

Лукашевская Я.Н. ПОНЯТИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА И ВОПРОС АВТОРСТВА В ПЕРВОБЫТНОМ ИСКУССТВЕ.

Лукашевская Яна Наумовна. Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина, Российская академия художеств. Факультет теории и истории искусств. Кафедра зарубежного искусства. Контактная информация: liang1@rambler.ru

В изобразительном творчестве в любую эпоху находит отражение определённая картина мира, сформированная в глубинах мировоззрения целых народов, отдельных социальных групп или же индивидов.

Согласно известному, ставшему крылатым, высказыванию Оскара Уайльда, «искусство – это не зеркало, отражающее действительность, это зеркало, которое отражает того, кто в него смотрится». Английский писатель затронул важный и актуальный для всех искусствоведов вопрос: насколько вообще возможно беспристрастное изучение искусства, если, хотим мы того или нет, но по преимуществу во всех рассматриваемых произведениях мы увидим не столько то, что хотел высказать автор, сколько то, что мы сами хотим там увидеть. Тем более трудно и, кажется, невероятно изучить отражение мифологической картины мира в искусстве первобытных народов. Ведь мы, носители другой картины мира, будем волей-неволей смотреть на эти произведения с собственных позиций, отыскивая там «отражение» привычных именно нам чувств, эмоций и впечатлений. Проблема эта кажется неразрешимой. Есть лишь один выход – это выработать такой подход к изучению первобытного искусства, который позволил бы нам отказаться от привычных установок и мысленно оказаться на месте носителя мифопоэтического сознания, и, таким образом, подойти к изучению первобытного наскального искусства с точки зрения не современного зрителя, критика, археолога, историка и т.д., а ... с позиций самих носителей мифопоэтического сознания.

Среди важных задач, которые предстоит решить для полноценного рассмотрения отражения мифологической картины мира в наскальном первобытном искусстве, - освещение проблемы интерпретации сюжетов и образов наскального искусства и рассмотрение особенностей понимания времени и пространства в мифологической картине мира. Это позволит, осмысленно рассуждать о композиционно-стилистических приёмах в наскальном искусстве первобытных народов.

Итак, создатели петроглифов были носителями особого мышления, резко отличающегося от современного: «в мифе не дифференцированы чётко субъект и объект, предмет и обозначающий его знак, вещь и её атрибуты, вещь и слово, единичное и множественное, выступают смежными пространственные и временные характеристики»¹. Следовательно, даже такое, казалось бы, эксплицитное словосочетание, как «первобытное искусство», требует дополнительных и долгих комментариев. Когда речь идёт об искусстве первобытных народов, то говорить о нём надо не языком привычных понятий, которые только запутают и создадут ложное понимание сути первобытного искусства. Каждое известное в искусствоведении определение, всякий термин следует пояснять особо, а именно - в ключе особенностей мифопоэтического мышления. Без понятия «искусство», применительно к первобытной изобразительной деятельности, всё равно, не обойтись, только надо отдавать себе отчёт, что искусство это *не создавалось*, а лучше сказать - *проживалось* и *переживалось* как миф. Именно поэтому многие исследователи вообще не желают называть первобытную изобразительную деятельность искусством: они полагают, что, раз изображения создавались по преимуществу в ритуальных целях, то и носили они только утилитарный в этом плане характер, а, значит, были не произведениями искусства, а просто лишь инструментами культа и ритуала.

Итак, вернёмся к метафоре «зеркала»; она, безусловно, как нельзя лучше подходит для искусства: мы всегда должны помнить, что, видя изображение чего бы то ни было, и художники, и зрители всё равно видят там самих себя. В зеркале первобытного искусства отражены, прежде всего, архетипы (которые, кстати, подчас кроются и в глубинах нашего сознания). Архетипы, переплетаясь, соединяясь, сливаясь в нерасчленённое целое, и составляют мифологическую картину мира. А что кроется, собственно, под понятием «картина мира»?

Под «картиной мира» мы можем понимать единство мировоззренческих установок, знаний, наблюдений и эмоций, выраженное в формах быта, культуры и искусства. Художественная картина мира неразрывно связана с вопросом о том, что есть «художественное видение». Здесь перед нами опять встаёт вопрос о возможности для нас вообще понять и объяснить то, каковым было это «художественное видение» у первобытных творцов. Вновь мы убеждаемся в актуальности и необходимости предварить анализ памятников первобытного наскального искусства изучением особенностей мифопоэтического мышления. Творческий акт, во все времена, связан с течением самой жизни творца и с его личностными установками. Так как личностные установки имеют тенденцию меняться, как жизненные обстоятельства, то в творчестве одного и того же художника (шире – одно и того же народа) картина мира часто интерпретируется по-разному. «Картина мира находила своё выражение в аналогии с протеканием индивидуального сознания»².

