изучение палеолитического искусства для понимания древних этапов развития человечества?

Прежде всего появление искусства - это не только часть характеристики стадии биологической эволюции человека, но и явление конкретной истории. Чему учат эти памятники искусства?

А.А. Формозов в труде "Очерки по первобытному искусству", написанном в 1969 году, подводя итоги своего обзора, указывает на крайне неравномерное распределение этих памятников на территории Советского Союза. Дело не только в том, часто ли в данной местности

встречаются скалы. В Средней Азии и в Сибири сотни местонахождений петроглифов. А в гораздо лучше изученных горных районах Кавказа их намного меньше: не больше двух-трех десятков. Этот вопрос ждет своей разгадки.

Сопоставление стилей произведений палеолитического искусства наравне с техническими традициями позволило обнаружить поразительные и притом специфические черты сходства между отдаленными областями. Обращу внимание на выводы М.Д. Гвоздовер, касающиеся ее новейших находок из Авдеевской верхнепалеолитической стоянки (под Курском) в связи с прежними находками из той же стоянки и с фигурками из других мест. Сибирские (мальтинские) статуэтки составляют особую локальную группу. Особую группу составляют и костенковские статуэтки (Дон), на которых имеются отдельные черты сходства с памятниками типа "Виллендорф" в Австрии (см. рис. 10). Весьма интересно, что в одном и том же памятнике верхнего палеолита обычно представлены женские статуэтки, не однотипные, а разные по стилю.

Связано ли палеолитическое искусство с ландшафтом?

Анри Брейль обратил внимание на то, что есть районы земного шара, где слишком мощная растительность скрывает от человека добычу, которую он преследует. Там нет изображений животных, хотя процветают сказки, поговорки, танцы, полные интереса к животным и превосходного знания их повадок.

Для примера приведу африканских пигмеев, или негриллей, большая часть которых живет по рекам Узле и Итури. Пигмеи батва, батчуа, бабонго, багиели - охотники и собиратели. Хотя культура негриллей недостаточно изучена, однако известно, что у них очень большой цикл басен, множество легенд о сотворении мира, чрезвычайное богатство и остроумие пословиц и поговорок.

"Не говори, и ты не прикусишь себе язык".

"Обезьяна не видит волос на своем лбу".

"Маленький белый муравей точит самые толстые деревья".

"Ты забыл раненого зверя, а он не забывает тебя".

"Когда ты ешь свою собаку, тебе нет дела до того, хорошо ли она бегала".

"Язык женщины и нож одинаковы: оба остры".

У негриллей очень приятные голоса, они чисто поют и весьма музыкальны. У них разнообразны музыкальные инструменты, в том числе три вида тампанов (барабанов), несколько видов флейт. Замечательна профессия негрильского рассказчика, своего рода бродячего трубадура, который остается то в одном, то в другом поселке по 3-4 дня и долгими часами рассказывает всякие истории, сопровождая их звуками трехструнной арфы и тампанов. Его восхищенно слушают и угощают, наслаждаясь искусством.

Теперь перейду к заключительному, но, пожалуй, основному вопросу проблемы зарождения искусства. Мы видели, что блестящие успехи археологии проявились в открытии многочисленных доказательств того, что палеолитическое искусство по тем целям, которым оно служило, было далеко не только искусством. Мы убедились в том, что оно имело религиозно-магическое значение, ориентировало человека в природе, обращая его к животному миру как к главнейшему

источнику его существования, позволяло ему познавать картину ночного неба, знакомило с календарем и учило считать.

Но почему мы продолжаем называть эту деятельность искусством?

Прежде всего, по-видимому, большинство авторов, изучавших изобразительную деятельность палеолитических людей, не отрицали эстетического наслаждения, которого не могли не испытывать его творцы. Это, конечно, не было искусством для искусства. Однако должны ли мы думать, что искусство, глубоко слитое со всей жизнью первобытного охотника и связанное с материальными требованиями этой жизни, само по себе не приносило ему радости?

