

# Изобразительная деятельность в эволюционной перспективе

Л. С. Клейн



Пещера Шове, Франция.

**Эволюция как закон.** Современному человеку свойственно представлять всякий ход событий в какой-либо отрасли эволюцией. Библейское мировоззрение, некогда диктовавшее прямые и наглядные образы разового сотворения мира и человека (креационизм – от лат. creatio 'сотворение') если и сохранило свое значение для части человечества, то отступило в область очень символических и философских толкований. Никто из современных образованных людей не воображает себе благостного старичка, мастерающего мир, как на иллюстрациях Доре. Реально все имеет дело с эволюцией, осуществляемой по законам, далеким от библейских, законам, действующим в игре со случайностями. Эволюция подразумевает постепенное изменение в направлении прогресса, т. е. усложнения, упорядочения и совершенствования. Так люди представляют себе и развитие изобразительных искусств. Человек не получил свои способности к ним непосредственно и в готовом виде от бога. Предполагается постепенное овладение секретами условности (в передаче на плоскости трехмерного объекта),

овладение рисунком с натуры и цветопередачей, открытие перспективы, расширение тематики т. д.

В этом убеждении поддерживает современных людей и теория рекапитуляции или биогенетический закон Э. Геккеля - повторение онтогенезом филогенеза. Это учение о том, что ребенок в своем индивидуальном развитии (онтогенезе) повторяет биологическое развитие всего вида (филогенез), стадия за стадией. А ребенок научается воспринимать изображение, а тем более рисовать, далеко не сразу – это каждый наблюдал неоднократно.

От года до двух с половиной – трех лет дети ограничиваются каракулями и овладевают речью. С трех-четырёх лет до шести-семи ребенок нащупывает карандашом контуры, схематически изображает предмет, но рисует не то, что он в данный момент видит, а то, что он знает о предмете (даже в профиль у человека должны быть два глаза). Часто детали не связаны воедино, а изображены порознь, композиция «фризовая» - в ряд. В семь лет ребенок связывает части в целое, видит целое прежде частей. В девять – одиннадцать лет он научается делать правдоподобное изображение предмета, каким тот отпечатывается на сетчатке



Рис. 10.6. Несоразмерность изображений

1 – в первобытном искусстве (Leroi-Gourhan, 1995); 2 – в детском рисунке

глаза, но рисунок еще сохраняет некоторые особенности детского восприятия: контурность, непропорциональность, «прозрачность» (тело просвечивает сквозь одежду, у всадника сбоку видны две ноги). Те взрослые, которые не учились рисунку, сохраняют эти особенности на всю жизнь (Денисова 1974; Шер 2006: 293 - 307).

Черты ранних этапов детского рисунка видны и в ранних стадиях развития изобразительной деятельности человечества. Контурные рисунки в ориньяке (начало верхнего палеолита), фризовые композиции в пещерах, схематизм и лаконизм многих палеолитических изображений, «рентгеновский стиль» энеолита (на антропоморфных стелах показаны внутренности) и т. д. (Шер 2006: 307 – 315).

Таким образом, эволюционное происхождение изобразительного искусства, точнее, изобразительной деятельности, это закон, и констатация этого факта сама по себе есть достижение. Но при всей своей несомненной пользе, выявление закона – не самое интересное для исследователя. Нужно искать не закон, а нарушение закона. Где есть нарушение, аномалия, там проблема, а где проблема, там потенциальные открытия.

Главных аномалий в эволюции изобразительного искусства три. С первой ученые столкнулись, как только была обнаружена палеолитическая живопись, со второй - на пути к модернизму, с третьей – в тоталитарных государствах.

**Первая аномалия.** Палеолитическая живопись нарушила основное правило эволюции живописи – чем древнее, тем примитивнее и дальше от умелой передачи природы. Изображения бизонов, диких лошадей и мамонтов, сделанные красками 20 – 22 и 32 тысячи лет назад, примерно за 15 – 25 тысячелетий (за 150 - 250 веков) до египетских пирамид, оказались столь совершенны, что далеко не всякому современному человеку под силу их повторить. Они сделаны очень реалистично и мастерски, причем таких изображений множество в разных странах (Испании, Франции, России). Этим фрескам сопутствуют вырезанные из кости женские

статуэтки - «палеолитические Венеры» - несколько условные (лицо не детализировано, руки только намечены), но с точной передачей пропорций, объемов и форм. Статуэток таких тоже немало.

Только в мезолите – 12 – 10 тысяч лет до н. э. - появились примитивные изображения, вполне ожидаемые для ранних стадий развития. А затем началось посте-

пенное овладение тайнами реалистической передачи природы, продвижение к современному искусству.

Причины такого внезапного появления изобразительных способностей у человека всегда были загадкой. В последние годы на русском языке вышло несколько очень интересных книг, в которых заново решается эта проблема (Первобытное 1998; Происхождение 2004; Вишняцкий 2002; 2005; Филиппов 2004; Шер 2004; 2006).