Важным фактором художественной картины мира является художественный стиль. Китайский учёный Чень Чжао Фу справедливо указывает на то, что «один из наиболее важных аспектов в изучении и интерпретации наскального искусства – это понятие стиля. Стиль важен, потому что он выражает черты, которые помогают нам интерпретировать социальную и политическую ситуацию, систематизировать и датировать произведения, а так же установить связи между культурами»³. Например, крупные изображения хищных животных Чень Чжао Фу относит ко стилю ранних охотников, изображения домашних животных он определяет «стилем скотоводов». «Когда зародилось полукочевое земледелие, в искусстве появляются изображения диких и домашних животных рядом друг с другом. Затем постепенно изображения диких животных уступили место изображениям домашних. Птиц и рыб изображали весьма редко»⁴.

Итак, рассмотрение стилей в наскальном искусстве – один из наиболее сложных вопросов, изучение которого помогает решить задачи не только искусствоведческого характера, но и глубже понять саму социокультурную среду, в которой существовали создатели древнейших памятников изобразительного искусства. По мнению Уитни Дэвис, «анализ форм должен быть основан на понимании стиля. К стилю мы можем относить и индивидуальность художника, и предусмотренные художником расхождения с прототипом или образцом, но так же мы можем подразумевать под стилем все неизменные элементы изобразительной программы, которые проявляются равно во времени и в пространстве широкого хронологического и культурного диапазона. Изучение этих неизменных элементов – сердцевина современных археологических изысканий относительно любых артефактов, в том числе – древнейшего изобразительного искусства»⁵. Рассмотрение стилей в наскальном искусстве – отдельная обширная тема, но без понимания стилистических принципов невозможно проникновение в суть художественной картины мира.

Для изучения проблемы авторства в искусстве первобытных народов стоит обращаться к исследованиям этнографов. Особенно ценны те из них, в которых излагаются и анализируются материалы по шаманизму, ведь в первобытном мире не существует чётких границ между деятельностью художника, шамана и охотника из-за фактического отсутствия

строгого разделения труда и синкретической сущности мышления. Кроме того, необходимо учитывать, что для первобытного мышления часто стёрты грани между личностью человека и животным. Интересны исследования Нельсона Аннандале, изучавшего этнографию народов Юго-Восточной Азии. Он пишет, что «семанги верят, будто точно существует такой тигр, который, будучи великим лекарем, не может изменить до конца своего внешнего облика, а именно – не удаётся ему изменить формы саблевидных зубов, поэтому такого тигра не трудно узнать в его человеческом облики. Суровый хищник считается целителем. Каждый, у кого обнаруживаются клыковидные зубы, почитается как тигр-оборотень, его опасаются, часто такой представитель племени семангов становится шаманом»⁶. Далее, Аннандале продолжает наблюдения и размышления, приходит к выводу о том, что душа, дух и тело для первобытного мышления слитны, а поэтому возникают различные формы магии, при которой с помощью костей сильного хищного животного (тигра, пантеры) можно воздействовать на здоровье человека, исцелять, давая съесть кусок мяса хищника или отвар из его костей⁷. Слитность душевного, духовного и телесного, животного и человеческого начал свидетельствует о том, что отсутствие авторского начала в первобытном искусстве нельзя приравнять к отсутствию индивидуальности, выразительности и самобытности. Проблема авторства в первобытном искусстве, таким образом, тесно связана с проблемой изучения социокультурной среды первобытного мира в самом широком её понимании.