Здесь мы переходим к задаче понимания места эстетики в духовной жизни человечества. Разумеется, мы ни в какой мере не считаем себя в силах охватить эту великую проблему, начало изучения которой, вероятно, восходит к самым первым истокам европейской философии. Однако пройти мимо нее нельзя. Эстетика составляет особый раздел философии, который посвящен красоте и искусству. Близкое к современному понимание эстетики было высказано немецким автором Александром Готтлибом Баумгартеном в 1750 году. Вряд ли можно предпослать этой проблеме лучшее вступление, чем текст из диалога Платона "Федр".

Доказывая, что спокойнее любить равнодушных к тебе, чем любящих тебя, Сократ вдруг прерывает свою речь и говорит, опровергая самого себя: "Однако мне кажется, милый Федр, что на меня что-то нашло и я испытываю нечто божественное - как по-твоему?". И продолжает: "Между тем величайшие блага дает нам исступление...". В исступлении делаются прорицания, исступление избавляет от болезней, от крайних бедствий, от тяготевшего издревле божьего гнева. Третий вид исступления - от Муз, оно охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет излить вакхический восторг в песнопениях и иных родах поэзии и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков... Подобное исступление боги посылают на высочайшее счастье (Платон, 1965). В чем же это счастье?" Прежде всего, полагаю, следует остерегаться чисто утилитарного его понимания.

Вот замечательное место из сочинения Платона "Законы": "Мы утверждали, что всякое живое существо, так сказать, не может сохранять спокойствия ни в теле, ни в голосе, но всегда стремится двигаться и кричать, так что люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса. У остальных живых существ нет того чувства стройности или нестройности в движениях, что носит название ритма и гармонии. Те же самые боги, что, как мы сказали, дарованы нам, как участники в наших хороводах, дали нам чувство ритма и гармонии, сопряженное с наслаждением. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы сплетаемся друг с другом в песнях и плясках. Хороводы были названы так из-за внутреннего сродства их с названием хара".

Больше спорили о том, чему может служить искусство, чем о том, как определить само искусство. Вряд ли, конечно, нужно доказывать, что искусство должно содействовать развитию людей, улучшению нравов, справедливости и общественному прогрессу. Но это положение не заменяет ответа на вопрос, что оно такое.

Философ и историк Эдгар Кинэ (1803-1875) на склоне лет увлекся трудами Биффона, Лайелля, Ламарка и Дарвина и написал двухтомный труд "Творение" ("La Creation", 1869-1870). Кинэ утверждал, что он поставил перед собой задачу соединить естественные науки с науками об истории, морали и литературе. "Эта книга, - писал он, - зрелый плод моей жизни". Произведение

Кинэ полно аналогий между явлениями природы и культуры. Они, естественно, несут на себе печать времени. Однако некоторые не утратили своего значения. Таковы, например, его мысли о происхождении искусства. "Что такое искусство? - спрашивает автор этой книги. - Задумайтесь над содержанием этого слова. Среди всех обитателей Земли я встречаю одного человека, который сам создает скульптурные образы существ, поражающих его взор".

"Странное дело, эти образы не простая репродукция существующих форм. Он добавляет, он отнимает, он исправляет, он переделывает то, что есть. Как! Разве природа не кажется ему завершённой? Разве он задумал нечто высшее? Радость, безумие, гений, какое имя дам я этому побуждению? Переделывать самые законченные создания! Не хочет ли он продолжить труд природы? Да, это именно то, чего он хочет". И дальше: "Что такое Венера Милосская, Юпитер Фидия, фрески Микельанджело и Рафаэля, если это не великий порыв (elan) человеческого разума к созданиям, которые еще не существуют, которые, может быть, никогда не будут существовать, но которые тем не менее принадлежат потоку в организованном мире?"... "Человек в нетерпении войти в будущее. Он заранее овладевает им в искусстве".

Разумеется, Кинэ не имел в виду, что художественная деятельность людей возникла в результате их знания об эволюции в живой природе. Люди, по Кинэ, сами часть этого вечного движения, но часть, осуществляющая свое самосознание. Как же оно осуществляется?