Зачинатель исследования этой проблемы французский археолог Эдуард Пьетт в 70-е годы XIX века (с началом эволюционизма) предположил, что человек сначала изготовлял грубые скульптуры (это еще очень близко к реальности), затем перешел к барельефу, а от него уже к гравировке и рисунку. Через сто с лишним лет эту гипотезу постарался конкретизировать и подтвердить фактами ленинградский исследователь А. Д. Столяр (1985). Он обратил внимание на находки черепов пещерного медведя в пещерах с остатками жизни неандертальцев. Особенно интересен грот Монтеспан с глиняной фигурой медведя, у которого на месте головы был якобы укреплен настоящий череп медведя (найден между лапами фигуры). Вероятно, шкура убитого медведя покрывала глиняную фигуру, вокруг которой происходило празднование успеха в охоте. Но этот грот - не ашельской культуры, не мустьерской (времени ранних неандертальцев, средний палеолит), а более поздний: ему ок. 12 тысяч лет. Есть в нем и горельефы и рисунки. Столяр предположил, что такие макеты делались и раньше, а от них (предполагаемых) он провел линию эволюции к более поздним фрескам (верхнего палеолита). Но всё у него строится на введении дополнительных гипотез. Да и в развитии детей не наблюдается путь от скульптуры (или макета, чучела)



Пещера Шове. Головы пещерных львов



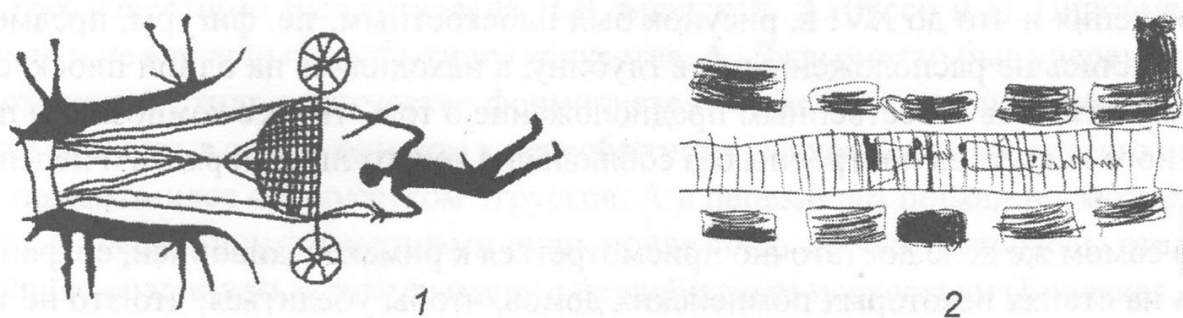


Рис. 10.10. План

1 – в наскальном искусстве – Акджилга, Памир; 2 – в детском рисунке – “машины едут по улице”

к рисунку.

Выдающиеся французские археологи XX века аббат Анри Брёйль и Андре Леруа-Гуран предложили другой путь объяснения – проследить эволюцию в самих изображениях верхнего палеолита (между 40 и 8 тыс. лет до нашего времени). Брёйль считал палеолитическую живопись магико-мифологической, приводя аналогии из этнографии, а как раз этнолог Леруа-Гуран отвергал привлечение этнографических аналогий, предпочитая извлекать выводы о первобытной системе мифологии из структурных соотношений самого материала. Но оба строили периодизацию по стилистическим особенностям и стратиграфическим наблюдениям. Выделенные ими этапы различаются в деталях, у Брёйля это периоды, названные по культурам ориньяк - перигор и солютре - мадлен (Breuil 1952), у Леруа-Гурана периоды соотносятся с культурами шателперрон – ориньяк – граветт – солютре – мадлен (Leroi-Gourhan 1965). Но в том и другом случае самыми ранними оказываются дофигурные изображения – полосы, извилистые линии, знаки, не образующие реальных фигур, затем (28 тыс. лет назад) появляются схематические фигуры с грубыми опознавательными контурами, потом более детализированные, но еще непропорциональные фигуры и, наконец, реалистические изображения.

Однако усовершенствование радиоуглеродного метода датирования к началу XXI века позволило узнать возраст пигментов палеолитических фресок, и не подтвердились обе периодизации. Весьма совершенные изображения бизона и лошадей из пещеры Шове получили дату ок. 32 тыс. лет до нашего времени, хотя это самое начало верхнего палеолита, там должны были оказаться только дофигурные росписи.

Американский психолог Н. Хамфри недавно объяснил поразительный «фотографический» натурализм ранних палеолитических художников именно их ин-

теллектуальной и языковой ограниченностью. Он обратил внимание на рисунки английской девочки Нади, очень отсталой, страдавшей аутизмом и не способной разговаривать и общаться. Эти рисунки, выполненные ею в возрасте от трех до шести лет, абсолютно реалистичны, хотя рисованию девочку никто не учил. Они очень похожи по стилю на изображения из пещеры Шове. Хамфри решил, что в отличие от обычных детей, Нади воспринимала животных не посредством символов-слов (как абстрактные идеи), а непосредственно - как зрительное впечатление. То же он предположил и у людей верхнего палеолита (Humphrey 1998). В этом его не поддержали другие археологи: для верхнего палеолита (культуры ориньяк, солютре, перигор, мадлен) характерны слишком сложные постройки, совершенные орудия, ритуалы (погребения). Их невозможно вообразить без языка.