Стоит помнить и о том, что, изучая произведение изобразительного искусства, мы не столько сталкиваемся с самой картиной мира, сколько имеем дело с воплощением её интерпретации, другими словам – с её отражением. Можно сказать, что «интерпретация» есть выражение понимания, «она создаёт картину или текст понимаемого значения, она передаёт не только и не столько знание, сколько отношение к миру»⁸. Так, посредством интерпретации, картина мира отражается в том или ином произведении: мы не найдём самой картины мира в произведении искусства, но увидим отражение, причём отражение не позволяет увидеть картину мира целиком. Зато мы можем выявить и изучить отдельный фрагмент отражённой картины мира, и, что ценно, понимание отражения картины мира даёт возможность осознать отношение к миру творца художественного произведения. То есть наше искусствоведческое исследование можно назвать «интерпретацией интерпретации» картины мира, в данном случае – мифологической. Когда речь идёт о первобытном синкретичном по-сути искусстве, то такой «фрагмент» картины мира может выступать в произведении (наскального – в нашем случае) искусства заменителем самой целой картины мира. Такое утверждение небезосновательно, ведь одним из базовых принципов мифопоэтического сознания является принцип «часть вместо целого», действующий в плане содержания, так и в плане выражения. Итак, «...мы можем объяснить любопытную форму мысли *pars pro toto* (часть, выступающая вместо целого): имя, прядь волос, тень могли замещать их обладателя, ибо первобытный человек мог в любой момент ощутить, что и тень, и прядь волос обладают значимостью человека в полной мере»⁹. Форма *pars pro toto* косвенно подсказывает нам, что изобразительное искусство жители эпохи неолита могли воспринимать как фрагмент (часть) огромного и нерасчленённого Космоса, выступающий вместо него самого.

Отсюда в очередной раз следует ещё один фундаментальный для мифопоэтического сознания принцип – *принцип партиципации*, всеобщей сопричастности всего и вся. Человек, мысливший себя в неразрывной связи со всеми остальными элементами Космоса, не выделяя себя из этого вечно длящегося и вечно возвращающегося в себя самого и повторяющегося единства, осознавал, что и образ, созданный им – это тоже он сам. Стоит иметь в виду так же и то, что мастер, исполнявший наскальные изображения, был одновременно и охотником, и воином, и, что вероятно, магом или шаманом.

Вообще, так называемая *симултенция* весьма характерна для первобытного мифопоэтического мышления и просматривается во многих аспектах бытия и деятельности – это, прежде всего, одновременность мифологического прошлого, реального настоящего, мнимого будущего и извечно повторяющегося ритуализированного бытия. По верному наблюдению Андерса Хез-джедаля «миф соотносится с прошлым, но в то же время он объясняет настоящее и ещё будущее. В мире мифа нет различия между настоящим и прошлым. The myth is timeless. Миф наглядно разъясняет, что «теперь» и «потом» – одновременны»¹⁰. С ещё большей наглядностью, чем в устной мифологической традиции, единовременность прошлого и настоящего нашла отражение в наскальном искусстве, причём и в тех композициях, которые имеют фантастический характер, и в тех, что состоят преимущественно из фигуративных изображений.

По мнению Ф.Х. Кессиди, «диалектика мифа в том и состоит, что в мифе человек «растворяет» себя в природе, сливается с ней и овладевает силами природы лишь в воображении, но вместе с тем, это овладение силами природы (пусть в фантазии), означает начало истории духа»¹¹.

Первобытный мастер действовал в таких условиях, когда человек осваивал окружающий мир, подчиняя его себе, но осознавая это подчинение как слияние с миром природы, как влияние на силы мира с помощью их же самих. Употребляя категории Леви-Стросса, «сырое», становясь «приготовленным», превращается в продукт культуры, и это, понятно, относится не только к пище, но вообще ко всем предметам и явлениям, и, в том числе, к ремеслу и к искусству.

Так, если ставить вопрос об авторстве в первобытном наскальном искусстве, то автор мыслил себя *частью* Универсума, *сопричастной* ему, а стало быть, и осознавал себя не творцом произведения, а его закономерной частью, то есть, в конечном счёте, «*частью части*» Космоса, которая и есть сам Космос. По словам Леви-Стросса, «мифы не имеют авторов: при первом же восприятии их в качестве мифов, каково бы ни было их происхождение, они уже существуют только воплощенными в традиции. Когда миф рассказан, индивидуальные слушатели получают сообщение, пришедшее, собственно говоря, ниоткуда»¹². Эту мысль Леви-Стросса дополняет для нас наблюдение другого исследователя – Э. Ланга. Он останавливается на вопросе о том, что вообще для первобытного сознания значит понятие «личность». Э. Ланг писал о том, что личность для первобытных людей – это «разлитая в природе чувствительность», а первобытный разум «приписывает одинаково всем предметам сознание личного существования»¹³.