Прежде всего искусство отстраняет, говоря словами поэта (Иннокентия Анненского), весь "ужас тела". Оно изгоняет саму память об унижительной ущербности нашего физического бытия, обо всем, что отбрасывает нас за пределы человеческого, заставляет забыть, что мы животные, искалеченные недугом или смертью.

Знаменитая скульптурная группа Лаокоон, найденная в 1506 году в винограднике в Риме (примерно 360-316 годы до н.э.), послужила поводом для Дидро сказать, что художник должен "познать нежные и сильные страсти" и "передать их без гримас". "Лаокоон страдает, он не гримасничает; и все же жестокая боль пронизывает его от пальцев ног до кончиков волос. Она волнует, не приводя в ужас". Ту же мысль высказал о Лаокооне и Лессинг. Крик, писал он, был бы отвратителен, потому что он искажает лицо. "Стоит только представить себе мысленно Лаокоона, с раскрытым для крика ртом..."

Но человек испытывает потребность в эстетическом преобразовании и совсем других, чисто человеческих, свойств нашей природы. Я имею в виду прежде всего два свойства: первое - аритмия нашей мысли, второе - вечно идущая по нашим следам утрата яркости и полноты наших восприятий вследствие привычки. В борьбе с этими вечными и недобрыми спутниками нашей духовной жизни рождалось искусство ритма и искусство образа. Вот как я писал об этом в 1965 году (Рогинский, 1965).

Прежде всего следует, как нам кажется, различать "искусство-образ" и "искусство-ритм". Оба эти направления не распределены сколько-нибудь строго по общеизвестным родам искусства. Но изобразительная деятельность наиболее наглядно проявляется в искусстве, воспринимаемом зрением, а ритмическая - в искусстве, воспринимаемом слухом и связанном с движением. Общее в них то, что оба направления доводят до высшей степени яркости восприятия, первое - образа, а второе - ритма.

Разница между ними в том, что "искусство-образ" усиливает то, что должно и вне искусства - в обычной жизни, в процессе познания окружающих вещей - быть наглядным, ярким,

заполняющим сознание. В "искусстве-ритме", наоборот, усиливается то, что за границами искусства должно в конце концов уйти в автоматизм, исчезнуть из сознания, перестать быть содержанием восприятия, притом не только без всякого ущерба для человека, но даже к его пользе, так как не должны отчетливо восприниматься ни ритмические движения рук и ног при ходьбе или при физической работе, ни монотонные ритмические шумы в природе.

Значение "искусства-образа" и значение "искусства-ритма" для человека глубоко различно.

Много лет назад (в 1936 г.) я высказал мысль, что способность внимания человека возбуждаться новизной поднимается до отыскания неиссякаемых ее источников в любом предмете, до сознательного противодействия автоматизации в своей психике, иначе говоря, до создания образов и особого эстетического отношения к миру. Искусство образа отыскивает в вещах и людях все то, что недоступно для полного машинального обладания, что остается как бы вечно новым, будучи в то же время давно знакомым. В позднем палеолите образ возникал, прежде всего, как мечта о страстно желаемом предмете - охотничьем трофее (см. рис. 11).

Конечно, развитие изобразительного искусства было возможно только потому, что возникавшие в сознании людей образы действительности представляли собой мощные средства объединения их эмоций в совместной, жизненно важной для коллектива трудовой деятельности. Искусство всегда было одной из форм общественного сознания.

Роль "искусства-ритма" позволяют понять следующие соображения. Человеческая мысль аритмична по своей сущности. Отвечая на новые, неожиданные и непредвиденные изменения в окружающей среде, решая иногда в течение кратчайшего промежутка времени новые задачи, человеческий интеллект по самому назначению не может длительно обладать своим собственным ритмом и должен постоянно быть готовым к его нарушению и отмене. Но эта аритмическая деятельность составляет резкий контраст с большей частью функций организма, подчиняющихся строгим ритмам, будь то деятельность сердца, дыхание, ходьба или чередование бодрствования и сна.