Противоположную концепцию построили независимо друг от друга в конце XX – начале XXI века кемеровский (прежде петербургский) археолог Я. А. Шер и южноафриканский исследователь Дж. Д. Люис-Уильямс (Шер 2004; 2006; Lewis-Williams 2002). Они предпочли исходить из родственности нейропсихологических механизмов языка и изобразительной деятельности у нормальных людей. Для того и другого нужны одни и те же нервные процессы взаимодействия правого и левого полушарий. Правое отвечает за восприятие цельных образов, левое – за расчленение их на части и сбор из частей. Речь больше нуждается в левом полушарии, эмоции и образы – в правом. Но для совершенной изобразительной деятельности требуется и анализ образов левым полушарием. Между тем, массовое обследование первобытных фресок и наскальных изображений показало, что в палеолите люди в большинстве не были ни праворукими, ни левшами, а обоюдосторонними. Это видно по ориен-

тации изображений (куда фигуры обращены лицом) и по ритуальным отпечаткам рук (преобладают ли как объекты изображения левые руки). Как показал Шер, разделение функций между полушариями устанавливалось постепенно в течение каменного, бронзового и железного века.

Это отвечает развитию ребенка. У детей вначале нет разделения функций между полушариями. А поскольку правое полушарие генетически старше, то у младенца как бы оба полушария – правые. Когда ребенок после года черкает первые каракули, а затем рисует простейшие контуры, и позже, вычерчивая свои грубо схематические, приблизительные рисунки с деталями порознь, – всё это время функции между полушариями еще не разделены четко. В семь лет, когда он начинает видеть целое и собирает части в целое, в его рисунках появляется человеческий профиль, повернутый влево – это означает, что стала формироваться левополушарность. Таким образом, как в онтогенезе, так и в филогенезе предполагается постепенность развития.

Но Шер предполагает два обстоятельства, объясняющих внезапность появления блестящих шедевров палеолитической живописи. Во-первых, по его расчетам, эти фрески появлялись в глубине пещер очень редко, это произведения гениев, которые во все времена единичны. Они и тогда намного опережали развитие соплеменников. Во-вторых, прохождение многих этапов могло быть осуществлено в сознании некоторых людей быстро и без оставления видимых археологам следов. Проверить или доказать это затруднительно. Ведь по-прежнему в нашем распоряжении только археологические материалы, аналогии с этнографическими наблюдениями и попытки прямо понять психологию создателей первобытных изображений, исходя из одинаковости их мыслительных механизмов с простейшими подсознательными нынешними (пример такой попытки см. Клейн 2006).

Здесь коротко пересказаны только некоторые гипотезы происхождения изобразительной деятельности, акцентированные на механизмах и источниках ее возникновения. Но когда речь идет об особенностях появления такой деятельности (темпы, ограниченная локализация), получают значение также причины и условия возникновения. О них есть еще ряд гипотез (см. Филиппов 2004: 53 – 76; Вишняцкий 2005: 372 –

387) – игровая, магическая, мифологическая, демографическая (сгущение населенности и конфликты, требующие сплоченности и опоры на символы), гипотеза информационного взрыва (информации стало слишком много, и ее пришлось хранить в знаках, в том числе и в образах). Эти условия возникали не всегда и не везде – как и изображения. Во Франции и Испании, например, палеолитических изображений больше, чем где бы то ни было, а Африке изображения появились только 12 – 10 тыс. лет назад.

Все эти концепции не дают абсолютно надежного достоверного решения, но показывают, что решение в рамках

естественной эволюции на основе реалистичных и рациональных факторов вполне возможно. Впрочем, ведь и у детей период интересных рисунков, многие из которых представляются взрослым талантливыми, вдруг кончается, дети в массе умнеют, скучнеют, а талантливыми остаются единицы. В одно и то же время могли существовать изображения разного уровня развитости, сделанные обычными людьми и гениями. В этом свете требует решения не столько внезапное появление палеолитической живописи, сколько ее столь же внезапное исчезновение при смене палеолита мезолитом.

Наступление мезолита означало резкую смену климата и экологической среды, исчезновение крупных животных – предметов охоты, от которых зависела жизнь племени, словом, катастрофу. Пришлось переспециализироваться на иной тип хозяйствования и быта – охотиться на мелкую дичь, усилить собирательство, изобрести лук и стрелы, приручить собаку. Человечество адаптировалось и выжило. Орудия стали сложнее, человек стал умнее, в его сознание вошли абстрактные понятия – им соответствовали схематические изображения, соответствующие детскому периоду освоения абстракций. Натуральные, почти «фотографические» изображения живых фигур ушли в прошлое.

**Вторая аномалия.** Вторая аномалия выявилась в конце XIX века. Вдруг обозначился отход от достижений реалистического искусства, новый всплеск условности и грубости форм, примитивизация.