Из такого анимистического понимания одушевлённости всего в окружающем мире и следуют особенности образной системы в первобытном искусстве. По определению Саира Азиза, «образной системой художественного произведения можно назвать соотношение создаваемых образов между собой, а так же с авторским замыслом и содержанием произведения в целом»¹⁴. В применении к произведениям первобытного искусства, понятие образной системы сводится к соотношению созданных образов с мифопоэтической картиной мира. Именно она и выступает здесь в качестве «авторского замысла», и является не только магистральным содержанием самого произведения, но и фактором первобытного мышления в целом.

Из особого отношения к личностному началу вытекает и закономерное отсутствие собственно «авторского начала» в первобытном мифе и искусстве. Действительно, «авторское начало» отсутствует в первобытном искусстве, однако, художник, выражая основы мифопоэтического мироощущения, оставался при этом индивидуальным в плане

выражения, а не содержания, и нельзя ставить знак равенства между отсутствием «авторского начала» и отсутствием «индивидуальности».

Авторство в первобытном искусстве – это авторство мифопоэтического сознания как такового в целом, а не продукт субъективного мироощущения индивида. Это тот случай, когда, выражаясь языком простейшей математики, «минус на минус даёт плюс», то есть: *нет* автора, *нет* субъективности, но, в итоге, *есть* «своё», «приготовленное», «освоенное» пространство мира и пространство мифа. А это «приготовленное» - и есть индивидуальность и неповторимость безымянных творцов первобытных шедевров, носителей мифопоэтического мышления, способного ставить знак равенства между бытием и воображением, создавая собственный мир, изучая который мы лишь делаем попытку его постижения.

¹ Самозванцев А.М. Мифология Востока. - М., 2000. С. 27.

² Стриженный В.А. Начала мифологии. - СПб, 2003. С.12

³ Chen Zhao Fu. Rock Art in Northern China // Perceiving Rock Art. Social and Political Perspectives. Ed. By Knut Helskog and Bjornar Olsen. Oslo, 1995. P. 367.

⁴ Chen Zhao Fu. Rock Art in Northern China // Perceiving Rock Art. Social and Political Perspectives. Ed. By Knut Helskog and Bjornar Olsen. Oslo, 1995. P. 373

⁵ Whitney Davis. Present and Future Directions in the Study of Rock Art // The South African Archaeological Bulletin, № 40, 1985. P. 6.

⁶ Annandale N. Religion and Magic. Leipzig, 1956. P. 29.

⁷ Annandale N. Religion and Magic. Leipzig, 1956. P. 56.

⁸ Annandale N. Religion and Magic. Leipzig, 1956. P. 14.

⁹ Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. М., 1984. С. 32.

¹⁰ Hes-jedal Anders. Rock Art, Time and Social Context // Perceiving Rock Art. Social and Political Perspectives. Ed. By Knut Helskog and Bjornar Olsen. Oslo, 1995. P. 203.

¹¹ Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. - М., 1972. С. 44.

¹² Леви-Стросс К. Сырое и приготовленное. М., 2000. С. 26.

¹³ Ланг Э. Мифология. - М., 1901. С. 82.

¹⁴ Азиз Саир. Функции метафоры в художественном тексте и её лингвопрагматическая интерпретация. - М., 1993. С. 13.

Библиографический список:

1. Chen Zhao Fu. Rock Art in Northern China // Perceiving Rock Art. Social and Political Perspectives. Ed. By Knut Helskog and Bjornar Olsen. - Oslo, 1995. P. 367 – 375.
2. Hes-jedal Anders. Rock Art, Time and Social Context // Perceiving Rock Art. Social and Political Perspectives. Ed. By Knut Helskog and Bjornar Olsen. - Oslo, 1995. P. 198 - 205.
3. Whitney Davis. Present and Future Directions in the Study of Rock Art // The South African Archaeological Bulletin, № 40, 1985. P. 4 - 9.
4. Annandale N. Religion and Magic. - Leipzig, 1956. P. 29.
5. Азиз Саир. Функции метафоры в художественном тексте и её лингвопрагматическая интерпретация. - М., 1993.
6. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. - М., 1972.
7. Ланг Э. Мифология. - М., 1901.
8. Леви-Стросс К. Сырое и приготовленное. М., 2000.
9. Самозванцев А.М. Мифология Востока. - М., 2000.
10. Семёнов В.А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. – СПб: Азбука-классика, 2008.
11. Стриженный В.А. Начала мифологии. - СПб, 2003.
12. Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. М., 1984.
13. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический Проект, Парадигма, 2005.