Своих величайших успехов человеческий интеллект достигает посредством тягостных, "срывных ситуаций", которые он сам принужден создавать. Но вполне естественно, что человек стремится при любой возможности снова вернуться в общий ритм природы, не прекращая работы своего сознания. Где только возможно, он ищет симметрии, прямых линий, прямых углов, правильных очертаний, тонов, повторений, ритмических жестов. Он как бы "одержим" ритмами, которых его постоянно лишает его собственная мысль (см. рис. 12).

Известно пессимистическое утверждение, что людям суждено колебаться между страданием и скукой. Однако из сказанного выше вытекает, что искусство освобождает нас от власти этого "закона" двойным путем. Образ избавляет от скуки, т. е. от чрезмерно привычного, от автоматизма, от утраченной живости восприятия, а ритм избавляет от страдания, от крайней остроты новизны, застающей нас безоружными.

Важность образа и ритма понятна. Восприятие, утратившее яркость, бесполезно, как уснувший сторож. Напряженная деятельность должна чередоваться с отдыхом (см. рис. 13).

Образ - это возвращенная нашим ощущениям новизна. Ритм - это иллюзия, что решение найдено, это осуществленная мечта о покое, возникающем в самом движении.

Упомяну о том, что ощущения яркости образа и покоя ритма всего сильнее, когда они рождаются из своей противоположности. Мы живее воспринимаем гармонию, возникающую из диссонанса, и силу света, когда он окружен мраком, как на полотнах Рембрандта. Разнообразие этих взаимоотношений в искусстве бесконечно.

О том, как поэзия возвращает нас к вечным ритмам мироздания, писал в своем дневнике А. Блок: "Что такое поэт? - Человек, который пишет стихи? Нет, конечно. Поэт - это носитель ритма. В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигают ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, - катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов. Глубина эта обыкновенно закрыта "заботами суетного света"

Но когда полнота восприятия (благодаря которой, по выражению В.Б. Шкловского, синева делается еще синее, а камень каменнее) становится целью, то допустимо ли, чтобы цель погрузилась в психологическое небытие и тем самым утратила свое назначение быть целью, т.е. освещать нам путь и быть тем, что Стендаль назвал "обещанием счастья"? Не это ли свойство искусства обозначилось в средние века как "воссияние формы" (*resplendentia formae*)? Попутно заметим, что не случайно Кинэ выбрал для подтверждения своей идеи о совершенном человеке мастеров итальянского Возрождения. Ему пришлось бы расширить пределы искусства, если бы он вспомнил, например, о голландских мастерах XVII века, влюбленных в свою освобожденную от испанского ига маленькую страну с ее уютными пастбищами, ярмарками, фермами и кораблями. Но продолжим развитие темы о сущности искусства. Кроме преодоления аритмии и автоматизации для человеческой психики свойственно стремление достигнуть ощущения "согласия противоположностей".

От Пифагора и Гераклита через Аристотеля к Плотину в античной философии проходила идея о радости, которую даст гармония как единство многообразного и согласование противоположного. По Гераклиту, красота и есть гармония, возникшая в борьбе противоположностей. У Аристотеля в его "Поэтике" говорится, что две причины, как кажется, произвели поэзию: "Во-первых, подражание прирождено людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые познания, а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие" (Античные мыслители об искусстве, с. 153). Даже изображения безобразных вещей радуют людей, потому что "приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям". Заметим, какое большое место занимает эстетика в творчестве Аристотеля. Он пишет о ней в "Метафизике", "Физике", "Этике", "О душе", в "Поэтике", "Риторике" и "Политике".

Хотя оба названных источника эстетического удовольствия (гармония и подражание), очевидно, различны, но у них есть и нечто общее. Ведь при подражании речь идет не о тождестве, а только о подобии. Вследствие этого и в подражании уже есть элемент, напоминающий согласование разнородного.