Импрессионисты вместо реалистической (или, если угодно, натуралистической) передачи форм стали до-

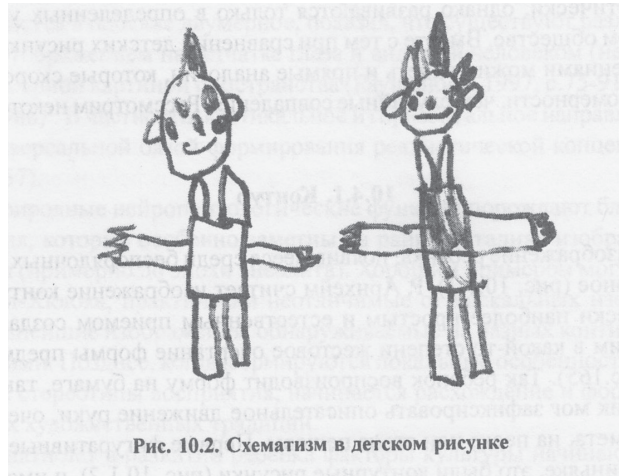


Рис. 10.2. Схематизм в детском рисунке

бываться разными трюками (небрежными мазками, скоплениями пятен и т. п.) лишь общего впечатления у зрителя, схожего с впечатлением от наблюдения реальности при разных дополнительных условиях (погода, освещение, настроение наблюдателя). Для них больше значила световоздушная среда вокруг предмета, чем сам предмет. Ее они стремились передать прежде всего (может быть, это и было более натуралистичным!).

Экспрессионисты, стремясь к выразительности, гиперболизировали наиболее важные для этого детали, не очень заботясь о правдоподобии. Это четко прослеживалось в немецком искусстве 20-х годов XX века, а также в раннем советском изобразительном искусстве. Выставка немецкого искусства в Москве прошла как раз перед знаменитой выставкой ОСТА в 1924 г., и критики упрекали остовцев в подражании немецким экспрессионистам. Ранние советские авангардисты, даже те, которые не называли себя футуристами и подобными -истами, придерживались основных принципов экспрессионизма. Например, А. А. Дейнека, всю жизнь обожавший французских импрессионистов и постимпрессионистов (Ненарокова 1987: 67), формулировал как общую норму: «Художник сознательно, с целью достижения определенного живописного эффекта, идет на некоторое искажение форм, например, изображая слишком вытянутые фигуры, нарушая пропорции, но это не правило для живописца, а исключение...» (Дейнека 1974: 78). На деле он делал это не как исключение, а гораздо чаще: его фигуры часто утяжелены, массивны. В его картине 1931 г. «Футболист» икра левой ноги игрока почти равна ширине бедра, а бедро почти равно талии!

Еще дальше пошли сюрреалисты, коцептуалисты, и модернисты всех сортов. Они нарочито искажали изображаемые объекты не только в цвете, но и по рисунку. Последним криком моды была абстрактная живопись, ничего общего с натурой не имеющая.

Импрессионизм начался с появления на выставке в Париже картины Моне «Impression» («Впечатление») в 1874 г. Экспрессионизм в живописи (ядро его было в Дрездене) начинают примерно с 1905 г., хотя термин возник в 1911 – 12 гг. Абстрактная, то есть беспредметная, нефигуративная живопись начинается после 1910 г. работами В. Кандинского. Сюрреализм сформировался в 20-е – 30-е годы XX века. Концептуализм

относится уже ко второй половине XX века. Итак, возникновение стилей, основанных на всё большем усилении условности, сгущено в последней четверти XIX – первых десятилетиях XX века.

Можно выявлять разные стимулы появления этих стилей и течений, но главный и общий корень у них всех один: изобретение фотографии. Совпадение по времени примечательно. Камера-обскура была известна еще в XVI веке, а принцип ее знал и Аристотель в IV в. до н. э. Но лишь с 1802 г. начались попытки закрепить на бумаге изображение, производимое светом. В 1820 г. Ж. Н. Ньепс изобрел гелиографию, закрепляя изображение асфальтовым лаком. К 1835 г. В. Тэлбот добился закрепления позитивных изображений (каллография), но не мог размножить их. В 1839 г. знаменитый физик Д. Ф. Араго доложил Французской Академии об открытии Дагерром способа закреплять негативы, с каждого из которых можно производить множество позитивов – это назвали дагерротипией и лет 20 так и называли, хотя в год выступления Араго другой знаменитый физик Гершель предложил и термин фотография.

С конца 30-х годов XIX века начали, как грибы, вырастать кабинеты, в которых, заплатив, можно было получить свой портрет размером с табакерку. В 1840 г. такой «художественный кабинет» появился и в Москве. К 1870-м годам фотография уже была повсеместным явлением и стала вытеснять с книжных страниц гравюру.

В 1880-е годы в Америке стали производить целлюлоидную пленку в катушках, в 1888 г. на рынок был выпущен первый компактный фотоаппарат Кодак, в 1890 – камера для моментальной фотосъемки со щелевым затвором. XX век начался с производства цветных пленок и бумаги для цветной фотографии. Таким образом, именно в период последней четверти XIX века – первых десятилетий XX века люди жили в обстановке интенсивного вхождения фотографии в быт, прежде всего в портретной и репортерской сфере. В середине века появился полароид, в конце века – цифровая аппаратура. Возможности фотографии необычайно возросли.