В истории европейской философии большое место заняла все та же идея о совпадении противоположностей (*coincidentia oppositorum*). Об этом писали Никола Кузанский, Джордано Бруно, Лейбниц.

В учении Канта также, хотя на совершенно иной философской основе, эстетическая деятельность является звеном, которое объединяет два принципиально разных согласно его

теории мира: мир "необходимости" и мир "свободы". "Критика способности суждения" завершала, таким образом, кантовское исследование способностей человека: рассудка, постигающего природу, разума, постигающего свободу, и способности суждения, постигающей искусство.

Шеллинг писал, что высшая сущность может обнаружиться лишь в преодолении своей противоположности: свет - во тьме, любовь - в ненависти, единство - в раздвоенности. В этом самоотречении, как в огне, должна очиститься человеческая воля, чтобы стать причастной универсальной воле.

Какая же главная особенность искусства?

Не содержится ли в нем способность внушить нам ощущение, что существующий предмет совпадает с тем, чем ему быть надлежит, т.е. создать убеждение, что реальность оказалась совершенством? Что может быть более желанным для нас, чем умение превратить в совершенство самого человека?

Здесь необходимо внести большую точность в применение идеи о совпадении противоположностей. От этого понятия следует отличать другое, внешне на него похожее, но отличное по своему смыслу и притом не менее важное для уяснения сущности искусства. Это сближение несходного, т. е. согласование явлений, совершенно чуждых друг другу, не имеющих, казалось бы, ничего общего. Понятно его отличие от противоположностей, которые всегда противоположны именно в чем-то едином, т. е. имеющих общую меру.

Естественно задать вопрос: если искусство стремится воссоединить крайности, то может ли оно мириться с полным разобщением в самом искусстве между ритмом и образом? Ответ на это дает общеизвестное их взаимопроникновение. Разве образы в пейзажах, жанрах, портретах лишены композиции, которая вносит ритм в сочетание образов? Разве, с другой стороны, в музыке и танце не рождаются зрительные и слуховые образы? Хорошо известны слова Бетховена о главной теме его Пятой симфонии, в которой он услышал судьбу, стучащуюся в его дверь.

В музыке, танце, поэзии вся жизнь наших эмоций вливается в математику созвучий и механику движений. Это всем знакомое "чудо" искусства. Рисунок и скульптура - это внешний мир, но непостижимо совпавший с движением руки художника.

Известно мнение, что смешное - это великое, "оказавшееся ничтожным". Но в искусстве многое - "оказавшееся". В нем само прекрасное - это "оказавшееся прекрасным", когда оно должно рождаться, а не быть. Аристотель писал, что в трагедии жизнь как бы бросает вызов нашим силам и само чувство ужаса вызывает в нас восхищение.

Своим искусством мы стремимся передать другим наши ощущения, восприятия и эмоции, и мы можем это сделать, потому что мы похожи друг на друга. Но ведь мы одновременно и неповторимы. Только совмещение того и другого превращает эту деятельность в искусство. Таким образом, оно освобождает нас и от тоски вечного повторения, т. е. от удручающей полной нашей неотличимости ото всех нам подобных, и от обратного - от страдания одиночества и отчуждения, порожденных полной неповторимостью. Оставаясь собой, мы дарим людям свою неповторимость. Эмерсон писал, что человек любит сообщать о себе и что все невысказанное камнем гнетет его душу.

Когда наша деятельность совмещает в себе магическую торжественность и серьезность служения высокой цели, добру и счастью людей с радостью игры, эта деятельность перестает быть магией и игрой. Она становится искусством, которое заставляет нас поверить, что желаемое и действительное совпали.

В ходе драматического действия зритель испытывает наслаждение, когда из "хаоса" случайностей ситуация внезапно раскрывает нам всю неотвратимость развязки, якобы давно скрытой, но предопределенной необходимостью.

Одновременно говорящие три или четыре человека производят только шум. Музыка превращает в гармонию десятки одновременно звучащих инструментов и голосов.