Проследим, как изменялась необходимая экспозиция (выдержка). Ньепсу требовалось 6 часов неподвижности, Дагерру уже только полчаса, Тэлботу – 3



Рис. 10.8. «Рентгеновские» изображения  
1 – в первобытном искусстве; 2 – в детском творчестве (Выготский, 1997)



минуты, к середине XIX века мокроколлоидионные материалы позволили ограничиваться 10 секундами, в 1878 г. бромжелатиновые фотоматериалы позволили съемку с выдержками в 1/200 секунды, а к 1900 г. дальнейшее улучшение материалов привело к выдержкам в 1/1000 секунды. Пошла именно моментальная съемка, фотография начала схватывать моменты.

Разумеется, воздействие фотографии на живопись доказывается не простым хронологическим совпадением ее массового разворота с возникновением новых стилей живописи. Дело в логике взаимодействия частей культуры, в сравнении задач, стоявших перед живописью и фотографией. Задач и возможностей.

Как писал перед самой перестройкой социолог искусства Н. А. Хренов (1984),

«история искусства развивается в перспективе отношений между художественными и нехудожественными пластами культуры. Это имеет прямое отношение к фотографии. С момента изобретения фотография была включена в нехудожественный пласт культуры. Поэтому видные эстетики XIX и даже XX века этой сферой искусства почти не занимались. Они, наоборот, отождествляли с ней худшие, натуралистические тенденции искусства. ... Таким это положение оставалось до тех пор, пока в культуре не возникла потребность в смене того, что ученые называют «парадигмой». Почему время от времени в культуре происходит смена художественных «парадигм», когда иерархия систем видов искусства изменяется и когда нехудожественные проявления приобретают статус художественных?»

Очевидно, дело именно в соотношении технических возможностей, которые изменяются всё быстрее, и порою кардинально.

Когда фотоаппарат стал выдавать массу фотоснимков, точно и механически передающих природу, сначала свет и тень, а потом и цвет, и стал делать это всё более совершенно, система задач и ценностей мастеров изобразительных искусств совершенно переменялась. Раньше первым свидетельством их мастерства была точность передачи природы, а лишь после этого оценивались чисто художественные задачи: эстетические и смысловые: сочетаемость цветов, изящество линий и красота пропорций, воздействие на зрителя. «Как живой!» «Как настоящее!» - было высшей степенью оценки. Чтобы показать талантливость молодого Леонардо, Вазари рассказал историю о расписанном юным Леонардо щите. Тот, получила заказ на роспись, собрал в своей комнате всяких гадюк, чтобы нарисовать на



Рис. 10.7. Образ хищника  
1 – в первобытном искусстве (Шер, 1980); 2 – в детском рисунке (Выготский, 1997)

щите чудовищ, а, нарисовав ящериц увеличенными, поставил щит в выгодном освещении и позвал отца в комнату, исполненную зловония от издохших пресмыкающихся. Тот, увидев

разверстые пасти, в ужасе отшатнулся, приняв их за настоящие. Так оценивали мастерство художников.

Теперь точность передачи природы достигается просто и быстро, в массовом порядке, всё более дешево, и в этом с фотографией стало невозможно конкурировать. Поэтому в изобразительных искусствах на первый план выступили чисто художественные задачи, а вместо точной передачи природы получили значения намеренные искажения ее в художественных целях – ради того или иного эффекта. От зрителя стали требовать всё большей готовности к восприятию условностей, всё большего понимания художественных изысков, всё более тонкого проникновения в смысл, всё более изощренной расшифровки замыслов творца – и почти собственного творчества. Во всяком случае – сотворчества с художником. На этом пути было уже не остановиться.

Это воздействие появления фотографии на живопись предсказывали уже первые энтузиасты фотографии в 30-х годах XIX века – говорили о грядущей смерти станковой картины и т. п. Но первое серьезное исследование проблемы содержалось в работах немецкого философа-парамарксиста и литературного критика XX века Вальтера Беньямина «Краткая история фотографии» и «Живопись и фотография», а в более общем виде – в его работе 1936 г. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (Беньямин 1996; Benjamin 1991). В современном российском искусствоведении можно видеть более конкретные проявления той же тенденции. Так, И. Данилова в книгах «Судьба картины в европейской живописи» и «Проблема жанров в европейской живописи» (1996; 1998) полагает, что сугубо искаженные формы лиц в современных портретах, имеющих художественный спрос (Пикассо и др.) свидетельствует о том, что портрет как жанр в живописи умер, да и судьба станковой картины вообще под вопросом. Нужно было бы только уточнить: реалистической картины.

На деле ситуация была сложнее. Было и влияние живописи на фотографию. В XX веке в фотографии стал складываться так наз. «пикториальный стиль» - фотоснимки всячески старались уподобить картине, «поднять» фотографию до уровня живописи. В фотографии имитировали рисунок, технику масляной живописи и т. п. С другой стороны, многие фотографы



разрабатывали как раз те стороны фотографии, которые для нее специфичны, в которых она заведомо была вне конкуренции – моментальные снимки в быстром движении, серийные снимки разных фаз изменений (фазы роста растений, микросъемка, движение туч в пейзаже).

Наиболее успешно и радикально фотография вытесняла живопись из портретного искусства, особенно из миниатюры. За живописными и рисованными портретами осталась только репрезентативная функция – они дороги, внушительны и уникальны. К мастерству известного художника прибавляется слава его имени. По сравнению с этим фотоснимки дешевы и массово воспроизводимы.

Но и живопись не только уступала многие свои функции и области применения, но и стала, прежде всего, обильно подвергаться влиянию фотографии. У Дейнеки рисунки футбола 20-х годов показывают футболистов как бы застывшими в прыжке. Таковы же его зарисовки 1928 г. «Теннис». Особенно примечательна его картина 1934 года «Вратарь», показывающая вратаря в полете за мячом – фигура вратаря распластана горизонтально в длинной узкой картине, чтобы не сказать «в кадре». По динамике и ракурсу это не картина, а моментальный фотоснимок. Живопись определенно стала пользоваться фотографией для усовершенствования и удешевления ряда своих операций. Вообще-то функцию подспорья для художников увидели уже в камере-обскуре: ещё в 1655 г. на основе усовершенствований немецкого астронома И. Кеплера была создана компактная камера-обскура, передававшая с помощью зеркала изображение снизу на стеклянный стол – стало возможно рисовать очень точно. Больше века спустя это изобретение мало продвинулось, а практического применения оно не находило, вероятно, вследствие дороговизны и неудобства. Кстати, это были первые

опыты закрепления светового изображения на бумаге. Но с изобретением и массовым распространением фотоаппарата всё изменилось. Вместо серии подготовительных набросков художник теперь мог заснять фотоаппаратом те ситуации, которые прежде он мог зафиксировать только карандашом. Живопись и плакатное искусство стали вводить в свою стилистику элементы фотоискусства – фотографическую динамику, схваченные моменты движений.

И всё же появление фотографии изменило систему ориентиров и ценностей изобразительной деятельности, почти обесценив стремление к точности передачи природы и усилив роль воображения, фантазии и условности. Именно это стало магистральным путем развития живописи и изобразительных искусств вообще, от импрессионизма к абстракции и авангарду.

**Третья аномалия.** И вот тут выявилась еще одна аномалия – третья, обратного характера. В XX веке тоталитарные режимы с социалистическими и национал-социалистическими лозунгами и с революционной риторикой, советский и нацистский, выступили с отказом двигаться в этом направлении. Они отвергли искусство с высокой условностью как упадническое, дегенеративное и антинародное, тягу к условности они обозвали формализмом, художественное искажение реалий – отказом от правды, нужной народу. У них была своя условность, но менее заметная – идеализация силы, молодости и здоровья, превознесение коллектива (класса, партии, государства, нации) над личностью, культ вождей, а также прославление успехов своей политики и возвеличение жертвенности ради нее.

Сейчас уже накопилось немало работ о поразительном формальном сходстве советских и нацистских произведений искусства (Голомшток 1994; Хмельницкий 2007 и др.). Возьмите скульптуры гитлеровского фаворита Арно Бреккера и советских скульпторов Вучетича, Мухиной или Микенаса, смените символические аксессуары – и будет не узнать, где чье. Разве что у Бреккера больше обнаженности и близости к античным традициям. «Триумф воли» Лени Рифеншталь и «Броненосец Потемкин» Сергея Эйзенштейна сделаны в одной монументально-романтической стилистике. Сформировавшийся в советской архитектуре «стиль Лубянки» практически неотличим от стиля гитлеровского архитектора Шпеера. Правда, Хмельницкий настаивает на субъективных вкусовых предпочтениях Сталина в сложении «советского ампира», но очень уж точно укладывались индивидуальные вкусы вождей в рамки идеологических предпочтений тоталитаризма. Только в этом ключе можно понять замеченное Хмельницким продолжение «сталинского ампира» в строе-

ниях лужковской Москвы.

В обоих режимах на первых порах были попытки использовать авангардизм в целях пропаганды революционных идей, а в фашистской Италии футуризм был поощряем. В СССР в этом направлении призывал двигаться Луначарский, в Германии – Геббельс, но в обоих государствах эти попытки были резко отвергнуты.

В чем причина столь одинаковой приверженности этих враждебных друг другу режимов одним и тем же консервативным устоям в искусстве, даже реакционности – возвращению назад, к эпохе до фотографии?

Первое возможное объяснение – это ориентация на низшие слои общества, которым было чуждо требование, характерное для сложного искусства верхов, постигать трудные способы понимания искусства. У большевиков и сам состав вождей, вначале с большим процентом интеллигенции, быстро обновился за счет сельской бедноты и городского пролетариата. У немецких нацистов вожди были разного происхождения, но основные кадры штурмовиков и партийцев поставляли мелкие лавочники и пролетариат, в котором три четверти миллиона составляли недавние переселенцы из села и за симпатии которого нацисты соревновались с коммунистами.