Искусство может заставить говорить само молчание. В пьесе Бернарда Шоу возмутитель спокойствия, безбожник, ученик дьявола без раздумья идет на казнь, чтобы спасти отсутствующего пастора, своего недруга. Он приказывает жене пастора поцеловать его, чтобы обмануть английских солдат. Потеряв сознание, она долго лежит одна на пустой сцене, но зритель узнает без слов о полном нравственном перевороте в ее душе.

Б.Н. Рассадин в книге "Драматург - Пушкин" показал, что Пушкин не раз оставлял в молчании своих героев при их встрече со злом. Вопросом без ответа завершается трагедия "Моцарт и Сальери"; погружается в задумчивость Вальсингам в "Пире во время чумы"; в недобрую минуту оставляет Пушкин князя в "Русалке"; многоточиями прерываются сцены из рыцарских времен; безмолвствует народ, услышав о смерти Марии и Федора Годуновых.

Может возникнуть такое сомнение. Если сказанное здесь об искусстве и справедливо, то для всех ли этнических групп? Одинаковое ли значение имели, например, ритм и симметрия на Востоке и на Западе? Разве не было многократно отмечено в литературе, что в архитектуре, живописи и литературе Китая и Японии господствовали иные художественные традиции? Указывалось, что там царили асимметрия, волнообразность, полное слияние крайностей в точке покоя, стремление к отсутствию борьбы противоположностей, к согласию в "небытии", к недосказанности.

Однако при всей обоснованности представлений об отличиях Запада и Востока не следует забывать и про то общечеловеческое, что присуще всем культурам мира.

Разве не преобладает полная симметрия в архитектуре очень древних японских храмов? Достаточно вспомнить храм Харюдзи начала VII века и очень много других. Далее, кроме билатеральной существует и радиальная симметрия. В орнаменте японцев огромное место занимает круг, фигура, где любой диаметр пересекает его на симметричные половины. Симметричен излюбленный предмет их пейзажа - Фудзияма. В истории японской литературы в течение многих столетий проза считалась низшим родом искусства по сравнению с поэзией; но в поэзии господствуют ритм и рифмованные созвучия. На сцене ударные инструменты дают ритм движению актеров. Таким образом, сама аритмия в японском искусстве - это скорее свой "пересеченный" путь к ритму, чем его отмена.

Выше мы уже говорили о великом значении, которое придавали искусству античные греческие авторы. Гораций, преклонявшийся перед эллинским гением, в своем послании к Пизонам писал о мифическом поэте - фракийце Орфее, который отучил своим пением диких людей от убийств и укротил тигров и львов: "... от того нам преданье повествует о том, что он

лирными звуками камни двигал с их места, куда ни хотел, сладкогласием лиры". Это понимание мощи искусства прошло через последующие века.

Зачем еще нужно искусство - "Строитель Гоб"

Сказка - "Строитель Гоб" (Ирландские легенды ..., 1960).

Строителю нужно было перейти через горы. В жаркий летний день строитель Гоб и его маленький сын отправились в дорогу. Оба очень устали. Строитель говорит сыну: "Сын мой, перенеси своего старого отца через горы".

Мальчик возмутился и сказал: "Вернемся домой". На другой день повторилось то же самое. Мальчик пожаловался матери на безумие отца. Мать сказала: "Начни рассказывать отцу сказки "Лесная кукушка", "Королева с одинокого острова", "Принцесса с холма на краю света". Сын так и сделал. И рассказал отцу несчетное число сказок. И когда он произнес слова последней чудесной сказки о трех сыновьях ирландского короля, старый отец поднял глаза и увидел с изумлением, что высокие горы уже позади.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Блок А. Собр. соч., т. 7, 1963, с. 404-405
2. Ирландские легенды и сказки. М., 1960.
3. Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
4. Платон. Избранные диалоги. М. 1965.
5. Равдоникас В.И. История первобытного общества. Т. 1. Л. 1939.
6. Рогинский Я.Я. Изучение палеолитического искусства и антропологии // Вопросы антропологии, Вып. 21. 1965.
7. Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству. М. 1969.