Любопытно в этом свете прошлое самих вождей. Гитлер, как известно, в юности мечтал стать художником, учился в художественной школе, писал маслом довольно приличные сентиментальные пейзажи, делал акварели и рисунки (Price 1983), но был отвергнут художественной академией. За ним не признали таланта. Он не был принят в студенты и на всю жизнь сохранил ненависть к высоколобым интеллектуалам, задававшим тогда тон в художественных кругах. И еще больше – к тем, кто добивался тогда успеха на художественных салонах и выставках, а это были импрессионисты, символисты, экспрессионисты. Личные вкусы Гитлера отражали настроенность целого слоя почвенных художников Германии. В 1911 г. 20 художников во главе с К. Вииненом выступили с протестом в защиту отечественного искусства от разрушительного засилья творческих принципов заграничных постимпрессионистов Сезанна, Ван-Гога и Гогена (Hütt 1969). Начиная художник Адольф просто срисовывал натуру, делал это умело и не понимал, чем же искаженные и грубые формы лучше его гладеньких рисунков, почему эти небрежные зарисовки, сделанные тяп-ляп, вызывают у знатоков восхищение, а его правильные картинки отвергаются. Он считал это признаками извращенного вкуса профессоров Академии, свидетельствами декаданса, упадка, морального разложения, и искал за этим проявления расовой загрязненности художественной элиты.

<http://polikrat.wordpress.com/>

Кроме того, Гитлер обожал вовсе не варварскую культуру древних германцев, как можно было ожидать от вождя Тысячелетнего Рейха с крикливой германоманией, а искусство античное – архитектуру и скульптуру древней Греции (Навманн 2000: 115 - 117). По-видимому, сказалось длительное воздействие фиделизма в немецком образовании, особенно художественном. Эллины же добивались именно точной передачи натуры (и, разумеется, отыскания идеала).

Ленин воспринял от семейного воспитания и революционно-демократической среды почитание критического реализма шестидесятников и передвижников – как высшей формы искусства. В искусстве они приучали искать не красоту, а прежде всего – «правду жизни». И тут мы подходим ко второму объяснению возврата к реализму. Марксистскими теоретиками искусство рассматривалось не как средство наслаждения, не как способ коммуникации (своеобразный язык), не как компонент культуры (понятие культуры вообще на первых порах отсутствовало в марксизме), а прежде всего как способ познания мира – наряду с наукой.

Как признает М. С. Каган (1971: 49),

«В искусстве увидели теперь форму отражения и познания действительности, и на авансцену эстетической теории вышла категория «реализм»... К сожалению, в эти годы преимущественное внимание стало уделяться гносеологическому аспекту художественного творчества, что нередко приводило к абсолютизации познавательного начала искусства, к представлению о реализме как о внеисторическом, вечном качестве».

Познание должно было, естественно, добиваться истины. Все попытки усилить условность в искусстве, разработать формальные варианты преобразования натуры художником, творческой деформации реалий, ради красоты или ради выразительности, рассматривались как уклонение от главной функции искусства – правильно познавать мир. Отражать его в верном свете. В советской практике искусства определение «эстет» было бранной кличкой. «Эстетствующий критик» – это было позорное клеймо.

Познание мира как функция искусства – это была традиция, полученная марксизмом от немецкой классической философии. Но в ту же философию, с ее культом государства и национальной идеи (миссия исторической нации) уходят и корни национал-социализма. В нацизме 30-х годов эта традиция познания мира искусством выражается не так четко, как в марксизме и имеет от него два существенных отличия. Первое: искусство выступает в ней конкурентом не науки, а религии. Второе: познать надлежит прежде всего душу собственного народа, его расово определенные способности, его историческую миссию. Так



или иначе, это положение и здесь вело к признанию реализма единственным и естественным путем развития искусства.

Сталин перенял от Ленина общий стиль отношения к искусству, опустив его с уровня дворянской и разночинной интеллигенции до уровня плебеев, провинциальных городских низов. Его личные вкусы теперь известны. Он любил ночные попойки, пляски и обожал порнографию (его адъютант получал специальные командировки за границу за такими фильмами). В порнографии же чем ближе к натуре, тем ценнее. Кроме того, Сталин еще больше, чем Ленин, оценил другую функцию искусства – не познание мира, а пропаганду определенного мировоззрения, воспитание и формирование человека.

Так вот, третье возможное объяснение тяги к реализму заключается в том, что оба режима видели в искусстве только один прок – пропаганду своих целей, воспитание «одномерного человека», послушного велениям режима. Простейшим средством для этого было изображение идеализированной жизни при данном режиме и представление этого изображения как реальности, как правды, единственной правды. Для сталинских идеологов это был социалистический реализм, противостоящий буржуазному разложению. Для гитлеровской пропаганды – представление о расовом здоровье немецкой нации и ее победоносных качествах, которым не могут противостоять все прочие нации, разной степени порочности.

Всякая фантазия возбуждалась, человек с воображением – с ранних лет советской власти и до ее последних дней – один из главных внутренних врагов социалистического государства. Художник должен или стать копиистом реальности, или исчезнуть. Как в платоновском идеальном государстве не место поэта, так в однопартийных диктатурах XX в. не место вольнодумным творцам. В появившемся в конце перестройки учебном пособии Т. В. Ильина (1989: 314) характеризует ситуацию 30-х годов (злоупотреблений «культу личности»), но в значительной мере это можно отнести ко всему советскому искусству:

«За всё более жестким утверждением единственного стиля и образа жизни, при исключении из действительности какого бы то ни было проявления свободы выбора, всё же в большей мере декретировалась и единая художественная форма. Поскольку искусству отводилась роль «разъяснителя» директив в наглядной форме, оно естественно превращалось в искусство иллюстративное и прямолинейное («понятное»), утрачивая всю полноту и многогранность художественных средств. Несмотря на демагогическое воспевание простого труженика – «строителя светлого будущего», отрицалось само право человека на свободу духа. На

свое видение мира, наконец, на сомнение...».

Конечно, и в критическом подходе к тенденциям тоталитарной консервативности, тоталитарного возвращения к обязательному реализму есть свои сложности. Не всё так однозначно.

С одной стороны, в превознесении мастерства точного изображения реальности есть резон: как иначе отличить мастерство, доходящее до степени искусства (то, в чем мастер «искусен!»), от несовершенного ремесленничества? Где искажение – от замысла, а где – от простого неумения? Рембрандта скопировать вручную нелегко, а «Черный квадрат» может скопировать всякий маляр.

С другой стороны, и неумение выполнить какие-то вещи реалистично может обладать эстетическим эффектом – как дальтонизм Врубеля или длинные шеи Модильяни. Известно, что рисунки сумасшедших часто обладают художественной силой и стилистическим своеобразием.

Эти сложности и являлись основой для поисков поддержки антихудожественной тоталитарной идеологии у некоторых больших мастеров, для попыток сближения идеологических норм с психологией творчества. Когда Хрущев обзывал произведения «пидарасов» в Манеже мазней, это, конечно, корбило творческую интеллигенцию, но иные профессионалы в глубине души опасались, что в этом есть некая «сермяжная правда». Хрущев выразил недоумение народных масс, очень близкое к восприятию «дегенеративного» искусства простонародьем в Германии, так умело использованному нацистами в пресловутой выставке 1937 г. Очевидно, в этой проблеме, в проблеме третьей аномалии, как и везде, всё дело в мере – в данном случае в соотношении реалистичности и воображения, условности и природы, образа и идеала. В их свободном взаимодействии и в подготовленности публики к восприятию такого взаимодействия.

Беньямин В. 1996. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва, Медиа-ум.

Вишняцкий Л. Б. 2002. Введение в преисторию. Кишинев. Высшая Антропологическая Школа (2-е изд. 2005).

Голомшток И. Н. 1994. Тоталитарное искусство. Москва, Галарт.

Данилова И. Е. 1996. Судьба картины в европейской живописи. Москва, РГГУ, Институт высших гуманитарных исследований.

Данилова И. Е. 1998. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. Москва, РГГУ, Институт высших гуманитарных исследований.

Дейнека А. А. 1974. Жизнь, искусство, время. Литературно-художественное наследие. Ленинград, «Художник РСФСР».

Денисова З. В. 1974. ский рисунок в физиологической интерпретации. Ленинград, Наука.

Ильина Т. В. 1989. История искусств. Русское и советское искусство. Москва, Высшая Школа.

Каган М. С. 1971. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2. Ленинград, издательство Ленинградского университета.

Клейн Л. С. 2006. Запятнанная классика. - Структурно-семиотические исследования в археологии. Том 3. Донецк, Донецкий национальный университет: 107 – 114.

Ненарокова И. С. 1987. «Люблю большие планы...». Художник Александр Дейнека. Москва, Советский Художник.

Первобытное 1998. = Первобытное искусство: проблема происхождения. Кемерово, Никалс.

Столяр А. Д. 1985. Происхождение изобразительного искусства. Москва, Искусство.

Филиппов А. К. 2004. Хаос и гармония в искусстве палеолита. Санкт-Петербург, ЛООО «Сохранение природы и культурного наследия».

Хмельницкий Д. 2007. Зодчий Сталин. Очерки визуальности. Мочква, Новое Литературное Обозрение.

Хренов Н. 1984. О научной реконструкции истории фотографии. – Советское фото, 10.

Шер Я. А. 2006. Первобытное искусство. Кемерово, Кузбасвузиздат.

Шер А. Я., Вишняцкий Л.Б., Бледнова Н. С. 2004. Происхождение знакового поведения. Москва, Научный мир.

Benjamin W. 1991. Pariser Brief (2). Malerei und Photographie. – Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. III. Frankfurt a/M, Suhrkamp.

Breuil H. 1952. Quatre cents siècles de l'art pariétal. Paris, CTDP.

Haßmann H. 2000. Archaeology in the 'Third Reich'. – Härke H. (ed.). Archaeology, ideology and society. The German experience. Frankfurt a. M., Peter Lang: 65 – 139.

Humphrey N. 1998. Cave art, autism and the evolution of the human mind. – Cambridge Archaeological Journal, 8 (2).

Hütt W. 1969. Deutsche Malerei und Grafik im 20. Jahrhundert. Berlin, Henschel.

Leroi-Gourhan A. 1965. Préhistoire de l'art occidental. Paris, Mazenod.

Lewis-Williams D. 2002. The mind in the cave. Consciousness and the origin of art. New York, Thames and Hudson.

Price B. F. (Hrsg.). 1983. Adolf Hitler als Maler und Zeichner. Ein Werkkatalog der Ölgemälde, Aquarellen, Zeichnungen und Architekturskizzen. Zug, Gallant.